

HENRI FOUCAULT • LE CORPS, INFINIMENT

Une caryatide dérisoire s'élance sur la pointe des pieds, soulevant sans difficulté sa charge modeste – quelques mètres de papier kraft froissé. Immédiatement, la courbure de la plante des pieds soulevés, le pli d'une fesse entraperçue aimantent le regard. On est face à un être composite, chimère de papier et de chair, dont le corps, sort de son enveloppe, s'étend, déborde du cadre photographique. Papier et jambes fusionnent dans une spirale qui rend indistincts l'envers de l'endroit. Impossible de discerner le haut du bas, l'intérieur de l'extérieur. La fonction des deux éléments est confuse: socle ? structure ? ou les deux à la fois ?

Au bord de l'envol, cette figure semble indifférente à la loi de la gravitation qu'elle annule dans une inversion des coordonnées physiques : on s'imaginerait presque la retourner pour voir flotter un rocher couronné de deux flèches gracieuses. Tantôt ailes, traîne ou draperie à la Loïe Fuller dans d'autres photographies de la même série, la masse de papier monumentalise la silhouette, la déballe en volume pour repousser l'espace. Ce mouvement de déploiement relève de la métamorphose. Ce qu'on devine être un modèle féminin est simultanément femme, oiseau, architecture ; son ampleur accentuée par le jeu de ses multiples facettes.

A l'instar de beaucoup d'autres travaux d'Henri Foucault, ces images conjurent la planéité photographique transformant la photographie en médium de la trois dimensionnalité. Comme si, avec un brin de facétie, c'était précisément à travers elle que Foucault tenait à démontrer après Rodin qu'il faut toujours « considérer une surface comme l'extrémité d'un volume »¹. D'autant qu'Henri Foucault a trouvé dans le corps la matière idéale – sans pourtant la modeler au sens propre - pour maintenir les formes dans un suspens vibratoire qui les fait osciller entre aplanissement et relief. Une « disparition vibratoire »².

La surface n'est jamais ce qu'elle semble être chez lui. Car il ne cesse de l'altérer, de l'expérimenter, de la retravailler par couches successives d'interventions qui finissent par absenter le sujet de ses photographies. Du corps de ses modèles ne semblent fréquemment persister que la peau ou une empreinte. Ou, à l'inverse, une masse abstraite qui engendre de la profondeur. Dans une série de photographies, des pointillés blancs délimitent discrètement la silhouette féminine. Arrachée à son arrière-plan, elle se dessine en relief, rendant visible l'atelier où elle pose.

Ces opérations sont subtiles. Ailleurs, une multitude de petits miroirs portatifs ronds explose l'anatomie féminine dans l'image, les reflets incisant l'espace avec des fragments de visage, de bras ou de main. Décapitée, une femme, gît au sol dans une immobilité sépulcrale. A moins que son sommeil ne soit troublé par des cauchemars chirurgicaux dignes de films d'horreur ?

Avec un brin de sadisme, le morcellement permet au regard d'infiniment décomposer ou recomposer une académie dont la monstruosité paraît l'envers de la beauté. Comme souvent chez Foucault, le corps autopsié se joue des oppositions qui fondent le processus artistique - vide/plein, interne/externe, fond/forme - de la même manière qu'il brouille parfois les frontières entre le positif et le négatif photographique. Superposant images positives et négatives d'une même femme, Henri Foucault fait ainsi onduler la surface d'une œuvre dans une alternance de noir et blanc qui affirme tout en la niant son unité. C'est un corps en latence qui chatoie dans cette composition, entre apparition et disparition.

Cette dialectique sous-tend le travail de Foucault puisque dans une autre série, des sculptures de Rodin ne sont présentes que dans leurs absences. Il a évidé, éviscéré presque, ces formes iconiques (L'Ombre, Eve et la Méditation) qui se tiennent sur leurs piédestaux intacts, entre solidité et plate blancheur. Dépouillées de leurs

¹ Auguste Rodin, *L'Art*, entretiens réunis par Paul Gsell, 1911.

² Stéphane Mallarmé, Avant-dire au « Traité du verbe » de René Ghil, 1886.

substances, elles prennent leurs épaisseurs du décor qui les entoure : des jardins de musées qui passeraient au premier plan si l'artiste n'avait pas parsemé ces silhouettes d'une infinité d'épingles. Leur miroitement fuse ; et ces sculptures revisitées semblent découper le paysage, trancher dans l'espace.

La transition est minimale entre surface et profondeur et pourtant le fin revêtement de métal suffit à faire saillir ces fantômes de statues. Henri Foucault s'amuse à contourner les limites du papier. Le sculpteur en lui sait retirer de la matière et faire usage du vide. Henry Moore ne disait-il pas que le « trou connecte une face à l'autre, et la rend immédiatement plus tridimensionnelle ? Un trou peut en soi avoir autant de significations qu'une masse solide »³.

Peut-être un lointain écho au désir de Moore de « sculpter dans l'air », un geste obsessionnel parcourt les œuvres de cette exposition: Foucault perce, perfore, creuse encore et encore ses photographies. La béance est petite certes mais l'artiste n'a de cesse de porter atteinte à la deux-dimensions. Il s'acharne à l'abolir en glissant une autre couche de papier photographique sous ses images trouées. Un effet de moiré ou de scintillement en fait pulser la surface. Selon les séries, l'artiste poinçonne le corps ou le fond qui s'intervertissent. Mais que le modèle se détache d'un aplat noir ou d'une constellation de trous, la question reste la même, éminemment sculpturale : il s'agit toujours de percevoir la ligne qui confère son existence au visible, de tracer (quitte à la subvertir) la frontière entre le dedans et le dehors, entre la surface et l'espace.

Objet sculptural, le corps n'est donc jamais fixe chez Henri Foucault. Il peut être dédoublé, fragmenté, réduit, au bord de l'effacement, à son contour ou à une éblouissance de lumière. Il est parfois tout entier dans l'espace qui l'enveloppe. Ou dans sa peau, qu'elle soit recouverte par un filtre de couleur apposé sur le polaroid qu'il utilise ou ornée par l'éclat des épingles qui la réverbèrent infiniment. L'envie pointe d'aller voir ce qu'il y a en dessous.

Car ultimement, c'est peut-être à une forme de dissection conceptuelle que Foucault s'emploie. Rien de macabre pourtant ici: on est loin des grouillements rouges des écorchés ou de l'onctuosité morbide des Vénus des Specola. Les coupures sont nettes, le corps sans organes. Il n'ouvre sur rien. Il resplendit dans une froide et précieuse luminosité.

Et si l'épiderme vaut pour le contenu, le plein pour le vide, le fond pour la forme, le bas pour le haut (et vice versa), c'est parce qu'Henri Foucault retourne la photographie comme un gant, l'analyse de l'intérieur, depuis ce qu'il pense d'une forme. Il dissèque moins le corps que l'image afin d'en feuilleter des degrés de visibilité, générant simultanément une matière décorative. Percée ou moirée par les épingles, la surface tient de l'orfèvrerie.

Le corps n'est souvent plus là. Mais il vibre encore, brille aussi.

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.⁴

ALIX AGRET

³ Henry Moore, *The Sculptor speaks*, 1937.

⁴ Stéphane Mallarmé, « Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx », *Poésies*, 1887.