

*De l'intimité des archives familiales à
l'exposition d'une démarche artistique par Adalgisa Campos*

Qu'il s'agisse d'images, de textes ou d'objets, l'usage d'archives familiales s'avère être un procédé auquel recourent bien des artistes pour la création de leurs œuvres. C'est notamment le cas du projet *Publication d'archives* d'Adalgisa Campos dont l'intérêt réside tant dans la radicalité de transformation des documents de son père disparu que dans la décision de l'artiste de déplacer son atelier dans des espaces publics : galeries, centres culturels et autres, pour travailler en présence des spectateurs qui témoignent de cette métamorphose.

Lorsque Campos prend connaissance de toute la documentation minutieusement conservée par son père, elle avait déjà mis en œuvre auparavant toute une méthode d'archivage et de classification de dessins qu'elle finira par appeler *Collection de mesures*. Elle y répertorie aussi bien les mesures et les dessins architecturaux des lieux où elle a vécu que les contours à échelle réelle d'objets quotidiens qui l'ont accompagnée. Cette collection de formes et de mesures que l'artiste ne cesse d'alimenter jusqu'à aujourd'hui, retrace en quelque sorte ses déplacements et habitudes.

Elle procédera de même avec les plans des façades de l'ancien bâtiment de la Galerie Rampe003 à Berlin qui donneront le jour à trois installations différentes.

La première est réalisée en 2001 pour une exposition à la galerie berlinoise. L'artiste reproduit en taille réelle le plan de la façade frontale de cette galerie par le biais d'un tissu noir qu'elle étale horizontalement sur le trottoir d'en face (fig.1). Projetée sur le sol, la reprise des formes et des lignes désormais mises à plat établit un véritable jeu de résonance entre la toile noire découpée et la structure blanche et transparente de l'architecture.

La deuxième installation a lieu la même année au *Centro Cultural São Paulo* au Brésil. Contrairement à la précédente, Campos reprend, cette fois-ci les quatre plans des façades de la galerie berlinoise (fig.2) pour les suspendre verticalement et reproduire l'espace de l'architecture désormais détaché de sa référence. De sorte, la déambulation des spectateurs tout aussi bien autour qu'à l'intérieur de cette nouvelle œuvre *In situ*

instaurait alors une relation inédite entre les deux volumes, à savoir : le Centre Culturel et l'installation.

En 2010, une troisième installation a également été conçue à partir de ces parois en tissu noir pour un autre espace du *Centro Cultural São Paulo*. À cette occasion, Adalgisa Campos aligna sur un seul et même plan vertical les quatre surfaces tel un long mur découpé par des fenêtres et des portes (fig.3). L'ensemble créait alors une nouvelle interaction avec le dessin architectural.

L'utilisation de cette collection de mesures, que l'artiste ne cesse d'alimenter, deviendra la base d'une méthode de travail à laquelle elle fera appel pour un grand nombre de ses œuvres.

De cette manière, lorsqu'elle reçoit plus tard les archives de son père, elle décide de suivre ce même procédé de transformation. Dans un premier temps, face à toutes ces nouvelles données le concernant, elle se met à organiser chronologiquement ces archives pour ensuite les classer en trois catégories : « documents à préserver », « écrits divers » et « documents-support » pour un possible travail artistique.

Ces documents seront mesurés et leurs formats dessinés sur une feuille de papier pour être insérés à leurs tours à la *Collection de Mesures*. C'est en tout deux-mille dessins de cahiers, d'enveloppes, de lettres, d'agendas, de livres qui seront archivés. L'histoire du père et de la fille s'organise désormais autrement.

Par la suite, Campos décide de peindre directement sur certains de ces documents. Dans un premier temps, elle recouvre du tout au tout un paquet de ces feuilles à la gouache noire (fig.4), car l'artiste dit avoir eu besoin de « silence », de « faire taire » les informations qu'elles contenaient. Avec le temps, sur d'autres papiers d'archives, ce procédé d'intervention se modifie et la peinture ne couvre que les lignes des textes. Par la suite, sur une autre partie de ces documents, l'artiste décide de juxtaposer à même la feuille des dessins aux formes diverses.

Dans un souci de transparence, Campos transporte son atelier au sein des espaces publics et réalise ainsi la transformation de ces archives en direct sous le regard des spectateurs. En faisant montre de ses gestes, ces événements sont l'occasion de dévoiler sa démarche créatrice sans uniquement passer par la médiation des dessins. Son œuvre est à la fois l'évènement, l'exposition de ces méthodes de travail et ce qui en résulte.

Publication d'archive est ainsi un projet d'intimité et d'exposition. D'un côté, il y a l'intimité des documents personnels, l'intimité du regard d'une fille sur son père, l'intimité d'un processus de création ; de l'autre, l'exposition d'une démarche créatrice, l'exposition d'archives familiales, l'exposition d'une intimité entre l'artiste et sa création artistique. Précisons-le, l'artiste n'expose pas les documents de son père en tant que tel. Elle expose le processus de réalisation de son travail et les documents transformés. Autrement dit, c'est bel et bien elle qui s'expose.

Ces événements publics comprennent : tant la réalisation de dessins sur les documents que la lecture publique à voix haute des textes écrits par le père récités par l'artiste Maria Carolina Coutinho. Une des conditions consistait à ce que la durée du projet corresponde à la durée de la lecture de l'intégralité des écrits. Cela aboutira à un ensemble de performances étalé sur une durée de cinq ans.

Par le biais de ce rituel de deuil et de transformation que l'artiste met en scène, les documents, désormais éloignés de leurs sens premiers, donnent naissance à de nouveaux signes. Les archives du père deviennent ainsi archive et œuvres de la fille.

Cette appropriation donne lieu à une nouvelle classification des documents dorénavant basée sur la forme des dessins que l'artiste élabore sur ces mêmes papiers. Ces différentes formes tirent souvent leurs origines d'éléments naturels, raison pour laquelle Campos emploie à ce sujet des mots tels que : « nébuleuses », « thoraciques », « musculaires », « semences », « germinatives », etc. Lors de ces nouvelles explorations, elle a notamment recours aux poèmes en prose de l'ouvrage *Le parti pris des choses*¹ de Francis Ponge :

« Mais ce n'est pas assez avoir dit de l'orange que d'avoir rappelé sa façon particulière de parfumer l'air et de réjouir son bourreau. Il faut mettre l'accent sur la coloration glorieuse du liquide qui en résulte et qui, mieux que le jus de citron, oblige le larynx à s'ouvrir largement pour la prononciation du mot comme pour l'ingestion du liquide, sans aucune moue appréhensive de l'avant-bouche dont il ne fait pas hérissier les papilles. Et l'on demeure au reste sans paroles pour avouer l'admiration que mérite l'enveloppe du tendre, fragile et rose ballon ovale dans cet épais tampon buvard humide dont l'épiderme extrêmement mince, mais très pigmenté, acerbement sapide, est juste assez rugueux pour accrocher dignement la lumière sur la parfaite forme du fruit. »²

1 Adalgisa Campos, *Conjunto Discreto - sobre figura e ação em desenho*, mémoire de master, Faculté d'Arts Visuels, Université de l'État à la ville de Campinas, São Paulo, Brésil, 2012, p.131.

2 Francis Ponge, « L'orange », *Le parti pris des choses* in Œuvres complètes, volume I, Paris, Édition

À l'instar du poète, l'artiste explore les différentes facettes de toute une variété d'organismes. Outre leurs formes extérieures, elle cherche à retracer les chemins de croissance de feuilles d'arbre, de bourgeons, les structures de fourmilières, de cellules cardiaques, etc. C'est une autre méthode créatrice à laquelle l'artiste se livre afin d'entrer en contact avec ce qui l'entoure. Ce procédé amène l'artiste à poursuivre ces recherches au-delà de ce projet.

Dans la démarche d'appropriation et de transformation des archives familiales Campos travaille à partir des deux méthodes précédemment citées : l'archivage de la forme des objets et les dessins de plusieurs organismes.

Mais ce n'est pas assez d'avoir soulevé ces méthodes de travail, le cœur même de ce projet réside dans le fait que l'artiste ait pu découvrir de nouvelles facettes jusqu'alors inconnues de la figure paternelle. Lors de la rencontre avec ces archives, les souvenirs d'enfance de l'artiste émergent sous une autre lumière, complétant ainsi certaines pièces manquantes.

Les archives retrouvées du père éveillent chez la fille tout un spectre d'émotions et de sentiments. Ces nouvelles informations s'entremêlent avec les souvenirs que Campos entretenait jusqu'alors des choses vécues. C'est une véritable mise à jour de la mémoire se déclenche chez l'artiste.

À première vue, il semblerait que la relation père/fille soit le fil conducteur de ce projet, cependant, étant donné que le père était déjà décédé depuis une vingtaine d'années, nous sommes plus à même de penser que c'est la mémoire de l'artiste qui, en état de deuil et de transformation, mène véritablement le projet.

De récentes recherches neuroscientifiques proposent une étude qui divise la mémoire en plusieurs systèmes en fonction des différentes facultés mnésiques du cerveau. Le modèle de Francis Eustache et Béatrice Desgranges³ définit notamment cinq systèmes en constante interaction : un système de mémoire perceptive lié aux sens ; un système de mémoire procédurale qui permet d'acquérir certaines compétences ; un système de mémoire sémantique qui est la mémoire des mots, des événements, des

Gallimard, 1999, p.20.

3 Respectivement directeur et directrice adjointe de l'unité U1077 de l'équipe sous la triple tutelle de l'École Pratique de Hautes Études, de l'INSERM et de l'Université de Caen Normandie.

objets, des faits historiques ; un système de mémoire épisodique qui est « la mémoire de s évènements personnellement vécus, situés dans leur contexte temporospatial d'acquisition »⁴ et un système de mémoire de travail, qui n'est autre que la mémoire à court terme.

Cette proposition qui aborde tout aussi bien les dimensions temporelles, émotionnelles, identitaires et prospectives de la mémoire nous vient en aide à l'heure de appréhender certains aspects du parcours créateur de ce projet d'Adalgisa Campos.

La rencontre avec les archives paternelles a réactivé et mis à jour les souvenirs d'enfance de l'artiste. Or, l'élaboration du souvenir, selon les chercheurs, se révèle en tant que phénomène dynamique qui se construit au fil du temps « au gré des intérêts et des désirs du sujet »⁵. Cette phase de consolidation du souvenir peut s'avérer longue. Pour les chercheurs, c'est ce qui explique parfois « les divergences entre l'évènement réel et le souvenir de celui-ci. »⁶ C'est la mémoire épisodique qui permet la rencontre entre le présent, le passé et le futur.

La construction de ce projet semble être une prolongation de ce cheminement du souvenir qui s'élabore chez l'artiste. Ce qui se présente à nous est le résultat d'un dialogue corsé, délicat et pas toujours conscient entre les différentes dimensions temporelles des souvenirs et des archives.

En effet, d'un côté, il y a la période de constitution des archives du père jalonnée par les dates précises auxquelles les documents originaux ont été écrits, d'un autre côté, il y a la découverte de ces archives par la fille vingt ans plus tard. Le temps de rencontre entre l'artiste et ces documents implique à la fois la récupération et la mise à jour des souvenirs d'enfance, ainsi que la transformation de ces documents en œuvre. Aussi et surtout, n'oublions pas la temporalité qui est propre à l'œuvre.

Dans un geste plus ou moins conscient de lui-même, ce sont justement ces différentes dimensions temporelles que l'artiste articule dans son projet *Publication d'archives*. De la sorte, ces œuvres peuvent être appréhendées en tant que synthèse entre les informations précises des documents et les quêtes artistiques et identitaires de

4 Francis Eustache et Béatrice Desgranges, *Les chemins de la mémoire*, Paris, Éditions Le Pommier, 2012, p.112.

5 Francis Eustache, *Pourquoi notre mémoire est-elle si fragile ?*, Paris, Éditions Le Pommier et Éditions de la Cité des sciences et de l'industrie, 2015, p.80.

6 *ibid.*

l'artiste.

Cet enjeu entre mémoire et identité rappelle à cet égard la notion de mémoire autobiographique proposée par les chercheurs dans leur modèle structural fonctionnel mnésique :

« Le but ultime de la mémoire est donc de trouver le meilleur compromis (...) entre, d'une part, la justesse et la précision des informations et, d'autre part, la nécessité de mettre en adéquation les informations à mémoriser, la cohérence identitaire du sujet et sa résonance avec les personnes de son entourage, qui constituent d'autres systèmes de référence avec lesquels il doit composer. Cette sphère, qui introduit la dimension de la cognition sociale dans l'étude de la mémoire, va du cercle familial à la société tout entière. La mémoire doit résoudre cette équation essentielle en temps réel et en permanence ! »⁷

Cette dimension de « cognition sociale » est partie intégrante du projet *Publication d'archives* puisqu'il prend ses racines dans les archives familiales pour, par la suite, se réaliser face à un public. C'est véritablement sous le regard de l'autre que l'œuvre se construit et se parachève.

Finalement, au cours de ce processus de création, un échange s'établit entre les vestiges de l'identité du père et l'identité de l'artiste, entre temps passé et temps présent, entre la trace tangible des documents d'origine et le geste de l'artiste. Dans un élan exploratoire, ce même geste, qui à la fois inclus et induit ces couches de temps, de mémoire et d'émotion, dynamise véritablement le cycle de métamorphose de ces archives qui dès lors feront œuvre.

Bibliographie

Ce texte a été écrit pour le *Colloque Archives rêvées, mémoire de peintre*, 2016 aux Archives nationales à Pierrefitte-sur-Seine, 93 383. Projet Labex ARTS – H2H.

CAMPOS Adalgisa, *Conjunto Discreto - sobre figura e ação em desenho*, mémoire de master, Faculté d'Arts Visuels, Université de l'État à la ville de Campinas, São Paulo, Brésil, 2012.

EUSTACHE Francis, DESGRANGES Béatrice, *Les chemins de la mémoire*, Paris, Éditions Le Pommier, 2012.

EUSTACHE Francis, *Pourquoi notre mémoire est-elle si fragile ?*, Paris, Éditions Le Pommier et Éditions de la Cité des sciences et de l'industrie, 2015.

⁷ Francis Eustache et Béatrice Desgranges, *op.cit.*, p.294.

PONGE Francis, « L'orange », *Le parti pris des choses* in *Œuvres complètes*, volume I, Paris, Édition Gallimard, 1999.

site internet d'Adalgisa CAMPOS et Paulo Camillo PENNA :
www.acasatelle.com.br

correctrice : Claire SALABELLE