

Article de Frédéric Chauvreau paru en décembre 2020 dans la [Revue Poésies Plastiques](#).  
[Télécharger le numéro 4](#).

Depuis le coup de dés de MALLARMÉ<sup>1</sup>, l'espace blanc de la page est devenu un espace d'exploration pour tout un pan de la poésie moderne.

C'est même devenu un topos, un lieu commun de la poésie contemporaine.

Cet espace blanc, est d'abord celui du blanc typographique.

Espace vide entre les mots, qui évoque le silence, comme dans une partition musicale, et qui fait entrer de l'air dans l'espacement des signes, comme dans une composition picturale.

La singularité du livre d'artiste de Gladys BRÉGEON consiste d'abord à étendre ce blanc à l'échelle de la page entière, puis au livre entier.

Le livre d'artiste intitulé [feu le jeu](#)<sup>2</sup>, est exemplaire à cet égard.

Il ménage un espace en réserve, tout en retenue ; une aire de jeu, qui interroge la matérialité du livre, et déploie sa réserve de sens.

C'est la page blanche qui s'offre à notre regard, comme un théâtre dépouillé.

Gladys BRÉGEON semble soumettre la page à une procédure de raréfaction.

Pourtant, cette page blanche n'est pas un lieu déserté de toute image et de toute parole.

Il s'agit plutôt d'un espace de l'épuration, c'est-à-dire un espace qui repousse les limites de la représentation, jusqu'aux frontières de l'abstraction.

Ainsi, lorsque le poème parle de la mer – « le mystère est un mot de mer » – au lieu de la mer, ou plutôt, en lieu et place de la mer, c'est-à-dire dans la partie inférieure de la page, nous voyons une surface noire, un rectangle.

Nous avons l'impression qu'il n'y a rien à voir, ou pas assez. Gladys BRÉGEON nous plonge dans une aveuglante blancheur. Mais cet aveuglement, paradoxalement, nous ouvre les yeux. Là où nous avons cru qu'il n'y avait rien à voir, nous découvrons maintenant tout un monde. Comme une révélation. Quand il n'y a plus rien à voir (ou presque), il nous reste le toucher.

Mais il s'agit d'un toucher visuel, une perception haptique.

L'artiste multiplie les formes gaufrées, qui appellent la main.

La surface soyeuse du papier Vélin insinue une caresse du regard, qui effleure mentalement sa texture veloutée. Comme si la sensation tactile opérait une métamorphose dans notre perception de l'objet. Une vision sensuelle, quasi érotique. Nous contemplons quelque chose comme une surface tégumentaire, la peau du livre.

Gladys BRÉGEON conçoit son livre comme un espace de contact.

Contact entre l'œuvre et le spectateur, contact entre le corps et le support, contact entre la vue et le toucher.

Le dispositif de présentation fonctionne à l'image du poème, comme une métaphore visuelle. Le poème parle d'air et de lumière – « la lumière est un mot d'air » - et nous voyons une page blanche. L'énoncé, qui ressemble à une assertion, ou une définition du dictionnaire, semble instaurer un rapport d'équivalence - par la force de l'auxiliaire être - entre deux mots, à priori sans rapport: la lumière et l'air. Des éléments sans rapport, si ce n'est leurs qualités physiques, qui les classe aux frontières de l'immatériel.

---

1. Stéphane MALLARMÉ, Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, 1897.

2. Gladys BRÉGEON, feu le jeu. Texte imprimé sur Rivoli Vélin 120g., gravures et gaufrages imprimés sur BFK Rives 250g, 18x22cm, in-folio, 11 pages. Édition de 8 exemplaires. Feu le jeu est un poème sur l'homme et les 4 éléments.

Source: <http://www.gladysbregeon.net/>

Ainsi, le décalage entre le signifié et le référent, fait naître un nouveau sens, par association, transport. Ce qui semblait une définition devient une métaphore.

Ce qui a l'air précis devient ambigu, imagé, poétique.

Là où la représentation paraît avoir déserté le livre, c'est le langage qui fait image.

Les phrases, comme isolées dans la page, opèrent, derrière les apparences, un égarement du (ou des) sens, et génèrent un contenu suggestif.

Une écriture allusive, qui nous perd dans nos pensées.

Lorsque nous tournons la page, et que le texte disparaît, il ne reste que la page blanche.

Pourtant, une ligne horizontale se détache sur le fond blanc. Comme un rayon de lumière, ou une ligne d'horizon.

Cette ligne incandescente, est le produit d'un gaufrage, c'est-à-dire une empreinte, l'indice d'une pression dans la matière du papier.

Gladys BRÉGEON nous plonge alors dans une curieuse confusion. Son geste participe d'une étrange opération qui brouille les limites entre dessin, gravure, et photographie.

L'artiste ne représente pas la lumière, ni l'air, qui par ailleurs, sont irreprésentables. Elle nous présente un espace dénudé, aéré, traversé de lumière. Cette empreinte discrète, minimale, forme une ligne, mais sans crayon. Elle dessine avec la lumière, qui accroche la surface du papier.

Cette ligne serait donc une photographie, au sens étymologique, une inscription de lumière à la surface du papier. La présentation du support agit comme un révélateur.

Gladys BRÉGEON entretient volontairement l'ambiguïté. Comment ne pas voir, comme une évidence, qu'à côté de la fabrication de livres d'artistes, l'artiste mène une intense activité dans le champ de la gravure et de la photographie.

Autant de dispositifs indiciaires<sup>3</sup>, qui interrogent de manière indistincte, comme à tâtons, notre rapport à l'image.

Tel est ce tirage photographique, intitulé sobrement *la main*.

La photo montre une main vraisemblablement posée sur une vitre, ou un écran.

Une surface en contact. Ce qui est précisément la définition d'une photographie argentique.

C'est une reproduction, c'est-à-dire un dispositif qui implique nécessairement un contact entre la copie et le modèle.

On ne peut pas prendre en photo quelque chose qui n'existe pas.

Comment ne pas voir, encore, ce diptyque intitulé *la fenêtre*, qui associe une gravure, à la manière noire, et un tirage photographique.

Voir, une fois encore, qu'il n'y a presque rien à voir, mais que ce presque rien, nous montre tout de l'image. C'est à la surface de l'objet, que se joue cette expérience, ce paradoxe.

Il aura donc fallu passer par un effacement, aux frontières du visible – à peine une trace, un reflet troublé – pour percevoir les constituants physiques, qui rendent possible la reproduction.

Nous pénétrons alors dans l'espace indiscernable de l'empreinte – empreinte gravée, ou empreinte de lumière – dans l'épaisseur matérielle de l'image.

La fenêtre, nous le savons bien, est, depuis la Renaissance, le paradigme de l'image.

C'est la fameuse fenêtre peinte d'ALBERTI<sup>4</sup>, qui sert de modèle opératoire à toute création imitative, à tout espace de représentation.

Or, c'est en usant, jusqu'aux limites du visible, de dispositifs de reproduction, que Gladys BRÉGEON met en crise la représentation.

---

3. Sur cette question, lire Rosalind KRAUSS, Notes sur l'index, extrait de L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes, éditions Macula, 1993.

4. « je trace d'abord sur la surface à peindre un rectangle de la grandeur que je veux, qui sera pour moi une fenêtre ouverte à partir de quoi on peut contempler l'histoire ». Leon Battista ALBERTI, De Pictura, 1435.

En nous confrontant à la matérialité de l’empreinte, photographique ou gravée, l’artiste nous entraîne dans les vertiges de la nomination, dans l’égarement ébloui d’une tentative d’identification. Ce que nous voyons n’est ni une fenêtre, ni une peinture, ni à proprement parler une gravure ou une photographie. C’est tout cela à la fois.

Nous retrouvons ici ce qui est au cœur de la démarche de Gladys BRÉGEON : une condensation de pratiques qui vient toucher notre regard, et entamer nos certitudes.

Comme ses photographies ou ses gravures, le livre d’artiste que nous expose Gladys BRÉGEON est d’abord à comprendre comme un dispositif de (re)présentation.

C’est-à-dire un espace où viennent se concentrer et se liquéfier tout à la fois, la possibilité d’une image.

Tout comme la matière du livre, et sa mise en œuvre, étourdit nos perceptions.

Le papier devient une surface d ’émergence, un espace séminal, support de signes inchoatifs, un lieu de virtualités.

La page gaufrée ou imprimée, support de signes visuels ou linguistiques fait aussi office de support d’empreinte, c’est-à-dire d’espace matriciel<sup>5</sup>.

C’est alors le concept de forme qui se trouve remis en question<sup>6</sup>.

Gladys BRÉGEON fabrique moins des formes qu’elle ne produit des formations.

---

5. Ce que l’historien de l’Art Georges DIDI-HUBERMAN appelle l’empreinte comme matrice: « La matrice nous dit le lieu où se forme –où se coagule – la ressemblance. [...] En elle, l’institution des images trouve un modèle – un fantôme – de formation naturelle, d’embryogenèse. »

Georges DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact*, Les Éditions de Minuit, 2008, p. 53.

6. « On se trompe à vouloir réduire la notion de forme à une seule chose métaphysique, une idée platonicienne dénotant la maîtrise du logos sur le monde matériel... [...] la forme est un patron, un moule, une matrice. Quelque chose que nous appellerions spontanément une forme en négatif. Une contre-forme du résultat désiré. Ou encore cette chose capable de donner forme à quelque chose d’autre [...] elle offre la possibilité technique de donner forme à l’absence [...] l’empreinte fait de l’absence quelque chose comme une puissance de forme.» Georges DIDI-HUBERMAN, *ibidem*, p. 53 -55.