

## Entretiens avec Anka Ptaszkowska

1998–2015

### Entretien dans l'atelier de l'artiste

1998

**Rachel Poignant** : Il y a des mots importants et que par mon travail j'essaie de définir.

**Anka Ptaszkowska** : Dès le début, j'approchais ton travail à travers des mots, des mots qui t'ont parfois choquée.

**RP** : Comme « labeur ».

**AP** : Je reviens toujours à ce mot, comme au mot « travail » dans son double sens, en tant que verbe et en tant que sujet. Mais un des problèmes essentiels qui se posent est celui des limites. Où cela commence et où cela se termine ?

**RP** : Dans les premières pièces, les « moulages de moulages », je ne savais jamais où j'allais atterrir. Je ne mettais jamais de limites, elles étaient objectives, physiques.

AP : L'épuisement ?

RP : À travers ces pièces, j'ai justement expérimenté mes limites : physiques tout d'abord, quand je n'en peux plus je n'en peux plus. Au moment de l'épuisement il y a aussi le début de quelque chose, des amorces de formes, des idées qui apparaissent, et le même travail se reporte sur une forme différente. C'était un processus extrêmement linéaire ; pendant deux ans j'ai vraiment fait la même chose, je m'appuyais sur un processus de type : des moulages, des moulages, des moulages. Il y avait aussi un épuisement mental, un manque de croyance.

AP : Il n'y avait pas qu'un début mais des débuts de processus. Tu parlais par exemple du « modèle » d'une petite chaise dont la forme se perdait petit à petit. À quel moment arrêtais-tu le processus ?

RP : Je ne le considérais jamais comme arrêté, mais comme suspendu. Je glissais, toujours avec la possibilité de reprendre, de continuer. Mais en fin de compte c'était une manière d'arrêter.

AP : En douceur.

RP : Je pensais aux mots « commencement » et « recommencement ». Il y avait le fait de ne pas pouvoir commencer par faire une forme. Je parlais donc d'une forme déjà existante. La première chose qui m'intéressait, c'était d'expérimenter et de vérifier l'évolution d'une forme, son statut d'objet, le passage — par le moulage — d'une forme qui va vers la sculpture.

AP : Je ne comprends pas la différence entre forme et sculpture.

RP : Je choisisais une forme qui ne m'appartenait pas, et par le travail de moulage je la « défonctionnalisais ». J'expérimentais de manière minutieuse les déplacements très légers d'un objet à un autre qui serait plutôt de l'ordre de la sculpture.

AP : Quand est-ce que ça devient sculpture ? À quel moment cette forme qui n'est pas à toi devient une sculpture qui est à toi ?

RP : Il y avait peut-être le passage d'une forme à l'informe.

AP : C'était quand la distance avec la forme première était suffisamment grande ? On ne sait pas trop où cela se passe. N'était-ce pas la question du nombre ? N'était-ce pas le troisième ou le dixième moulage qui devenait la sculpture ?

RP : Le mot sculpture n'est pas défini.

AP : Ce n'est pas grave, comme ça il peut être défini.

RP : En fait, il s'agissait de refaire une forme sans sa matière. C'était le déclenchement d'un processus et son déroulement était presque naturel. J'expérimentais un passage jusqu'à ce qu'il ne soit plus intéressant.

AP : C'est donc au moment d'un basculement dans quelque chose d'inintéressant que la sculpture apparaît.

RP : À un moment donné la répétition de ce moulage arrivait à ne plus avoir de sens. J'ai toujours

peur de manquer quelque chose. Après, il y a eu des pièces plus formelles, comme les « étagères », où les limites objectives m'étaient données par le nombre, l'écart, la mesure. Avec elles, j'entrais dans le cadre d'une fabrication.

AP: Alors il ne s'agissait jamais d'atteindre un quelconque résultat?

RP: Non, je faisais pour faire, et c'était justement ça que je travaillais.

AP: Il ne s'agissait donc que d'un processus?

RP: De toute façon, il y a dans mon travail un refus de la subjectivité. Mon activité reste la même, mais ses limites sont plus fragiles, et la manière d'aborder la forme et la matière a changé.

AP: Il y a chez toi une objectivité et également une subjectivité, surtout dans ton investissement personnel. Ta subjectivité ne se situerait-elle pas dans la possession du travail? La naissance d'un enfant est un fait objectif mais, tout de suite après, il devient l'enfant de la mère (du moins à ses yeux). Parmi tes pièces tu as vraiment l'air d'être chez toi. Est-ce douloureux pour toi de t'en séparer?

RP: J'ai un rapport très affectif à mon travail. Chaque objet a son importance et en cela je les place à égalité. Il n'y en a pas un qui vaille plus qu'un autre. C'est là que je parviens, peut-être, à avoir une certaine distance par rapport à mes pièces.

AP: Par leur nombre aussi.

RP: Oui, mais le nombre est quelque chose d'assez

dangereux. Je le travaille d'ailleurs de moins en moins. Les pièces sont fragiles aussi, elles se cassent parfois, mais je n'en fais pas un drame. J'en ferai d'autres. Je n'ai pas de rapport de valeur aux objets. Les pièces sont comme des morceaux.

AP: Et si on parlait de propriété? Est-ce que cet objet t'appartient? Dans quelle mesure et à quel niveau?

RP: Il me semble évident qu'il m'appartient.

AP: Pourquoi?

RP: Si tu me le demandes, naturellement, je te réponds oui. Mais après si je cherche le sens caché, je te réponds non. Explique-moi ou tu veux en venir avec ce mot de propriété.

AP: D'une part, le problème de la propriété m'intéresse. La manière dont chacun l'approche, dans sa pratique de l'art et de la vie, nous situe très précisément dans le monde social, politique — dans le monde tout court. Pour moi, c'est à partir de cette pratique que commence la théorie de l'art. Quand tu dis que pour toi une pièce ne vaut pas plus qu'une autre, je considère cela comme un énoncé théorique exigeant. D'autre part, en te voyant dans ton atelier parmi tes pièces, j'ai toujours l'impression qu'elles t'appartiennent tout particulièrement et très naturellement. Je t'entends presque parler : « mes carottes, mes oignons, mes doigts, mes oreilles, mes tapis ».

RP: Il faut rappeler la facilité avec laquelle je m'en détache; je peux très vite les casser ou les refondre.

Même si je perds une pièce je ne perds pas le travail.

**AP:** On revient toujours au même point : apparemment les pièces ne comptent pas. Mais le mot « processus » commence à m'agacer. Le mot qui décrirait un rapport tout à fait spécial entre toi et ce que tu fais n'est pas encore trouvé.

**RP:** Je dis souvent le « processus de fabrication ».

**AP:** Ne dirais-tu pas le « processus de production » ?

**RP:** Non, parce que le mot « production » induit un objet, un résultat, tandis que la « fabrication » est plus liée à un faire.

**AP:** Liée au verbe. Je pense que si le mot « travail » n'avait pas été détourné, utilisé de façon partielle et abusive dans le monde de l'art (depuis l'art conceptuel ce mot veut dire « œuvre », donc « sujet », et son coté « verbe » finit par être oublié), il serait très approprié à ce que tu fais, justement en raison de son ambivalence.

**RP:** Oui, il est au plus près de mon activité quotidienne. Je parle aussi de manipulation, mot dans lequel il y a « main ».

**AP:** Malheureusement le mot « manipulation » tout comme le mot « travail » est couramment utilisé dans un sens différent. Et que penses-tu aujourd'hui du mot « labeur » qui t'avait tellement offusquée ?

**RP:** Je l'ai d'abord refusé, puis accepté. Mais le labeur n'était pas non plus mon propos, et je ne voulais pas qu'il soit mis en avant. Il y a une expé-

rimentation, un trajet. Je dessine beaucoup, je répète les dessins comme je répète les objets, mais j'ai toujours besoin de revenir à la matière. Je ne comprends ce que je fais que quand je réussis à toucher, à faire, et à poser par terre. L'arrivée du corps dans mon travail n'était pas un attachement au corps, mais un détachement, la volonté d'en extraire quelque chose. J'ai moulé un doigt, puis un autre, 500 en tout.

**AP:** On aurait pu croire le contraire, on aurait pu voir cela comme une implication assez primaire de ton propre corps; mais finalement c'était plus pervers ?

**RP:** Je ne les ai pas faits naïvement, ces doigts. Je savais que ce rapport au corps si direct était dangereux, mais il fallait que j'en passe par là et le corps a fini par se noyer dans la quantité. Les « tapis » devenaient surtout des surfaces, des reliefs. J'étais moins dans un rapport au processus que dans une approche tactile de l'objet, dans sa proximité, et dans le changement d'échelle. Je cherchais un geste direct, le plus immédiat possible, comme enfoncer le doigt dans la terre.

**AP:** C'était tout de même assez trompeur, car cela se passait au moment de la grande mode du corps. Tes doigts étaient superficiellement proches de beaucoup de choses qui se faisaient, même si, au fond, ça n'avait rien à voir. S'agissait-il alors d'une évacuation du corps ?

**RP :** Je me suis quand même coltiné 30 m<sup>2</sup> de tapis. Je n'ai jamais voulu les montrer ensemble, car je savais au fond que ce n'est pas dans la profusion et dans la quantité que les choses se passent. Maintenant, je sais comment je montrerais ces pièces : enroulées, avec le dos visible, posées dans un coin, comme une étape, comme quelque chose de fini.

**AP :** Qu'est-ce qui te gêne précisément dans le fait d'exposer ton travail ?

**RP :** Tout bêtement le fait que cette situation n'est pas naturelle. Le fait de choisir aussi. Dans l'atelier, je ne choisis pas la place de l'objet. L'exposition induit un agencement de l'espace et je sais qu'il n'y a pas d'agencement nécessaire. En même temps, le choix me fait perdre la liberté de mouvement.

**AP :** Ce n'est pas en restant naturelle que tu pourras affronter le grand changement qu'est le passage de l'atelier à l'espace d'exposition. À mon avis, il faut trouver un truc. Ce truc, ça pourrait être le débordement de l'espace qui va t'être donné, le débordement comme situation justement naturelle. Cela s'impose même. Si ton travail se range, s'accomplit dans l'espace donné de l'exposition, ça sera faux. Quelle astuce vas-tu trouver pour le déplacement des pièces de l'atelier à l'exposition sans reconstruire l'atelier, ce qui serait faux de toute évidence ?

**RP :** Je ne pense pas qu'il existe une situation idéale

et juste, mais je crois qu'il faut que je me tienne au plus près de l'atelier. Arriver avec tout et accrocher « comme ça », c'est-à-dire spontanément, au hasard. Un jour, je m'apprêtais à mettre mes « roses » dans la forme d'un carré ou d'un rectangle. Je me souviens que tu m'as dit : « pourquoi ne les mets-tu pas comme ça ? » Quand je suis revenue à l'atelier j'ai remarqué les trous dans le mur, et me suis mise à accrocher les « roses » pour cacher les trous. Et ça marchait. Je ne comprends toujours pas pourquoi je mettais mes pièces dans l'espace en forme régulière alors que je savais très bien que c'était une erreur. Tu as parlé d'égalité dans les pièces. Il y a deux solutions extrêmes : soit tout apporter, mais je n'y crois pas, soit choisir, mais je sais que, dans ce cas, il y aura très peu de choses au bout.

**AP :** Et ce serait le contraire de ce que c'est actuellement. Là, tu ne triches pas. Car être au plus près de l'atelier est toujours au prix d'un mensonge, d'un faux-semblant.

**RP :** Je pense que je peux faire une proposition ponctuelle, un choix qui pourrait être différent dans un autre lieu et à un autre moment.

**AP :** Moi, je vois bien ton exposition, parce que tu as déjà élaboré pas mal de « trucs ». Par exemple l'entassement des choses. Cela en dit déjà énormément sur la manière dont tes pièces vivent « chez elles », sans imiter quoi que ce soit. C'est très

naturel, donc objectif. Surtout quand elles sont montrées « comme ça », ça ne trahit rien. Mais il faut tenir le coup psychologiquement aussi. Il faut quand même avoir présent à l'esprit que les gens vont venir. Que vont-ils voir et comprendre ?

**RP :** Si je montre tout, je risque une mauvaise compréhension du travail. J'ai des pièces que j'ai envie qu'on regarde, et elles ne seront pas visibles. Et il y a quand même des choses que je veux montrer plus que d'autres.

**AP :** Donc, tu ne vas pas remplir ? Car une des possibilités serait le remplissage, mais c'est assez mécanique comme idée, et bêtement radical.

**RP :** Tout à fait, aussi « radical » que d'enfermer les « roses » dans un carré.

**AP :** Quand je regarde la disposition de tes pièces ici, chez toi, je constate qu'elles ont déjà en elles, dans leur forme, dans leur matière, dans leur façon de coller au mur, quelque chose qui fait que la manière dont elles sont placées les unes par rapport aux autres est tout à fait indifférente. C'est déjà dans les pièces. C'est important.

**RP :** Je ne vais pas tout apporter, il y a des éléments qui n'ont pas de poids, et après, je pense que la disposition va se faire très vite. Je crois qu'il faut que je sois dans la rapidité. C'est au moment où je pense le moins que je suis la plus juste. Si je commence à élaborer un système, c'est fini.

**AP :** C'est ça ta rigueur.

**RP :** Accrocher, enlever, accrocher, enlever. La rapidité s'approche de ma manière de travailler. C'est comme ça que je pourrais être au plus juste. Cela ne sera jamais idéal. Il ne faut pas tenter la perfection, il faut être en accord et arriver juste à ne pas regretter.

**AP :** Mais qu'est-ce qui reste dans l'exposition ? Ton exposition c'est quoi ?

**RP :** Je sais que c'est grave de ne pas répondre, mais je n'ai pas de réponse.

**AP :** Non, ce n'est pas grave. Mais il serait quand même bien de le préciser (avant ou après l'exposition) d'une manière positive et pas seulement dans la négation. Parce que, jusqu'ici, on parle de ce qu'il faut faire pour ne pas faire une exposition.

**RP :** Je ne projette rien, c'est dans ma façon de travailler. Par rapport à l'exposition, je me suis rendu compte que la seule alternative était pour moi de travailler plus. La compréhension de ce qui se passe n'est pas quelque chose de compressible. Je peux gagner un peu de temps en faisant plus, en travaillant tout le temps. Mais je ne peux pas dire « il y aura ça ou ça ».

**AP :** Ne pourrait-on pas penser l'exposition comme un glissement ?

**RP :** Oui, ce serait la définition d'un certain stade.

**AP :** Mais après, l'exposition devient un fait accompli. Sinon, le travail coule-t-il de source ?

**RP :** Non, pas du tout. J'ai l'espoir aussi qu'au fur

et à mesure du travail il y aura des évidences qui s'imposent. Qu'il y aura des pièces qui y sont et d'autres pas.

**AP :** Donc tu veux finalement revenir à la situation d'un sculpteur classique.

**RP :** Je ne suis peut-être que ça.

**AP :** Maintenant c'est la question du « pourquoi » qui se pose. Pourquoi mets-tu en place ce processus et cette fabrication en te défendant comme une folle d'avoir un produit final? Ce n'est pas complètement informel non plus. Il faut voir aussi pourquoi tu as choisi la paraffine qui est à la fois une matière opaque et lumineuse, émettant de la lumière. Un jour j'ai vu tes « ampoules », qui sont l'image d'une ampoule et, à la fois, émettent réellement de la lumière. Il y a une fluidité de cette matière. Les pièces sont comme des organismes vivants. Il y a un mouvement, une mobilité. Les « tapis » ont plusieurs manières d'être utilisés : emportés, enroulés, au sol... En même temps il y a une géométrisation qui est une entreprise folle par rapport à cette matière. Tu choisis toujours une très longue route. Il y a une définition de l'intelligence qui est de savoir trouver la route la plus courte. Mais ton intelligence à toi, c'est de trouver une route de plus en plus longue.

**RP :** Je ne fais qu'ajouter des difficultés au parcours. Avant c'était plus linéaire, plus évident. Maintenant, même entre les séries il y a des bifur-

cations, des changements de direction. Il y a des pièces qui remontent à deux, trois ans de travail, des déplacements très légers, mais très précis. Je continue de questionner le processus. J'ai l'impression qu'il y a une espèce de désir qui ne sort pas. Il y a beaucoup de choses qui sont tentées au risque de, et qui restent comme ça, en suspens. Il y a une envie de rester en retrait de la forme en trois dimensions. Je travaille maintenant beaucoup en surface, je fais pratiquement des tableaux. Il y a toujours quelque chose qui reste à l'état de désir.

**AP :** Inaccomplissement, inassouvissement. Bien évidemment, car tu parles de désir. En fait, comme tu le dis, tes pièces ne sont que des morceaux.

**RP :** Je dis : des quantités de matières plus ou moins travaillées. Plus ou moins, parce qu'il y a l'idée de l'addition, de la soustraction, des gestes ajoutés. Pourquoi cette matière-là, la paraffine? Il y a d'abord la possibilité de pouvoir faire et refaire jusqu'à ce qu'il n'en reste que quelques éléments. Je pense que je peux évacuer beaucoup de choses, je peux même faire tout et n'importe quoi, et ensuite enlever. Je m'offre alors la liberté de pouvoir faire sans être encombrée par ce faire. Je fais, mais ça disparaît. C'est pour arriver à creuser en fait. Il y a quand même la question de la profondeur.

**AP :** Tu as prononcé le mot recyclage. Je pense tout de suite à une ménagère bien économe qui ne gâche rien. En même temps ça me fait penser à une

énorme casserole, à quelque chose d'inépuisable. Tu peux toujours en faire quelque chose. C'est comme quand on fait les raviolis à la main : on les aplatit, on les coupe, on ramasse les restes, on aplatit encore jusqu'à ce qu'il n'en reste (presque) rien.

**RP :** Les découpes sont reprises, en effet. Depuis que je travaille la paraffine, j'ai utilisé très peu de matière brute. Je pars de quelques blocs, et après je vis sur un potentiel, avec, à un moment donné, des choses que je ne peux plus recycler. Je ne peux pas tout recycler, tout mémoriser.

**AP :** Tout recycler n'aurait pas de sens. C'est ce potentiel non réalisé dont tu parles qui fait office de théorie. Car les restes c'est quelque chose qui n'est pas la chose, qui faisait partie de la chose, qui n'en fait plus partie et qui en même temps fait partie du tout. C'est aussi quelque chose qui n'a pas d'utilité immédiate, mais qui est en attente.

**RP :** Je considère souvent mes pièces elles-mêmes comme des restes. Ce qui m'intéresse ce sont les limites (à quel moment c'est une pièce, à quel moment c'est un reste), c'est l'ambiguïté ou l'ambivalence du statut de l'objet. Des restes que je conserve. On remarque qu'il y a des teintes différentes. Ce n'est pas un hasard, c'est dû au recyclage. Je fais mes empreintes dans une terre rouge. Il y a toujours des résidus de terre qui viennent s'inclure dans la matière et qui créent une coloration.

Quand je n'ai plus de pièces à recycler, j'ajoute des morceaux de matière brute, donc je diminue l'intensité de la couleur. C'est une pure élaboration technique, très précise.

**AP :** Est-ce que tu en fais trop ?

**RP :** Non, maintenant je n'en fais pas trop. J'essaie d'arriver à un équilibre. Le recyclage me permet, comme je l'ai déjà dit, de faire sans être encombrée par ce faire.

**AP :** Sans être encombrée, et sans perdre. C'est aussi un principe d'économie.

**RP :** C'est vrai que c'est ambivalent. Parler d'économie peut sembler bizarre, mais je suis de plus en plus dans cette recherche d'économie.

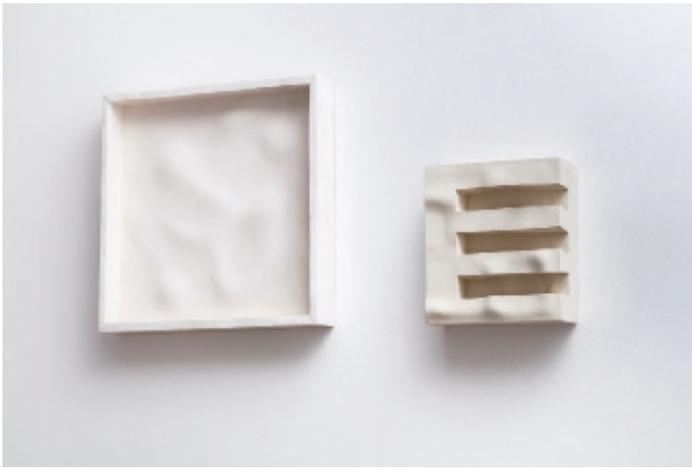
**AP :** Il y a encore une question qui se pose : est-ce éphémère ou durable ?

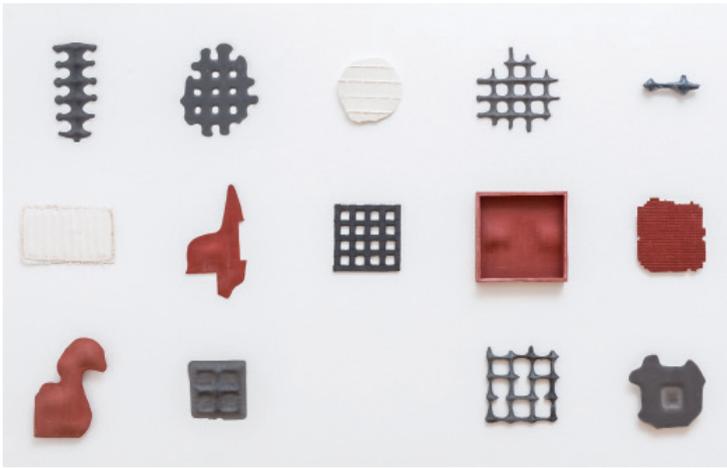
**RP :** C'est toujours tangent. Tu es là, mais tu n'en as peut-être plus pour longtemps. Il faut que ça résiste pour pouvoir encore être là. Les objets sont en attente de disparaître, ou de trouver leur place. C'est ça aussi, le recyclage.

**AP :** Ils ne meurent pas d'une certaine manière. Ce n'est pas cet éphémère qu'on trouve dans les performances et dans certaines œuvres contemporaines. Cela fait plutôt penser au cycle naturel : « rien ne se perd dans la nature ».

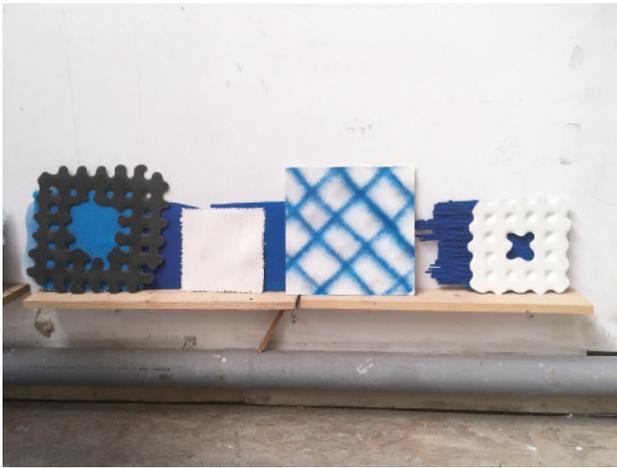
**RP :** Les tapis en latex sont voués à disparaître, c'est une matière naturelle et il n'y a aucun moyen de la figer. Et j'ai l'impression qu'il y a toujours cet











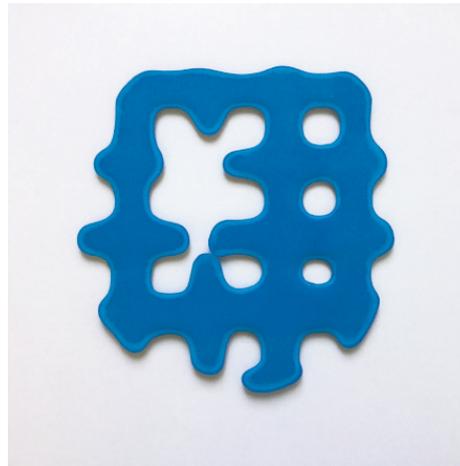
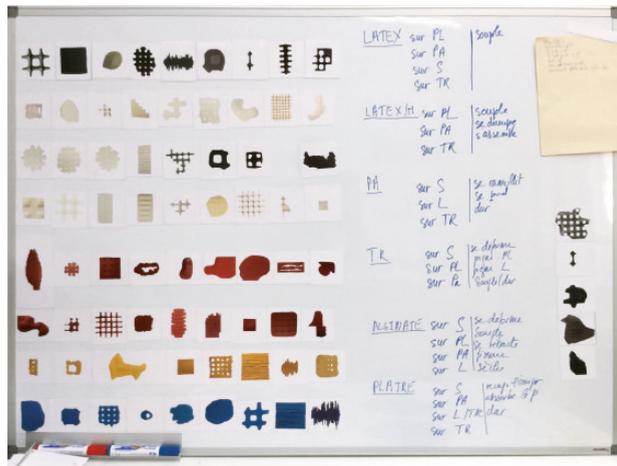
2019



101

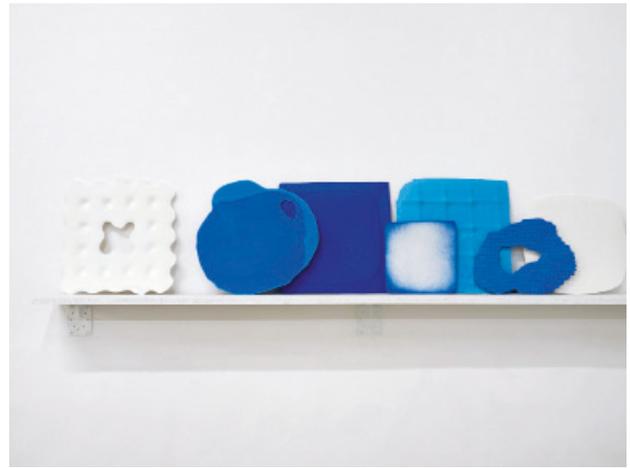
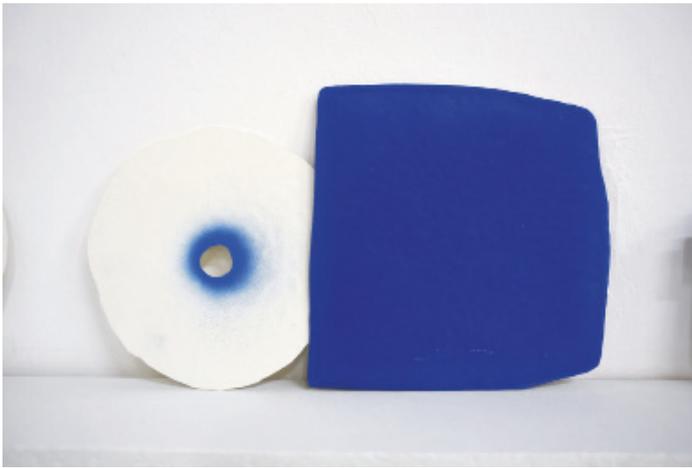














## Les actes de sculpture de Rachel Poignant

Jean-Patrice Courtois

*La seule façon d'échapper au mythe serait ici de ne pas chercher à expliquer : en ethnologie, comme en esthétique (et également en philosophie), l'explication se confond, pour Wittgenstein, avec l'élimination de l'étrangeté et de la « singularité », c'est-à-dire avec la description comparative.*

Jacques Bouveresse, « L'animal cérémoniel : Wittgenstein et l'anthropologie », in Ludwig Wittgenstein, *Remarques sur le Rameau d'or de Frazer*, traduction Jean Lacoste, l'Âge d'Homme, 1982, p. 102.

### I

#### De la sculpture et des mots

1

Le principe général qui guide Rachel Poignant, dans l'important et déjà long parcours qu'elle a effectué et continue d'effectuer dans le champ de la sculpture, pourrait se formuler de la manière suivante : *élargir le champ rétréci de la sculpture*. On aura reconnu une allusion au titre de l'essai de Rosalind Krauss, « La sculpture dans le champ élargi », qui visait en son temps, c'est-à-dire pour les années 1970 et 1980, à déterminer ce que pouvait signifier le disparate considérable des choses rangées sous le même nom de *sculpture*<sup>1</sup>. Qu'on n'entende pas la moindre note péjorative dans la notion de « champ rétréci » : on se tromperait, tant il ne s'agit que de dresser l'œuvre de Rachel Poignant en

1 Rosalind Krauss, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, traduction Jean-Pierre Criqui, Macula, 1993 (1985), p. 111-127. Bernard Lamarche-Vadel a noté à nouveau cet élargissement du concept de sculpture, mais dans un autre langage qui mérite d'être cité : « La sculpture aujourd'hui dans sa dimension la plus novatrice s'expose en instance inductive, en repère de virtualités : virtualité d'espace, de matière, de volume, de transformation. Par ailleurs et pour ce faire, elle est le plus souvent produite par déplacement de signe et aménagement, ponction et recontextualisation. Mais pour apparaître en tant que telle elle a besoin d'un site qui la situe, d'une transparence institutionnelle supposée qui légitime son opacité ou sa vacuité. » « Pour Lewis Baltz », *Lignes de mire – Écrits sur la photographie*, édités par Cécile Marie, Marval, 1995, p. 104 (texte d'abord paru dans l'album *Lewis Baltz, La Différence*, 1993). Lamarche-Vadel nomme « diagramme de l'illimitation » la fonction de cet espace, éd. citée, p. 198.

2 Exposition dite « Dernière exposition futuriste de tableaux 0,10 », vernissage le 10 décembre 1915, à Petrograd, au Bureau artistique de Mme Dobytchina. Voir le tract de Malevitch, « Zéro-Dix », *Écrits*, tome I, traduit par Jean-Claude Marcadé, Allia, 2015, p. 30-31.

3 *Insistance* est un mot que Rachel Poignant revendique, voir son entretien, après le Cambodge, 2009, et le mail que j'ai reçu, du 29 avril 2020. Dorian Astor, s'appuyant sur Whitehead, en fait un mode d'expérience élargi : « Un mode d'expérience est un mode d'insistance. L'expérience tout entière — qu'on l'appelle monde, nature, phénomène, devenir, processus, apparence, c'est-à-dire la multiplicité expressive des puissances modales et de leurs variations — est tissée de contrastes, de polarités, de différences de potentiels, de divergences maintenues écartelées, de problèmes et de contradictions. [...] "Une perspective [...] est un degré d'importance" (Whitehead) ». *La Passion de l'incertitude*, Éditions de l'Observatoire/Humensis, 2020, p. 135-136. La citation de Whitehead vient de *Modes de pensée*, traduction H. Vaillant, Vrin, 2004, p. 33.

4 Rosalind Krauss, éd. citée, p. 115.

5 Les étapes sont les suivantes pour la sculpture moderniste puis de sa critique : extinction de la logique du monument, perte de site, nomadisme, absorption du piédestal et « par la représentation de ses propres matériaux ou par son processus » elle « décrit sa propre autonomie » (éd. citée, 115-116). Ce qui mène à la fin des années 1960 à la situation d'une sculpture « entrée dans un *no man's land* catégorique » au sens où elle était « ce qui, sur ou devant un bâtiment n'était pas le bâtiment, ou ce qui dans un paysage n'était pas un paysage » (éd. citée, 117). Robert Morris et Robert Smithson en tireront les conséquences que l'on sait, avec d'autres artistes, et la sculpture, « au bout du complet renversement de sa logique » devient pure négativité, à savoir une « combinaison d'exclusions » (*ibid.*). Le photographe Marc Pataut en a souligné une étape à propos d'Étienne-Martin : « Ses sculptures habitables par le corps et par l'esprit, dont le dessous est sculpté : elles sont sans socle, sans fondations, posées sur l'espace », *De proche en proche*, Filigranes Éditions, 2019, p. 89. La question du *socle* a elle-même une histoire, depuis Le Bernin qui rompt avec la tradition « en ayant l'idée de remplacer la base architecturale conventionnelle par un socle qui semblât faire partie de la nature » jusqu'à Falconet et son « rocher allégorique » du *Cavalier de bronze* (1779), Rudolf Wittkower, *Qu'est-ce que la sculpture ? — Principes et procédures de l'Antiquité au XX<sup>e</sup> siècle*, traduction Béatrice Bonne, Macula, 1995 (1977), p. 238-239. On trouvera une discussion sur l'étape moderniste de cette évolution dans l'entretien avec Anka Ptazkowska, 10 octobre 2012, dans le lieu de l'exposition de Miramas, sur la disparition du socle, sur Brancusi, cela à partir de la fabrication par Rachel Poignant de tables comme support pour exposer les sculptures. Désormais, je citerai cet entretien par sa seule date et ferai la même chose pour les autres entretiens, une fois cités.

face et à côté de cette considérable modification du champ de compréhension d'une sculpture élargie. Elle vient après et se retourne en arrière, sans que ce ne soit en rien une attitude rétrograde, comme le dit parfaitement Anka Ptazkowska, dans l'un des entretiens décisifs qu'elle a conduit avec Rachel Poignant. Cette dernière a, par ailleurs, médité et beaucoup regardé constructivisme, minimalisme et post-minimalisme, entre autres courants artistiques du xx<sup>e</sup> siècle. L'exposition d'une partie de ses sculptures, en 2015, dans l'atelier d'Eustachy Kossakowski, à Paris, faisait d'ailleurs signe au fameux *Quadrangle*, ou *Carré noir sur fond blanc* (1915), que Malevitch exposa en hauteur et dans un coin (en lieu et place des icônes dans les maisons russes et ukrainiennes) lors de l'exposition de 1915. Rachel Poignant y utilisait un coin pour l'un de ses pièces et, ce faisant, redoublait le signe en signe anniversaire significatif (1915-2015)<sup>2</sup>. Un champ rétréci ne veut donc pas dire un champ sans perspective ni profondeur historique, fût-elle citationnelle. « Rétrécir » vient du latin *strictus*, qui veut dire *resserré, étroit*, mais aussi *strict*, au sens de la rigueur. Et le travail de Rachel Poignant a bien quelque chose de strict, dans le sens d'une rigueur insistante sur un espace resserré. Cette notion d'insistance, dans la manière dont elle compte pour elle, approche de près un mode d'expérience, aussi bien qu'une manière de qualifier le processus de travail<sup>3</sup>. Pour agir dans ce champ resserré, son travail n'en est pas moins apte à l'amplitude des sensations, à la fois dans les procédés de travail et la facture des œuvres proposées. Le moulage qu'elle pratique, le travail sur les matières et les matériaux, le lieu de l'atelier comme lieu de travail principal — on y reviendra de façon spécifique — appartiennent pleinement aux critères et à l'histoire de la sculpture comme « catégorie historique et universelle »<sup>4</sup>. L'œuvre apparaît donc sans difficulté, de ce point de vue-là, comme de plain-pied dans la catégorie de la sculpture, sans que soit manifeste le besoin d'élargissement que Rosalind Krauss a décrit. Cet élargissement, pour aller vite, tenait à cette nécessité d'établir une relation avec l'architecture et le paysage après une série de négativités, qui avaient engagé le développement historique de ce qui s'appelle *sculpture* jusqu'à son terme<sup>5</sup>. Il n'est pas interdit de noter que Rachel Poignant, à propos d'une pièce

particulière, résiste au terme *architecture*, que lui propose Anka Ptaszowska dans un entretien, pour lui préférer celui de *construction*, évoquant par similitude le constructivisme<sup>6</sup>. Mais il doit être clair que le problème est toujours le même : ce que le champ (élargi) fait à la notion (sculpture) qui existe dans ce champ est un principe analogue à ce que la notion (la sculpture) fait au champ (rétréci) — et rétréci volontairement. Peut-on modifier le sens de la sculpture en modifiant son champ d'action reste une question commune, dont Rachel Poignant *inverse*, selon un procédé qui lui est cher, l'échelle et la direction au regard de la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle.

## 2

Le problème de la sculpture est aussi le problème des mots. Disons-le tout de suite : il ne semble pas, absolument pas, que l'œuvre de Rachel Poignant puisse être rabattue, encore moins expliquée, par le constructivisme, le minimalisme et le post-minimalisme. Il y a toujours, en toute œuvre, des critères qui voisinent et des critères qui diffèrent au regard de choses voisines, méditées ou nécessairement vues. À l'histoire de l'art de faire la part des choses<sup>7</sup>. Il s'agit plutôt d'examiner le travail des choses dans les choses, le travail des actes dans le processus, et de découvrir ce qui se trouve dans les choses à part les choses elles-mêmes. Sur le mot *sculpture*, en revanche, et Rachel Poignant et Anka Ptaszowska, son interlocutrice privilégiée à plus d'un titre, tombent d'accord : il s'agit bien de sculpture. Et, d'ailleurs, une des expositions importantes s'intitulera *Sculptures*<sup>8</sup>. En revanche, la discussion sur la nature *classique* de la sculpture est, elle, beaucoup plus serrée, tant on voit Rachel Poignant résister à cette détermination portée par Anka Ptaszowska. Peut-être que la raison de ce refus, ou de cette résistance, est à chercher dans ceci que « l'objet déborde de lui-même » dit Rachel Poignant, évoquant ainsi le sens de l'élargissement qu'elle entend donner à la pratique de la sculpture depuis son champ propre<sup>9</sup>. Élargir depuis une restriction de champ parfaitement concertée et volontaire, tel est le cœur des actes de sculpture de Rachel Poignant — je ne

6. Entretien avec Anka Ptaszowska, 2009.

7. On peut le voir clairement lorsque Robert Morris distingue absolument son œuvre de celle de Donald Judd, alors même que l'exposition *Primary structures* de 1966, qui participa largement à la formation de l'expression *Minimal Art*, les associait et que leur opposition « littéraliste » à « l'art moderne » qui les précédait, les réunissait. Pour Robert Morris, les objets de Donald Judd relèvent d'une « position essentiellement optique », alors que les siennes doivent se comprendre à partir de la « physicalité haptique et [des] pénétrations phénoménologiques de l'espace », cité par Katia Schneller, *Robert Morris — Sur les traces de Mnémosyne*, Éditions des archives contemporaines, 2008, p. 13. D'autre part, Donald Judd considérait ses *Objets spécifiques* comme « n'étant pas de la sculpture », alors que Morris considérait sa propre œuvre « comme reprenant le flambeau constructiviste, dans la lignée des Tatline, Rodtchenko, Gabo, Pevsner et Vantongerloo », Michael Fried, « Art et objectité », traduit par Nathalie Brunet et Catherine Ferbois d'abord dans *Art Studio*, n° 6, automne 1987, et cité ici dans Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie — 1900-1990 Une anthologie*, Hazan, 1997 (1992), p. 898.

8. Entretien, 2012.

9. Entretien avec Anka Ptaszowska, 2002.

11 Les historiens d'art datent la remise en cause de l'hégémonie de l'« art moderne » à partir des options développées à la fin des années 1950 et début des années 1960, voir Katia Schneller, éd. citée, p. 11-12.

dis pas *propositions*, mais *actes de sculpture*. Anka Ptaszowska remarquera, d'ailleurs, qu'au fur et à mesure de l'avancée de l'œuvre de Rachel Poignant, il est de plus en plus difficile de poser des mots dessus, et elle créditera très positivement cette difficulté pour ce que cette dernière dit de l'œuvre elle-même<sup>10</sup>. À lire les entretiens de Rachel Poignant, force est de constater que les mots varient pour désigner une même chose et que la valeur d'un même mot change. Des mots ou des expressions refusés ou discutés, *perfection* ou *changement d'échelle* par exemple, entrent positivement dans le vocabulaire de Rachel Poignant avec le temps : il change avec la pratique. Des mots aussi élargissent leur contexte et, ce faisant, changent la perspective de leur rapport à l'œuvre et de leur signification pour l'œuvre : *architecture* par exemple. Il faudra y revenir. Les moments et les angles de vue impliqués par la pratique entrent en contact avec les mots pour donner l'infléchissement nécessaire à ce que Rachel Poignant modifie de leur sens à partir de la perception construite depuis sa propre pratique. La sculpture, les autres arts aussi, se font aussi avec les mots et, en tout cas, aucune pratique artistique ne peut faire l'impasse sur la nécessité pour elle de rendre compte dans un vocabulaire particulier du type de saisie qu'elle procure. Et il semble clair qu'en matière d'art contemporain — datons l'expression par le début des années 1960<sup>11</sup> — cette nécessité soit devenue intrinsèque à la pratique des artistes et apparaisse comme telle. Rachel Poignant ne fait pas exception. Et elle appartient parfaitement au temps qui met la conscience de cette nécessité en avant, elle qui n'hésite pas à associer réflexivité et matière pour désigner les caractéristiques de son lieu d'opération et d'intervention.

### 3

C'est pourquoi ce propos s'est donné deux balises pour rendre possible une méthode et un dire sur le travail de Rachel Poignant. Ce sont d'une part ce que j'appelle les *modèles approchants* et, d'autre part, ce que j'appelle les *modèles rapprochants*. Les modèles approchants sont essentiellement la

somme des entretiens de Rachel Poignant et tout particulièrement ceux effectués avec Anka Ptaszkowska, que je qualifierai d'âpres, de magnifiques et de décisifs. Ces entretiens sont ceux de l'intimité avec le travail, de sa fréquentation de longue date et d'un corps à corps avec ce que les mots peuvent dire des choses. Les entretiens et les mots forment une bataille de mots et de perceptions qui ne débouche sur aucun désordre, mais plutôt sur une table des problèmes, élaborée au fur et à mesure de l'avancée des travaux et des années<sup>12</sup>. Je tiens que les paroles et les mots appartiennent à l'œuvre de plein droit. Les modèles rapprochants sont ceux des autres paradigmes que celui de la sculpture. Ils seront convoqués, à la fin de ce propos surtout, pour éclairer ce que fait la sculpture de Rachel Poignant en la surprenant par une extériorité. Car Wittgenstein nous a averti clairement du risque que la description minutieuse d'une pratique fait courir au sens, en pouvant le laisser échapper. Et la lecture des entretiens convainc que Rachel Poignant et Anka Ptaszkowska en sont elles-mêmes convaincues. Si essayer de comprendre suppose de pouvoir établir une règle, alors la question n'est pas réglée — si jamais elle se règle — de savoir ce qu'est une règle. Or, les mots des entretiens ont le courage insensé de se diriger vers ce qui peut *régler* les actes de sculpture et essaient de dire de quelles règles ils peuvent relever. Et, à lire les contrepoints et les contre-mots proposés et opposés de part et d'autre et qui rythment ces entretiens, on peut supposer que la question n'est pas simple. Dans le cadre d'une telle réflexion sur le rapport des règles d'une pratique à la pratique elle-même, énoncées par les plus proches de cette pratique, il n'est peut-être pas inutile d'éclairer la chose en demandant à Wittgenstein pourquoi il en est ainsi :

Qu'est-ce que je nomme « la règle d'après laquelle il procède »? — Est-ce l'hypothèse qui décrit de façon satisfaisante l'emploi qu'il fait des mots, tel que nous l'observons? Ou la règle à laquelle il se réfère quand il emploie les signes? Ou celle qu'il donne quand nous lui demandons quelle est sa règle? — Mais qu'en est-il si l'observation ne permet de reconnaître aucune règle,

12. Aux entretiens avec Anka Ptaszkowska, qui seront tous cités, s'ajoutent la transcription de la rencontre publique le 23 avril 2015 avec Jean-François Chevrier dans l'atelier d'Eustachy Kossakowski, à Paris, devant les œuvres de Rachel Poignant, l'entretien que Rachel Poignant m'a accordé le 20 février 2017, Gare Saint-Lazare et celui que nous avons fait dans son atelier à Marseille le 1<sup>er</sup> octobre 2017.

13 Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, traduction par Françoise Dastur, Maurice Élie, Jean-Luc Gautero, Dominique Janicaud et Élisabeth Rigal, Gallimard, 2004 (1953), §82, p. 73.

et que la question n'en fait apparaître aucune ? [...] Comment suis-je censé déterminer la règle d'après laquelle il joue ? Lui-même ne la connaît pas — Ou, plus exactement : que peut bien encore vouloir dire ici l'expression « la règle d'après laquelle il procède » ?<sup>13</sup>

De cette succession entrelacée de questions comparables aux rebonds des pierres sur la surface de l'eau, on conclut que toute la question est bien là : que nous dit la règle dont *elle*, Rachel Poignant, dit qu'elle procède de son travail et que nous disent les questions qu'elle adresse, avec l'aide d'Anka Ptaszkowska, aux règles qu'elle estime avoir dégagées. Il me semble que c'est là le véritable lieu et la véritable difficulté des entretiens, à travers les nœuds et les déliaisons sans cesse réitérés qu'ils manifestent et qu'ils remettent indéfiniment sur le métier de la compréhension.

#### 4

Il ne s'agit pas de faire comme si le langage (objet de la réflexion de Wittgenstein) et la sculpture (objet du travail de Rachel Poignant) étaient la même chose, mais de faire comme si une analogie dans le rapport entre l'usage des mots et une pratique de sculpture pouvait engager les deux côtés de l'analogie à se dire quelque chose. L'usage des mots en langage et l'usage des mots en sculpture entretiennent un rapport. C'est que le terme *langage* doit être compris avec cette remarque de Wittgenstein qui met les mots en rapport avec autre chose que les mots en quoi réside proprement leur *usage* :

Je dirai que ce que nous appelons « langage » est en premier lieu l'appareil de notre langage ordinaire, de notre langage fait de mots, et en second lieu, d'autres choses, par analogie ou par comparaison avec ce langage.<sup>14</sup>

14 Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, éd. citée, §494, p. 198.

Les entretiens, me semble-t-il, montrent finalement aussi que la question n'est pas tant de savoir si les mots sont bien ceux qui rendent le plus compte du travail de la sculpture dans son détail, que de donner à voir et à lire un terrain

où la relation entre la pensée et l'expérience s'accompagne de la conscience de la fausse idée de *cause* qui règle la plupart du temps leurs rapports, pour rester dans l'analyse de la « mythologie du langage » selon Wittgenstein. Car nous inférons trop souvent — et là est la mythologie impliquée dans nos usages du langage — que notre pensée semble venir de l'expérience, que nous l'adaptions à elle. Ainsi Jacques Bouveresse peut dire : « [...] la séduction de l'empirisme réside essentiellement dans la tendance spontanée que nous avons à interpréter l'action de l'expérience sur nos concepts sous la forme d'une causalité plus ou moins directe »<sup>15</sup>. Les allers et retours *critiques* des deux parties en cause dans les entretiens sont à la tâche pour tenir à distance toute mythologie causale. Une expérience de Hobbes peut peut-être servir d'exemple. Lorsque le philosophe était précepteur des enfants de la famille Cavendish, il demanda aux enfants d'explorer une pièce plongée dans l'obscurité, pièce dans laquelle il avait déposé une grande quantité d'objets non familiers. La description que les enfants firent de ce qu'ils avaient « vu » avec leurs mains montrait un usage bien plus incisif et précis des mots utilisés pour le même exercice effectué dans un espace éclairé. Et selon Richard Sennett, qui cite et explicite Hobbes, c'était parce qu'ils « cherchaient le sens à tâtons » et non à travers des sensations déjà « décomposées », pré-découpées pourrait-on dire<sup>16</sup>. Rachel Poignant, de son côté, dit que la « dimension dans le moule [...] qui [l]'intéresse, c'est que c'est un travail à l'aveugle »<sup>17</sup>. Ne pas voir pour voir, tel est le lien entre Hobbes et Wittgenstein en cette matière, et ensuite le lien entre ces points de vue et le travail de Rachel Poignant. Du coup, voir suppose de cesser de voir *comme on voit* pour voir ce qui est devant les yeux. Une part du travail de Rachel Poignant n'étant pas visible à cause de la pratique des moules et des moules de moules, et y compris par elle-même, alors les mots deviennent le support d'un usage du voir les choses par le biais d'un *voir le travail*. Il est temps de rappeler que l'étymologie du terme *moule*, qu'il partage avec le terme *modèle* (qui donnera lui-même *modelage*), renvoie à la racine indo-européenne *med\**, dont le sens principal est « penser, réfléchir », sens accompagnés et portés par les valeurs techniques de « mesurer, peser, juger »<sup>18</sup>. Les actes de sculpture de

15 Jacques Bouveresse, « L'animal cérémoniel : Wittgenstein et l'anthropologie », éd. citée, p. 119.

16 Richard Sennett, *Ce que sait la main – La culture de l'artisanat*, traduction Pierre-Emmanuel Dauzat, Albin Michel, 2010, p. 212-213.

17 Entretien, 2015.

18 Voir pour la racine *med\** le développement à partir du terme *medeor*, Alfred Ernout et Antoine Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine – Histoire des mots*, Klincksieck, 2001, 4<sup>e</sup> édition revue par Jacques André, p. 392. Voir aussi pour les liens entre *modèle*, *moule*, *module* et *modeler*, Oscar Bloch et Walther von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, 6<sup>e</sup> édition, PUF, 1975, p. 413 et 420-421.

19 Le terme *modèle* vaut ici philologiquement et non par le sens technique d'*ébauches*, les *bozzetti*, modelées justement, et qui servaient de morceaux préparatoires nécessaires à la sculpture monumentale en marbre.

20 Une remarque d'Alberto Giacometti doit ici être rappelée. Il réfute l'idée qu'on puisse représenter le mouvement en sculpture car, dit-il, « dès que vous mettez à marcher, je ne vois plus votre visage », ce qui conduit à cette question : « Comment voulez-vous faire de la sculpture avec ce qui ne se voit pas ? », Yanaihara Isaku, *Dialogues avec Giacometti*, traduction Véronique Perrin, Allia, 2015 (1969), p. 33. Si l'on peut retenir cette remarque rapportée, on peut alors constater que la pratique de Rachel Poignant introduit dans la sculpture une tension critique avec *ce qui ne se voit pas*, donc avec l'histoire de la sculpture, en en faisant le support et le possible d'une transformation et en renversant ce qui, dans l'histoire dont Giacometti est un aboutissement, barrait précisément la route à un autre développement de la sculpture.

21 Le primat de *transformation* apparaît dans l'entretien d'avril 2015 et dans celui avec Anka Ptaszkowska de juin 2015, tandis que *processus* est à l'origine de la discussion avec Anka Ptaszkowska en 1998, « dans l'atelier de l'artiste ».

Rachel Poignant, à les considérer sous cet angle de la philologie du *moule* et du *modèle*<sup>19</sup>, apportent une tension interne puissante aux deux versants du sens de la racine étymologique dans la mesure où la dimension réflexive vient en quelque sorte prendre la place et suppléer la mesure de l'objet initial, mesure que, par définition, les moulages ont fait disparaître. À poursuivre l'image étymologique, on serait fondé à dire que le travail en aveugle effectuée, et même moule, le jugement sur les objets, eux-mêmes soumis au moulage de moulage. Anka Ptaszkowska le dit parfaitement encore une fois, lorsqu'elle répond à Rachel Poignant que même vivre avec les pièces ne suffit pas et qu'il faut réfléchir pour pouvoir espérer voir. On fait apparaître alors que le geste de pensée qui fait voir en matière de langage (enlever les présupposés pour montrer l'usage) est identique au geste de pensée qui fait voir l'activité de la sculpture (enlever ce qu'on voit pour montrer ce qu'on ne voit pas, c'est-à-dire le travail en aveugle qui nous fait voir ce qu'on doit ou peut voir)<sup>20</sup>. Dans ces modèles approchants que sont ces entretiens sur les mots et sur les choses de la sculpture, il semble qu'on ne soit pas si loin de la grammaire de Wittgenstein.

## II

### Transformation et éthique

5

Il apparaît clairement qu'un axe fondamental de la pratique de Rachel Poignant se joue dans ce que le mot *transformation* désigne. Ou éventuellement dans le mot *formation*, ces deux mots étant employés par elle-même tour à tour. Mais le terme *transformation* l'emporte finalement, surtout sur le terme de *processus*, qui entamait la série des entretiens<sup>21</sup>. Et si ce terme peut représenter le travail au long cours, c'est aussi, pas seulement mais aussi, à cause de la nature éthique de son contenu — et c'est ce qu'on voudrait faire apparaître

dans ce qui suit. Repartons du travail de sculpture. Ce dont il s'agit est, au départ de son avancée, ce qui a trait aux « moulages de moulages ». C'est ainsi qu'elle le dit :

Les « moulages de moulages », c'était une manière de voir une transformation, de la vivre et d'essayer de la comprendre. Et la fabrication du moule, c'est aussi une transformation. Toujours, des étapes de travail se manifestent, avec très peu d'espace entre les choses, les choses collent les unes aux autres.<sup>22</sup>

22 Entretien avec Anka Ptaszkowska, 2015.

En réalité, le mot *processus* ne disparaît pas et il reste présent dans le même entretien qu'on vient de citer, en 2015, celui-là même qui avalise par ailleurs le mot *transformation*. Rachel Poignant est réticente à perdre du matériau et les mots qui désignent son activité sont aussi un matériau sur lequel elle prend appui mentalement. Il s'agit pour elle de constituer le bouclier de termes qui entourent sa pratique et lui permet de l'exercer avec cet entour et cette protection. Du coup, c'est moins un terme qui en remplace un autre, qu'un autre usage des termes dans le rapport aux actes qu'elle effectue. Il semble alors que le terme *processus* — « il y avait une volonté de prendre tout ce qui arrivait, et de toujours suivre les processus » (*ibid.*) — conserve sa validité pour décrire le développement matériel des moulages, tandis que le terme *transformation* pointe vers la dimension éthique de ce travail et de cette « volonté ». La transformation veut aussi désigner une chose spécifique à partir du tout début : le premier verre en plastique, objet d'un moulage, en 1990, encore aux Beaux-Arts de Caen, autorise un « geste intermédiaire », celui de « mouler sans rendu formel »<sup>23</sup>. Le jeu est donc à deux termes au moins : une déformation — « à force de déformation » dit Rachel Poignant<sup>24</sup> — qui conduit à une transformation que produisent les moulages successifs. La transformation réside en ceci qu'on ne reconnaît plus l'objet initial, verre ou chaise.

23 Entretien avec Jean-Patrice Courtois, 20 février 2017, Paris, Gare Saint-Lazare.

24 Entretien, 2015.

6

L'objet à l'arrivée n'est plus l'objet de départ, mais c'est encore un objet et une forme que l'on doit s'attacher à voir. Le passage *objet, moulage et sculpture* est d'abord vu comme un processus linéaire, mais il s'accompagne d'une demande de respect tout particulier pour ce qui, à l'arrivée, est présenté à la vue. Chaque objet doit être considéré individuellement et chacun doit être « regardé de très près »<sup>25</sup>. Autrement dit le travail s'organise autour d'une règle générale qui est de suivre le processus de moulages de moulages et la fabrication d'un objet tout à fait particulier au bout du processus. Cet objet est, en quelque sorte, muni de sa propre « interprétation » des règles qui l'ont fabriqué et qui lui donnent ses propres caractéristiques. Cette tension peut être rapportée à une distinction majeure de Wittgenstein susceptible de l'éclairer. On se souviendra que dans *Le Cahier bleu*, Wittgenstein distingue deux processus, un qui « s'accorde avec une règle » et un processus « dans lequel une règle est impliquée »<sup>26</sup>. La règle qui s'accorde est celle qu'on constate, lorsqu'on applique une règle (exemple d'une suite de nombres au carré inscrite en application de la règle du carré des nombres), tandis qu'une règle *impliquée* signifie que « l'expression de cette règle fait partie des processus en question », et, ici, cela voudrait dire que « j'aie écrit ce que vous pouvez appeler "la règle de l'élévation au carré", disons, algébriquement » (*ibid.*). Le principe général de moulage de moulage est une règle appliquée d'un processus-objet, tandis que les particularités de l'objet en tant qu'individu d'arrivée relève d'une règle impliquée, c'est-à-dire d'une règle seulement écrite dans l'objet. La règle impliquée n'est pas autre chose que l'objet même dans laquelle elle est impliquée, à la condition de comprendre l'objet comme résultant du processus. La règle impliquée est bien celle qui a la responsabilité de la forme de l'objet-processus. Il y a donc à la fois le principe de répétition (appelons-le comme ça pour le moment) et le principe inclus au sein de ces répétitions, principe qui finit par écrire l'objet. Et c'est lui, l'objet, au sens où il relève et résulte de cette règle impliquée, qui exige une attention individuelle qui vise un objet individuel.

25 Entretien avec Anka Ptaszkowska, 1998.

26 Ludwig Wittgenstein, *Le Cahier bleu et le Cahier brun*, traduction Marc Goldberg et Jérôme Sackur, Gallimard/TEL, 2016, p. 51.