

À FLEUR DE PEAU

*La peinture est à fleur de toile,
la vie n'est qu'à fleur de peau.*
Eugène Fromentin: *Les maîtres
d'autrefois*

Une ellipse parfaite flotte au milieu de l'espace d'exposition. Elle est tenue par des pédoncules s'appuyant sur les murs, ou peut-être, cette étrange structure tiendrait-elle les murs? En tout cas, il s'en dégage une étrange fascination ⁽¹⁾ qui, comme l'explique bien Pascal Quignard, *contraint celui qui voit à ne plus détacher son regard. Il est immobilisé sur place, sans volonté, dans l'effroi*. Il pourrait s'agir d'une gigantesque araignée mutante ou peut-être, simplement de sa toile toujours aux aguets. Pour avoir accès à l'exposition, il faut pénétrer dans cette œuvre et pour cela plier son échine, signifiant ainsi, sinon une espèce de soumission, au moins l'acceptation des règles du jeu. Un jeu qui comporte ses risques car Sandra Riche garde plus d'une carte sous sa manche.

Cette araignée, bien qu'elle puisse se dévoiler tout autant onirique que la *Maman* de Louise Bourgeois qui garde aujourd'hui l'entrée du Guggenheim de Bilbao, n'a pas pour autant ce côté menaçant ⁽²⁾. On ne se trouve pas face à un simple travail plastique, même pas face à une œuvre cherchant à exciter le regard, mais plutôt face à une inquiétante intériorisation psychique débordant le champ plastique pour nous conduire vers un vertige confus, aux abords de nos abîmes personnels. Pour réveiller en nous ces rafales émotionnelles, Sandra Riche a recours à deux subterfuges réunis dans un même objet. Son œuvre est formée de collants cousus ensembles et tendus entre les murs de la salle.

Déjà en 1878 le peintre symboliste Max Klinger ⁽³⁾ avait soulevé des remous avec la présentation à Berlin de son cycle de gravures «*Paraphrase Ueber Den Fund Eines Handschuhes* » ⁽⁴⁾, rêverie dramatique à laquelle il travailla pendant vingt ans après avoir trouvé à la patinoire de la Berliner Hasenheide le gant perdu par une élégante Brésilienne. Les vêtements ayant été en contact avec le corps d'une inconnue sont, en effet, chargés d'un sens fétichiste car ils bravent l'interdit et cherchent l'intimité d'une personne qui ne nous est pas proche, par l'évocation de nos sens : couleurs et textures des matériaux ou odeurs corporelles. Si un dessin classicisant est capable de susciter tant de fantaisies sexuelles, que ne pourra pas provoquer cette grosse araignée noire formée de collants?

Car voilà le deuxième piège que nous tend Sandra Riche. Le collant, icône de la mode depuis l'apparition de la minijupe ⁽⁵⁾ dans les années 60, avec son apparence de « seconde peau » et son côté agréable au toucher, est devenu l'un des objets majeurs dans les divers aspects du fétichisme sexuel. Les collants, surtout ceux en élasthane noire, peuvent provoquer une forte

(1) Les Romains appelaient *fascinus* ce que les Grecs appelaient *phallos*. Voir Pascal Quignard : « *Le sexe et l'effroi* ». Gallimard, Paris, 1994.

(2) Louise Bourgeois, comme les peuples premiers, voyait dans l'araignée un symbole protecteur, laborieux et fécond, comme le souvenir qu'elle gardait de sa mère, mais la monumentalité de ses *Spiders* finit par nous intimider, voire nous faire peur.

(3) Klinger laisse voir dans ses images féminines la peur des « méchantes mères » ce qui le rapproche des peurs des arachnophobes.

(4) Le thème du gant comme vecteur amoureux, que S. Riche utilise également, se trouve déjà au XII siècle dans l'œuvre d'Andréas Capellanus « *De amore et de amoris remedio* ». Voir Renate Berger : « *Zweite Haut- zu Max Klingers Paraphrase Ueber Den Fund Eines Handschuhes* », in „*Frauen.Bilder. Männer. Mythen*“. Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 1987, pages 115-147

(5) Je considère ici les collants comme un sous-vêtement d'usage exclusivement féminin, même si les soldats américains postés en Irak les portent pour se protéger des puces du sable.

excitation érotique à la vue, à l'évocation ou au toucher.

L'objet trouvé, évocateur, et l'érotisme. Voilà les deux atouts avec lesquels Sandra Riche joue avec forme et matière pour faire affleurer en nous des moments ou situations déjà vécus ou peut être, seulement rêvés et, à l'instar de Baudelaire (5), elle cherche à intensifier notre perception faisant appel à tous nos sens pour nous libérer un peu de la tyrannie du visuel, qui privilégie l'image sur l'objet (6). Comment ne pas penser, devant ces collants nous entourant, à « *Cet obscur objet du désir* »(7) et au sous-vêtement qu'enfile Conchita qui, d'objet érotique, se transforme en ceinture de chasteté, impossible à dénouer, symbolisant ainsi la frustration de l'amour non partagé. Car Sandra Riche, au moyen de ces collants arachnéens, sait faire naître en nous un savant mélange de nos désirs et de nos peurs, s'alignant avec Pascal Quignard qui dans le mot *désir*, venu du latin *desiderium*, trouve la chute d'un astre (*sidus*) dans la nuit : le désir est le désastre (8).

Le titre enfin, *Fleur de peau*, entrouvre pour nous des portes secrètes qui nous conduisent jusqu'à la déesse zapotèque Coyolxauhqui, dont les vêtements sont faits avec la peau de ses victimes écorchées, et qui symbolisent le changement de la nature à l'arrivée du printemps, en même temps que la fécondité. La mort étant nécessaire pour toute renaissance.

Dans *La forêt magique aux vers luisants* ou *Addicted*, elle continue à jouer avec la charge érotique des collants, mais on ne doit pas perdre de vue que cette luminescence dispersée est un piège, qu'après un brève accouplement, elle nous conduit vers la mort. De même, cet avatar de « pompe à bonheur » qu'est *Addicted* nous mène, au fil de ses tétines, à l'addiction, à l'esclavage. Dans *Immuable*, les bas pendus à un cintre qui évoquent un corps féminin sont, en même temps, le harnais qui va immobiliser la femme qui l'endosse, avec ses lourds rouleaux de fil de fer barbelé, lest d'impuissance et de douleur. Sandra Riche reste fidèle à elle-même, elle nous ouvre toujours, en même temps, les portes du désir et de son corollaire, la douleur. On trouve la même charge vindicative dans *Une histoire comme vous voulez* où elle découpe des sous-vêtements dans un paillason (9) et les accompagne d'un balai où une perruque fait office de brosse. Dans ces deux dernières œuvres la tension entre les matériaux – collant vs. barbelé, âpreté de la fibre de coco contre soyeux des cheveux- renforce la dénonciation.

Sandra Riche s'est également penchée sur certains symboles et mythes fondateurs, tels le peigne et les cheveux, qui ont une dimension universelle. Sa *Lorelei* dont les cheveux d'or suscitent le désir pour nous faire tomber dans le filet de la mort, dans une illustration paradigmatique de la relation entre *eros* et *thanatos*, est en dialogue, depuis ses rochers de Sankt Goarshausen, avec ses sœurs la déesse basque Mari ou la Xtabay de la mythologie maya. Toutes les trois sont associées aux pierres, aux eaux et à l'arbre, trinité primordiale. Pour Mircea Eliade, la pierre représente l'indestructibilité, les eaux la purification et l'arbre, dans sa régénération périodique, l'ordre sacré de la vie.

Ces figures mythiques, contrairement aux croyances chrétiennes où Dieu et le mal sont présentés de manière discontinue et opposée, ont une dualité éthique où bonté et méchanceté se fusionnent dans un *continuum*.

(5) *Charme profond, magique, dont nous grise / dans le présent le passé restauré, / ainsi amant d'un corps adoré / du souvenir cueillit la fleur exquise (...)* et des habits, mousseline ou velours, / tout imprégnés de sa jeunesse pure, / se dégageait un parfum de fourrure. « Les Fleurs du mal », Spleen et Idéal, XXXVIII-II

(6) La légende de Pygmalion décrit la transition de l'optique à l'haptique, le passage artistique du voir au toucher, avec ce que ce dernier suppose de vivre l'œuvre d'art comme simulacre. Voir Victor Stoichita : *Simulacros. El efecto Pigmalión. De Ovidio a Hitchcock* ". Ed. Siruela, Madrid, 2006. Voir également César Delgado González : « *De lo óptico a lo háptico* » en « Enrique Pajón, educador de sentimientos », coordinado por Fernanda Santiago Bolaños. Editorial Linteo, Ourense, 2000.

(7) D'après le roman de Pierre Louÿs "*La femme et le pantin*", œuvres complètes, Editions Montaigne, Paris, 1930

(8) Pascal Quignard : Op. cit.

(9) Le mot a également une acception péjorative. Accompagné comme il l'est du balai, l'œuvre aurait tout aussi bien pu s'appeler « *pute et soumise ... comme vous voulez* ».

Les *instruments muets*, peignes-brosse (10) en tissus, avec de longues franges à la manière de cheveux, mais aussi les boîtes *Méduse* et *Pandore* font partie de ce même cycle. La Gorgone suscita, à cause de sa belle chevelure, la jalousie d'Aphrodite, qui transforma ses cheveux en serpents, ce qui n'empêcha pas Pablo Neruda de tomber éperdument amoureux d'elle (11). La *Pandore* de Sandra Riche a une longue traîne de tissu noir et une brosse dans un velours noir dont les dents sont des épines de rosier, se rapprochant ainsi de la déesse Xtabay qui possède un peigne denté fait dans un arbre sacré.

L'approche que Sandra Riche fait de ces mythes, comme celle qu'elle fait des contes enfantins – *Cendrillon ne reviendra pas*, et pour cause, son soulier étant en papier de verre; *La Belle au bois dormant ne voulait pas se réveiller*, magnifique installation dominée par la tension entre un vieux sommier en fer en mouvement dynamique et la verticalité d'une forêt de lianes de plumes ; ou une cage à oiseaux, bourrée de collants d'enfant rouges, où un câble trace les mots *C'est Noël* – elle ne la traduit pas pour nous dans le mode narratif, elle cherche plutôt à faire de son oeuvre un moyen de connaissance de la réalité profonde de ces mythes, se rapprochant ainsi de la *Effect's Theory* d'E. A. Poe et du Surréalisme. Cette fonction de l'art comme moyen de connaissance qui, selon le philosophe de l'art Ernesto Grassi consiste à «*sortir des interprétations et significations possibles, ou plutôt non obligatoires, de la réalité pour saisir enfin la réalité elle-même, participer d'elle et ainsi se libérer de tout esthéticisme* »(12).

Sandra Riche utilise aussi souvent les thèmes de la boîte et des coussins, qui sont un véritable compendium d'érotisme poétique assaisonné d'une cinglante ironie. La boîte suscite en nous l'idée du cadeau, ou réveille notre mémoire intime - boîte où se superposent les alluvions de notre vie -, mais celle-ci tient plutôt de la boîte à surprises, voire de la boîte à malices.

L'humour grinçant se manifeste une fois de plus dans *I put my whole heart into it, but that wasn't enough for you*, boîte à cadeau remplie... de charbon végétal. *Méduse* est une espèce de boîte à bijoux ou à maquillage, recouverte d'une peau de serpent, rembourrée de tissu noir. En l'ouvrant, le rouge à lèvres fondu, étendu entre les plis du tissu, forme sur le couvercle l'image spéculaire d'un sexe féminin. Le *Portrait dans une boîte* est une affirmation d'identité sexuelle comparable, même dans sa résolution visuelle, à la négation de cette identité que Marcel Duchamp nous laissa avec son *Couple de tabliers* (13).

Du même esprit participe *The mermaid's bed* où une conque marine béante se détache avec sa couleur rose nacré du fond noir d'un coussin, rappelant la *Jungfrau* de Joseph Beuys. Mais les coussins peuvent devenir dans les mains de Sandra Riche un exercice ludique comme dans *Rébus* où ils servent de support à des éléments récurrents de son vocabulaire créateur comme cheveux, papier de verre, vis, allumettes. Ces dernières sont d'ailleurs les protagonistes de *Mon Dieu ! J'ai le feu aux fesses*. Transcendant le jeu, cette forêt calcinée que forment les allumettes brûlées, transmet la tristesse d'après l'amour.

Dans les matériaux utilisés par Sandra Riche on retrouve un écho du fétichisme de Courbet pour les plumes, chevelures et toisons, mais elle les dresse dans la profondeur d'un espace tridimensionnel. Même si elles appartiennent à la catégorie courbetienne, « ce que

(10) D'après Corinne Morel « *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances* » Ed. L'Archipel, Paris, 2005, le peigne constitue une valeur sacrée, un point entre ciel et terre. Ses dents sont l'image des rayons de soleil qui centralisent l'énergie psychique et spirituelle. C'est pour cela que les cheveux sont universellement considérés comme un réservoir d'énergie. Chez l'homme ils sont un signe de virilité et chez la femme ils représentent la séduction et la grâce.

(11) Neruda invoque Méduse avec ces mots: « ...Mon cœur connaît les portes de ta chevelure / quand tu t'égares dans tes propres cheveux / Ne m'oublie pas, rappelle-toi que je t'aime / Ne me laisse pas partir, perdu, sans ta chevelure ».

(12) Ernesto Grassi : „ *Der Kampf gegen das Ästhetische*“. In: Die neue Rundschau 72/1971, p. 890

(13) La transexualité chez Duchamp – son jeu sur le travesti, s'incarnant surtout dans *Rose Sélavy*- est une espèce d'expérience ontologique naïve d'une idéalité où s'abolit la différenciation sexuelle.

mes yeux voient », leur donne un surcroît de visibilité, le réalisme vacillant ainsi pour s'aventurer vers ce que Duchamp appela « méta-réalisme » (14). Les collants, le tissu, le latex, mais aussi les cheveux et les plumes sont des paraphrases de la peau. La peau est un des organes les plus importants, non pas seulement en regard de sa surface. La peau nous conforme, elle est notre enveloppe protectrice, en même temps qu'elle nous sépare de « l'autre ». Mais elle est également « l'interface » (15) à travers laquelle on perçoit le monde extérieur, raison pour laquelle dans le langage populaire on puisse être « bien » ou « mal dans sa peau » et si on « fait la peau » à quelqu'un, on lui prend sa vie. Les matériaux de Sandra Riche nous parlent de la peau et comme elle, ils sont fragiles en même temps qu'élastiques, troublants en même temps qu'érotiques.

Matériaux féminins? Sandra Riche ne parle pas au nom des femmes comme, par exemple, Hannah Wilke, mais femme, elle utilise ces matériaux chargés de sensualité pour nous plonger dans l'ambiguïté et le trouble, l'émotion et la déception. Elle ne donne pas de réponses, elle fait naître des questions. Et elle n'hésite pas pour cela à s'appuyer sur le langage - impayables les titres de ses œuvres!- suivant les traces de Roland Barthes, pour qui « *le langage est une peau : je frotte mon langage contre l'autre* »(16). Elle allie, en somme, érotisme et rire, caractéristiques constitutives de l'être humain.

Dans cet esprit, je voudrais faire quelques considérations sur ses objets en latex. Des artistes comme Duane Hanson, Robert Wilson ou Georges Segal ont déjà expérimenté avec toutes les modalités possibles du moulage et de l'empreinte, suscitant le dédain chez Derrida pour qui ces œuvres n'étaient qu'« images fantômes » (Trugbild) et « illusions » (Blendwerk) car « *il n'y a plus de réalité, plus d'image originale, car toute la représentation est basée sur une simulation totale* » (17). Pour Andreas Köstler, cela fait justement l'intérêt de ces œuvres: « *Les catégories Art, Copie et Réalité entrent en confusion et c'est justement par l'abandon de la mimesis, que paradoxalement va transparaître la clarté, que l'œuvre va acquérir un statut propre* » (18). Stefan Römer abonde dans ce sens considérant que les catégories « original » et « copie », « être » et « paraître », sont dépassées et les *simulacra* doivent être perçus comme une catégorie en soi, à part entière (19). Cette indépendance est très bien expliquée par Nelson Goodman dans « *Sprachen der Kunst* » (20) où il démontre que la ressemblance n'est pas condition suffisante ni nécessaire pour la représentation. Deux frères jumeaux se ressemblent mais dire que l'un représente l'autre, c'est évidemment absurde. L'objet et son moulage sont donc disjoints. Sandra Riche va se servir de leur ressemblance pour nous faire rentrer dans un monde où les apparences sont trompeuses, où les objets se révoltent et, sortant de leur familiarité quotidienne, nous entraînent dans un jeu qui fait naître en nous des émotions, mais aussi des doutes et des craintes. Ses moulages nous plongent dans l'ambiguïté pour mieux nous questionner sur l'identité et la relation à l'autre.

Je voudrais ici me pencher sur un des récits fondateurs, tant de l'art que de notre civilisation, celui du sculpteur Pygmalion amoureux éperdu de son œuvre, à laquelle les dieux magnanimes (?) insufflent la vie, instaurant le premier simulacre de la culture occidentale. Sa particularité, si on la compare à d'autres mythes fondateurs, réside dans le fait que l'œuvre n'imité rien ni personne. Elle est le fruit de l'imagination de Pygmalion lui-même.

(14) Dans une lettre à Louise et Walter Arensburg en date du 22 juillet 1951. Voir Francis M. Naumann et Hector Obalk Ludion: « *Affectionately, Marcel* » Ludion Press, Ghent-Amsterdam, 2000, pp. 302-303. Voir aussi Victor I. Stoichita : « *Das selbstbewußte Bild- Ursprung der Metamalerei* ». Wilhelm Fink Verlag, München, 1998.

(15) L'écrivain et critique d'art franco-allemand Jens Hauser développe ce concept, travaillant sur des expositions axées sur le paradigme de « la peau comme interface technologique ». Antonin Artaud allait encore plus loin quand il affirmait dans « Le théâtre et son double » que « *c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits* ».

(16) Roland Barthes: « *Fragments d'un discours amoureux* », Seuil, Paris, 1977

(17) Jean Baudrillard : « *Die Präzision der Simulacra* » in « *Die Agonie des Realen* », Merve Verlag, Berlin, 1978

(18) Andreas Köstler: „*Simulacra: die Abgussammlung in Einführung in die Kunstwissenschaft*“. Reimer Verlag, Berlin, 2005, pp.61-71

(19) Stefan Römer: „*Künstlerische Strategie des Fake. Kritik von original und Fälschung*“, DuMont Verlag, Köln, 2001

(20) Nelson Goodman: „*Sprache der Kunst*“. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1998

Un fantasme. Un simulacre. C'est le triomphe de l'illusion esthétique, le récit du débordement et de l'effacement des limites entre image et réalité, une parabole de la transgression de la représentation comme mise entre parenthèses de la mimesis et déviation du désir⁽²¹⁾.

C'est de cela dont nous parle Sandra Riche avec la confrontation entre les objets quotidiens et leurs enveloppes sans pour autant nous confronter à une notion limitée à la rhétorique du faux. Toujours avec humour, des œuvres ayant le moulage, l'empreinte, l'enveloppe, comme protagonistes ou plutôt comme vocabulaire narratif, nous conduisent sur un terrain de sables mouvants. «*Il avait souvent envie de vomir, quand il regardait ses semblables* », nous montre une enveloppe en latex d'une râpe à fromage ayant des problèmes existentiels face à ses congénères en métal. Dans «*Il dût constater qu'elle lui tournait encore la tête* » se confrontent l'enveloppe tordue d'un batteur en latex, celle d'un marteau et un fouet recouvert de la même matière. «*Il avait toujours la migraine après l'amour* » déploie devant nous une roue de hamster, un batteur recouvert de latex et l'enveloppe d'un câble électrique en latex. Enfin, dans «*Il l'a trop aimée* » une brosse ébouriffée pend, exténuée, entre les enveloppes en latex de divers ustensiles de cuisine.

Si, en tant que catégorie, ces moulages sont autre chose que leur modèle, une *imago disimilis*, ils portent en eux quelque chose de leur histoire car, pour le dire avec les mots du chanteur Yves Simon, «*chaque jour on s'en va de soi. Des morceaux de peau, des provinces de notre mémoire se retirent* »⁽²²⁾ et, si l'on en croit Jean Giraudoux «*il était un pauvre serpent qui collectionnait toutes ses peaux. C'était l'homme* »⁽²³⁾. Cette mue, est dans le sens lacanien notre image spéculaire, notre image reflétée et aussi un peu autre, et on projette sur le monde cette image dont le pouvoir de captation⁽²⁴⁾ est énorme. Sandra Riche l'utilise pour nous amener, une fois de plus, sur le territoire du doute (et si le mot germanique *Zweifel* n'était pas autre chose que ne pas se décider laquelle des deux peaux faire sienne ?). Elle rejoint Héraclite, qui répondit aux disciples de Parménide: «*Esti kai ouk esti* », c'est à dire «*to be and not to be* »⁽²⁵⁾.

Cet état, ou plutôt cette circonstance, de la subjectivation dépersonnalisante déjà entrevue en son temps par Arthur Rimbaud —«*Je suis un autre* »— ou Fernando Pessoa —«*on m'a toujours cru identique à moi-même*»— Jean-Luc Nancy nous l'explique dans «*L'intrus* » : «*Le « je » le plus absolument propre s'éloigne à une distance infinie (où passe-t-il ?, en quel point fuyant d'où préférer encore que ceci serait mon corps ?) et s'enfonce dans une intimité plus profonde que toute intériorité*». Et, se rapprochant de la phénoménologie de Merleau-Ponty, il continue: «*l'intrus n'est pas un autre que moi-même et l'homme lui-même. Pas un autre que le même qui ne cesse pas de s'altérer, à la fois aiguisé et épuisé, dénudé et suréquipé, intrus dans le monde aussi bien qu'en lui-même, inquiétante poussée de l'étranger, conatus d'une infinité excroissante* »⁽²⁶⁾. L'intrus, dans son éternel retour est notre *conatus* : il est, pour parler comme Baruch Spinoza, ce qui persévère dans notre être, et nous devons persévérer avec lui.

(21) Voir Victor Ieromin. Stoichita: «*Simulacros.El efecto Pigmalión:de Ovidio a Hitchcock* » Siruela Ed., Madrid, 2005

Pour Georges Bataille, l'érotisme est la promesse de la coïncidence, pourtant impossible sinon charnellement, entre ces deux mondes que sont deux personnes distinctes (voir *Le Banquet* de Platon et le discours qu'il met dans la bouche d'Aristophane).

(22) Entretien D'Yves Simon dans le journal «*Libération* » du 12 février 2000.

(23) Jean Giraudoux : «*Sodome et Gomorrhe* », Grasset, Paris, 1947

(24) Le concept de «*captation* » est utilisé par Lacan avec le double sens qu'il a dans la langue française. D'un côté c'est ce qu'on découvre et incorpore à notre univers cognitif ; de l'autre, on reste captif de cette image spéculaire.

(25) Jorge Semprún raconte dans son «*Autobiographie de Federico Sánchez* », Ed. Seuil, Paris, 1978, qu'André Breton lui montra, pendant ces années où le Surréalisme était démodé et où triomphait l'Existentialisme, l'enseigne lumineuse intermittente de la boîte «*L'Être* », qu'on pouvait voir depuis son balcon de la Place Blanche. Quand elle s'éteignait, survenait le néant et réciproquement ; l'Être et le néant sartriens, comme le faisait observer Breton, non sans une ironie mélancolique.

(26) Jean-Luc Nancy : «*L'intrus* », Éd. Galilée, Paris, 2000, pages 42 et 45.

Les identités se troublent, les délimitations se déplacent, les frontières se brouillent, les corps mutent.

Ce parti pris de Sandra Riche pour la technique du moulage, les *simulacra*, les identités troubles et troublantes, éloignent son œuvre de celle d'Eva Hesse, avec laquelle elle a néanmoins beaucoup de points d'effleurement, voire de friction (27). Cette dernière, dans sa météorique trajectoire artistique, opta plutôt pour emprunter des éléments formels du minimalisme, comme la répétition, pour réfléchir sur l'identité.

Leur approche de l'érotisme est également différente. Chez Hesse on trouve des références érotiques directes, brutales même. Ses railleries peuvent être comiquement obscènes, tels ces saucissons noirs pendant d'une glane de cordes ou les cylindres en fibre de verre en train de tomber. Même quand son regard est abstrait, son travail fait référence à des fonctions corporelles. Dans l'œuvre de Sandra Riche l'érotisme est latent et, en même temps, à fleur de peau. Surgissant des matériaux, des moulages dénudant les objets. Elle se réfère à la fable du Calife que cite Marc Le Bot(28). Dans ce conte arabe, le monarque ordonne à une danseuse de se dépouiller peu à peu de ses vêtements. La voulant plus nue encore, il lui fit arracher la peau. Comment ne pas penser aux objets en latex de Sandra Riche ? Si je peux me permettre d'avoir recours à la mythologie grecque, quoi qu'elle soit très peu prisée de nos jours, Eva Hesse a travaillé à l'ombre de Priape, tandis que Sandra Riche est sous l'influence du mythe de la Méduse. Elle suit le conseil qu'Athéné donna à Persée : ne pas regarder le visage de la Gorgone directement, mais seulement son image reflétée.

Ses moulages en latex d'objets anodins sont inquiétants, non seulement par leur caractère *per se* indéfinissable(29), mais parce qu'ils nous transportent au conte du calife arabe ou à des versions plus récentes, mais tout aussi horripilantes, que sont celles d'Ilse Koch, *la sorcière de Buchenwald*, ou d'Ed Gein. La femme du commandant du camp fut accusée(30) de confectionner abat-jours, reliures de livres et albums photos, et même des gants, avec la peau des prisonniers ayant de beaux tatouages. Au moment de l'arrêt du tueur en série nécrophile, connu comme *le boucher de Plainfield*, on trouva dans sa ferme, outre une quinzaine de cadavres qu'il avait déterrés et mutilés, des abat-jours, des rideaux, des gants et autres objets faits de peau humaine.

Le conte oriental ne dit pas si le Calife continua, arrachant muscles et entrailles pour essayer d'accéder à la nudité la plus intime de la danseuse. Sandra Riche en reste aussi à la peau, mais ses objets quotidiens nous parlent d'Ilse Koch et d'Ed Gein, du viol le plus profond, l'appropriation du corps d'autrui pour son propre plaisir, plaisir esthétique dans ce cas.

Il est très probable que le Calife n'ait pu résister à l'attrait atavique de la chair béante. L'attraction, souvent morbide, pour la chair humaine remplit tout un chapitre de l'histoire de l'art et Hegel lui-même se pencha sur le sujet de la couleur de la chair dans la peinture. Rembrandt et Soutine, mais aussi le Lovis Corinth du *Schlachtstube* et de nombreuses œuvres de Bacon tombent dans cette fascination de la chair exposée. Ce dernier dira même :

(27) Les points de rencontre entre les deux artistes sont nombreux, et non seulement visuels. Le même humour à la limite du Surréalisme, une semblable force haptique de l'œuvre, la transformation de la nature des objets (Verfremdung), l'attrait des contraires etc.

(28) Marc Le Bot : « *La Folie du Calife* », P.O.L., Paris, 2001, p. 7

(29) On a vu que la nature indéfinie des *simulacra* déstabilise par son indéfinition même, mais, en plus, la texture du latex, si semblable à celle de la peau, et dégageant pour cela une forte charge érotique, renforce l'horreur à laquelle le souvenir d'Ilse Koch ou Ed Gein nous soumet. Les objets en peau de chèvre ou de serpent de l'artiste juive Marlies Poss ne possèdent pas cette force d'évocation, même si par leur texture, ils sont plus proches de la peau humaine tannée.

(30) Même si « *Der Spiegel* » (n°27,1950) p. 14 sous le titre „*Lady mit Lampenschirm*“ donne la relation des témoins des faits, le tribunal n'arriva jamais à les prouver. Il est fort possible que sa vie libertine et sa chevelure rousse flamboyante unie à ses yeux verts aient contribué à faire d'elle la figure paradigmatique de l'horreur nazi en lui accolant le surnom de « sorcière ». Les mères et femmes des SS la regardaient avec haine et les enfants lui chantaient : « *Ilse-Bilse, keiner willse, kam der Koch und nahmse doch* » d'après « *Da kam der Koch, Durch den Tunnel* »- « *Der Spiegel* » (1948), p. 8

« Finalement nous sommes aussi chair, cadavre potentiel. Quand je rentre dans une boucherie, je me surprends toujours à la pensée que ce ne soit pas moi qui pende au crochet au lieu d'une bête »⁽³¹⁾. Alfred Hrdlicka avec son *Plötzenseer Totentanz* ne nous dit rien d'autre. Ces images peuvent être répulsives, voire répugnantes⁽³²⁾, mais leur laideur est la laideur de la vérité. L'artiste veut pénétrer tous les domaines de la sensibilité, même ceux qu'il craint, et se livre à ces sujets sans condition. Là, on tombe directement entre les doigts du philosophe de Königsberg, et disciple de Hegel, Johann Carl Friedrich Rosenkranz⁽³³⁾ qui, avec son « *Ästhetik des Häßlichen* »⁽³⁴⁾, essaya d'intégrer cet attrait pour l'horrible dans l'histoire de l'art. Tout en confondant une fois de plus - et il semble que cette erreur soit désormais indéracinable - *aisthesis*, la perception, et *kallistik*, l'enseignement de la beauté. Du haut de ses certitudes religieuses, Rosenkranz écrit : « L'enfer n'est pas seulement une affaire éthique-religieuse, elle est aussi esthétique »⁽³⁵⁾. Pour lui c'est clair, l'enfer est la réalité qui nous entoure, et dans les œuvres artistiques, la laideur est son image.

Retournant au mythe de la Méduse, on pourrait dire que sa tête, accrochée à la cuirasse de Persée, comme oeuvre d'art porteuse de mort, est d'une laideur inégalable mais au service d'une bonne cause. Adorno abonde dans ce sens quand il considère que la laideur sert à dénoncer une réalité injuste: « *L'art doit faire sien ce proscrit comme laid, ... pour, par la laideur, dénoncer le monde et les images produites et reproduites selon sa propre image* »⁽³⁶⁾. Mais ce serait absurde de faire de la laideur la pierre philosophale du monde de l'art. Même si existent des images laides d'une force fascinante, cette force ne peut pas être mesurée en soi, mais uniquement par les réactions d'aversion qu'elle suscite chez le spectateur. Ce qu'Arthur C. Danto comprend sous le concept « *disturbation* » : « *images à travers lesquelles est déclenché un tressaillement existentiel* »⁽³⁷⁾. Le concept étant porteur des connotations de l'anglais « *disturbance* », inquiétude, trouble. Pour Danto, les images doivent attaquer la vie, ébranler nos certitudes, au risque de nous injecter la peur⁽³⁸⁾ car, comme affirme Žižek, la peur est la seule passion « *qui caractérise notre approche au Réel et nous garantit l'accès à lui* »⁽³⁹⁾.

Les images de Sandra Riche participent de cette conception de l'art. Elle utilise ce que le philosophe Michael Pauen appelle des *stratégies aversives*⁽⁴⁰⁾ pour nous attirer vers le bord de nos propres abîmes intérieurs et nous laisser seuls face au vertige. Un vertige confus, des rafales émotionnelles qui se déplacent et nous déplacent. Un vertige qui –comme l'explique Milan Kundera- ne coïncide pas tout à fait avec la peur de la chute. « *La profondeur qui s'ouvre devant nous nous attire, nous séduit, éveille en nous le désir de tomber, désir contre lequel on se défend, épouvantés* ». Ce faisant, son travail s'éloigne des chemins qu'Adorno avait tracé pour l'art. Comme Deleuze, elle pense que son objet doit être plutôt la création d'agrégats sensibles⁽⁴¹⁾, car le propre de l'art, son but, « *est la tentative de rendre visibles des forces qui ne le sont pas* »⁽⁴²⁾.

(31) David Sylvester : « *Gespräche mit Francis Bacon* », Prestel Verlag, München, 1982, p. 46

(32) Ici je ferais une différence entre les images médusiennes qui provoquent l'irritation et les images priapiques qui suscitent répugnance chez le public, ce qui amena, par exemple, l'intervention du Procureur Général de Berlin à l'exposition de Baselitz dans cette ville en 1963.

(33) Le bien nommé, même s'il montra de l'humour avec sa hegelienne « Association des œufs pas encore pondus », avait une vision du monde dominée par la théologie.

(34) Karl Rosenkranz : « *Ästhetik des Häßlichen* », unveränderter Nachdruck der Königsberger Ausgabe von 1853, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1973.

(35) Karl Rosenkranz dans une lettre envoyée à Karl Varnhagen von Ense.

(36) Theodor Adorno : « *Ästhetische Theorie* ». Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970, p. 78

(37) Arthur C. Danto : „*Die Philosophische Entwürdigung der Kunst*“, W. Fink Verlag, München, 1993, Chap. VI, p. 149

(38) Arthur C. Danto: *Das Fortleben der Kunst*“, W. Fink Verlag, München, 2000.

(39) Slavoj Žižek: „*Parallaxe*“, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006.

(40) Michael Pauen: „*Ästhetik des Hässlichen*“ dans la revue „*Information-Philosophie*“, Claudia Moser Verlag, Lörrach, Septembre 2004. Pauen cite, entre autres, la haine, le dégoût, l'horreur, et l'effroi suscités chez le spectateur.

(41) Gilles Deleuze: „*Pourparlers 1972-1990*“, Editions de Minuit, Paris, 1990, p. 168

(42) Gilles Deleuze : « *Francis Bacon. Logique de la sensation* », Editions de la Différence, Paris, 1981, p.39.

Le pari fou de Sandra Riche de donner à ressentir, voir et toucher ce qui précisément est difficile à ressentir, voir et toucher : l'intouchable de la pensée elle-même, le sens du sens; son anxiété pour relire ces objets qui nous entourent et qu'on croit connaître, la poussent à tout vouloir re-présenter. Les interstices de l'œuvre, les maillons manquants, font croître l'inquiétude qui surgit quand la série inachevée révèle les fissures et les crevasses qui s'installent entre les différents objets, entre image et image, entre vision et vision. Ce sont, pour employer le concept de Deleuze, des *zones d'indiscernabilité*⁽⁴³⁾. Selon le philosophe, « *seule la vie crée de telles zones où tourbillonnent les vivants, et seul l'art peut y atteindre et y pénétrer dans son entreprise de co-création. C'est que l'art vit lui-même de ces zones d'indétermination* »⁽⁴⁴⁾.

La nature même des matériaux qu'elle emploie, notamment le latex, son matériel fétiche, est fragile. Le latex est un matériel délicat, éphémère, prédisposé à sécher et à se briser au fil du temps. Sandra Riche comme Eva Hesse, pionnière dans l'emploi de ce produit, est très consciente de cette idiosyncrasie périssable, mais pour elles « *cela est un attribut, au service du processus, un moment dans le temps, pas conçu pour perdurer* »⁽⁴⁵⁾. Pour le dire avec les mots d'Eva Hesse : « *Je ne connais pas la durée de mon support, mais je dois utiliser le latex, pour moi cela a bien plus d'importance. La vie ne dure pas ; l'art ne dure pas* »⁽⁴⁶⁾. Par cet attachement à un matériel fragile, est introduite subrepticement dans la réflexion artistique la problématique du temps. Pour abonder dans le choix de Sandra Riche, je dois rappeler que la peau est aussi une enveloppe sur laquelle l'écoulement du temps laboure lentement ses sillons comme sur une carte de géographie humaine.

Cette problématique du temps, on la retrouve dans son installation « *ich warte auf dich* » - « je t'attends », réalisée en 2005 à la prison désaffectée d'Erfurt en Thuringe. Nombreuses ont été, dans le passé récent, les installations ayant pris comme sujet l'enfermement ou le système carcéral. Je citerais pour mémoire les travaux du cubano-américain Félix González-Torres ou de la libanaise Mona Hatoum, qui dans « *Non Exit* », incorpora de vrais portes des cellules de la prison locale. Dans le sillage de Guantánamo, il y en a eu beaucoup d'autres. Le cubain Hugo Orlandini présenta dans la manifestation artistique BAC!06 une réplique exacte d'une cage de ce champ de haute sécurité. Gregor Schneider a reconstruit, dans le K21 de Düsseldorf, et sous le titre « *Weißer Folter* », des cellules d'un blanc immaculé, aseptique, un blanc malin qui réveille chez les spectateurs leurs peurs originaires. On ne voit pas la vie à Guantanamo ni la « *torture blanche* », mais on prend conscience de leur existence.

Dans cette installation de Sandra Riche, on se trouve dans une cellule vide, à la lumière rasante. Des traces nous rendent présent ce prisonnier absent se débattant entre les deux notions du temps deleuziennes : Chronos, le « *présent vivant* »⁽⁴⁷⁾ et Aïôn, le passé et l'avenir, qui n'ont pas de présent⁽⁴⁸⁾. Sa vie se confond avec ces murs dont la peau écrite s'écorche, comme s'écorche son temps: « *ich warte auf dich* » - « je t'attends »-, peut-on lire. Mais, quel est le temps de l'attente ? L'humoriste Karl Valentin l'explique: « *Au début j'attendais lentement; après, de plus en plus rapidement* ». On lui a confisqué, pour parler le langage de Heidegger⁽⁴⁹⁾, son *temps propre*, celui qui constitue son existence, pour ne lui laisser que le

(43) Zone de recouvrement de deux ensembles en intersection, soulignant des contingences insoupçonnées, elle marque un lieu de transformation, de création, d'émergence. D'après Noëlle Batt « *Zone d'indiscernabilité* », in « *Le vocabulaire de Gilles Deleuze* », (sous la direction de Robert Sasso et Arnaud Villani), Les Cahiers de Noesis n°3, Printemps 2003, p. 343.

(44) Gilles Deleuze et Félix Guattari : « *Qu'est-ce que la philosophie ?* », Editions de Minuit, Paris, 1991, p. 164.

(45) Arthur C. Danto: « *All about Eva* » in « *The Nation* », 17 juillet 2006.

(46) Arthur C. Danto: Ibidem.

(47) Gilles Deleuze: « *Logique des sens* », Éditions de Minuit, Paris, 1969, p. 13

(48) Philippe Mengue : « *Aïôn / Chronos* » in « *Le vocabulaire de Gilles Deleuze* », (sous la direction de Robert Sasso et Arnaud Villani), Les Cahiers de Noesis n°3, Printemps 2003, p. 43.

(49) Pour le philosophe allemand la vie n'est qu'une course anticipée vers la mort. Il rejoint ainsi Spinoza, qui dans son « *Éthique* » affirme que « *Un être libre ne pense qu'à la mort, et sa réflexion n'est pas une méditation sur la mort, mais sur la vie* ».

temps du monde. Partout des petits morceaux de peinture, tels des petits morceaux de papier, portent écrite des centaines de fois l'attente: « ich warte auf dich ». Mélodie répétitive et lancinante. Mantra incantatoire pour échapper mentalement aux murs qui l'étouffent, échapper à lui-même. Mais a-t-il, comme Raskolnikov, une Sonia pour le sauver ou attend-il seulement que la mort vienne le délivrer?

Dans une autre de ses installations à la prison d'Erfurt, c'est le temps, encore lui, qui a déposé sur les murs ces traces, de minuscules crustacés qui se fixent sur les parois des navires. Navire à la dérive celui du prisonnier. Parfois apparaissent, émergeant des murs, de grosses conques marines aux lèvres nacrées, évocatrices de la rumeur des marées et du grand large ainsi que du désir sexuel. Le miroir de sa cellule en décrépitude, froide glace aux reflets métalliques, porte gravée sur sa surface en belle, éternelle, calligraphie anglaise l'inscription: « *Er verschaffte sich weitere Aussichten* » « *Il s'imaginait d'autres horizons* ». Vu de certains angles s'y reflètent des coquillages en forme de lèvres entrouvertes, d'autres angles y rajoutent la vue des murs écorchés. Désir impossible et réalité.

Dans une troisième installation, des agendas grands ouverts, ridicules dans ce contexte, sont cloués –crucifiés?- au mur. Naturellement les rendez-vous ou les labours prévus dessus, il faut plutôt les lire comme des souhaits ou des désirs. Visiblement Sandra Riche ne s'intéresse pas ici à la dimension téléologique de l'enfermement (dans quel but ?, à quelles fins ? (50)). Son prisonnier serait plutôt d'un autre âge, d'un temps où la prison ne constituait pas une peine: on enfermait les gens, soit pour les oublier, soit pour qu'ils se fassent oublier pour un temps donné, temps d'ailleurs jamais déterminé. Un prisonnier de ses désirs, car, comme le dit si bien Céline : « *presque tous les désirs du pauvre sont punis de prison* »(51). On pourrait accepter la thèse de Foucault selon laquelle la prison vise la formation de « corps dociles », à l'instar de l'école, l'armée, l'usine(52). Mais ce prisonnier sans visage (n'importe qui d'entre nous pourrait donc l'incarner) de Sandra Riche n'est pas enfermé seulement dans les murs, il est surtout prisonnier d'Aïôn, comme forme vide du temps(53) et fêlure du je, et de ses désirs impossibles à assouvir. Et *s'il s'est imaginé d'autres horizons*, c'est peut-être tout simplement parce que, comme Gaston Berger, il estime que seule la subjectivité est une existence véritable. « *Je suis tout seul et comme muré en moi-même – moins solitaire qu'isolé. Mon jardin secret est une prison* » nous dit-il(54).

Le spectre de l'œuvre de Sandra Riche est très large et inclut également la vidéo. Elle continue à s'interroger sur les mêmes sujets, mais les appréhende à travers un autre regard. La nature même du médium utilisé change ou plutôt déplace ce regard vers un angle différent, ce qui enrichit la réflexion.

L'art vidéo s'est libéré de la tyrannie de la narration et vise à transformer les habitudes visuelles, quasi automatiques, qui se sont fait fortes dans notre mode de vie d'aujourd'hui, de plus en plus conformé par l'audiovisuel. Il est impossible de décrire des vidéos et/ou leur installations en les résumant - parfois il est même difficile de les projeter adéquatement - on doit vivre intégralement le déroulement de l'expérience. Je vais essayer néanmoins de m'approcher des images en mouvement de Sandra Riche.

(50) Nietzsche dans « *Généalogie de la morale* », II, § 12., p.269 écrit : « *On s'est imaginé que le châtement avait été inventé pour châtier. Tout but, toute utilité ne sont cependant que des symptômes indiquant qu'une volonté de puissance s'est emparée de quelque chose de moins puissant qu'elle et lui a de son propre chef imprimé le sens d'une fonction* ».

(51) Louis-Ferdinand Céline: « *Voyage au bout de la nuit* », Gallimard, collection Folio, Paris, 1972, p.257 .

(52) « *L'impossible prison* », ouvrage collectif, Ed. Seuil, Paris, 1980, p.41.

(53) Gilles Deleuze : « *Différence et répétition* », Presses Universitaires de France, Paris, 1968, p.119 .

(54) Gaston Berger : Du prochain au semblable, « *Esquisse d'une phénoménologie de la solitude* », in *La Présence d'autrui*, Presses Universitaires de France, Paris, 1957, p.88.

Dans *La nuit dernière, j'ai encore rêvé que j'étais artiste* (2002) on la voit, la tête enveloppée dans un film plastique, comme les candidats au suicide ou à des plaisirs tant exquis que dangereux, se débattre en très gros plan, luttant pour sa vie dans cette seconde peau transparente. Son visage distordu s'agite dans tous les sens, la peur se lit dans ses yeux. Le temps se fait interminable (55). Le silence ajoute du pathétisme à la scène. Quand on s'attend au pire, elle se réveille en sursaut en poussant un cri muet: elle a eu un cauchemar. Voilà, clairement montrés, les dangers de se mettre dans une peau qui n'est pas la sienne (56).

De conception minimaliste participent les deux vidéos, « *Attention, le petit oiseau va sortir* » (2002) et « *Allez ! on va te la coudre sur mesure ta princesse...* » (2003). Dans la première, l'artiste, les yeux mi-clos et le regard fixe, tient entre ses mains une sphère en fil de fer au fond de laquelle se trouve du duvet blanc. Comme ces statues humaines modernes de nos rues piétonnières, elle ne cille même pas. Imperceptiblement elle presse peu à peu la sphère qui se déforme très lentement. Quelques fines plumes commencent à tomber. Au bout d'un certain temps qui semble éternel, il ne reste plus qu'une boule entre ses paumes, boule qu'elle caresse tendrement avant de la laisser tomber. Dans une épiphanie subite, elle sort de sa léthargie et, surprise, elle ouvre les yeux avec démesure. Comment ne pas se souvenir de son installation « *La belle au bois dormant ne voulait pas se réveiller* » ? Là aussi la tension entre les câbles métalliques tordus et des lianes de plumes blanches arrivait à nous fasciner comme le cobra le fait avec l'oiseau.

Dans « *Allez, on va te la coudre sur mesure ta princesse...* », le pied d'une machine à coudre occupe le milieu de l'image et tressaute en accéléré. La persistance rétinienne –en ce cas l'ouverture du diaphragme- nous montre la mollette de sujétion de l'aiguille en triple. On pense aussitôt à une photo de Moholy-Nagy ou d'un de ses épigones du Bauhaus, ou peut-être, à une des machines cinétiques de Tinguely. L'image des chevilles latérales d'un instrument à cordes s'impose également à nos yeux. Mais ici, la musique se traduit par une pétarade monocorde dont les images ne suivent pas toujours exactement le rythme. Peu à peu surgit du fond noir la texture d'une peau, bougeant imperceptiblement tandis que l'image de la machine à coudre reste à sa place. Comme si elle manquait d'haleine, la machine diminue son rythme. On ne voit plus qu'une mollette et l'aiguille devient visible. De plus en plus présente, elle semble s'acharner sur cette peau, dont certains détails nous font comprendre qu'elle appartient à un corps féminin.

Le parti pris du silence dans ces vidéos de Sandra Riche (le bruit continu de la machine à coudre finit par s'annuler lui-même) me fait penser à l'omission des mots dans le récit de Borges « *Le jardin des sentiers qui bifurquent* ». Au fond tout s'enchâsse avec ce que Roland Barthes définit comme « *texte idéal* », pensé comme un tout tressé qui constituerait une sorte de galaxie de signifiés, un tout réversible avec des entrées multiples. Ce sont des *images sans réponse*(55). La réception devient ainsi une expérience subjective dans la production de sens, et transforme le spectateur en coauteur de cette narration.

(55) Cette impression que le temps s'éternise, caractéristique du cauchemar, est apparentée avec la fonction que Bill Viola, qui se considère un *sculpteur du temps*, voudrait assigner à l'art vidéo : chercher « *L'expansion dans le temps d'une information très exigüe* ». Voir l'entretien à propos de son exposition « *Unseen Images* » à Frankfort dans l'émission « Kulturzeit » de 3-Sat. 8 Février 1999.

(56) Pour Michel Collée, le cauchemar est en rapport avec « *une souffrance in-nommable d'une altérité que le désir suscite, une image qui signe l'inaccessibilité de la parole à en rendre conte* ». Voir « *Coche-mare* », in *Revue de la Société d'Histoire de la Psychiatrie et de la Psychanalyse – Frénésie*, n°3, Paris, 1987.

(57) Ainsi définit Petra Kipphoff l'exposition de Bill Viola *Unseen Images* au Frankfurter Museum für Moderne Kunst dans son article « *Blick zurück im Dunkeln* », in « *Die Zeit* » 11 Février 1999, p.39.

Dans son travail le plus récent, « *haut-nah/under the skin* » (2006) qu'elle ouvre en chantant la populaire, un brin romantique, chanson française *Parlez-moi d'amour*, longtemps signe identitaire d'une France associée aux sentiments amoureux, défilent en alternance les images de l'artiste déchirant des collants pour pouvoir en libérer les différentes parties de son corps et celles, tel un rituel, de l'épluchage, le lent éminçage d'un oignon. Ces motifs s'entrelacent à d'autres visions hallucinatoires comme l'image d'un homme caressant ses paupières recouvertes de fourrure, les ailes blanches d'une mouette et d'autres animaux empaillés, un œuf au plat, le tout dans un apparent chaos composite.

On retrouve néanmoins les sujets chers à Sandra Riche. Les collants, cette nouvelle peau qui redéfinit le corps. L'oignon, figure des peaux multiples qu'on enlève l'une après l'autre... au prix de quelques larmes. Les plumes également fréquentes dans ses travaux. Les animaux empaillés, simulacres de vie, puisqu'il n'en reste que la peau, le moulage de ce qui fut. Un œuf, symbole de l'âme et des potentialités de vie, potentialités multiples qu'il perd en adoptant l'une d'elles: Celle de l'œuf au plat ! Les images sont accompagnées par le bruit des collants déchirés, celui de l'oignon pelé, ainsi que du rythme de claques que l'artiste s'applique sur les cuisses, créant une atmosphère dramatique. Quant elle retire ses lambeaux de collant- sa deuxième peau- on peut voir les traces rouges que les claques ont laissé sur sa propre peau. La vidéo finit par le « *Parlez-moi d'amour* » sur le mode mineur, fermant ainsi un univers circulaire dans lequel ces questions - la peau identitaire, vecteur du sentiment amoureux, ainsi que la recherche intérieure, de l'essence, du cœur des choses et des êtres - peuvent être encore posées *ad libitum*.

Dans ces vidéos Sandra Riche présente les mêmes oppositions bipolaires que dans ses objets: dur/mou, métallique/organique, rigide/élastique, réalité/faux (rêve), couleur/absence de couleur etc (58). Elle utilise souvent le Gros Plan, voire le Très Gros Plan, comme s'il s'agissait d'une invitation au public à s'approcher davantage.

Enfin j'évoquerai encore « *Erst im Winter werden Tage länger* » - « *C'est seulement en hiver que les jours rallongent* » (2005). Le titre n'est qu'une de ces pointes d'humour auxquelles Sandra Riche est si attachée. On se trouve face à un paysage hivernal, en noir et blanc, flou, onirique. On ne peut que ressentir un malaise diffus devant la confrontation entre la beauté intemporelle du paysage et une douleur interne marquée par la solitude. Il s'agit de cette mer gelée que, d'après Kafka, on porte en soi. Une voix off lit un texte. C'est « *Heimatismuseum* » de Siegfried Lenz. La voix sonne un peu monocorde, mélancolique(59). On arrive à capter des bribes de phrases: « *Durch die Zeit zu kommen* » (traverser le temps), « *die stumme Opposition der Dinge* » (l'opposition muette des choses), « *Nimm' dich in Acht vor den falschen Nutzern der Geschichte* » (Prends garde aux opportunistes de l'histoire). Les images d'une chaise sous une lumière intense ou d'un trou qui pourrait être dans un mur mais qu'à mesure que le plan devient plus large, on identifie comme le judas d'une porte, nous parlent de gens persécutés, surveillés, humiliés.

On voit également un brûleur qui s'allume et qui s'éteint, des câbles par terre entamant un drôle de ballet sonore. Il s'établit entre les images un jeu quasi stroboscopique, passant de l'une à l'autre sans logique apparente. Le son, à son tour, disparaît subitement pour émerger plus tard. Ces interruptions qui semblent à la fois aléatoires et calculées, créent chez le spectateur un sentiment de trouble, d'incertitude. Dans ces moments, on s'observe les uns les autres. La monotonie de la voix contribue à l'étrangeté de la situation. Rêve ou réalité ? Un bras éclairé par une lumière oblique essaie d'attraper, sans succès, sa propre ombre allongée.

(58) Elle rejoint en cela Parménide pour qui l'univers était divisé en couples opposés : lumière/obscurité, finesse/rudesse, chaleur/froid, être/non être.

(59) Siegfried Lenz in « *Heimatismuseum* », Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 1978, écrit: „*si vous croyez que la patrie est une invention de l'étroitesse de l'esprit humain, alors je voudrais vous dire mon expérience : elle est plutôt une invention de la mélancolie* ».

Présence ou absence ? Les coups de ce bras contre le mur se font plus forts et plus rapides devenant des battements rythmiques dans une étrange composition pour percussion. Dans le paysage flou de l'hiver, des feuilles mortes semblent être emportées par le vent, comme de brèves existences humaines.

Sandra Riche, qui comme Siegfried Lenz pourrait dire « *Je reconnais que j'ai besoin d'histoires pour comprendre le monde* », s'est servi pour cette installation vidéo de l'histoire d'un couple d'Allemands de l'Est soumis aux écoutes et aux persécutions de la police politique de l'ex-RDA (la tristement célèbre Stasi, et cela bien avant que Florian Henckel von Donnersmark eût tourné « *Das Leben der Anderen* »). Avant de sombrer dans l'angoisse du silence, ils décident de se lire mutuellement et à haute voix un livre pour ainsi ne pas perdre la parole de l'autre. La lecture du livre de Lenz constitue ici un plaidoyer passionné pour un concept non idéologique de la patrie.

On ne rentre pas dans le monde de Sandra Riche en voulant tout comprendre, tout identifier, tout maîtriser, mais en acceptant de se confronter à sa voix et aux échos de sa voix. Activité passive. Passivité active. Douceur violente. Violence douce. On pourrait multiplier à l'infini ces effets d'ambivalence qui sont sa marque. On ne peut pas éviter de penser à Adorno et à son verdict de mort de toutes les certitudes.

Sandra Riche nous parle de ce qu'elle connaît (mais, comment montrer les combustions intérieures ?), de ce qui se passe dans sa tête. Mais non pour s'expliquer, sinon pour montrer ses doutes. Elle (se) pose des questions éternelles et essentielles avec des matériaux fragiles et banals, sachant, comme Tony Cragg, que « *Le problème de l'art n'est pas de trouver de nouveaux matériaux, mais de trouver des nouveaux sens* »⁽⁶⁰⁾. Son art a pris le chemin qui conduit vers le rêve que Carl André avait au sujet de la sculpture du futur qui, selon lui, devrait être: « *d'une férocité délicate et d'une fragilité passionnante* »⁽⁶¹⁾.

Mais peut-on réellement rentrer dans le monde de Sandra Riche ? Si l'on s'en tient à l'avis de Gaston Berger, écrivain dont elle chérit la pensée, « *l'univers des autres m'est aussi exactement interdit que le mien leur est fermé* »⁽⁶²⁾. Et il éclaire son assertion avec l'exemple de l'expérience de la mort d'un proche: « *L'angoisse que j'éprouve pour la destinée de mon ami reste **mon** angoisse* »⁽⁶³⁾. Sandra Riche nous entrouvre la porte de son monde intérieur, pour mieux nous dire qu'on n'y aura pas d'accès et que nous devons nous contenter de la confrontation avec nos propres abîmes intérieurs, éveillés par son œuvre. Car *se mettre dans la peau de l'autre* continue d'être, encore de nos jours, une métaphore impossible à atteindre.

L'art de Sandra Riche est radical, non dans sa stridence, mais dans sa réticence, qui retourne la construction du signifié aux spectateurs. Son travail est personnel et intransmissible et j'apprécie cette particularité, alors que je m'étais presque déjà résigné à contempler la répétition mimétique d'idées mille fois mâchées. Si l'art cherche une certaine confrontation avec la réalité et avec l'art lui-même, on aura également besoin de points de friction au moment de (dé)construire ses discours et c'est à cela que Sandra Riche s'attèle avec instance et engagement.

Xabier AURTENETXE
Munich, juin 2007

(60) Entretien avec Mercedes Pérez Bergliaffa dans le quotidien « Clarín » de Buenos Aires, 31 novembre 2006.

(61) Cité par Arthur C. Danto dans « *All About Eve* » dans « The Nation », 17 juillet 2006.

(62) Gaston Berger: Du prochain au semblable, « Esquisse d'une phénoménologie de la solitude », in *La Présence d'autrui*, Presses Universitaires de France, Paris, 1957, p.88.

(63) Gaston Berger, Ibidem.