

Retrouvez et feuilletez des
extraits de tous nos livres sur
www.infine-editions.fr

Communiqué de presse

L'INVENTION D'UNE ÉCRITURE

LE PLANCHER DE JEANNOT ET LES
ŒUVRES DE ...

SOUS LA DIRECTION DE DOMINIQUE
VIÉVILLE, ANNE-MARIE DUBOIS ET
MARGAUX PISTEUR.

EXPOSITION PRÉSENTÉE AU MUSÉE D'ART ET
D'HISTOIRE DE L'HÔPITAL SAINTE-ANNE (MAHSA),
DU 10 SEPTEMBRE 2025 AU 18 JANVIER 2026.



L'auteur :

Sous la direction de
Dominique Viéville,
conservateur général honoraire du
patrimoine, est un historien de l'art
monumental et de la sculpture de
la seconde moitié du XIX^{ème} et du
XX^{ème} siècles, chargé d'étude auprès
du MAHSA,

Anne-Marie Dubois,
responsable scientifique du Centre
d'étude de l'expression (CEE) et du
Musée d'Art et d'Histoire de l'hôpital
Sainte-Anne (MAHSA),
et **Margaux Pisteur**,
chargée de collection au Musée d'Art
et d'Histoire de l'Hôpital Sainte-Anne,
assistées de Estelle Cavallino.

M^{ah}sa
Musée d'Art et d'Histoire
de l'Hôpital Sainte-Anne

Ce second volume consacré au *Plancher de Jeannot* a pour ambition d'explorer les résonances entre cette œuvre singulière et quarante créations d'artistes majeurs, issus pour la plupart de la seconde moitié du xx^e siècle, tels que Jean Dubuffet, Pablo Picasso, Braconni ou Niki de Saint Phalle...

Chef-d'œuvre né en dehors des conventions académiques, *Le Plancher* gravé par Jean Crampilh-Broucayet trouve sa place parmi ces créations par le biais d'analogies formelles et techniques. Prenant la forme de quatre thématiques, ces associations se fondent sur la place prépondérante donnée à l'écrit, lisible mais aussi invisible, la transformation du support en un langage expressif, et la mémoire des lieux, des Maisons, maisons-nid, maisons-mère jusqu'aux maisons détruites.

Ce livre se veut une invitation à repenser les frontières entre les expressions artistiques et à célébrer la richesse que ce corpus d'œuvres, sous un nouveau prisme, révèle.

Marc-Alexis Baranes
Directeur des éditions
mabaranes@infine-editions.fr
Tél. : 01 87 39 84 62
mob. : 06 98 27 12 14

ou
presse@infine-editions.fr
www.infine-editions.fr

- 7 Avant-propos
*Guillaume Couillard
et Pierre-Emmanuel Taittinger*
- 8 Introduction
Anne-Marie Dubois
- 10 L'invention d'une écriture
Dominique Viéville

GLYPHES, TRAMES, LETTRES, MOTS ET ÉCRITURES

- 20 Introduction
Dominique Viéville
- Jean Dubuffet,
Pablo Picasso,
Gabriel Orozco,
Sol LeWitt,
Agnes Martin,
Ian Hamilton Finlay,
Roland Barthes,
Henri Michaux,
Anoni Tâpies,
Christian Dotremont

« LA LETTRE VOLÉE »

- 34 Introduction
Dominique Viéville
- Marcel Broodthaers,
Wolf Vostell,
Jean-Luc Parant,
Gérard Duchêne,
François Dufrêne,
Paul-Armand Gette,
Pierre Buraglio,
Erik Dietman,
Tom Phillips

LA MISE EN ŒUVRE DU SUBJECTILE

- 48 Introduction
Dominique Viéville
- Brassai,
Antonin Artaud,
Lucio Fontana,
Daniel Dezeuze,
Pierre Buraglio,
François Rouan,
Dominique De Beir,
Ghada Amer,
Cathryn Boch,
Bernard Aubertin,
Günther Uecker,
Niki de Saint Phalle,
Günter Brus,
Arnulf Rainer,
Pierre Mercier

LA MAISON

- 68 Introduction
Dominique Viéville
- Kurt Schwitters,
Mario Del Curto,
Thierry De Cordier,
Thomas Schütte,
Gordon Matta-Clark,
Etienne-Martin,
Lawrence Weiner,
Jochen Gerz

- 78 Biographies des artistes
86 Index
87 Crédits photographiques

Introduction

Le 22 avril 2025, se tenait l'exposition « Jean Campilh-Broucaud : Le Plancher de Jeannot, les portes du Musée d'Art et d'Histoire de l'Hôpital Sainte-Anne (Mabhu) » se sont données sur cet objet monumental qui a suscité beaucoup d'émotions et de réactions, tant sa facture et son histoire (sa mise en œuvre) ont suscité, émerveillé, étonné, stimulé l'imaginaire de tous ceux qui sont venus le contempler.

Cette première étape de la présentation du « Plancher » – restauré et scientifiquement étudié – avait pour objectif d'inviter de la rendre son intégrité et de respecter son mystère. Pour ce faire, quatre regards se sont croisés et associés. C'est des restaurateurs spécialistes du bois, qui a permis de comprendre comment Jean a procédé pour graver ainsi le plancher de sa chambre. Le regard du Docteur d'Art qui analyse le Plancher dans la singularité de sa facture, dans la complexité de son œuvre, dans la possibilité même typographique à lui donner. Une approche linguistique en complète la compréhension. Le travail de l'ethnologue qui parvient à explorer et à documenter une généalogie familiale et régionale, qui donne à la maison dans laquelle vivent le Plancher une importance majeure et déterminante, tant la démarche de Jean ne peut s'appréhender que si la Maison est le lieu de la vie et de l'histoire de toute la famille dont son acceptation la plus large et la plus protectrice. Enfin, le quatrième regard explore et analyse les écrits et les citations que le docteur de cet objet a pu rassembler, quelle que soit leur provenance. Il y a eu des journalistes, des écrivains, des ethnologues, des psychiatres, des psychanalystes, des historiens d'art. Cette œuvre de l'éthnologue a permis de comprendre à quel point l'effort, l'émotion, la projection, la croyance donnent les réactions et les propos de ceux qui, au cours des trente dernières années, ont découvert le Plancher, interrogué avec une approche ouverte et exploratoire l'apparent sur la construction, le savoir technique et l'émotionnel.

L'ensemble de ces travaux est regroupé dans un premier livre-catalogue dédié à l'exposition de cet objet monumental en 2024. Le Plancher de Jeannot est un objet archéologique appréhendable principalement si on le replace dans la maison où il a été découvert. D'ailleurs,

si l'on poursuit ce raisonnement, on peut penser que Jean n'a pas seulement nécessairement écrit un roman ou un témoignage – comme cela fut souvent dit – et qu'il aurait été possible de multiples autres façons techniques et pratiques. Une telle rigueur d'écriture consacrée à la grande profusion du plancher de sa chambre invite à penser que l'écriture pour l'œuvre était plutôt la réalisation d'un monument interne au monde des lettres qu'il avait créées au sein du village où bien dans les lieux d'histoire. Le docteur de l'œuvre pense que Jean n'avait pas seulement l'intention de sa famille et son histoire, en la rendant également l'émotionnellement qui en était constituée. C'est-à-dire représenté par les lettres, la terre, le village, les antennes de radio, les références religieuses de son enfance.

Après une longue période pendant laquelle Jean vivait progressivement engagé, avec sa mère et sa sœur Paule, à l'intérieur de cette maison dans laquelle plus personne d'autre qu'eux trois ne pensait, on peut imaginer qu'il n'y avait plus d'autre issue pour lui, après la mort de sa mère, que de tenter de construire une sorte de monument familial relevant à toute génération d'effacement, comme un rempart à la disparition des deux parents de la famille, une façon donc de préserver leur existence. Or, la déconstruction de leur savoir a été des appétits.

Au-delà de cette fonction, le Plancher peut être regardé et envisagé autrement. Il aurait été fait comme un objet de ne pas essayer de remplacer le Plancher de Jeannot dans un espace de lecture qui l'histoire de son histoire – archéologique et familiale – pose le support de productions artistiques de la même période, c'est-à-dire celles de la deuxième partie du siècle. Ce plancher grand peut donc être à la fois une invention, un récit et une œuvre. Considérer le Plancher comme une œuvre est le projet de cette deuxième exposition dont le titre est « L'œuvre d'un écrivain. Le Plancher de Jeannot et les œuvres de... ». À cette fin, il est agité de mettre en relation le Plancher avec des œuvres qui peuvent avoir avec lui des similitudes formelles ou techniques, des œuvres qui deviennent une place prépondérante à l'écrit – dans sa lisibilité ou son invisibilité, des œuvres dont le

support, déformé ou travaillé, participe intégralement au sens de l'œuvre, et bien sûr des maisons romaines. Choisir de présenter ainsi par analogies permet également d'interroger les classifications artistiques en général et l'utilisation du terme « écrit » en ce qui concerne l'œuvre et le texte de Jean Campilh-Broucaud en particulier. Cette qualification, qui lui fut attribuée à de multiples reprises depuis sa découverte, faisait à la fois de la matérialité de l'objet, de la singularité de sa facture, de la complexité du texte et de la provenance de son auteur. Car Jean Campilh-Broucaud n'était en aucune façon indigne de toute influence artistique ou culturelle. Ce n'est ainsi que Jean Dubuffet a défini le concept d'art brut à partir de 1945, par l'origine des auteurs et non par les caractéristiques formelles des œuvres. Il y avait pour lui l'absence d'instruction et les autres arts. Aujourd'hui, « ces autres » sont de plus en plus nombreux. Artistes, naïfs, populaires, outsiders, hors les normes, singuliers, sont présents à l'échelle de l'humanité. Ces catégories nous confrontent plus qu'elles ne définissent, puisqu'elles renvoient généralement à l'histoire de l'art plus qu'à la nature de son œuvre ou à ses influences artistiques.

Les explications conçues par le Mabhu ont pour objectif et pour mission de déconstruire ces catégories de création et de démontrer qu'il n'y a pas d'assimilation entre art brut et productions artistiques réalisées par une personne ayant – à un moment ou un autre de sa vie – créé la machine, quelle soit mentale ou d'une autre nature. La déconstruction « écrit » en devient, par son caractère, dans le public, mais aussi dans les milieux artistiques, synonyme de déconstruction. Une des missions que s'est donnée le Mabhu est de répondre à ce qui est en fait une croyance. Ainsi, depuis plus de quinze années, nous nous associons, lors de nos expositions thématiques, les œuvres de la collection avec des œuvres d'art qui leur sont contemporaines et qui s'inscrivent dans une histoire de l'art considérée comme indissociable. En effet, il ne s'agit pas d'opposer les œuvres de la collection Sainte-Anne aux autres œuvres qu'elles étaient issues du Musée d'Art et d'Histoire de l'Hôpital Sainte-Anne et donc de montrer d'évidents liens entre

art et psychiatrie. Il était en revanche question de mettre en situation les œuvres de la collection Sainte-Anne dans leur pertinence quant à leur appartenance à une histoire, certes, mais aussi à une histoire de l'art qui ne leur est en rien étrangère. De nombreuses expositions du Mabhu ont porté ce projet. En particulier, en 2016, l'exposition « Brut et Joli » qui interrogeait la notion de « joli » – si souvent jugé « en association avec œuvres spécifiquement choisies dans la collection, certaines autres d'Artemisia Menegatti, Agnès Levy, Gérard Susseman et Martial Rayon. Mais aussi en 2021 avec « Maisons » qui, dans ses quatre sections – La maison hospitalière, l'œuvre d'habitation, Venir la demeure, À l'intérieur de l'œuvre – a invité Anselm, Wolfgang Laib, Tullio Pericoli, Maurice Maerx, Marc et Jeanne d'Armes, Georges, l'été, mais que la participation des artistes cités est toujours liée à un choix, un engagement et un soutien envers notre mission de déconstruction.

Le catalogue de cette deuxième exposition renvoie bien sûr au premier, mais il explicite avec précision et rigueur les analogies qui unissent le Plancher à ces nombreux artistes contemporains qui ont – sans le savoir bien sûr – favorisé une inscription du Plancher dans une certaine histoire de l'art.

Anne-Marie Dubois
Responsable scientifique du Mabhu

- 1 Voir la transcription en début d'ouvrage.
- 2 On entend par l'ancien maître du village l'ancien propriétaire du terrain et du bâtiment, plus précisément par les hommes, dans cette région Normande.

Le Plancher de Jeannot, 1871-1872

Bois de chêne travaillé et gravé.
Quatre fragments associés deux à deux en deux sections.
H : 4,54 m, L : 1,81 m.
N : 1,34 m, L : 1,67 m.
Collection du Mabhu, inv. 1777.

Historique : Mathieu Campilh-Broucaud, commune de St. Hippolyte-le-Vieux, collection Guy-Roux, 1984, achète par le laboratoire Biostat Myers Squibb, 2001, dépôt au centre hospitalier Sainte-Anne pour son exposition publique. Rue Cabanis, Paris, 2007, opération permanente aux collections du Mabhu par donation du 11 février 2021.

Histoire de l'œuvre : Le Plancher de Jeannot a été ainsi désigné, dès sa découverte, par le docteur du psychiatre de son auteur, Jean Campilh-Broucaud, 1875-1876. La série, en lettres capitales de 65 lignes dont il est le support, a été réalisée et gravée par son oncle dans le plancher de sa chambre. C'est un poème de l'écriture en deux sections, d'une surface totale de 13 m². Son inventeur, Guy-Roux, un neurophysiologue de Paris, l'a découvert dans une ferme du Val-de-Grâce où il a été prisonnier en 1903. Dès lors, Guy-Roux a pris l'initiative de la faire connaître auprès de la communauté scientifique, lors de journées d'étude et de séminaires de psychiatrie, par des présentations régulières jusqu'à son décès, en 2001, par le laboratoire pharmacologique Biostat Myers Squibb (BMS). Souvent exposé par l'intermédiaire, à partir de 2002, lors de colloques et de congrès de psychiatrie et de neuropsychopharmacologie, il a été également dans le cadre d'expositions consacrées aux écrits bruts, notamment en 2004 à l'Université de la Sorbonne, puis à Paris, à la Sorbonne, et en 2005 à la Halle Saint-Pierre. En 2007, le laboratoire décide de le transférer à l'Hôpital Sainte-Anne pour une présentation permanente dans l'espace public, rue Cabanis, où il a été installé au prix de difficiles conditions de conservation. Le Plancher de Jeannot a été l'objet de nombreux articles, approches psychanalytiques, mais aussi littéraires sous forme de livres, de romans et de pièces de théâtre. Affecté par la direction du Groupement hospitalier universitaire (G.H.U.) au Musée d'Art et d'Histoire de l'Hôpital Sainte-Anne (Mabhu), le Plancher a été déposé en 2005 de son emplacement rue Cabanis, afin de procéder à une nécessaire et complète restauration qui s'est achevée au printemps 2024.



I. Glyphes, trames, lettres, mots et écritures

Glyphes, trames, lettres, mots et écritures réunit des travaux dont les moyens techniques mis en œuvre sont moindres que ceux qui figurent dans les autres sections. Ici, les signes graphiques, ou les lettres, ou le texte s'associent avec des modes d'expression plastiques qui excluent l'image. C'est ainsi que Roland Barthes caractérisait ses propres dessins comme de « la graphie pour rien ou le signifiant sans signifié », tout en affirmant simultanément qu'« une écriture n'a pas besoin d'être "lisible" pour être pleinement une écriture ». On se trouve alors à l'intersection de deux propositions : celle faite par l'écriture d'une écriture constituée de graphèmes visuels, sans codification, qui ne prétendent pas à la lisibilité, et l'autre, qui lui est contemporaine, radicale dans l'art des années 1970, celle de l'affirmation de l'écriture : un texte typographique affiche sa lisibilité comme seul objet visuel constitutif de l'œuvre, l'auteur renonçant aux faux-semblants de l'image qui en est désormais exclue (Lawrence Weiner). C'est dans cet entre-deux que se situent Le Plancher de Jeannerot ainsi que les œuvres qui figurent dans cette section.

Glyphes, lettres et tensions

Le Plancher a été longtemps considéré comme un « écrit brut », selon les critères énoncés par Jean Dubuffet en 1962 et par ses descendants en charge de la Collection de l'art brut de Lausanne depuis 1976. En rupture avec cette conception, la prise en compte de la technique utilisée par Jean Clément-Drouot, l'auteur du Plancher, a permis de distinguer les étapes dont procède la réalisation graphique du texte. Le personnage, lettre à lettre et ligne à ligne, d'un premier glyphe par points confère au texte sa visibilité. La gravure au ciseau à bois des traits destinés, pour chaque lettre, à relier les points, constitue un autre procédé graphique caractéristique quant à lui d'un second glyphe. L'association des deux procédés donne à chaque lettre et au texte une clarté lisibilité.

L'élément graphique élémentaire dont use l'auteur du Plancher pour tracer chaque lettre est donc constitué d'un trait limité, à chaque extrémité, par deux points. La marque des points est d'autant plus prégnante qu'ils sont forcés à la percute équilibrée d'une mèche à bois de diamètre constant, une technique mécanique et répétitive qui assure encore leur visibilité.

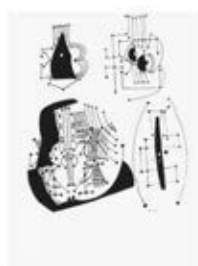
Courante dans l'art épigraphique, cette technique du « point-trait » apparaît par ailleurs comme un procédé graphique dont ont usé divers artistes du *XX^e* siècle. Picasso en a systématisé l'emploi dans ses carnets de dessins au cours des années 1920. Les lignes, rectilignes ou courbes, tendues entre des points qui soulignent les extrémités ou les intersections, apparaissent en 1924, pour des études plus ou moins abstraites de guitares, de natures mortes, également appelées « constellations ». La reproduction de huit de ses dessins dans le numéro 3 de La Révolution surréaliste du 15 janvier 1925 a été interprétée comme une référence au dessin automatique et à l'écriture surréaliste. L'artiste reprend le procédé en 1928 pour des études de sculptures filiformes. Dans l'une et l'autre série, on retrouve ce même usage du segment, limité à chaque extrémité par un point qui matérialise la ligne et lui confère une tension, une densité formelle, dans un espace indéterminé.

21

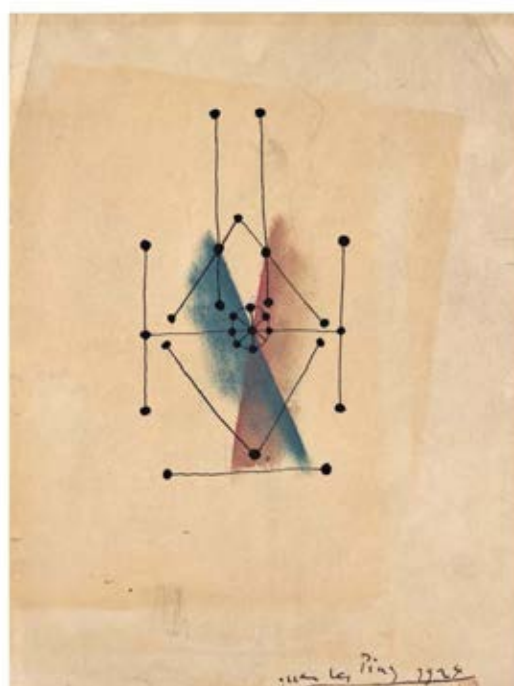
(19) — Collectif La Révolution surréaliste, pages 18 à 20 avec dessins de Pablo Picasso, n°3, 15 janvier 1925, dans collection complète, 480p., éditions Jean-Michel Place, 1991.

(20) — Jean Dubuffet, *Œuvre de l'Apposition* « CANTOUX », Galerie René Drouin, Paris, collection novembre 1965, Fondation Dubuffet, Paris.

(21) — Pablo Picasso, *Guitares*, 1924, huile et ardoise sur papier, 302 x 223 cm, Musée national Picasso Paris.



24



25

2

III. La mise en œuvre du subjectile

Le texte du Plancher de Jeannot a été gravé par son auteur dans le plancher de sa chambre. Soumis aux mûles, le plancher de chêne n'en est pas le simple support, mais le subjectile, la matière, celle du «HOLUS» du narrateur à l'œuvre dans ce texte, taillé et gravé en creux dans le bois. Le subjectile, c'est le corps de l'œuvre, le matériau et la surface, la substance matérielle de l'art. À propos du subjectile, Jacques Derrida, dans un texte consacré aux dessins d'Artaud, rappelle le sens courant de ce mot : «La notion appartient au code de la peinture et désigne en quelque sorte ce qui est couché dessous (sub-jectum) [...] Entre le dessinateur et le dessiné, il n'y a ni la toile ni le support et une surface, parfois aussi la matière d'une peinture ou d'une sculpture, tout ce qui, en elles, se distinguait de la forme autant que du sens de la représentation, ce qui n'est pas représentable. »

Une géméologie

Antonin Artaud réalise ses premiers Sorts en Islande en 1937, qualifiés aussi de «grit-grit». Il en reprend la fabrication deux ans plus tard à l'hôpital de Ville-Evrard en 1939. Qu'ils soient bienfaisants ou maudits, il les adresse à des hommes et des femmes de son entourage, à des médecins, à des personnalités et un à Hitler. Dans le second ensemble de 1939, le coloriage du papier au crayon à encre violette, au crayon de couleur et à la gouache, s'accompagne de tentatives à l'aide d'une cigarette ou d'une flamme, qui détraquent en partie le texte et les dessins. Les Sorts valaient pour lui comme le déploiement de signes susceptibles d'engendrer des forces magiques. Dans un texte rétrospectif de 1947 qu'il consacra, Artaud se montre très conscient des caractères plastiques qu'il met en œuvre en créant ce qu'il appelle des «contre-figures», associant l'écriture et le dessin, un dessin, dont il «que je pouvais sillonner, tailler, gratter, tracer, couper, découper, écharper, déchiqueter et contourner». Par là, il souligne l'importance qu'il accordait de façon symbolique à la fabrication du papier qu'il raye, qu'il brule, et sa conviction de détenir là un véritable acquis graphique.

Il est vrai qu'il n'y a guère d'exemple antérieur d'un tel travail du support, utilisé comme moyen d'expression à l'exception, peut-être, des graffiti et de l'intellect qui leur manifestent les mêmes antiques à partir des années 1930. Les photographies qu'en effectua Brassaï au cours de ses promenades parisiennes et leur publication dans le numéro 3-4 de Minotaure en décembre 1933 saluent la photographie à la cause surréaliste. De ce fragile «art bédard des rues mal famées», il écrit que «sa loi est formelle [et qu'] elle renverse tous les canons laborieusement établis de l'esthétique». La formule apparaît étonnamment proche de celle d'Artaud qui, à propos de ses Sorts, écrit, en 1947, pouvoir les considérer comme un art qui ne représente rien et qui crée «comme au-dessus du papier une espèce de contre-figure qui serait une protestation perpétuelle contre la loi de l'objet créé», autrement dit contre la loi de «l'œuvre d'art». Au cours du demi-siècle suivant, de nombreux artistes vont user à leurs propres fins du subjectile, comme objet même de l'œuvre peinte, composée ou sculptée, et non plus de sa seule surface. Il est remarquable à ce propos que ce soit Le Plancher – et non l'inverse – qui permette d'identifier une large géméologie

42

21 – Bénédict, La nuit, de l'ensemble, Œuvres de la série VI, La nuit, 1945, 11x10, épaisse au sein d'argent, 41,0 x 30,5 cm. Collection Privé, Belgique, Namur.

22 – Antonin Artaud, Sort sans à l'égard, vers 1939, vers 1939, œuvre en carton à base d'œuf et gouache sur papier D208, 21 x 13,5 cm, Bibliothèque nationale de France, département des manuscrits, Paris.



24



25

55

IV. La maison

C'est dans la demeure familiale que Jean Crampin-Broucard et sa sœur cadette, Paule, avaient obtenu du préfet l'autorisation d'inhumer leur mère, décédée en 1971. Lorsque Jean entreprend l'élaboration du *Plancher*, sans doute à peu près au moment de cette mort, sa décision d'en graver le texte dans le plancher de sa chambre fait désormais de la maison un lieu singulier, auquel la tombe de la mère, creusée sous l'escalier, confère une nouvelle identité. Ce qui fait la particularité du *Plancher* de Jeanot n'est donc pas sa réduction à une écriture. Ce qui fait œuvre, c'est son inscription dans un processus immatériel qu'il réveille et dont il suscite la reconnaissance par l'exaltation du lieu auquel il est dédié.

Fragile, pérenne et éphémère

Introduire ce chapitre avec une photographie du Merzbau de Hancove de Kurt Schwitters dans son état de 1933 renvoie à deux particularités essentielles de cette œuvre : son caractère unique et sa fragilité. L'artiste en a repris l'objet toute sa vie. Entre 1923 et 1948, il en a réalisé quatre versions successives dans les maisons et ateliers qu'il a occupés en Allemagne, en Norvège et en Grande-Bretagne. Quatre fois il a dû les abandonner, la dernière fois du fait de sa mort, en 1948. Le Merzbau « n'a rien à voir avec la décoration », dit-il. C'est une construction fixe de bois et de plâtre, peinte en blanc avec quelques éléments colorés, parfois bâillés sur plusieurs niveaux. Ces aménagements transforment la structure architecturale des pièces. En 1933, trois murs et le plafond de l'atelier de Hancove étaient occupés. En 1937, l'œuvre avait gagné toute la maison. Des grottes aux évocations thématiques y sont aménagées.

Pour l'artiste, le Merzbau est susceptible d'accueillir n'importe quel type de matériau, journaux, lettres, objets trouvés. C'est une utopie artistique, une œuvre d'art totale, « une pure expression de l'art », un lieu de renouvellement spirituel et esthétique. Il est fermé au monde extérieur et transformé en un univers autonome. Conçu au cours d'une vie mouvementée dans une période troublée, les Merzbau de Kurt Schwitters ont été détruits et seulement des photographies et quelques éléments ont pu en être conservés comme témoins archéologiques. Ce contexte et sa volonté d'aménager dans chacun des domiciles qu'il a occupés un lieu utopique monumental, soigneusement encadré dans l'espace intérieur de la maison, ont été la principale cause de leur fragilité. Et pourtant quand, en 1947, son épouse lui confie sa peur devant l'avenir, il lui répondit : « Il ne faut vraiment pas [...] ; je nous construis une maison dans notre imagination, et nous nous y installons. » Conçu comme un lieu mental et esthétique privé, le Merzbau fonde sa relation sur la maison avec laquelle il fusionne, un ancrage qui le voue à la destruction une fois celle-ci abandonnée.

Par analogie, le *Plancher* tient lui aussi son authenticité de son insertion initiale dans la maison. Dans ce contexte, lors de sa création, on peut le caractériser comme un droit privé ayant vocation à ne pas être lu au-delà de l'espace collectif familial immédiat pour lequel il a été élaboré et dans lequel il s'inscrit. Cette spécificité lui confère de facto un caractère secret. La maison lui donnait tout son sens en même temps qu'elle le condamnait à la fragilité. Prélevé dans son site initial pour assurer sa préservation lors de la vente de la maison, il perd

101

101— Kurt Schwitters, *Le Merzbau* de Kurt Schwitters à Hancove, grand groupe, 1933, photographes non identifiés, Sprengel Museum, Hanovre, Allemagne.



101

102— Mario Del Carlo, *Richard Strauss, Die Cathedral*, 2008, photographie non identifiée, Collection de l'artiste.



103— Thierry Du Guesclin, *Cathédrale des Miroirs*, étude pour un abri de prière, 1987, photographie non identifiée, collection de l'artiste, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France.

104— Thomas Schütte, *Chester House*, 2006, série, plâtres, 82 x 50 x 88 cm, Musée de Grenoble.

105— Gordon Matta-Clark, *Offa Homoe*, 1977, 1978, photographie non identifiée, Collection privée.



102

Biographies

Ghada Amer

1963, Le Caire, Égypte |

Artiste franco-égyptienne, Ghada Amer s'installe à Nice en 1974, étudie à la Villa Arson, puis à Paris. Elle explore la représentation féminine, la sexualité et les normes sociales à travers la peinture-broderie où le fil remplace le pinceau. Brodant des figures inspirées d'images pornographiques et de textes religieux, elle affirme une esthétique singulière et engagée. Depuis les années 1990, ses sculptures et jardins publics ouvrent un dialogue entre art, corps et société. Elle reçoit le prix Unesco à la Biennale de Venise en 1999.

Antonin Artaud

1896, Marseille, France | 1948, Ivry-sur-Seine, France

Antonin Artaud est écrivain, poète, dramaturge et dessinateur. Issu d'une famille bourgeoise marseillaise, il commence à créer dès 1914 et s'installe à Paris en 1920, où il fréquente les milieux littéraires et théâtraux. Membre du mouvement surréaliste de 1924 à 1928, il fonde en 1926 le Théâtre Alfred Jarry avec Roger Vitrac, où il développe une conception radicale du théâtre, qu'il théorise dans son ouvrage *Le Théâtre et son double* (1938). À partir de 1944 ses œuvres graphiques, souvent réalisées à la mine de plomb et au crayon de couleur, témoignent notamment de son exploration de la psyché humaine à travers des portraits et autoportraits expressifs.

Bernard Aubertin

1934, Fontenay-aux-Roses, France | 2015, Reutlingen, Allemagne

Bernard Aubertin est peintre, sculpteur et artiste multimédia. Après sa rencontre avec Yves Klein, en 1957, il se spécialise dans des œuvres monochromes rouges, explorant diverses techniques d'application de la peinture. Il est connu pour ses « tableaux-clous », dans lesquels des clous enfoncés dans la toile créent des textures variées. Il utilise aussi des allumettes pour créer des surfaces métalliques perforées, exploitant le feu comme élément artistique. Il a exposé son travail depuis 1962, participant à des expositions majeures comme 60-72. *Douze ans d'art contemporain en France* au Grand Palais (Paris, 1972).

Roland Barthes

1915, Cherbourg, France | 1980, Paris, France

Philosophe français, il occupe la chaire de sémiologie au Collège de France. Il est l'auteur de nombreux livres et essais par lesquels il a acquis une large notoriété au-delà du cercle des spécialistes : *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), *L'Empire des signes* (1970), *Sade, Fourier, Loyola* (1971), *Fragments d'un discours amoureux* (1977), *La Chambre claire. Note sur la photographie* (1980). En 1995, une exposition qui lui est consacrée au Musée de Bayonne révèle l'importance des dessins qu'il réalisait par périodes, en amateur. « Ce que je fais n'a guère de nom, disait-il, c'est plutôt de l'ordre du coloriage, du graffiti [...]. De pouvoir créer quelque chose qui ne soit pas directement dans le piège du langage. »

LE PLANCHER DE JEANNOT

L'INVENTION D'UNE ÉCRITURE

ET LES ŒUVRES DE...

GHADA AMER, ANTONIN ARTAUD, BERNARD AUBERTIN, ROLAND BARTHES,
CATHRYN BOCH, BRASSAI, MARCEL BROODTHAERS, GÜNTER BRUS,
PIERRE BURAGLIO, DOMINIQUE DE BEIR, THIERRY DE CORDIER, MARIO DEL CURTO,
DANIEL DEZEUZE, ERIK DIETMAN, CHRISTIAN DOTREMONT,
JEAN DUBUFFET, GÉRARD DUCHÊNE, FRANÇOIS DUFRÊNE,
ÉTIENNE-MARTIN, IAN HAMILTON FINLAY, LUCIO FONTANA, JOCHEN GERZ,
PAUL-ARMAND GETTE, RICHARD GREAVES, SOL LEWITT, AGNES MARTIN,
GORDON MATTA-CLARK, PIERRE MERCIER, HENRI MICHAUX, GABRIEL OROZCO,
JEAN-LUC PARANT, TOM PHILLIPS, PABLO PICASSO, ARNULF RAINER,
FRANÇOIS ROUAN, NIKI DE SAINT PHALLE, THOMAS SCHÜTTE, KURT SCHWITTERS,
ANTONI TÀPIES, GÜNTHER UECKER, WOLF VOSTELL, LAWRENCE WEINER

in fine

M^{ahs}A
Musée d'Art et d'Histoire
de l'Hôpital Sainte-Anne

in fine
ÉDITIONS D'ART

Pour toute demande de renseignements ou de service presse :

Marc-Alexis Baranes
Directeur des éditions
mabaranes@infine-editions.fr
Tél. : 01 87 39 84 62
mob. : 06 98 27 12 14

ou
presse@infine-editions.fr
www.infine-editions.fr