

Tom Castinel, LES CONTRES DU GAUCHER

Gestes premiers : du *Béton Mallarmé* aux *Gesticulations*

Dans son atelier, Tom Castinel gâche eau et mortier, puis déverse la boue grise du béton dans les moules. L'accessibilité d'une technique relevant du pâte de sable — il utilise d'ailleurs fréquemment des jouets pour ses moules —, la disponibilité d'un matériau bon marché, dénotent d'ores et déjà une économie de production délibérément simple et légère, une mise en œuvre potentiellement immédiate, toujours à portée de l'impulsion du moment. Le geste est depuis longtemps machinal, quasi mécanique, et le procédé est devenu une pratique primordiale qui rythme le présent de l'atelier, occupe le moindre intervalle temporel. Tous les moulages n'intégreront pas une installation ou une exposition, loin s'en faut !, mais leur fabrication quasi quotidienne maintient une activité constante, un « tempo », entre deux phases d'élaboration des projets. Cette activité physique et manuelle tient de l'exercice de santé mentale : le travail du béton, de cette boue qui, selon l'artiste, serait à l'origine de tout art (« Pour commencer l'art à la base n'est qu'un tas de boue », écrit-il dans un élan bataillien), est aussi celui d'une *matière* grise, matière à penser dans le déversement de laquelle s'extériorise, s'écoule et se coagule le flux de sa pensée, en même temps que se solidifie les moulages. Dans cette activité incessante, ce rythme soutenu, dans ce « gâchis » répétitif et dans ce geste initial de déversement et de « débordement » d'un flux de matière première, il y a bien de la « dépense », celle gratuite mais nécessaire libérant un surcroît d'énergie vitale, notre « part maudite » que Georges Bataille a lui-même qualifiée de nombreuses métaphores liquides (« écoulement », « orage », « fleuve », etc.) [1].

Mais les moulages ne constituent pas sa seule activité « dépensière » garante du tempo et s'exprimant par des gestes premiers. Comme le suggèrent bien des titres de ses vidéos et performances, Tom Castinel s'agite aussi beaucoup, parfois sans but apparent, quitte à faire du surplace. Rien de bien spectaculaire : il sautille comme un enfant hyperactif, se gratte la tête pour faire tomber ses pellicules (*Constellation*, 2009), se cure le nez, actionne un stylo bille, se frotte les joues avec

ses mains « gantées » de pains libanais, etc. (*Gesticulations*, 2011). Dans deux vidéos de l'autre installation *Gesticulation* de 2012, dont la durée des actions, exécutées d'un seul souffle, correspond au temps d'épuisement de l'artiste, il secoue simplement un branchage ou un chiffon rouge coincé entre ses dents. La dominante rouge et noire de l'œuvre, les t-shirts servant de drapeaux, le chiffon, la branche et la kalachnikov jouet entre ses mains, soulignent la vanité de nos revendications mais célèbrent aussi la liesse « dépensière » de rassemblements populaires (manifestations, corrida, etc.). Pas d'action d'éclat, ou si peu, si dérisoire quand, dans *Manifeste* (2011), il se masque progressivement le visage d'une feuille de papier blanc froissée puis brandit son poing gauche tout en tenant une arme jouet dans sa main droite. Si l'on peut y percevoir une critique distanciée et amusée des vaines agitations du monde et de ses « prises de positions » (sous-titre de la performance) dont il testerait le sérieux, toutes ses actions sont surtout marquées du sceau de la dissipation, à tous les sens du terme : dépense et déperdition d'énergie, agitation et prodigalité. Il s'agit avant tout d'occuper et de tester les limites et la résistance de l'espace, radicalement, comme a pu le faire en d'autres temps Gutai, mais aussi d'être tout simplement là, d'éprouver par le corps une présence immédiate au monde ; l'éprouver, c'est-à-dire le ressentir et le mettre à l'épreuve. Être là et le faire savoir, encore et toujours, envers et contre tout, ne pas céder d'un iota, continuer obstinément d'agiter une bannière, quel que soit le chiffon que l'on brandisse. Même l'effort sportif relève d'une vaine dépense quand l'artiste s'escrime sur place sur son vélo ou marcheur d'appartement dans *Évasif avec Cravan* ou dans *Sentimentale* (2010). La danse est aussi une expression récurrente de cette expérimentation au présent de l'espace-temps : ludiques, parfois en boucle, mécaniques à force d'obstination, les petites danses de Tom Castinel — *RTT CLubbing* en 2009, performance *Tout pétarade* réalisée avec Charles Pennequin en 2012 — affirment la nécessité d'un positionnement physique dans l'espace.

[1] Georges Bataille, *La notion de dépense et La Part maudite*, Paris, Éditions de Minuit (Reprise), 2011, pp. 36, 57 et 65.

L'art, un emploi du temps

Dans cette quête de pratiques (procédés et gestuelles) qui réactiveraient et transmettraient une relation première au monde, il faut encore revenir sur la technique du moulage pour la place qu'elle occupe tant dans l'histoire de la sculpture que dans le travail de l'artiste : si l'époque classique a toujours refusé au moulage le statut d'œuvre d'art à part entière, il n'en a pas moins tenu une place primordiale dans l'apprentissage des artistes puis, jusqu'à aujourd'hui, des historiens de l'art par l'intermédiaire des Musées des Moulages. En ponctuant ou en intercalant toute sa production d'un procédé que l'artiste associe aussi à l'amateurisme, Tom Castinel se met en situation d'apprentissage toujours renouvelé. D'ailleurs, si la disposition des objets obtenus semble parfois sérieuse (*Stock Island* de 2009, *Les Instruments* de 2009 à 2012), un seul moulage est chaque fois édité et le moule le plus souvent abandonné, une façon là encore de toujours renouveler l'expérience.

Mais l'apprentissage ne renvoie pas seulement à un processus continu d'expérimentation. Dans notre système éducatif, il conduit généralement aux métiers les plus modestes. Et les renvois à l'univers d'un travail humble abondent dans les pièces de Tom Castinel : pour la performance *Sans travail*, il tamponne cent fois le mot « travail » sur une feuille de papier ou une tablette de béton ; pour la vidéo performance déjà citée *RTT Clubbing*, il revêt un bleu de travail et un casque de chantier, accessoire constituant un véritable leitmotiv dans ses expositions ; et enfin, *Épouvantails*, une de ces dernières installations, présente neuf vêtements de travail conçus par l'artiste à partir des vêtements constructivistes de Rodchenko et du *Ballet Triadique* d'Oskar Schlemmer, accrochés dans l'espace comme dans la salle des pendus d'une mine. Chaque vêtement est affublé du prénom d'un travailleur que l'artiste a côtoyé de près et les poches sont bourrées de pains (puisqu'il faut bien « gagner sa croûte »!). Nulle apologie du travail en tant que tel, bien sûr, mais la volonté et le rappel que l'art « comme toute question est une question d'emploi du temps » [2]. L'art est avant tout une activité

manuelle, corporelle et quotidienne, cette « tâche » à laquelle renvoie le titre de son exposition à l'Assaut de la Menuiserie (*Les tâches propres*). Si l'art est un savoir-faire, au sens le plus « travaillé » et artisanal du terme, il l'est aussi dans son acception la plus littérale : « savoir... faire », c'est savoir agir, savoir employer son temps à faire de l'art comme n'importe quelle autre activité ordinaire mais nécessaire pour vivre ; c'est répéter les mêmes gestes comme n'importe quel ouvrier ou serveur de restaurant, utiliser les mêmes objets, les mêmes techniques jusqu'à renouer avec un sentiment de familiarité quotidienne, de routine, les intégrer sans discernement à une pratique artistique devenant alors indistincte de tout autre.

[2] G. Bataille, cité par G. Didi-Huberman, *L'empreinte*, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 17.

« Recouvrer une intimité
toujours étrangement égarée » [3]

Il paraît donc juste que les formes produites en négatif par le moulage restent aussi familières, voire modestes, que la gestuelle. Tout objet creux, grappillé dans le quotidien le plus banal semble à même d'atterrir dans l'atelier pour servir de moule. La liste des objets moulés est déconcertante de banalité : pots en plastique de mayonnaise industrielle, casque de chantier, jouets, vaisselle, boîtes et emballages en tout genre. Qu'importe, peut-être, la nature de ces objets pourvu qu'ils proviennent du vécu quotidien et de l'entourage immédiat de l'artiste. Tout comme les gestes élémentaires des vidéos et des performances, ainsi que les innombrables listes émaillant tout le corpus (*La concrétude du vide* en 2010, *Perf* en 2012, ou encore *Tout pétarade* déjà évoqué), cette récolte induit une pratique première antérieure à toute mise en forme, une inépuisable entreprise d'enregistrement du monde, dont cette œuvre inclusive accueillerait toutes les manifestations et expressions. Nulle quête d'une cohésion interne ou de relations logiques dans cette collecte : l'artiste passe indifféremment d'un médium à l'autre (installation, performance, film et écriture), y téléscopant ses diverses activités et toute forme de vie (travailler, habiter, faire de la politique, de l'art...), élabore des listes poétiques, des textes-images déroulant indistinctement citations extraites de ses lectures, titres de films ou de morceaux de musique, ses propres réflexions et jeux de mots, etc. Nul sublime ici : ce qu'il retient de nos destinées, ce sont toutes les petites actions et pensées hétéroclites, drôles, absurdes ou vaines, s'accumulant au fil des jours, constituant ce petit chaos sur lequel s'élabore nos petites vies.

Mouler, filmer et lister sont des procédés élémentaires d'enregistrement, par là-même intrinsèquement mnémoniques. La cohésion du travail réside en effet dans la simultanéité des processus d'enregistrement, de prolongement et d'extériorisation des relations au monde ordinaires mais intimes. Nulle tentation, pourtant, d'épuiser le réel par son inventaire, telles que le supposent d'autres pratiques de recensement.

Ces trois procédés lui permettent plutôt de réactiver et de prolonger le contact [4] le plus intime — mental, matériel, sensoriel — avec la vie qui s'écoule, ou, plutôt, qui vient de s'écouler, avec ses objets, ses actions et ses espaces, jusque dans ses manifestations les plus quotidiennes (prendre un bain, manger, travailler dans un restaurant, etc.). Le contact s'établit alors que les gestes brassent l'espace, alors que la matière béton adhère à la matrice qu'elle épouse au plus près avant de se solidifier ou que la page blanche se recouvre de mots au fur et à mesure de la frappe d'une vieille machine à écrire, au moment, donc, où s'opère la *Concrétude du vide*. Même les vêtements de *Épouvantails* s'avèrent des moules vides en attente des corps convoqués par les prénoms de ses proches : prénoms et pains réinsufflent en effet une dimension organique à ces vêtements inspirés d'une idéologie fonctionnaliste. Tous ces procédés se substituent au toucher, enregistrent et transposent un rapport tactile au monde. Pour l'artiste, le précepte kaprowien de « l'art et la vie confondus » se met en œuvre par la réversion du vide — le moule, l'espace, la page blanche — dont l'artiste *concrétise* le potentiel mnémonique, et en extirpe une mémoire immédiate de l'hétérogénéité du quotidien.

[3] G. Bataille,
La Part maudite, op. cit., p. 133.

[4] En ce qui concerne la problématique du contact dans les moulages, je renvoie bien sûr à la somme écrite par Georges Didi-Huberman sur le moulage et l'empreinte : *L'empreinte*, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 336

Une anthropologie vivante du quotidien

De cet enregistrement continu et inépuisable (mais non systématique) émane une anthropologie vivante du quotidien. Ce sentiment de familiarité troublé d'étrangeté, où il semble que «l'ailleurs rencontre l'ici», pour paraphraser la belle formule de Walter Benjamin [5], découle entre autres de la sobriété, voire de l'austérité, de la restitution formelle des gestes ou des sculptures, simplement empilées ou alignées : à force de banalité et de formes élémentaires, les moulages, dont le béton est fréquemment laissé brut, deviennent à peine identifiables. La contre-forme de la boîte la plus simple ne permet plus guère d'en deviner l'origine exacte. Car cet enregistrement du monde n'implique pas pour autant sa reproduction : si la contre-forme obtenue en négatif évoque bien le moule d'origine, elle n'en est en aucun cas la copie ; si la matière première servant au moulage (la plupart du temps le béton) reproduit fidèlement mais en négatif, la texture de surface de l'objet, il n'en respecte pas pour autant la couleur, la matière, le toucher. On assiste ici au syndrome du gaucher, ce phénomène spéculaire qui, dans le face à face, suscite chez le droitier une impression troublante de ressemblance et de dissemblance simultanée, de symétrie et d'écart [6].

Certaines listes poèmes provoquent également cet écart perceptif de par leur procédé : l'artiste les réalise soit en les écrivant directement au stylo Bic noir et en lettres bâton, soit à l'aide d'une vieille machine à écrire mécanique, autre matrice dont le procédé s'apparente au tampon et à l'estampage. La maladresse «gauchère» de l'écriture d'une part, la sècheresse de la frappe mécanique incrustant l'encre dans le papier d'autre part, leur confèrent une tactilité brutale qui fait de ces blocs textes des textes objets ou des «phrases picturales» dirait l'artiste, dont la concentration renvoie par exemple aux textes des rappers qu'il a beaucoup écoutés, textes taillés d'un seul bloc mais ciselés de l'intérieur. À l'heure du numérique, ces techniques laborieuses aux typographies désuètes paraissent bien anachroniques, tandis que la présence de coquilles impossibles à corriger semble enregistrer la faillibilité, les petits

trébuchements de la vie. Si la tangibilité de ces textes objets leur assure une présence ici et maintenant, cet anachronisme les rattache non plus à un ailleurs mais à un jadis tout aussi anthropologique.

Les Instruments, une série de sculptures débutée en 2009 mais en constante évolution, sont à cet égard éloquentes. Constituée de moulages divers (matraque, massue, moulure, hache, etc.) parfois érigés sur une pique ou suspendus à une corde ou à un tendeur (main ou gant, os, haltère, etc.), ces «instruments» évoquent tout à la fois quelque outil archaïque à la fonction devenue obscure (mais là encore renvoyant à la notion de travail) ou quelque sceptre ludique et totémique. Jusqu'à présent, la série — tout ou partie — a accompagné l'artiste dans chacune de ses expositions et s'enrichit régulièrement de nouveaux objets. La constitution progressive et continue de l'ensemble est celle d'une collection. Ces sculptures deviennent alors proches des *curios*, ces objets naturels et insolites collectés à l'époque préhistorique, avant même les premières peintures pariétales, dont la fonction est restée mystérieuse, mais qui seraient, selon André Leroi-Gourhan, la première collection et manifestation d'une curiosité esthétique, «d'une vision réfléchie des formes» [7]. (La préhistoire est d'ailleurs évoquée avec humour dans cette série par une massue en plastique, façon famille Pierrafeu!). On pense aussi au simple bâton de marche, celui d'André Cadere par exemple, auquel l'artiste nous renvoie explicitement par une barre aux rayures horizontales multicolores. Simplement regroupés et alignés, les objets paraissent en attente d'utilisation, en attente d'être performés. «Le totémisme est acteur car il bouge», a écrit Antonin Artaud [8]. Ces *Instruments* opèrent autant comme instruments d'arpentage de l'espace pouvant accompagner quelque dérive urbaine, que comme objets transitionnels intercédant entre sculptures et performances ; objets «translationnels» pourraient encore dire en osant le néologisme, viatiques dont l'aura ludique, mystérieuse et magique permettrait à l'artiste de passer sans trop d'encombre d'un lieu à l'autre, d'une étape ou d'une expérience à l'autre.

[5] «L'Autrefois rencontre le Maintenant.»

[6] L'artiste est en effet gaucher. Il le souligne lui-même, insinuant par-là gaucherie et donc amateurisme, dans une photographie en négatif de sa main sur laquelle est tatoué «gauche» près du pouce.

[7] Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole*, T2, *La mémoire et les rythmes*, pp. 213-214.

[8] Artaud, «Le théâtre et la culture», in *Le Théâtre et son double*, Gallimard (idées), 1964, p. 14.

De la Maison Stroumpf à la Maison Jaguar

Suburbia est un ensemble très récent de sculptures et de dessins, réalisé autour de l'esthétique pavillonnaire à partir de moulages et d'empreintes (tampons), qui décline et prolonge cette problématique anthropologique. Les différentes œuvres qui le constituent — *Nous habitons là où vous partez en vacances*, *White Riot* ou *La ville des meubles* — s'attaquent moins à l'architecture ou à l'urbanisme qu'à une esthétique du « façade-disme » et de l'ornement, et à la plasticité toute picturale qui peut en découler. Si, pour *La ville des meubles* par exemple, l'artiste moule en béton des maisons en plastique pour enfants, le matériau n'est pas utilisé pour ses qualités tectoniques ou pour les lettres de noblesse acquises grâce à l'architecture moderniste, mais pour la malléabilité et la plasticité qui en ont fait un matériau ornemental populaire très prisé des jardiniers de 1855 à 1925 environ [9], puis des architectes d'aujourd'hui l'utilisant de nouveau pour recouvrir nos façades de parements décoratifs. Pour réaliser le grand dessin horizontal *Les tupperwares*, l'artiste a directement tamponné sur le papier des découpes de papier peint en relief. Ce procédé renvoie à la technique ancestrale d'impression des premiers papiers peints à l'aide de matrices (tampons) en bois. Le motif du papier peint et le papier peint lui-même valent donc aussi pour leurs qualités décoratives et populaires, et Thomas Golsenne a rappelé combien son utilisation par les artistes depuis le début du XX^e siècle leur a permis, à rebours de la modernité, de se libérer des « forces tautologiques de l'art pour l'art au profit d'une dimension plus sociale » [10]. Formellement, béton et papier peint sont ici employés pour leurs qualités « superficielles » qui vont permettre à l'artiste de renchérir sur l'illusionnisme auquel prétendent ces simulacres de maisons et les imitations de matières du papier peint (imitation de la brique, du bois, de la pierre, du tissu, etc.) : en effet, le béton imite ici le plastique ou le papier peint qui eux-mêmes imitaient la brique ou le bois...

Il y a certes une critique amusée d'un modèle pavillonnaire ayant essaimé dans tout l'occident — idéal de propriété privée, d'esthétique uniforme et normative, ainsi que d'une aspiration à l'entre-soi —, un modèle qu'entretient, sous couvert du jeu, le style « Stroumpf » des maisons jouets proposées aux enfants (*Nous habitons là où vous partez en vacances*). La superposition précaire des façades du *Village des meubles* ébranle effectivement ces « lieux manufacturés où les surfaces semblables et planes se cognent aux absences et à la disparition » [11]. Mais les formes archétypales déclinées dans cette accumulation en bas-relief, ainsi que dans les dessins de *Tout ça ne nous rendra pas le Congo* et *Les tupperwares*, vont au-delà du seul questionnement de nos dysfonctionnements urbains. On assiste en effet à un retournement, une projection vers l'extérieur des gestes d'individuation à l'origine de l'ornement intérieur du pavillon, comme si un excès de dépense décorative faisaient transpirer les motifs du papier peint sur les façades, redoublant ainsi le pavillon d'une enveloppe texturée. « Le décor devient une force en expansion pouvant tout recouvrir » [12]. Intimité intérieure et visibilité extérieure deviennent indistinctes. Les motifs du dessin évoquent plus spécifiquement le tatouage, la parure animale et le camouflage dont Bertrand Prévost rappelle justement la caractéristique de « n'être ni tout à fait extérieure, ni tout à fait intérieure » et, ainsi, leur vocation à « devenir monde » [13]. Dans cette double réversion de l'empreinte — celle de l'image par rapport à la matrice et celle, visuelle, d'un intérieur et d'un extérieur — Tom Castinel « fait saigner » cet habitat régulé (pour reprendre sa propre expression), met de nouveau en contact des espaces à l'origine distincts, rétablit par ce « tamponnage » une intimité visuelle et tactile pour finalement nous livrer une contre-image du pavillon.

[9] Rappelons-nous ces rocailles ou ces barrières en imitation bois de certains parcs urbains.
[10] Thomas Golsenne, « les dangers du papier peint », in *Everliving-ornement*, Paris, B42, 2012.

[11] Gaël Clariana et Olivier Meneux, in « La France pavillonnaire », *Vacarme* n° 42, hiver 2007-2008, p. 23.
[12] T. Golsenne, *ibid.*

[13] Bertrand Prévost, « Cosmétique cosmique, pour une cosmologie de la parure », in Dossier « Inactualité de l'ornement » (sous la dir. De Thomas Golsenne), *Images-Revues*, octobre 2012.

Objets fantômes

Moulages, empreintes et tampons maintiennent donc une contiguïté avec le quotidien, extériorisent une intimité cachée ou en recherchent la mémoire, à partir d'un procédé et d'un principe de réversion, afin d'en produire non pas l'objet, l'action ou le souvenir lui-même, mais sa contre-forme ou sa contre-image. Il y a survivance de l'objet sans duplication, souvenir et contact sans reproduction. Renouer le contact ne peut se faire qu'en réinventant des *curios* entremêlant réminiscence et étrangeté dans leur contre-forme. L'origine du moulage remonte aux masques funéraires et le travail du négatif qui anime ce processus implique de façon dialectique le refus et la reconnaissance d'une disparition, d'une absence. C'est bien de disparition dont il s'agit avec la sculpture *L'Abécé de la performance* (2012), sous-titré « ceux qui partent en bateau ». Trois petits moulages de barque marqués des noms de « Ader », « Burden » et « Cravan », rendent hommage à trois figures historiques, dont la disparition en mer de deux d'entre eux a été élevée au rang de geste artistique. L'utilisation du béton pour évoquer un objet flottant [14], le « jouet mort » que l'on devine à l'origine du moulage, laissent supposer l'échec de l'entreprise. L'image du naufrage revient d'ailleurs fréquemment dans la poésie de Mallarmé, autre figure tutélaire de l'artiste.

La vidéo performance de 2010, *Évasif avec Cravan*, tentait déjà de réactiver un ailleurs lointain en compagnie d'Arthur Cravan. L'image était en noir et blanc, le son et le déroulement du film ralentis. Tournant résolument le dos au spectateur, l'artiste, acéphale car la tête courbée par l'effort, entreprenait lui aussi l'impossible : une impossible évasion en l'impossible compagnie d'un disparu, l'impossible renouvellement d'un geste aussi radical que celui de Cravan. Mais si les mouvements sur place de l'artiste constataient la vanité de l'entreprise, l'inanité même du geste réinstaurait une connivence, une reconnexion avec la figure du poète, une reconduction de l'esprit de son œuvre.

Souvenir et absence sont aussi au cœur d'une de ses dernières pièces. Pour *Charbon (autoportrait)*, l'artiste a moulé dans une baignoire son poids de béton (70 kg). Il ne s'agit pas tant ici de relever le défi de réaliser une analogie « concrète » de la baignoire ou de l'eau qui la remplit, tel qu'Etienne Bossut a pu le faire avec le plastique pour 266 litres, puisque la quantité de béton fixée à l'avance n'a pu mouler qu'une petite partie de la baignoire. La contre-forme obtenue, dont l'artiste redouble d'ailleurs la réversion en la présentant à l'envers, très légèrement décollée du sol, n'évoque le moule que de très loin. La sculpture aux formes arrondies et à la texture rendue charbonneuse par un coloriage noir très dense, nous renvoie plutôt à un corps tout à la fois survivant et absent, son propre corps que l'artiste aurait soumis à une véritable liquidation.

[14] Qui renvoie néanmoins aux barques Lambot, réalisées en béton.

Marginalia

À la nécessité de la réversibilité de toute chose que, comme Tom Castinel l'a un jour noté, Nietzsche appelait de ses vœux — « Qu'est-ce qui est médiocre dans l'homme moyen ? Il ne comprend pas que l'envers des choses est nécessaire » —, l'artiste ne répond pas seulement par ses sculptures ou performances mais également par tout un corpus plus diffus, simultanément — et paradoxalement — situé en-deçà et en miroir du travail le plus visible. Les *marginalia* désignent des décorations, notes d'humour ou diagrammes inscrits en marge des premiers livres enluminés. Par extension, ils désignent aussi les commentaires écrits par un lecteur dans la marge de son livre. L'artiste fait apparaître ce terme dans son texte image *PERF (Propos Elémentaires et Rhétoriques sur les Formes)*, une « liste de perf réalisées, à réaliser ou pas (...) » [15]. On sait bien que la vie se déroule aussi dans les lisières, toutes sortes de lisières : espaces marginaux socio-politiques et urbains, mais aussi, plus intimement, à-côtés ou parenthèses privées, parfois aussi conséquentes pour nos vies que les événements les plus manifestes. Cette seule mention « marginale » suffit à nous indiquer que l'artiste ne laissera à l'écart aucun espace quotidien, *a fortiori* ses propres marges artistiques. Il nous enjoint donc à glisser un regard de côté, à jeter un œil dans les recoins de ses propres réalisations. Certes moins directement visibles et lisibles que les formes citées jusqu'à présent, le document et l'édition n'en irriguent pas moins tout son travail et possèdent un statut particulièrement ambigu, à la fois matrice, inconscient et envers du décor.

En plus des listes déjà citées, poèmes, images, textes (*cut-ups*), graphiques et schémas viennent dialoguer avec les autres productions sous forme d'inserts ou de compilations, d'éditions papier (livre ou fanzine), d'éditions numériques ou encore de simples feuilles volantes. Arrêtons-nous tout d'abord sur *MOT*, la toute dernière rubrique du site de l'artiste, située un peu

à l'écart du menu et qui se présente là encore comme une sorte de compilation chronologique et *in-progress* de tout le matériau dont se nourrissent ses pièces : images, notes et croquis de l'artiste lui-même, travaux d'autres auteurs, dessins des enfants avec lesquels il travaille, captures d'écran, bons mots et citations, photos de voyage, etc. sont affublés d'un titre — emprunt ou jeu de mot — condensant quelque préoccupation plus ou moins cryptée du moment. Le palindrome désignant cette rubrique laisse encore supposer le fonctionnement spéculaire du gaucher : réversion chronologique de l'ordre des images mais également de la proposition elle-même qui, en fin de menu du site, nous conduit à remonter le cours des œuvres jusqu'à des sources multiples prenant la forme du souvenir, de l'hommage et du joyeux pillage. *MOT* semble tout à la fois éclairer quasi quotidiennement [16] les préoccupations de l'artiste, brouiller l'identité des documents et, par là, défaire la lisibilité des œuvres précédemment consultées sur le site en semant le doute sur leur paternité.

Le livre *Re-Vue*, réalisée en duo avec la graphiste Camille Garnier en 2012, remet également en jeu et en forme tous ces miscellanées en les reliant avec les œuvres finies et les textes de l'artiste. Dans les ouvrages qu'il a lus, seules ont été retenues les phrases qu'il a surlignées. La mise en forme éparse de ces lignes, respectueuse de leur emplacement dans la page d'origine, n'est bien sûr pas sans rappeler les premières expériences typographiques de poètes comme Mallarmé ou Apollinaire. Si la matière première, immédiate, de *MOT* est plus reconstruite dans *Re-Vue* (codes couleur selon la nature ou le statut du document reproduit, citations référencées en fin d'ouvrage, etc.), le principe d'entremêlement est conservé et la consultation de tout cet appareil scriptural et imagier confère bien le sentiment d'effectuer un voyage et une relecture à rebours de l'œuvre.

[15] Texte image paru dans le premier numéro de la revue *Initiales*, ENSBA Lyon, janvier 2013.

[16] L'artiste alimente cette rubrique quasiment toutes les semaines.

Ces *marginalia* sont à la fois assez discrètes pour être négligées et assez apparentes pour qui jugera bon de s'y attarder. Donner à voir la matrice au sein desquelles s'effectuent les toutes premières étapes du processus créateur, les tous premiers contacts entre matériaux pensants et matériaux agissants, s'apparente aux pratiques parallèles que des artistes comme Gerhard Richter ou Yvan Salomone ont développées dans leurs recueils photographiques, accompagnées ou non de textes. *Re-Vue* ne manque d'ailleurs pas d'en appeler à l'*Atlas* d'Aby Warburg en titrant une page et une planche d'images *Mnémosyne*, cette mère de toutes les muses ayant généré tous les champs artistiques — musique, danse, littérature et arts visuels — qui justement nourrissent la démarche inclusive de Tom Castinel.

Un dernier atlas en concentre plus encore les caractéristiques. Il s'agit de la *Black Box*, une grande boîte noire en bois laqué, fabriquée par lui-même, dont il alimente les casiers depuis de nombreuses années avec des petites photographies argentiques, elles aussi prises dans le cours quotidien de sa vie, comme a pu le faire Nan Goldin. Mais là s'arrête la comparaison car, comme l'indique le titre du corpus, ces images restent enfermées dans leur boîte et ne sont pas destinées à être exposées : chacune est indexée sous un mot ou une phrase reportée sur le bristol qui la sépare de la prochaine. S'il n'y a qu'une seule image par indexation — seule règle de la *Black Box* —, toute l'organisation est constamment remaniée (et en cela reste ludique) : l'artiste change continuellement les images de place tout comme leur indexation. Le titre évoque bien quelque enregistrement mystérieux, à l'abri jusqu'à ce que surgisse un événement encore ignoré. Simultanément archive du passé (la technique argentique est de nouveau anachronique), dispositif de reconstruction du souvenir et matrice d'un devenir *in-progress*, cette boîte noire renferme tout à la fois le connu et l'impensé, la lumière qui un jour éclaira quelque fragment de vie et impressionna la pellicule photographique, et l'obscurité dans laquelle s'élabore l'œuvre à venir.

«Il faut que les choses crèvent pour repartir et recommencer» [17]

La « ligne claire » [18] qui, formellement, traverse le travail de Tom Castinel — précision et lisibilité des formes, légèreté et simplicité, jusqu'à la pauvreté, des mises en scène et dispositifs vidéo — est complexifiée par les relations rhizomatiques se tissant entre les différents corpus. La *Black Box* suggère bien qu'un processus plus sombre et inquiétant opère souterrainement, et la planche d'images évoquant *Mnémosyne* ne se contente pas d'un aimable hommage à un éminent historien de l'art : en associant des images de corrida, de pin-up et un portrait de Jacques Mesrine, c'est aussi au caractère plus ténébreux de Warburg, à sa folie, que Tom Castinel fait allusion. Bien des travaux, performances et vidéos en particulier, viennent effectivement secouer une apparence tranquille par un contenu volontairement trouble et indéterminé, fréquemment de mauvais goût et politiquement incorrect : la performance *Battre la colline* de 2011, pendant laquelle l'artiste fait simplement trembler une table de plus en plus violemment, pourrait n'être qu'une simple pièce sonore en hommage à John Cage par sa durée de 4mn 22s (au lieu de 4'33" !), convoquant éventuellement l'idée lointaine d'un tremblement de terre, si elle n'avait eu le mauvais goût d'avoir lieu au moment de la catastrophe de Fukushima. De même la vidéo « christique-organique-iconique » de 2011, intégrée dans l'installation *Gesticulation*, sur laquelle l'artiste enfle les mains dans des pains libanais puis les lève en un geste dont on se sait s'il s'agit de reddition ou de crucifixion. Mais « [Le caractère destructeur] ne souhaite nullement être compris (...) il accepte le malentendu », nous rappelle Walter Benjamin [19]. Et l'artiste ne donnera aucun indice permettant de résoudre ces ambiguïtés.

Les citations, références et figures qui traversent les *marginalia* nous fournissent d'autres indices quant à ce qui traverse souterrainement ce travail, cette part obscure qu'insinuait déjà la dépense bataillienne distinguée dans les procédés à l'origine même du travail : on y retrouve en vrac Arthur Cravan, Jas Ban Ader,

Michel Foucault (*Surveiller et punir*), Kurt Cobain, Harmony Korine, Antonin Artaud (*Jet de sang*), Charles Pennequin, Jacques Mesrine, la musique punk, le rap, etc., autant de destins, de pensées et d'œuvres issues d'une philosophie des marges, de cultures *underground* ou d'une pensée de la « cruauté » à rebours de toute bienséance. Dans une petite édition éponyme réalisée sous le signe de la danse, l'artiste a repris à son compte l'adage de Mesrine « L'important, dans la vie, c'est de continuer à danser ». On devine que pour lui la danse est un acte jubilatoire mais solitaire, un dernier acte gratuit laissé à notre liberté, une ultime prise de position dans l'espace. Et quand il convoque Oskar Schlemmer, Rodchenko, Yvonne Rainer ou Julien Bismuth, c'est pour soutenir sa vision d'un corps objet isolé, instrumentalisé, désarticulé ou mené jusqu'à l'épuisement (*RTT Clubbing*, *Fantaisie criminelle de 2009*, *Front de Gesticulation*, *Épouvantails*, etc.).

Et s'il entretient quelque affinité avec Fluxus, c'est autant avec la brièveté ramassée et ludique de leurs happenings qu'avec leurs actions iconoclastes telle la destruction d'un piano lors de *Piano Activities* en 1962 [20]. Car le contact ultime avec toute chose, tout comme sa réversibilité définitive, c'est bien sa destruction, ce geste gratuit de retour au chaos. Et l'artiste détruit souvent, tout particulièrement dans ses vidéos performances : une cimaise d'exposition dans *Paso Doble*, un bloc de béton dont il fera apparaître l'armature en forme de pendu dans *Fantaisie criminelle*, des plaques de béton qu'il piétine en dansant dans *RTT Clubbing*, quitte à simuler sa propre destruction dans *La Spartiate moderne bicéphale* en 2010. Les mots sont bien évidemment une autre arme de destruction potentielle : c'est ainsi que la plupart des titres des œuvres listées dans *PERF*, qu'ils soient créés par l'artiste, repris à d'autres ou parodiés, sont teintés d'une révolte, d'une violence et d'un nihilisme face auxquels l'art constitue sa seule alternative.

[17] Antonin Artaud, « En finir avec les chefs-d'œuvre », in *Le Théâtre et son double*, Gallimard (essais), 1964, p. 113.
[18] Une allusion délibérée renvoyant au goût prononcé de l'artiste pour la culture nordique, belge et néerlandaise en particulier (art, cinéma, danse, performance, etc.)

[19] Walter Benjamin, « Le caractère destructeur » in *Œuvres II*, Folio (essais), 2000, p. 331.
[20] Par George Maciunas, Dick Higgins, Benjamin Patterson, Nam June Paik, Wolf Vostel et Emmett Williams pendant le premier festival Fluxus à Wiesbaden.

[21] Georges Bataille parle lui aussi de « l'homme juvénile, capable de gaspiller et de détruire sans raison », in *La notion de dépense*, op. cit. p. 22.

«Le caractère destructeur est jeune et enjoué», considère encore Walter Benjamin [21]. Il y a effectivement dans les destructions de Tom Castinel la même jubilation que celle de l'enfant détruisant le château de sable patiemment construit. Mais si la tentation d'un retour au chaos, d'un retour au «bruit» premier, selon son expression, est bien toujours présente, si le geste reste inquiétant, l'humour ne manque jamais d'introduire une distance pudique, de prévenir toute grandiloquence. C'est que «son besoin d'air frais et d'espace libre» et donc de «déblayage» dénote moins une conviction nihiliste (la tentation n'est pas la conviction) qu'une attirance pour les nouveaux possibles que la destruction peut révéler: «Voyant partout des chemins, [le caractère destructeur] est lui-même toujours à la croisée des chemins. Aucun instant ne peut connaître le suivant. Il démolit ce qui existe, non pour l'amour des décombres, mais pour l'amour du chemin qui les traverse.» [22] Et en effet, cet accumulateur à la croisée des médiums, des matières et des mots doit constamment dégager le terrain afin de pouvoir accueillir, ranimer et recombinaison de nouvelles formes de vie. Seule cette rencontre paradoxale entre contact et absence, clarté et obscurité, entre formes intelligibles et chaos, permet, pour citer une dernière fois Artaud, de maintenir «l'adhérence à la vie».

Anne Giffon-Selle,
mars 2013.

[22] W. Benjamin, op. cit. p. 332.