



# TOUT·en·COURS

Marion Fourniguët

**Anne Kawala :** Certains dessins présentés lors de cette exposition font suite ou partie de la Troisième série. Cette série procède de l'impression d'un texte, en l'occurrence le titre d'un tableau, sur lequel vient se superposer, brouillant la lecture, envahissant l'espace, une forme - à l'aquarelle.. Qualifiant les premiers titres de «canoniques» (La tête de Saint Jean-Baptiste est un titre courant... sont-ce alors toutes les têtes de Saint Jean-Baptiste qui sont convoquées ?), les dessins montrés, lors de ce Tout-En-Cours, reprennent ceux de natures mortes, imprimés dans la couleur qu'évoquent ces titres, et l'aquarelle laisse place à la javel. Cette triple décision semble faire basculer l'appréhension de ces dessins d'un côté plus conceptuel et moins sensible. Pourquoi ?

**Marion Fourniguët :** Dans cette nouvelle série, j'ai souhaité à nouveau travailler à partir de titres de l'histoire de la peinture (ici, les 100 natures mortes répertoriées sur le site Atlas du musée du Louvre), mais de façon un peu différente de la Troisième série : comme l'ensemble du projet interrogeait, de différentes manières, l'idée de remplissage, l'utilisation de ces titres m'a permis d'avoir un corpus immédiatement important en termes de quantité, et je n'ai pas voulu, à partir de là, introduire d'éléments nouveaux (par l'utilisation de l'aquarelle par exemple); j'ai plutôt cherché à rendre visible, à partir des titres eux-mêmes, et avec des moyens minimaux (format A4, 5 couleurs), une surabondance d'objets, d'aliments et d'animaux. Il s'agit moins, du coup, de mettre en œuvre des variations sensibles provenant d'évocations textuelles, que de jouer sur la force évocatrice, poussée jusqu'à l'éccœurement, de ces multiples titres. L'utilisation de la javel, en altérant les impressions numériques (effacements, coulures, transformation des couleurs), contribue à une certaine sensation de profusion, en apportant une part de désordre, et semble «défigurer» chaque titre; elle a plutôt tendance à contrebalancer les caractéristiques conceptuelles du projet (mise en page systématique du texte, utilisation exhaustive d'un corpus), en rendant singulière chaque impression, et en lui apportant une qualité plastique propre.

**AK :** Une autre série de dessin, celle des Pots, sera également montrée. Quel type d'accrochage privilégieras-tu pour Tout-en-Cours ?

**MF :** J'envisage ici un accrochage qui articule ces deux séries, de sorte que l'ensemble constitue un projet autonome, en lien avec l'espace particulier de t-E-c. L'idée de remplissage avec laquelle se construit le projet de t-E-c est surtout celle d'une occupation de l'espace, et également de l'espace mental. Les deux séries de dessins y répondent de façon très différente: la première (celle des titres), par le nombre, et par la force évocatrice des mots (tout en pointant les choix muséographiques français et leur logique de la conservation); la deuxième, par la description littérale de l'opération (sa traduction gestuelle), et ses variations. D'autre part, bien qu'il s'agisse de séries, les dessins réalisés ici ne s'inscrivent pas dans la suite des Séries produite jusque là, mais sont l'occasion d'une réflexion directe sur différents gestes, et leur visibilité au sein d'un ensemble complexe et cohérent.

**AK :** Du remplissage, tu en dis : «contenant, contenu, limites, débordement, occupation ; ayant une résonance à la fois concrète et abstraite, ou symbolique. D'où ensuite un travail plastique qui se fait notamment par couches, superpositions, remplissage, multiplication, versement, etc...». Y-a-t-il un rapport liquide/solide qui se déplace dans l'ensemble de ta pratique picturale : ces notions de superpositions se retrouvent particulièrement dans tes peintures de la série des Garden Parts, partant d'un questionnement ayant plus trait à «la sculpture peinte» (je pense à Star du Sidobre et 1 2 3 februar, mais aussi à la juxtaposition de surfaces, qui ne se rencontrent pas, dans la série des Ravisseurs) passant par le moment figé (est-ce quelque chose de la liquidité figée ? je pense là aux peintures Sans Titre, reprenant la photographie partiellement surexposée d'un singe en mouvement, et à MC1, MC2, MC3) pour arriver à la liquidité, ici dans tes dessins (les Première, Deuxième, Troisième et Quatrième Série), avec l'utilisation récurrente de l'aquarelle ?

**MF :** La présence de l'élément liquide est, je crois, très différente d'un projet à l'autre en fonction du degré de littéralité avec lequel je l'aborde. Dans le cas des aquarelles, l'eau renvoie principalement à elle-même, en apparaissant sous sa forme la plus rudimentaire (des tâches), ce qui me permet également d'en jouer, en donnant à voir par exemple des scènes d'incendie par ce moyen-là. Dans le

cas de mes peintures, il s'agit moins de liquidité que de rapports de transparence, et donc de surface. Les frottements visuels que peuvent créer des trous blancs (MC), ou des plages de couleurs semi-transparentes (Garden parts), sont pour moi le moyen d'interroger le rapport de familiarité que l'on a avec des espaces, ou objets, souvent construits, et de rendre indissociable une certaine perte de repères, et la perception de quelque chose de propre à la peinture: sa réalité sur la surface de la toile.

**AK :** Le trait (pour le vase par exemple, mais aussi les premiers dessins de poissons dans des lacs – tu écrivais d'ailleurs : «Finalement, [les poissons] sont-ils plus beaux dans l'eau ou sur une table de cuisine? Quand ils sont morts, on peut voir leurs couleurs, le brillant des écailles, la finesse des nageoires. On peut les éclairer. Nous, c'est le contraire.») qu'il soit graphique ou typographique répond-il à cette nécessité, d'énoncer et faire vivre le possible débordement ?

**MF :** Dans la série des pots, il s'agit moins de débordement que de remplissage, non sans auto-dérision d'ailleurs : le fait d'imprimer la forme minimale d'un contenant, puis de remplir ce contenant, rend tangible le plaisir tautologique d'un geste (dissimulé par une certaine rigueur formelle), en laissant apparaître, dans le détail des bordures, chaque étape du processus. Cette visibilité du processus me semble compenser, de façon distancée, le résultat austère et opaque de l'ensemble : un bloc de formes noires. Et comme je l'expliquais, l'idée du remplissage de l'espace physique comme mental, est une constituante de l'accrochage pour t-E-c. Cet espace mental se déploie (aussi) par l'utilisation du texte. Dans la Troisième série et dans le projet présenté à t-E-c, il y a essentiellement la possibilité d'évocations à la fois immédiates et très complexes : comme il s'agit de titres de peinture, les mots imprimés auront une résonance très variable sur les personnes qui les liront, suivant les souvenirs plus ou moins confus qu'ils auront d'éventuels tableaux. Le fait de présenter ces textes de façon frontale, avec des lettres imprimées en majuscule, et avec un corps assez gros, fait que ces souvenirs s'articuleront avec des images mentales beaucoup plus génériques, voire une absence d'image au profit d'une pure résonance phonique / d'un pur impact visuel.

Ce procédé me permet de convoquer un imaginaire varié, de provoquer un foisonnement à partir d'une économie formelle réduite, et de jouer uniquement sur les conditions de lisibilité de ces textes (plus ou moins lisibles, masqués, effacés); ce travail de perturbation permet de suspendre en partie la nature signifiante du texte au profit de qualités plastiques singulières.

**AK :** Tu parles de «la visibilité des objets, les limites de la reconnaissance, le rapport au langage. Sont ici convoquées la mémoire comme espace de re-création, et les figures d'un terreau culturel réinvesti avec plus ou moins de désinvolture par le sensible et l'informe.» Peux-tu m'en dire plus ?

**MF :** Quand je parle de «la mémoire comme espace de re-création (...), il s'agit du travail de dessin que je poursuis avec les Séries qui sont l'occasion à la fois d'une distanciation par rapport aux questions posées par la peinture, et d'une distanciation délibérée dans le rapport au monde qu'on y déchiffre. D'où le désir d'un «ratissage» large dans les références convoquées, et également dans les formes de documents utilisés (dictionnaires, photographies trouvées, calendriers, études d'artistes, etc...). J'essaie de trouver des solutions de représentation qui s'accordent avec une certaine rapidité d'exécution, et une économie de moyens, car ces dessins, jouant avec l'idée d'acquis culturel, et de mémoire (plus ou moins consciente, avec la part de confusion qu'elle transporte), doivent conserver cette complexité immédiate qui constitue notre rapport aux choses représentées: quels souvenirs apparaissent, quelles connaissances y sont liées, quels sentiments y sont attachés? D'où le procédé récurrent de superposition des couches, ou de taches, qui révèlent autant qu'elles dissimulent, mais mettent en péril la nécessité constante de s'appuyer sur un savoir, de façon axiomatique, pour faire le pas suivant.

**AK :** Quel déplacement opères-tu entre représentation d'animaux des débuts à ceux présents, dans ta peinture et tes dessins de figures humaines, parallèlement à cette utilisation de l'écriture ?

**MF :** La présence d'animaux qui répond à la même nécessité devient l'endroit d'une résistance à la compréhension, au savoir, à la représentation.

C'est pourquoi leur présence est souvent altérée d'une manière ou d'une autre : animaux surexposés, troués, tachés. Au-delà du désir de connaissance qu'ils ont pu susciter (on en apprend les noms quand on est petit, on les répertorie dans les encyclopédies, on les compte), ils me semblent apporter une charge d'opacité, une présence irréductible qui ne renvoie qu'à elle-même; cet aspect-là me paraît particulièrement intéressant en regard des questions de représentation que pose la peinture, et de ses qualités réflexives. Les animaux ont aussi l'avantage, je crois, d'avoir une force évocatrice importante dans leur désignation-même, et leur utilisation conduit à des registres de ton assez divers: dans le projet présenté pour t-E-c, l'abondance de noms d'animaux, en regard de la nécessité interne à chaque nature morte de composer rigoureusement une scène aux composantes parfaitement dénombrées, apporte une valeur d'ordre comique à l'ensemble.

**AK :** Reprenant cette question de la liquidité, et la façon dont tu articules toutes les parties de ton travail, mais usant malgré tout d'un médium qui ne contraindrait pas aisément (la peinture, l'aquarelle, la javel), plutôt imprévisible, quel rapport au hasard, si il y en a un, cela engendre-t-il ?

**MF :** Oui, il y en a un, l'intérêt étant à la fois de le susciter, et de le limiter; on va certainement plus loin quand on se perd, mais il n'y aurait aucun sens à disparaître véritablement... C'est la question de la part de décision dans le geste, et l'idée d'accident, qui, contrairement au hasard, peut se provoquer - et donc avec laquelle on peut jouer. On s'aperçoit vite, dans la pratique, que les accidents se situent rarement où on les voit, et que ce que l'on voit est souvent la conséquence des gestes les plus conscients (exemple, les coulures en peinture).

**AK :** Comment envisages-tu tes prochains travaux, tes prochaines séries tant de dessins que de tableaux ?

**MF :** Mon travail de peinture se poursuit autour de questions posées par la série Garden parts, et qui ont trait à la représentation d'espaces construits. Il s'agira cette fois d'architecture, et notamment du Couvent de la Tourette de Le Corbusier.

**AK :** Le retour à ces espaces construits renvoie, pour moi, à tes premières peintures, plus «sculpturales». Est-ce que les dessins de la Deuxième série, où il y a déjà présence de certains dessins de Viollet-le-Duc en sont une amorce ? Comment se répondent, correspondent tes dessins et tes peintures ? Je n'ai pas l'impression, je me trompe peut-être, que, tes dessins soient des études préparatoires comme on pourrait l'entendre de manière classique, à tes peintures ?

**MF :** Mes dessins ne sont pas, effectivement, un moment ou un espace de préparation pour les peintures; j'essaie au contraire de maintenir une certaine «étanchéité» entre ces deux pratiques, car les limites d'une articulation entre les deux est pour moi une chose stimulante. Il y a bien sûr beaucoup d'échos dans les questions qu'elles posent, mais chacune se construit à l'intérieur d'elle-même, dans une continuité temporelle qui fait semblant de ne pas tenir compte de cette alternance; je souhaite que, si des passerelles doivent se dessiner entre les deux, ce soit «sans moi». Concernant Viollet-le-Duc, les dessins contenus dans son ouvrage L'art russe sont un exemple d'imagerie allant dans le sens d'une exhaustivité, et d'un désir de rationalisation de l'inconnu par ses représentations; c'est en même temps une matière infiniment riche, justement parce qu'elle garde une puissance poétique et un mystère certains, même une fois ses objectifs détournés. C'est cette transformation, ou cette «mise à mal», que j'explore, et qui me paraît d'autant plus fertile qu'il s'agit d'espaces pensés, et construits.

www.marionfourniguet.com  
anne.kawala.free.fr  
www.toutencours.fr

