

UNIVERSITÉ D'ARTOIS

Laboratoire : *Textes et Cultures-EA 4028*, Équipe : *Praxis et esthétiques des Arts*

École doctorale ED SHS 473: Sciences de l'Homme et de la Société,
Université Lille Nord de France

DOCTORAT en **ARTS : ESTHÉTIQUE, PRATIQUE ET THÉORIES**

Discipline
Arts Plastiques

AUTEUR
KOUADIO Yao Etienne

Titre :

***RITE ET POÉTIQUE DU DON DANS L'ART
CONTEMPORAIN***
Dépense, Dégoût, Destruction

Directeur de Thèse : Benjamin BROU
MCF- HDR en Arts plastiques et Sciences de l'art, ED.SHS, Université Lille Nord de France

Thèse de doctorat soutenue publiquement le 05 décembre 2016

Jury :

Mme Eliane CHIRON, Professeur émérite des Universités, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne,
rapporteur

M. Miche SICARD, Professeur des Universités, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, *rapporteur*

M. Jean-Pierre SAG, Maître de conférences honoraire des Universités, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, *jury*

M. Benjamin Brou, MCF-HDR, Université d'Artois ED.SHS Université Lille Nord de France,
directeur

DÉDICACE

Je dédie ce travail à :

*Dieu pour la santé préservée et l'inspiration
révélée ;*

*Mes chers grands-parents trop tôt disparus, en
témoignage de ma profonde admiration ;*

*Gaspard KOUADIO mon très cher père,
disparu de façon brutale*

*et Kouman KOSSIA ma très chère mère pour
tous leurs sacrifices ;*

Tous ceux qui me sont chers et proches ;

*Tous ceux qui ont semé en moi à tout point de
vue.*

REMERCIEMENTS

L'École Doctorale s'apparente au rituel de don en royaume Akan qui est un devoir d'homme, celui du père pour concrétiser la décision de la famille. Cette cérémonie de haute valeur juridique indique que le récipiendaire, libéré de la tutelle paternelle et familiale, est désormais libre d'organiser sa vie et ses activités économiques comme il l'entend, selon son caractère propre lié à son âme.

En effet, c'est sur ces notes d'implication que j'adresse à mon Directeur de thèse, Benjamin BROU, à qui revient tout le mérite de cette implication. Car sans lui, elle n'aurait peut-être pas eu lieu. Son sens d'humanisme, son acuité et surtout son entière disponibilité à me servir, m'ont aidé à clarifier certains points touffus.

Ce voyage d'engagement n'a pas été effectué dans la solitude. Avec moi, Madame Bintou KOUADIO, mon épouse et nos enfants qui ont permis l'élaboration de cette Thèse grâce aux efforts consentis.

Aussi, je voudrais dire ma gratitude à mes amis et à toutes les bonnes volontés qui, de près ou de loin, n'ont cessé de m'aider. Toutes mes excuses à ceux qui n'auraient pas été cités nommément dans le présent document.

RITE ET POÉTIQUE

DU DON

DANS L'ART CONTEMPORAIN

Dépense, Dégoût, Destruction

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	2
TITRE	3
INTRODUCTION	6
PREMIÈRE PARTIE	
RITE DANS L'EXPRESSION ARTISTIQUE	23
<u>CHAPITRE I</u> : RITE ET ART	23
<u>CHAPITRE II</u> : L'ART EN ÉTAT D'EXTASE	44
<u>CHAPITRE III</u> : PROCESSUS D'EXALTATION DU MOI, IDENTITÉ SENSIBLE ET DE L'EXPRESSION ARTISTIQUE	57
DEUXIÈME PARTIE	
ŒUVRE POÉTIQUE ET SPIRITUALITÉ	72
<u>CHAPITRE I</u> : ACTION POÉTIQUE ET SPIRITUALITÉ.....	72
<u>CHAPITRE II</u> : CORPS EN ACTION COMME ŒUVRE POÏÉTIQUE DE L'EXPLOITATION DU DÉGOÛT DE LA CRÉATION ARTISTIQUE.....	88
<u>CHAPITRE III</u> : L'ŒUVRE D'ART TRADITIONNELLE COMME TRACE DE L'ARTISTE EN ACTION.....	108
<u>CHAPITRE IV</u> : PROCESSUS DE L'ART CONTEMPORAIN COMME GARDIEN DE LA CONNEXION ENTRE SACRÉ ET PROFANE	124
TROISIÈME PARTIE	
CORPS PERFORMANCE ET RITE DANS L'ART MODERNE	151
<u>CHAPITRE I</u> : DÉMARCHE PLASTIQUE DU PROCESSUS DE RITUALISME, TRANSFORMATION.....	151
<u>CHAPITRE II</u> : PROCÉDÉ RITUEL D'EXPULSION ET ACTE	

POÏÉTIQUE DANS L'ART MODERNE	161
CHAPITRE III : L'ART À LA FIGURE ALTÉRÉE	185
CHAPITRE IV : CORPS PERFORMANCE ET RITE DANS L'ART CONTEMPORAIN	201

QUATRIÈME PARTIE

DON EN CRÉATION COMME IDENTITÉ NOUVELLE	210
CHAPITRE I : VOHOU VOHOU PLASTIQUE ET PRATIQUE SPIRITUELLE.....	210
CHAPITRE II : PRATIQUE DU DON COMME PROCESSUS RITUALISME DE DÉCONSTRUCTION D'UNE NOUVELLE IDENTITÉ DANS L'ART D'AUJOURD'HUI.....	222
CHAPITRE III : DE LA NOIX DE COLA DANS L'ACTE PLASTIQUE	232
CONCLUSION	241
BIBLIOGRAPHIE	256
TRAVAUX PERSONNELS.....	294
INDEX DES NOMS PROPRES	310
TABLE DES ILLUSTRATIONS	313
INDEX DES NOTIONS	314
TABLE DES MATIÈRES	318

INTRODUCTION

Ma pratique plastique de la performance, de l'installation et de la peinture donne à voir de la bizarrerie où la danse et la transe nourrissent l'artiste. Les ratés, les hésitations et le lâcher prise abreuvent l'acte créateur, deviennent passages qui font œuvre. Mon art, s'articule autour d'une sorte d'accompagnement, où la démarche plastique chemine à la lisière de la dépense gestuelle et du don, au-delà des tourments du doute, de la peur et du refus, telle une thérapie. Poétisant ainsi sur une forme de remontée rêvée à une flaque violente, sorte de potlatch où a trouvé à se refléter une poésie sauvage - ou rêvée sauvage - de la dépense, de la destruction et du don, cette pratique plastique renvoie à l'imaginaire d'une aura mythique, une force originelle où vie secrète des formes, forces de l'inconscient et pouvoir magique se lient. Poursuivre un tel regard dans son linéament anthropologique nous confronte à Georges Bataille¹ ou encore à Carl Einstein lorsqu'il évoque le « néolithisme enfantin » chez Arp, ainsi que la « signification totémique » chez André Masson.

En effet, j'ai été élevé dans la tradition animiste. Cela m'a permis d'assister avec mes grands-parents, à un rituel animiste de la vie communautaire et à la fabrication de pigments naturels de fruits, qui sont devenus des végétaux rituels, telle la noix de cola, pour ses vertus sociale et thérapeutique ; où sont intégrés des symboles d'une spiritualité ancestrale faite de vénération ; ou de crainte vis-à-vis des esprits. J'ai été immergé en ayant les pieds dans la tradition, avant que la tête ne réagisse. À partir de ce cadre social contemporain, le lien avec mes

¹ - Georges Bataille et l'anthropologie du don - *Le Portique*, Revue de philosophie et de sciences humaines, 29, 2012.

grands-parents, m'a permis d'avoir les ficelles dans les mains, nécessaires pour continuer une vie « normale ». Mon attrait pour mes ancêtres, est lié au fait qu'ils m'ont servi de référence, d'archétype dans mon osmose avec l'homme, et plus particulièrement avec « l'aura ». « L'aura » qui possède un esprit, délègue justement à certains êtres, « aux regards perçants », la faculté de lire les traces, d'orienter ou débloquent une situation par leur capacité, comme passeur de sens, à se situer dans « *De L'entre deux* »² (figure 50, p. 235).

Dès lors, les champs « bas » de la régression : le sale, le pourri, le scatologique, le criminel, l'abject, le morbide permettent avec Michel Léiris, de confronter à l'idée de mythologie primitive chez Joan Miró³ et « nouveaux fétiches » chez Alberto Giacometti⁴.

Ce travail plastique confronte également aux différentes articulations de la notion du rite du don à travers sa manifestation dans l'art tel l'*Essai sur le don* de Marcel Mauss⁵, ou de l'échange du don, mise en lumière pour la première fois chez les Kwakiutl du Nord-ouest américain par Franz Boas, dans les années 1880. Une telle mise en regard croisé de mon travail interroge aussi la manière dont ma pratique artistique participe du jeu de la construction et de la perception de l'œuvre dans les sociétés contemporaines, et pourrait par exemple, poser la question de l'intention stratégique du rite comme création de liens pour constituer une action en souvenance des peintures éclaboussées de

² - Concept que j'emprunte à Monique Borie, dans son étude du « *double* » théâtral chez Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, 1938.

³ - Joan Miró, *La naissance du monde*, Musée National d'Art Moderne du Centre Pompidou, Paris, du 3 mars au 28 juin 2004.

⁴ - L'œuvre Homme et Femme - *Catalogue du Musée National d'Art Moderne*, Paris, Centre Pompidou, 2007.

⁵ - Marcel Mauss, in *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, in *sociologie et anthropologie*, P.U.F, Paris, 1950, p. 151.

Jackson Pollock⁶, préfigurant l'Art Action au tournant des années 1950, comme un geste original ; virage qui va mener les artistes vers un développement absolu de la performance. D'où, l'investissement du champ des arts visuels par le questionnement de la notion même de performance, en parlant de rituel comme « Le souffle de la danse » d'Anna Halprin, le premier film qui trace le portrait d'une icône de la danse contemporaine comme un aller-retour permanent entre le mouvement et le souffle et d'autres artistes américains d'avant-garde. Cette mise en mouvement d'Halprin favorise l'improvisation du souffle de la vie liée aux champs du sacré, articule l'« esthétique de la limite dépassée »⁷. Cette approche esthétique a été à l'origine des réalisations plastiques qui ont revendiqué « une avancée dans la progression des avant-gardes »⁸, et une transgression des frontières entre les domaines artistiques, dépassant la frontière de ce que le sens commun considère comme étant de l'art, c'est-à-dire les arts visuels, en expérimentant le théâtre, le cinéma, la vidéo, la littérature [...] ⁹. Cela pose véritablement la question du travail de dépense et de destruction qui va exploiter l'expression artistique du déchirement intérieur des histoire(s) personnelle(s), mieux individuelle(s). On est ainsi donc confronté au rite poïétique, dans sa dimension du don, qui peuvent questionner les passions humaines répétées jusqu'à la nausée et à la caricature,

⁶ - Jackson Pollock est l'artiste de l'Action-Painting, pratique picturale peu conventionnelle à l'époque initiée par le critique Harold Rosenberg dans ce même terme générique « *d'action painting* », paru dans un article de décembre 1952 dans la revue « *Art New* » et intitulé *The American Painter*. « *L'action painting... a supprimé toute démarcation entre l'art et la vie* » (toute une gamme de termes est née de la pratique de Jackson Pollock, observée par la photographie de Hans Namuth).

⁷ - Paul Ardenne, *Esthétique de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006.

⁸ - Nathalie Heinich, « *L'art contemporain est-il une sociologie ?* In Grand Dictionnaire de la philosophie, sous la dir. De Michel Blay, Larousse - CNRS, Éditions, 2003, p. 63.

⁹ - Dominique Sagot-Duvaurox, Nathalie Moureau, *Le marché de l'art contemporain*, Édition, La Découverte, 2010, p. 22.

questionner aussi l'identité dans les expériences artistiques contemporaines.

Ainsi donc, mes créations plastiques se donnent à voir comme un champ de destruction¹⁰. Le corps créateur, ses actes et gestes, ses stationnements mais aussi ses mobilités autour de l'œuvre constituent autant d'images qui interpellent le regardeur qui est aussi l'artiste, et captive la réflexion sur le processus de l'œuvre en train de se construire. Le déverbal de dégoûter, dans le contexte de ma pratique artistique, donne son sens aux mixtures et préparations diverses de teintes et couleurs (figure 21, p 81), ainsi qu'aux signes et symboles convoqués dans mes réalisations. En cela, l'exploration de ma pratique picturale et de mes installations engage la réflexion sur la destruction, l'anéantissement de ce qui est établi pour le faire disparaître, l'éliminer. Dans le même temps, cette destruction qui se fait par le don qui, justement, l'accompagne et l'accomplit, renvoie à la mémoire rêvée d'un rite, devient chemin créateur de figure nouvelle.

D'où ma problématique : en quoi le rite s'articule-t-il à une poétique du don dans l'art contemporain ?

Pour répondre à cette problématique, on peut avancer l'hypothèse qu'à travers la dépense, la destruction et le dégoût, le rite dans l'expression artistique a la capacité de générer une création poétique et spirituelle, notamment dans le travail du corps performant et peut articuler le don en création comme identité nouvelle.

À travers la dépense, la destruction, le dégoût généré dans ma pratique artistique renvoie à l'action sociologique attachée au phénomène culturel du don. Le don, depuis les travaux de Marcel

¹⁰ - Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, op. Cit, p. 9.

Mauss¹¹ prendra place dans l'ethnologie et dans l'art. En effet, il est désormais accepté que le don lié au rite dans différentes sociétés, soit transmis par l'éducation. Donc, l'activité créatrice de cette notion est plus naturellement un comportement culturel, une prestation qui renvoie à la notion de la dépense pure tel le potlatch de Marcel Mauss¹² qui est un des rocs humains sur lesquels est « bâti mon vécu ». C'est un acte traditionnel qu'interroge mon expérience subjective.

Tout d'abord, dans son principe, le rite, objet distinct de la mythologie, est en rapport avec la religion ou des forces surnaturelles et « de » mise en « marge », pour reprendre les termes d'Arnold Van Gennep¹³. Cette activité très formalisée a une dimension plus « sacrée », comme le « *mana* », étudié par Marcel Mauss¹⁴. Pour autant, le rite en tant qu'acte ludique, n'est-il pas « la figure même de l'impossible », comme le soulignait Jacques Derrida¹⁵ ; avec la volonté de déconstruire l'idéal humaniste. Pareille violence est à l'œuvre dans les performances des artistes des années 1960 où le spectateur est centre de l'échange de cette destruction créatrice, à l'image de la *Messe pour un corps* - 1969 de Michel Journiac¹⁶ (figure 1, p. 11).

¹¹ - Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, In *Sociologie et Anthropologie*, PUF, Collection Quadrige, 1973.

¹² - Ibid.

¹³ - Arnold Van Gennep, *Les rites du passage*, Paris, 1909, p. 315.

¹⁴ - « *Introduction ç l'œuvre de Marcel Mauss* », Préface à *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris, 1950.

¹⁵ - Jacques Derrida, *Donner le temps*, Paris, Galilée, 1991, p. 19.

¹⁶ - Michel Journiac, *Messe pour un corps*, Catalogue du Musée National d'Art Moderne, Édition Centre Georges Pompidou, 1975.



Figure 1 : Michel Journiac, « Messe pour un corps », 1969.

Aujourd'hui, la question peut être posée au sujet du portrait de *Madame Matisse* - 1905 (figure 2, p. 13), du Musée de l'Hermitage de Saint-Petersbourg, assise dans un fauteuil, avec ce jeu d'écharpe¹⁷, préfigurant la disparition d'Amélie Matisse arborant un visage de masque Punu. Elle se pose aussi à propos des *Nus de dos* - 1895 de Pablo Picasso, aux figurations altérées et renvoyant à la cosmogonie d'Afrique subsaharienne (figure 3, p. 13) ; voilà autant d'indices plastiques et poétiques d'une certaine forme de remontée rêvée aux origines, qui frappe également dans l'œuvre de Joan Miró pour l'esprit « enfantin » de son art comme l'écrit André Breton¹⁸; alors même que celle-ci ne s'appuie sur aucun parallèle formel précis¹⁹. Mais plutôt sur cette idée d'une primitivité inactuelle, singulier creuset de références où, dès lors que s'y brise toute idée d'un dialogue identifiable comparable, par

¹⁷ - Louis Aragon, *Henri Matisse*, Roman, Collection Quarto, Gallimard, 1998.

¹⁸ - André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965.

¹⁹ - Joan Miro Drawings : *Catalogue Raisonné*, Vol. 2 : 1938 - 1959 ; Auteur (s) Jacques Dupin, Ariane Lelong-Mainaud & Successio Miro, 2010.

exemple, à celui qu'avaient entretenu Henri Matisse²⁰, avec l'art islamique ou Pablo Picasso, avec les arts africains. C'est donc le mythe d'une présence immédiate des origines qui s'impose et autoritairement fascine.

Puisque les outils de cette ordonnance artistique ont changé, l'artiste que je suis propose une démarche plastique qui s'enracine dans mon vécu. C'est pourquoi, réfléchir sur la perte re-créatrice, c'est-à-dire sur l'intention artistique du rite et de la poétique du don relevant d'un registre du sacré explicite, c'est méditer sur le charme des débuts, l'instant privilégié où, tout paraissant possible, tout s'offre encore à être recréé, à être donné. Dans cette intention artistique de la dépense et de la destruction donnant l'impression du dégoût qu'on retrouve aujourd'hui dans l'art contemporain, et qui est en réalité la traduction du rite et de la poétique du don, apparaissent mes actes et mes gestes mais aussi mes mobilités pour traduire l'œuvre « en train de se faire ».

C'est ainsi que le rite et la poétique du don s'incarnent désormais à travers l'art de la performance et pictural. De ce fait, le geste que produit l'artiste à travers la dépense et la destruction peut être intime. Or, ma pratique picturale questionne les procédés plastiques de l'art, notamment l'art contemporain où le rite et la poétique du don sont véritablement « sujets » d'intention artistique dans un art performance. Un art qui fait émerger une forme informe de la perte re-créatrice et fait confiance au geste ; déploie un formidable dynamisme telle une thérapie qui peut être employée comme un médium dans l'art. Telle l'esthétique relationnelle dans la sphère des interactions humaines et son conteste social. Fortement lié au champ social, l'art relationnel découle de mouvements

²⁰ - Henri Matisse, *Catalogue du Musée National d'Art Moderne*, Paris, Centre Pompidou, 2003.

de l'avant-garde du XX^{ème} siècle avec le dadaïsme et le surréalisme, au point que l'œuvre d'art contemporaine devienne, dans la majorité des sociétés actuelles, le rite et la poétique du don de l'expression de la dépense et de la destruction.

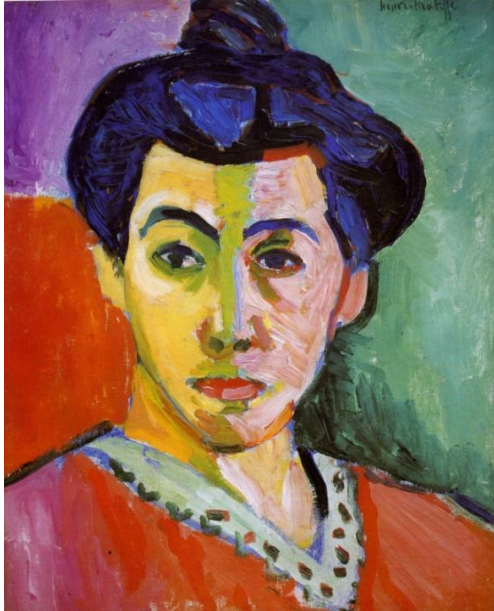


Figure 2 : Henri Matisse, « Madame Matisse la Raie Verte », 1905, Huile sur toile,



Figure 3 : Pablo Picasso, « Femme nue vue de dos », 1895, (372 x 603 cm).

Dans ce discours d'appartenance, dans cette exploitation cognitive des processus de création, apparaissent deux raisons fondamentales du choix de ce sujet qui s'articulent : la question de l'autocréation oblatrice, tel le potlatch au regard de ce que Marcel Mauss²¹ décrivait comme « un système de prestations totales de type agoniques » ; et celle de l'élaboration de nouvelles formes conceptuelles humaines, en rapprochement de la théorie dite « de la médiation » de Jean

²¹ - Marcel Mauss, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », L'Année sociologique, seconde série, 1923 - 1924. Repris dans Sociologie et anthropologie, Paris, Presses Universitaires de France, 11993 (1950), p. 71.

Gagnepain²². Cette description du potlatch aux dimensions mythiques, s'oppose de nos jours, à celle de Georges Bataille²³, qui avait initié « le changement copernicien ».

Dans son élaboration théorique, Jean Cazeneuve définit le rite comme « un acte qui peut être individuel ou collectif mais qui, toujours, lors même qu'il est assez souple pour comporter une marge d'improvisation, reste fidèle à certaines règles qui, précisément, constituent ce qu'il y a en lui de rituel [...]. Cette action est suivie de conséquences réelles »²⁴. Par contre ces conséquences, quel que soit leur aspect, sont appréciées comme « des actes répétitifs et codifiés, souvent solennels, d'ordre verbal, gestuel et postural, à forte charge symbolique »²⁵. Ce réinvestissement de situation, selon Jean-Yves Dartiguenave²⁶, définit le code et les « prescriptions ». Or, cette pratique usuelle se révèle comme une entité complexe, et se doit de traduire la démarche réflexive, où tout sacrifice apparaît comme un don de soi. En cela, le don est lié au désintéressement, une notion primordiale à la création artistique et au beau, depuis l'esthétique kantienne ; « la science de tous les principes de la sensibilité a priori »²⁷. Pour autant, il serait donc difficile de traiter de l'art sans aborder le statut de l'esthétique dans sa globalité, dans son rapport à l'obéissance, et de réfléchir sur cette forme d'art, explicite de notre culturalité, le rite ; sujet central de ce

²² - Introduction à la théorie de la médiation ; *L'anthropologie de Jean Gagnepain* ; Jean-Luc Lamotte, Éditions De Boeck Université, Bruxelles, 2001.

²³ - Georges Bataille, « *La part maudite (1949)* », Œuvre complète VII, Paris, Gallimard, 1976, p. 33.

²⁴ - Jean Cazeneuve, *Sociologie du rite, Tabou, magie sacré*, Paris, P.U.F., 1971, Presse Universitaire de France, p. 12.

²⁵ - *Dictionnaire de la Sociologie, Sous la Direction de Raymond Boudon*, Éditions Larousse, 2012.

²⁶ - Jean-Yves Dartiguenave, *Rites et ritualité. Essai sur l'altération sémantique de la ritualité*, Paris, L'Harmattan, 2001.

²⁷ - Kant, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Paris, Presse Universitaire de France, 1997, p. 31.

travail. Cette figuration selon Johan Huizinga²⁸, a été et reste l'une des caractéristiques de l'art participatif. Mais alors, se pose la question de définir cette fonction propre à l'homme, qui permet de comprendre les sociétés aussi bien « traditionnelles » que contemporaines, et par voie de conséquence, d'élaborer le concept de nature de l'art.

En outre, le don dans l'art contemporain a connu une évolution, qui recoupe à certains égards, l'abandon progressif du désir de créer une nouvelle communauté au profit d'une approche parcellaire, consciente des règles du jeu de la spécialisation. Le don est donc « ce qu'on abandonne à quelqu'un sans rien recevoir de lui en retour »²⁹. C'est ainsi que, je recours dans mon travail mythique de la dépense gestuelle et du don, au processus de ritualisme, de transformation que Jean Dartiguenave³⁰ appelle la « ritualité ». D'où, la naissance du désir de briser les formes, de les déconstruire d'une manière singulière, ritualisée et prophétique, au rapport au geste pictural. Ce déploiement permet l'introduction d'une rupture. Par cette rupture, je m'attache en mettant en lumière des traditions, des savoirs et des actes. Mon enfance et mon origine natale n'ont jamais quitté ma création artistique. Cela est à la source de mes sentiments, de ma nostalgie et de mes créations artistiques qui questionne le forme informe de la dépense et de la destruction donnant l'impression du dégoût qu'on retrouve aujourd'hui dans l'art contemporain qui est en réalité la traduction du rite et de la poétique du don à l'image de l'expérience d'exorcisme vécue avec mon grand-père. Il sera question ici de voir comment l'informe à l'œuvre façonne aujourd'hui encore la création contemporaine, voir en quoi

²⁸ - Johan Huizinga, *Homo Ludens, Essai sur la fonction sociale du jeu*, Gallimard, 1938.

²⁹ - *LE ROBERT Dictionnaire Pratique de la Langue Française*, Éditions France Loisirs, 2004, p. 514.

³⁰ - Jean-Yves Dartiguenave, *Rites et ritualité. Essai sur l'altération sémantique de la ritualité*, Paris, L'Harmattan, 2001.

l'ensauvagement orchestré, le travail d'exorcisme, la revendication du ratage, du gribouillage, le non-dit, le non formé émergeant comme signes premiers d'une parole, ouvrent des territoires inexplorés. Analyser ces expressions de cruauté ainsi que leurs résonances poétiques dans la création plastique aujourd'hui, telle est aussi l'intention de cette recherche.

L'art est ce qui peut nous mettre en présence de l'être selon Heidegger³¹, qu'il soit réel ou imaginaire. Cette approche notionnelle de l'art peut être transmise sous diverses formes : littéraire, musicale, photographique, picturale et par chaque technologie contemporaine, ce qui peut assigner un aspect original à l'œuvre. Voilà pourquoi dans son principe, entre le corps de l'œuvre picturale et celui de l'artiste, le rite se propose d'établir un lien. Ainsi, ce lien de la dévotion devient donc « un spectacle, une représentation dramatique, une figuration, un geste répétitif et réglé : en d'autres termes, un jeu »³². Suivre l'enchantement du rite que l'art nous offre, puisque l'art vit du rite, et ma perspective sera avant tout et uniquement plastique. Mais, comment ce mythe du rite a-t-il survécu tout au long des siècles et comment créer de nouvelles formes plastiques à partir de l'action poétique du don et du rite ? Voilà autant de questions auxquelles ma recherche et ma pratique tentent de répondre.

Dans l'action humaine, et selon l'étymologie, le rite est un don de soi, en résonance à cette poétique du don, et il en va de même pour les arts plastiques qui sont essentiellement un art des formes et par

³¹ - Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1986.

³² - Johan Huizinga, *Homo Ludens, Essai sur la fonction sociale du jeu*, Gallimard, 1938.

conséquent de rite et de don. Selon Henri Focillon³³, « L'art commence par la transmutation et continue » par le rite et la poétique du don. « Il est invention de matières en même temps qu'il est invention de formes ». En effet, dans *La vie des formes*, Henri Focillon énonce que l'œuvre d'art n'existe qu'en tant que forme. « La vie, écrit-il, agit essentiellement comme créatrice de formes. La vie est forme, et la forme est le mode de la vie [...]. De même pour l'art. Les relations formelles dans une œuvre et entre les œuvres constituent un ordre [...] »³⁴, un rite et une poétique du don. Dans ma création, la forme est ce qui se déploie sous le regard. Et mes yeux sont pleins de formes poétiques du don et de rite comme mon esprit est plein d'expressions.

Ma pratique et ma pensée de la création questionne ainsi la pertinence d'un « art-action » actuel à travers l'utilisation de la présence physique comme essence et support plastique, entreprise dès les années 1920, par Marcel Duchamp, et déclinée durant tout le vingtième siècle, avec des mouvements artistiques, tels dada, le happening, l'actionnisme viennois, ou l'art corporel. Elles ont pour objectif d'explorer dans les œuvres plastiques : les fondements de la relation entre la plasticité et le processus de construction de l'œuvre ; les procédés performanciers, de figuration et le processus de passage dans le corps, l'acte même par lequel « on n'est pas simplement un corps, mais, en un sens-clé, on fait corps »³⁵ ; le prisme des formes du mythe (entendu comme « Médiation du corps » selon Patrice Pavis ou *embodiment* en anglais) ; la mise en regard de la métonymie qui est source d'expression poétique, et enfin

³³ - Henri Focillon, *Vie des formes, suivie de l'Éloge de la main*, Paris, Éditions P.U.F, 5^e édition, 1993, p. 115.

³⁴ - Ibid., p.p. 2-3.

³⁵ - Butler, Judith, « *Performative acts and gender constitution : a Essay in Phenomenology and Feminist Theory* », S.E. Case, *Performing Feminism*, 1990, p. 272

comment l'artiste appréhende la confrontation entre modernité et tradition.

Cette thèse a avancé au rythme d'une démarche méthodologique basée essentiellement sur le recueil et le traitement de données à travers ma pratique artistique, des observations et expériences personnelles. Elle s'est aussi appuyée sur des recherches bibliographiques et documentaires, et aussi sur une recherche de terrains qui m'a permis de retourner sur la terre d'enfance comme source sûre. Il s'agit d'une approche exploratoire qui prospecte et procède par voix orale où le regardeur est sollicité. Mes travaux plastiques prennent appui sur des ouvrages provenant entre-autres de l'anthropologie, de l'esthétique, de la sociologie et de la philosophie. Puis, mes observations et expériences personnelles m'ont permis de passer par le processus de proximité pour accéder au maximum de données relatives au sujet, même les plus cachées, voir les plus retenues.

À cet effet, l'utilisation du questionnaire ou du guide-entretien auprès des acteurs privilégiés du monde des arts, m'a semblé indiquée. Mais au-delà de l'éclaircissement susmentionné de la complexité de la notion du rite dans sa dimension du don, j'essaie de remonter aux fondements même de son effectuation plastique et de sa palette dans l'art contemporain, malgré la vérité des approches théoriques, des descriptions et des analyses de la tradition anthropologique. Le positionnement de l'artiste créateur incarné, est d'éviter les commentaires parce que son envie d'exprimer sa pensée créatrice pour atteindre les consciences, est continuelle. Car, les éléments qui contribuent à l'élaboration de l'œuvre médiumnique ayant un caractère intuitif, solidaire utilisant les moyens picturaux originaux, s'enracinent

dans l'espace social, culturel, religieux, avant de prendre une forme plastique, tels les travaux littéraires de Jean-Marie Adiaffi³⁶ et d'Ahmadou Kourouma³⁷. De même, dans l'œuvre littéraire de Vassily Kandinsky sur le *Tournant spirituel*³⁸, ou encore dans la citation de Pablo Picasso : « si l'émotion n'existait pas, l'art n'existerait pas, l'esprit n'existerait pas, Dieu n'existerait pas »³⁹. En ce sens, j'ai découvert le fait qui situe cette recherche au périphérique de l'œuvre et de son champ disciplinaire. Cette sous réalité a permis d'appréhender et apprécier la beauté poétique que renferme cet univers du sacré. En outre, la renaissance de nouvelles formes de création artistique à travers les recherches de style, d'identité, voire de nouveaux concepts spirituels, est une traduction d'un art moderne métissé en continuité avec les arts traditionnels. De ce fait, cette traduction artistique peut aboutir à une existence réelle de l'œuvre, sans pour autant changer fondamentalement sa trajectoire. C'est un trajet de création qu'on construit, c'est-à-dire le fil rouge que Goethe⁴⁰ glissait dans son roman *Les Affinités électives* qui désigne le trajet se profilant d'œuvre en œuvre, les liant l'une à l'autre en traversant. En suivant le trajet de la création, mon écriture ne se bornera pas à l'énonciation des idées, mais tentera d'en accompagner la constitution et le processus de chaque œuvre. C'est pourquoi, je peux délimiter à présent avec précision que mon domaine d'étude et d'écriture, c'est celui de la poïétique, c'est-à-dire de l'œuvre en train de se faire par le créateur. La poïétique, comme le définit Etienne Souriau en citant Paul Valéry l'inventeur de ce terme en 1937 : « c'est tout ce qui

³⁶ - Ade Adiaffi Jean-Marie, *Les Naufragés de l'intelligence*, Abidjan, CEDA, 2000.

³⁷ - Kourouma Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Paris Éditions du seuil, 2000.

³⁸ - Vassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Gallimard, 1988.

³⁹ - Cité & Méditerranée, 13 mars 2013.

⁴⁰ - Johann Wolfgang Von Goethe, *Les Affinités électives*, 1809.

a trait à la création d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen. Cela comprend, d'une part l'étude de l'invention et de la composition, le rôle du hasard, celui de la réflexion, de l'imitation ; celui de la culture et du milieu ; d'autre par l'examen et l'analyse des techniques, procédés, instruments, matériaux, moyens et supports d'action »⁴¹.

Procédant ainsi, mon expérience plastique, mon projet de création plastique d'une telle dynamique identitaire et mon étude se composeront en quatre parties. Dans chaque partie, point après point, suit l'acte de création dans sa temporalité et sa dynamique. Voici les entrées possibles :

La première partie de cette thèse intitulée « *Rite dans l'expression artistique* » aborde le mythe de la métaphore de l'âme humaine qui accompagne le travail rituel à travers ma performance *Matière* réalisée en novembre 2015 (figure 16, p. 60). C'est l'identité sensible de l'intention et de l'expression, l'entre deux, le processus et l'individualité de l'artiste qui proclame l'unité du « Grand Tout »⁴². Ainsi, ces passages possibles montrent aussi que l'Art est liberté.

Ensuite la deuxième partie consacrée à l' « *Œuvre poétique et spirituelle* », explore des matériaux artistiques comme lieu de sentiment et de pensée, le lieu de notre destruction en même temps qu'il est celui de notre désir. Partant de mon œuvre *Éclats de roche* réalisée en mars 2012 (figure 26, p. 91), je raconte mon sentiment entre art, spiritualité et présence au monde contemporain.

⁴¹ - Etienne Souriau, *Vocabulaire d'Esthétiques*, Paris, Éditions P.U.F., 1990, p. 1152.

⁴² - Le Grand Tout est un film de science-fiction français réalisé par Nicolas Bazz et sorti en 2015.

La troisième partie porte sur le « *Corps performant et rite dans l'art moderne* ». Elle situe mon travail à travers mon œuvre *Sur les cordes du vent* réalisée en janvier 2012 (figure 43, p. 200) dans un art contemporain global et définit la force de sa fonction de repérage comme un réceptacle d'émotions. Il s'agit d'abattre toutes les barrières entre l'espace de création et l'artiste, transformer les réalités existantes. Tel le secret de la création plastique, la métaphore d'un corps en performance que nous dévoile d'autres artistes comme par exemple Lygia Clark dans ses propositions sacrificielles de réinventer sa propre vie.

Enfin, la quatrième partie est une mise en œuvre du « *Don en création comme identité nouvelle* ». Elle explique mon questionnement sur le monde animiste dont mes créations intègrent les pratiques rituelles (figures 46, p. 213 et 50, p. 235).

**PREMIÈRE
PARTIE**

RITE DANS L'EXPRESSION ARTISTIQUE

Cette première partie traite le rite du don comme instrument de langage pour l'artiste. Cette conception artistique comme empreinte dans la matière pensée met en relation art et vie. Ainsi, ce lien permet d'élever la nature profonde de l'être-humain⁴³.

CHAPITRE I : RITE ET ART

1 - Rite du don

Au fondement des sociétés humaines, il y a du rite, du sacré, du savoir-faire. Autant le rite du don, le savoir-faire et l'apprentissage sont le secret de fabrication du mythe. Le mythe en temps que représentation idéalisée de l'humanité, en ces temps où le lien social se distend, où la logique communautariste et identitaire semble l'emporter sur ce qui rassemble. Il est des choses que l'on donne, des choses que l'on vend, et d'autres qu'il ne faut ni vendre, ni donner mais garder pour les transmettre. Puisque nulle société ne peut fonctionner sans code et « prescriptions » ; il faut toujours plus qu'un don de soi. Dans son ouvrage intitulé *Largesse*⁴⁴, Jean Starobinski nous livre un bel inventaire

⁴³ - Flores, Luc, « *L'art comme rituel de combat* », Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Chicoutimi, octobre 1998.

⁴⁴ - Jean Starobinski, *Largesse*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1994.

des formes de don qui ne sont généreuses qu'en apparence, inventaire que reprendra d'ailleurs Alain Caillé dans l'introduction de son ouvrage *Don, intérêt et désintéressement*⁴⁵, ouvrage essentiel sur la question du rite du don. Starobinski identifie ainsi en premier lieu le don comme dans la Grèce antique où les riches athéniens devaient offrir à la cité des liturgies. Dans ce contexte, l'impératif catégorique « agis uniquement d'après la maxime qui fait que tu peux vouloir en même temps qu'elle devienne une loi universelle »⁴⁶ peut servir de guide, de pierre de touche à laquelle se référer pour qui veut réaliser une action morale, et c'est certainement dans ce but que Kant l'a formulé. Mon travail qui fait ainsi référence à l'œuvre de Maurice Godelier⁴⁷ qui reprend les grandes questions qui ont été celles de sa vie de chercheur et qui sont celles de la science des sociétés dites primitives : « la question de l'échange, celle de la parenté », du rite « et celle de la société elle-même ».

Etymologiquement le mythe dans la Grèce archaïque, est « muthos » et « logos », qui ne s'opposent pas. Tous les deux, désignent un écrit sacré concernant les dieux et les héros. Gilbert Durand définit le mythe comme « un ensemble dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit »⁴⁸. Pour Barthe, « le mythe est une parole »⁴⁹. De même, ce que mentionne Paul Valéry dans *Petite lettre sur les mythes* en disant que le « mythe est le nom de ce qui n'existe et ne subsiste

⁴⁵ - Alain Caillé, *Don, intérêt et désintéressement : Bourdieu, Mauss, Platon et quelques autres*, Paris, Éditions de la découverte, 2005.

⁴⁶ - Emmanuel Kant, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, Paris, Vrin, 2008, p. 28.

⁴⁷ - Maurice Godelier, *Au fondement des sociétés humaines. Ce que nous apprend l'anthropologie*, Éditions Broché, 2007.

⁴⁸ - Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Éditions Bordas, 1960, p. 64.

⁴⁹ - Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions Seuil, 1957, p. 215.

qu'ayant la parole » déconstruite « pour cause »⁵⁰. D'après ces définitions, je peux ainsi reconnaître en un seul vocable, que le mythe est langage, rite, don. Mais en l'occurrence, une autre définition m'interpelle. Le mythe, se dit aussi de la construction de l'esprit qui ne se repose pas sur un fond de réalité⁵¹.

En effet dans le cadre de cette thèse, le rite du don est perçu non comme réalité mais plutôt comme une allégorie. De ce fait, j'applique au rite du don la définition du mythe dans les divinités grecques allégoriques, tel le *Pôros* qui est la personnification de la débrouillardise. Dans ce cas, en raison du choix du sujet qui questionne le rite et la poétique du don qui exploitent la dépense et la destruction donnant l'impression du dégoût auquel je suis contraint, et à travers l'approche plastique, je tenterai de franchir le pas qui unit les deux définitions du mythe. Ce qui paraît comme évidence, c'est que c'est bien le mythe, le récit du secret de l'immortalité volé par le serpent, qui accompagne le travail plastique. Or dans mon propos, ce mythe même se métamorphose. Par conséquent, l'emploi de la figure se présente comme l'hypothèse ; une hypothèse à laquelle il consiste à modifier le sens d'un mot en lui conférant une réalité physique comme une dépense, un dégoût, une destruction. Dans un ce registre, Pablo Picasso s'empare très tôt des baratines masculines, fortement inscrites dans l'image virile de la mythologie populaire catalane, pour construire de remarquables portraits cubistes qui s'impriment alors dans la quête primitiviste puisée par ailleurs à l'énergie stimulante de l'art africain. Ainsi nombreux de ses portraits, même tardifs, arborent des éléments de costumes traditionnels.

⁵⁰ - Paul Valéry, « *Petite lettre sur les mythes* », Œuvre complète, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, 1957, pp. 963 - 964.

⁵¹ - *Le petit Larousse Grand format*, 2004, p. 684.

Autour de l'emblématique mantille, le motif des coiffes féminines abonde dans l'œuvre, peint, gravé et dessiné tel le *Portrait de Lee Miller en Arlésienne* (figure 4, p 27). La femme ainsi parée revendique un statut d'icône d'hispanité. Et s'il profite à merveille des opportunités graphiques que lui offre la résille des dentelles, Picasso inscrit aussi très lucidement ce jeu plastique du rite du don dans une parfaite appréhension des codes sociaux que signent ces accessoires, évoquant tour à tour la pudeur des vierges en voiles blancs et la séduction des regards perçant à travers les arabesques noires des motifs chantournés. Dans les années suivant la Seconde Guerre mondiale, Pablo Picasso, à l'occasion de rencontres fortuites ou provoquées, s'intéresse à des techniques qui nourrissent ses recherches plastiques dans l'art contemporain. Il est intéressant de noter que chacune de ces aventures partagées, avec un artisanat ou une profession bien spécifiques, est liée avec une personne ou un atelier dont l'artiste sait à la fois s'instruire et se libérer très rapidement. Quelques unes de ses œuvres sont toujours conservées et éclairent parfaitement cet ancrage dans le rêve de l'art, du rite et du don, dans tout.

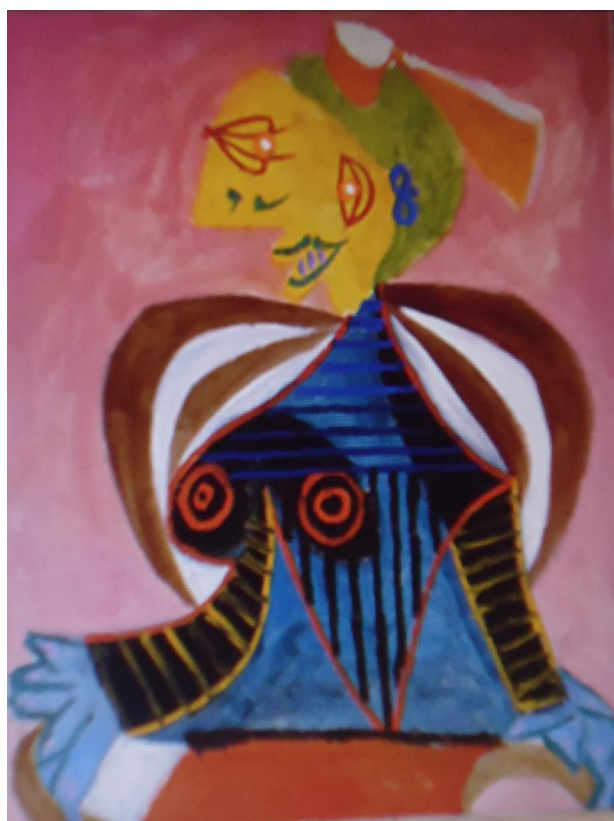


Figure 4 : Pablo Picasso, « *Portrait de Lee Miller en Arlésienne* », 1937, (81 X 65cm).

2 - L'Art comme instrument de langage pour l'artiste

De nombreux artistes et les différentes sciences humaines se sont intéressés à ce qui met en relation art et vie. L'art naît quand Giorgio Vasari dans son ouvrage essentiel⁵² explique a posteriori comment une peinture de Cimabue (dont l'auteur est en réalité Duccio de Buoninsegna) « parut tellement merveilleuse aux yeux de la population, qui n'avait encore rien vu de mieux, qu'elle fut portée, en procession solennelle, de la maison de Cimabue à l'église, au milieu d'une grande fête et au son des trompettes » (figure 5, p. 29). C'est cette création qui,

⁵² - Giorgio Vasari, *Vies des meilleurs peintres, Sculptures et architectures*, Florence, Éd. Lorenzo Torrentino (1^{re} éd.) ; Filippo et Lacopo Giunti (2^e éd.), 1550.

sélectionnant « le beau » dans un regard à la fois rétrospectif et contemporain, sacralise les auteurs et leurs réalisations. Et tous les principes de la peinture byzantine sont exprimés dans ce tableau. Aujourd'hui, nous utilisons le mot « art » ou celui de « chef-d'œuvre » de façon très large, en le galvaudant. Et pourtant, il faut, là comme ailleurs, rappeler utilement les origines de l'art. En effet, l'art, dans sa dimension visuelle, est une démarche créatrice en rupture qui apparaît à la Renaissance à Florence. Elle consiste à regarder les créateur non plus comme des artisans, mais comme des « artistes », c'est-à-dire des inventions plastiques qui produisent des œuvres, non plus utiles, mais destinées principalement au don esthétique. Une part de transcendance implicite est liée à cet acte créateur.

Dans cette intention, « L'art oblige l'artiste à ne pas s'isoler ; il le soumet à la vérité la plus humble et la plus universelle. C'est pourquoi les vrais artistes ne méprisent rien »⁵³. Ainsi, Georges Didi-Huberman constate que « les choses de l'art commencent souvent au rebours des choses de la vie », car, la vie « commence par une naissance »⁵⁴. Quant à Edvard Munch, sa conception du mode de vie propre à l'homme est d'un pessimisme effrayant. Il s'acharne à vouloir percer les mystères de l'âme humaine à partir des images qui le hantent depuis longtemps, principalement les événements tragiques de son enfance. Ainsi, avec son tableau oppressant *Le Cri* (figure 6, p. 29), l'artiste traduit ses observations et annonce la naissance d'une esthétique radicalement opposé à l'Académisme. Ce cri tragique a été poussé dans la société scandinave, conformiste, puritaine et bourgeoise de la fin du

⁵³ - Albert Camus, *Discours de Suède*. Discours de réception du prix Nobel de littérature, prononcé à Oslo, le 10 décembre 1957.

⁵⁴ - Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, Paris, Éditions de Minuit, 2001, p. 9.

XIX^{ème} siècle. Mais il faut voir en Edvard Munch un avant-gardiste qui sera, au même titre que Van Gogh ou Schiele, un des précurseurs de l'art du XX^{ème} siècle, marqué par une importante révolution dans la perception picturale. Cette école picturale se propose d'explorer les méandres de l'âme humaine et la fascination de la mort avec une violence paroxystique, visible dans la représentation des corps et des visages torturés, ou encore de paysages angoissants.



Figure 5 : Duccio de Buoninsegna,
« Madone Rucellai », Munch, Oslo.
1285, 290 x 450 cm.



Figure 6 : Edward Munch, « Le Cri »,
1893 / 91 x 73,5 cm, Musée.

C'est cette naissance d'entité d'une récréation par l'intention artistique du souffle, que j'entends montrer dans mon travail plastique qui s'applique au domaine de l'action rituelle dans le champ de l'art contemporain. Ainsi, le corps comme support de performances met en cause l'identité. Portant alors atteinte à ce que j'ai de plus propre,

l'image de mon corps (figure 16, p. 60) que je me plais à défaire, non pas seulement du point de vue de l'imaginaire mais aussi en passant à l'acte rituel. Dans cette performance de la dépense et de la destruction où, à l'aide du don esthétique, je transforme mon visage, « don de Gina Pane », que je peins aux chimères de la beauté corporelle à travers l'histoire de l'art. Gina Pane fait de son corps un instrument de langage et non l'objet de son art. C'est alors qu'elle fait couler des larmes de sang sur ses yeux pendant la performance *Action Psyché 74* - 1974 (figure 7, p. 31), qu'elle couvre ensuite d'un bandeau blanc. Sous l'étoffe apparaissent alors deux taches rouges, symboles de la double vue. De cette manière, je crée l'art du dégoût en utilisant la destruction créative comme moyen de représenter la spiritualité, porteur d'une charge émotionnelle et profonde. J'emploie la matière végétale et mon corps comme matériaux artistiques et met en avant le don du corps humain, souvent détruit, salit, en montrant le sens de la dépense, de la destruction, de ce qui est dégoûtant dans l'art, précisément l'art contemporain. L'art est donc « ce qui résiste »⁵⁵, en quelque sorte, au passage du temps et à ses conséquences. Voilà la force de sa fonction de repérage.

⁵⁵ - Gilles Deleuze, « *Qu'est ce que l'acte de création ?* Conférence donnée à la Fondation Femis, le 17 mai 1987.



Figure 7 : Gina Pane, « Action Psyché 74 », 1974.

3 - Concept de temporalité comme création artistique

Dans la mythologie grecque, Chronos, dieu du temps, marque l'intérêt que l'homme, depuis l'Antiquité, porte à ce concept. Ainsi, les sociétés se sont à plusieurs reprises, penchées sur le questionnement qu'évoque le temps, et souvent les cultures se sont rejointes autour des mêmes idées que sont la permanence du cosmos, l'éternité, l'existence de Dieu ou la fugacité de la vie humaine. Les civilisations perçoivent le temps à une large échelle et elles se rejoignent dans son expression globale à travers les arts, le langage et la littérature. Les philosophies

concernant la temporalité, varient à travers les époques, mais aussi selon les écoles intellectuelles. Bien que l'histoire du temps est découpée en trois périodes (le passé qui désigne ce qui n'est plus présent ; le présent qui désigne ce qui est ; le futur qui désigne ce qui n'est pas encore, ce qui se produira après le présent), il garde toujours son mystère. Or, ma conception du temps usuel est subjective, car de la nature du temps, je ne perçois réellement la durée que par les modifications successives de ma réflexion et les changements, l'évolution de ma nature. Puisqu'il n'y a perception du temps figuré qu'à la condition qu'il y ait création littéraire ou artistique. Ainsi, l'artiste est régulièrement confronté à cette notion du temps dans son travail selon différents aspects intellectuels, émotionnels voire plastiques.

Pour la matérialisation du concept de la temporalité, j'ai fait de l'expérience, l'axe du savoir, en mettant sur un pied d'égalité, l'action pratique et ce concept ; car l'histoire de l'art marque les moments du vécu de l'homme et délimite en quelque sorte son espace et son temps. Dans ce contexte, il s'agit de créer une œuvre d'un passé réel vécu, d'un déluge de couleurs sans profondeur, telle *Convergence : Number 10* de Jackson Pollock (figure 8, p. 33), en laissant surgir de nouvelles formes de création artistique qui s'appuient sur l'agencement non-prescriptif des données du réel (figure 10, p. 43). Voilà pourquoi l'analogie entre son projet et le mien m'a véritablement interpellé. Car, toute l'œuvre de Pollock développe une peinture à caractère expressionniste où le sujet est souvent mythologique évoquant l'écoulement du temps par la disparition dans le flux de la peinture liquide coulée ou projetée sur la toile.



Figure 8 : Jackson Pollock, « *Convergence* », (2,375m x 3937m), 1952.

Cette pratique picturale ritualisée que l'on peut aussi qualifier de performative, me permet de créer des situations inédites et d'élargir ainsi le champ de l'art, tant sur le plan de l'esthétique que sur le plan scientifique. La pratique picturale performative envisage mon corps qui est soumis à un exercice dans le geste où j'utilise la matière noire de cola.

Par cette création « all-over », l'esthétique y est pensée comme une forme d'expérience aussi bien intellectuelle que corporelle. Pratiquer le « all-over », dès lors, consiste à effacer toute marque particulière, à généraliser les tensions en supprimant toute hiérarchie entre la figure et le fond dans un réseau d'entrelacs que l'œil spectateur ne peut espérer

démêler. Il ne s'agit plus de « touches » de peinture, mais de strates de couleur comme celui des constellations de Miró. Cette conception de la pratique artistique où l'essentiel réside dans l'action risquée, l'exposition de soi dans l'arène, fut reprise par le critique Harold Rosenberg⁵⁶, lorsqu'il a créé l'expression « Action Painting » qui traduit littéralement « peinture active », désigne aussi bien une technique qu'un mouvement pictural d'art abstrait apparu au début des années 1950 à New York.

L'Action Painting tire en effet le meilleur parti du concept central du surréalisme, ou plutôt de la définition d' « automatisme » élaborée par Breton en 1924 et 1929. Utilisant les découvertes de la psychanalyse, l'automatisme psychique établit un rapport direct entre l'inconscient et le geste créatif, encourageant la libre expression sans contrôle éthique et esthétique, ou l'activation, à des fins artistiques, de latences et de pulsions indemnes de filtrage culturel⁵⁷. Dans la pratique du rite et de la poétique du don sous forme de dépense, de dégoût et de destruction comme dans l'Action Painting en particulier, c'est la matière picturale en soi, prise en tant qu'instance non rationnelle, comme matière non encore transformée en langage, qui se fait le véhicule d'un contenu intérieur qui, parallèlement, n'est pas encore, ne pourra jamais être disposé selon des structures logiques et discursives : puisqu'une délimitation exacte, le rendant conscient, le détruirait⁵⁸. Cela explique le recours à des techniques qui favorisent l'intervention du hasard, dans les œuvres de Pollock, par exemple, réalisées dans des conditions psychologiques de vitalité effrénée. Grâce à ces conditions, la main, le bras, le corps tout entier de l'artiste « oublie » de dépendre de la volonté et de l'esprit, et

⁵⁶ - Harold Rosenberg, *La traduction du nouveau*, Éditions de Minuit, 1962.

⁵⁷ - Sandro Sproccati, *L'art. La peinture, la sculpture, l'architecture, du XIVe siècle à nos jours*, Paris, Éditions Solar, 2002, p. 224.

⁵⁸ - Ibid., p. 225.

se libèrent dans une sorte de fureur sacrée oublieuse de tout décor, de toute norme de composition, de toute esthétique. La qualité des résultats souvent obtenus n'enlève rien à cette singulière révélation de ce qu'on pourrait qualifier de « chaos ». Dans sa phase la plus audacieuse, de 1947 à 1952, Jackson Pollock vit la peinture comme une sorte de corps à corps entre lui et la surface à peindre : technique du dripping, qui remonte à certaines expériences de Max Ernst, lui offre la possibilité de violenter la toile, d'exploiter les éclaboussures, les taches obtenues par hasard. Plus souvent, l'esthétique du geste s'unit à celle de la matière. Voilà pourquoi, la création selon Joseph Beuys, est « un matériau énergétique »⁵⁹ étudié, testé et expérimenté, de la même manière que le ferait la Science avec n'importe quel objet de recherche. C'est une connaissance qui libère et élève la nature profonde de l'être-humain : « la nature spirituelle »⁶⁰. Car de cette création, naissent « Les forces démocratiques de l'amour, de la convivialité et de la liberté, comme futurologie »⁶¹. Cela revient à dire qu'il devient de plus en plus impuissant à communiquer avec les autres dans le domaine conceptuel, selon le processus créatif, cher à Joseph Beuys. Etant donné que l'art comme processus créatif se dépouillerait ainsi donc de l'aura de noblesse et de mysticisme qui l'entourait pour devenir méthode de recherche et de témoignage de l'être.

Quant à la question de la création plastique liée au rite, aujourd'hui encore, offre de multiples actions de représentations. Le travail plastique explore les profondeurs de l'âme humaine, et questionne

⁵⁹ - Flores, Luc, « *L'art comme rituel de combat* », Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Chicoutimi, octobre 1998, p. 43.

⁶⁰ - Flores, Luc, *Ibid.*, p. 43.

⁶¹ - [https://Joseph Beuys /une introduction-a-l'œuvre de Joseph Beuys1921-1986](https://Joseph%20Beuys/une%20introduction-a-l%20oeuvre%20de%20Joseph%20Beuys1921-1986) (consulté le 11/01/2014).

le sens de l'existence à partir du détour de la production de soi avec soi, avec l'autre, dans une approche singulière des matières plastiques. Pourtant, peut-on évoquer ici quelque chose de l'ordre de déchirement, lié à la dimension créatrice, qui passe par le corps et garde trace ?

Cette performance qui relève de l'expression subjective, « du don » et met en scène tout le corps, est souvent marquée par la « provocation et la transgression des tabous », tel le body art ou l'œuvre de Günter Brus : *Auto peinture* (figure 9, p. 36), qui nous montrent le processus d'auto-mutilation ; poésie du don et du rite étrange qui se dégage du corps de l'artiste. Car, la poésie relève du ressenti, de l'intuitif avec l'intention d'y perdre sa raison.



Figure 9 : Günter Brus, « *Auto peinture* », 1965.

À la poursuite donc de cette démarche performative, j'ai réinventé des zones de langage symbolique, des parcours mécaniques différents, dans ma pratique artistique. Cette performance nourrie par l'esprit vohou vohou⁶², cet art proche de l'éveil, en comparaison avec l'œuvre matérialiste du maître André Masson : « Magie noire », invite au voyage et à la transformation des mentalités, résultant d'un don naturel qui a pour facteur déclencheur, le contact avec la divinité.

Dès lors que le rite et la poétique du don interfacent des « amours » entre l'art et la vie, dégage une certaine ingéniosité, contribue au geste de peindre qui annonce de nouvelles formes de création artistique, en malmenant le terrain expérimental à l'image de l'œuvre *Messe pour un corps-1969* de Michel Journiac. Par cette cérémonie religieuse, l'artiste représente, selon ses propres termes, « l'archétype de la création » : l'Homme se nourrissant de lui-même et des hommes se nourrissant de l'artiste⁶³. Dans cette intention, le rite va jouer sa part sacrificielle « rappelant la mort de Dieu et l'irréductibilité du corps », tel le coup de force christique; parce qu'il va être à la fois le moyen de création et son fondement, « absolu que le désir ou la mort révèle »⁶⁴. En ce sens, ma démarche continue de s'appuyer sur cette recherche pratique.

⁶² - *Le vohou vohou*, est une expression picturale se servant de matériaux divers récupérés dans la nature ou dans l'environnement pour créer du beau. L'expression provient de la langue ivoirienne « Gagou ou Gouro », signifiant « bruissement de feuilles d'arbres, pêle-mêle, n'importe quoi placé n'importe où ». (D'après le mémoire de maîtrise d'Arts Plastiques, *Le vohou vohou : une vision actuelle de l'art africain originel en Côte d'Ivoire*, à l'Université Paris I, présenté par N'Guessan Kra, 1992-1993). Dans le cahier de l'ADEIAO, on peut lire ceci à propos des techniques de création de cet art.

⁶³ - *Michel Journiac*, Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, mai 2004.

⁶⁴ - Cité par François Pluchart, « *Entretien avec Michel Journiac* », *ArTitudes international*, no 8/9, juillet-septembre 1972, p. 28. Repris par Julia Hountou, « De la carnation à l'incarnation », *Michel Journiac*, Strasbourg/Paris, Éditions des musées de Strasbourg/Éditions ENSBA, 2004, p. 83.

Inscrivant donc ma démarche plastique de la dépense, du dégoût et de la destruction dans la perspective d'un art moderne et contemporain, je tente d'interroger ici le nouveau concept de l'œuvre traduite convoquée par le rite et la poétique du don. Ce concept de l'œuvre qui appartient à une esthétique classique, est retrouvé dans l'art contemporain et contribue encore à une esthétique d'aujourd'hui. Car, la dépense, le dégoût et la destruction sont, tout comme les formes primitives, du domaine de l'art ; puisque ce sont des métaphores d'une même « activité imaginaire »⁶⁵. En effet, l'art se distingue tout d'abord par son caractère créateur ; il n'emprunte pas ses objets, il les crée en nous montrant le mythe, qui préfigure l'œuvre contemporaine du rite et de la poétique du don. C'est ainsi que de nombreux artistes contemporains tels Pablo Picasso et Georges Braque interpellés par la violence du présent et l'encombrant poids du passé, renouvellent la création artistique par une destruction créatrice du monde. Alors, ils cherchent à trouver la voie entre le plastique et la mise en œuvre d'une esthétique relationnelle, créatrice. Comme leurs œuvres font état de la dépense et du dégoût, ils insistent pour démontrer le caractère sacré et nécessaire du rite et de la poétique du don qui serait réalisé en pure perte à l'image du fameux *potlatch* théorisé par Marcel Mauss. Le *potlatch* est une lutte de prestige de type agonistique : il consiste en une immense fête qui rassemble une ou plusieurs tribus pour des échanges de cadeaux qui vont jusqu'à la destruction de richesses. Le but poursuivi au cours de cette « lutte de générosité » est d'établir la hiérarchie entre les groupes et leurs représentants. Le plus fort est celui qui aura offert le plus de richesses. C'est l'honneur des protagonistes qui est en jeu.

⁶⁵ - Stewart Culin, « The Games of the North American Indians », in XXIVth Annual Report of the Bureau of American Ethnology, 1858 - 1929.

Si la création artistique consiste en une dépense importante pour Georges Bataille⁶⁶, la figure de l'artiste d'avant-garde semble d'autant plus illustrer son idéal d'indépendance. En ce sens, l'écrivain philosophe conçoit l'art comme une expérience ouverte à un rite et à une poétique du don, avec une forte composante émotionnelle⁶⁷ tel le dégoût. Comme dans sa propre littérature érotique associée au surréalisme dans *Histoire de l'œil*⁶⁸, Bataille préconise le recours à l'informe, sorte d'opération cathartique qui consiste à faire la monstration du dégoût afin que soit purgé le tragique de la condition humaine. *Histoire de l'œil* est un récit dont la provocation et le dégoût répondent à ce que Bataille appellera « la nécessité d'éblouir et d'aveugler, une promenade à travers l'impossible » ; « un voyage au bout du possible »⁶⁹, dont les figurants expriment les transes. Fasciné par le travail d'exorcisme qui exploite la dépense et la destruction dans une forme d'expression artistique, je m'appuie sur la théorie du potlatch de Marcel Mauss pour étudier les fondements scientifiques et artistiques de ces métaphores à travers leur manifestation dans l'art, notamment dans l'art contemporain.

Tout d'abord, ce type de rite du don a été observé chez de nombreux peuples primitifs, notamment sur la côte ouest canadienne. Pour Florence Weber, l'analyse bataillienne du potlatch est la prémisse d'une réflexion sur l'essence de la poétique du don et du rite qu'on retrouve aujourd'hui dans l'art contemporain et qui « n'est qu'un processus de destruction qui ne connaît pas de limites »⁷⁰. Car, la

⁶⁶ - Georges Bataille, *La part maudite précédé de « La notion de dépense »*, Paris : Les éditions de minuit, 2011.

⁶⁷ - Merdji, Mohamed, *L'imaginaire du dégoût : une approche anthropologique de l'univers émotionnel de l'alimentation* ; Thèse de Doctorat, Université Paris 9, 2002.

⁶⁸ - Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, Poche, 1993.

⁶⁹ - Georges Bataille, *Œuvres complètes*, tome II, Gallimard, 1970, p. p. 19, 140.

⁷⁰ - Claude Rivière, *Introduction à l'anthropologie*, Paris, Broché, 2013.

poétique du don est l'œuvre d'art qui s'offre à un réinvestissement des formes par les attitudes du visiteur, dont le champ fera l'objet de l'étude de Nicolas Bourriaud dans son ouvrage *Esthétique relationnelle*⁷¹. Dès lors, ce passage par la dépense, le dégoût et la destruction « fait signe », il « se signale » en tant qu'il « prend une forme et/ou » qu'il « provoque une réaction émotionnelle », indique Cédric Mong-Hy⁷². Ce passage telle une trace, permet de concevoir la création artistique d'aujourd'hui comme le signe d'une insubordination vis-à-vis la société de croissance productiviste. Lorsque l'artiste produit de l'art, c'est qu'il possède le surplus d'énergie nécessaire à l'action anti-utilitaire. Puisque l'art, en tant que forme d'expression souveraine, devient résistance, expérience mystique. À ce titre, l'art serait le « dernier refuge du sacré »⁷³. Le processus de dépense et de destruction de l'œuvre d'art comme objet, produit et destiné à une monstration balisée par les frontières de l'institution, est sans aucun doute un des principaux « don » de ces courants au champ de la création contemporaine. Ainsi donc, l'esprit dada, le geste dandy, la dérive situationniste, le silence de Marcel Duchamp ou encore le mouvement Fluxus seraient au nombre de ces pratiques improductives rattachées à « l'immatériel, au non démonstratif, à l'ironie du geste »⁷⁴, à la poétique du don et du rite. De ce fait, « l'art n'est plus du côté des formes fabriquées par l'artiste, œuvres rendues sagement et définitivement à l'espace du musée ou de la galerie d'art ; il est du côté de l'instabilité de la formation de quelque chose à partir d'un geste » poétique du don et du rite. Par conséquent, les œuvres de l'art

⁷¹ - Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2001.

⁷² - Cédric Mong-Hy, *Bataille cosmique : du système de la nature à la nature de la culture*, Paris, Éditions Lignes, 2012.

⁷³ - Vincent Teixeira, *Georges Bataille, la part de l'art : la peinture du non-savoir*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 126.

⁷⁴ - Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans œuvre, 1 would prefer not to*, Paris, Hazan, 1997, p. 101.

contemporain ne s'analysent plus selon des critères esthétiques traditionnels et engagent un tout autre type de réception inscrit dans l'instant présent. L'accent est mis sur un processus de réalisation qui est en phase avec les composantes du rite du don.

De tout point de vue, cette mise en évidence de formes visuelles accompagnant les messages de la vie quotidienne, a connu une variation plastique et chromatique qui n'a laissé indifférent aucun créateur assoiffé d'émotions esthétiques.

Réalisée en janvier 2012, cette peinture *Soleil rasant* (figure 10, p. 43) semble « mélanger » deux tendances de l'art moderne européen : « formaliste » et surréalisme, pour aboutir à un résultat original. Conçue sans dessin préparatoire et sans aucune intention de représentation, ce tableau est une couche épaisse de matière colorée produisant un relief. Il est obtenu à l'aide de la peinture d'empâtement ; disparate et sans profondeur formant une image veloutée. La couche est réalisée avec le seul souci de la spontanéité en faisant émerger des formes produites par mon inconscient. Comme un dessin d'enfant, l'œuvre est construite à partir du chaos de la matière. La spontanéité du geste permet de libérer l'énergie créatrice que l'on retrouve dans des dessins d'enfants. Cette œuvre picturale se révèle comme une entité ambivalente, où tout sacrifice apparaît comme un sacrifice de soi. Cette peinture d'empâtement marouflée sur un support contre-plaqué favorise l'obtention d'une surface rugueuse où, seule la matérialité de la peinture s'expose au regard. La matière se fait support de la couleur. Aucune image, aucune figure ne renvoient à un monde extérieur. La peinture ne dit rien sur elle-même. Ici, il est nécessaire de regarder attentivement pour voir émerger des formes auxquelles on cherche un sens. Et sans

aucune logique, je lui trouve une raison d'exister. Cette œuvre picturale nourrit ici la réflexion sur la notion de don devenant un composant poïétique. C'est ainsi que je cherche à retrouver la culture ancestrale. Je « ne refuse pas la culture venue de l'Occident ». Au contraire, je l'associe à la mienne. Car, « chacune des civilisations doit savoir exister en harmonie avec les autres, mais non disparaître au profit des autres, ni les combattre, encore moins les mépriser ou les opprimer »⁷⁵.

⁷⁵ - D'après le mémoire de maîtrise d'Arts Plastiques, *Le vohou vohou : une vision actuelle de l'art africain originel en Côte d'Ivoire*, à l'Université Paris I, présenté par N'Guessan Kra, 1992-1993).

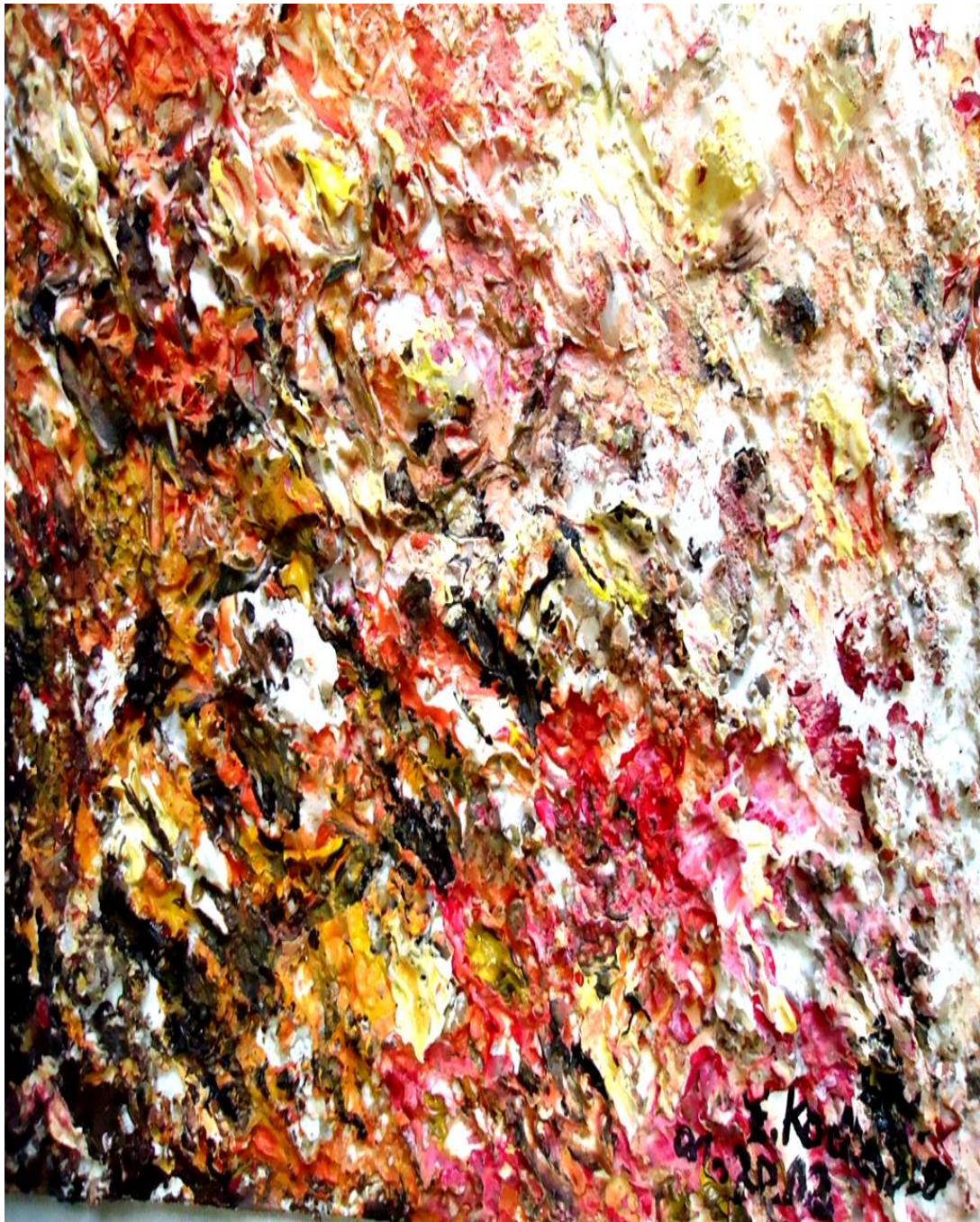


Figure 10 : « *Soleil rasant* », janvier 2012 (32 cm X 29).

CHAPITRE II : L'ART EN ÉTAT D'EXTASE

1 - Dépendance et indépendance des Arts

La question du temps lié à l'âge, aujourd'hui encore, occupe une place importante dans l'art moderne et contemporain. Jadis évoquée chez Henri Matisse comme vieillesse et usure du peintre dans « *Violoniste à la fenêtre* », comme temps qui passe, usure du peintre, dégradation de ses moyens visuels, délabrement du corps ; cette question a également été à l'origine d'autres réalisations picturales majeures de cet artiste. L'origine et la motivation de ces réalisations parmi lesquelles on dénombre la plupart des papiers gouachés et découpés du fauve devenant cubiste, nous confrontent une fois de plus, la réflexion à l'état de vieillesse, à l'âge de l'artiste, ainsi qu'à la baisse de sa vue ; désormais incapable de peindre comme autrefois, Henri Matisse invente une écriture plastique singulière, fondatrice de sa nouvelle identité plastique durant la vieillesse. Ainsi, rejoint-il Claude Monet, dont la réalisation des « *Nymphéas* » a également été mise en lien avec la baisse de sa vue, cette fatigue du corps à laquelle l'âge avancé résiste difficilement. Cette problématique du temps et de l'âge, chez Pablo Picasso, ressort notamment dans le « *Portrait de Gertrude Stein* ». Il y a rupture avec le modèle, distanciation, écart qui a valu à l'artiste les pires réactions de la part des critiques et observateurs.

Et pourtant, c'est dans cette rupture que l'artiste créera ; le visage de masque arboré par le modèle avachi dans son fauteuil à ce moment-là, donnait le ton à une voie créatrice que l'on retrouve aussi chez Giorgio de Chirico, dans « *Portrait prémonitoire de Guillaume Apollinaire* », et qui indique l'avenir et le devenir, du corps dégradé comme sens intime

de l'art. Ce temps qui passe, l'âge, mais aussi les changements corporels qui font l'œuvre, voilà aussi ce qui fait œuvre chez Roman Opalka, dont l'approche picturale mue dans un dispositif plastique qui conduira à sa vieillesse et à sa disparition. Dans ce contexte, nourri à la fois de la préservation de la mémoire et la permission de retrouver le temps perdu, l'école moderne et sa représentation contemporaine constituent un passage de médiatisation au sein d'une écriture à l'état de vieillesse.

Par ailleurs et au-delà même des arts, le corps occupe, en général, une place importante dans les dispositifs d'accompagnement de sujets dans des établissements sanitaires et médicaux-sociaux. En quoi les phénomènes de dépendance ou d'indépendance des arts comme pratiques dans la société, posent-ils la question du temps lié à l'âge ?

2 - Arts et numérique

Les arts et numérique, tels qu'ils sont conçus aujourd'hui dans le monde, constituent l'ensemble des activités humaines créatrices qui traduisent l'expression désintéressée et idéale de l'esthétique par des techniques liées à la plastique et au nombre. Une conception ancienne puisque le rapport qu'entretient les arts avec les mathématiques et les sciences peut-être observé à tous les stades de leur mise en œuvre. Or, comment les pratiques des arts traditionnels et des technologies numériques contemporaines s'entrelacent comme matériau de leur langage ?

Alors pour faire œuvre, des artistes et philosophes dont Roland

Barthes⁷⁶ avec des réflexions d'une singularité « poétique du don et du rite » et Richard Wagner figure de précurseur de l'œuvre art totale⁷⁷ qui se caractérise par l'utilisation simultanée de nombreux médiums et disciplines artistiques, et par la portée symbolique, philosophique ou métaphysique qu'elle détient, ont donné des possibilités d'expression désintéressée où l'esthétique s'investit dans tous les supports. Cependant, elle n'est et ne doit rester qu'une utopie. C'est pourquoi Harald Szeemann⁷⁸ prône l'œuvre de l'artiste Joseph Beuys dans sa promesse faite à tout individu de créer et de former une conscience éclairée du monde et de son avenir.

En effet, l'œuvre d'art s'articule sur une certaine vision créatrice du monde qui a sa place dans le mode de pensée contemporain de l'esthétique numérique et de son évolution. Ainsi, le fait que les arts ont rompu le lien qui les unissait et chacun d'eux, dans son isolement perverti, leur symbiose reste au cœur des préoccupations artistiques du 20^e siècle, notamment dans des projets avant-gardistes. C'est pourquoi, produire une « œuvre d'art totale » ne consiste pas seulement à associer plusieurs techniques, plusieurs disciplines ou plusieurs médias, mais plutôt à englober le spectateur, à investir tous ses sens, à conduire la vie et l'art à fusionner. Dès lors, l'expression de l'œuvre d'art totale, concept esthétique issu du romantisme allemand, se retrouve à la fois dans l'histoire des arts, et dans le rêve de conduire artistiquement le cours de la vie par une technologie numérique contemporaine. Dans cette intention, ce concept esthétique s'exprime souvent en trois dimensions, non plus seulement dans la sculpture et l'architecture, mais dans des

⁷⁶ - Roland Barthes, *Œuvres complètes*, Tome I & II, Paris Éditions du Seuil, 1994.

⁷⁷ - *L'Œuvre d'art totale* (sous la dir. De Jean Galard et Julian Zugazagoitia), Paris, Gallimard, 2002.

⁷⁸ - Elisabeth Lebovici, *Harald Szeemann, L'artiste et le commissaire*, Libération, 21 février 2005.

espaces plus vastes telles les installations de Christo⁷⁹ et Jeanne-Claude (figures 11 et 12, p. 47).



Figure 11 : Christo et Jeanne Claude, « Miami », 1980 - 1983. Claude, « Le Reichstag », 1995.



Figure 12 : Christo et Jeanne « Surrounded Islands ».

La révolution conceptuelle des arts et numérique sous toutes leurs formes de représentation aujourd'hui, modifie en profondeur le processus créatif et contribue ainsi à la création de la beauté figurative des chefs-œuvre de l'histoire de l'art. Évoluant dans un monde sous la forme de dépense et de destruction, l'artiste explore de nouveaux champs de création qui se situent à la croisée des arts, du design, des sciences et des technologies. De ces croisements, émergent des formes inédites : art interactif génératif, comportemental, biomimétique, biotechnologique, etc. Autant d'appellations singulières qui montrent le foisonnement et la diversité du renouveau créatif que l'artiste incarne en rendant le monde plus accessible. Alors, comment l'artiste peut-il témoigner d'un important phénomène à l'« œuvre hybride » ?

⁷⁹ - Judicaël Lavrador et Emmanuel Lequeux, « Le tour du monde des œuvres les plus spectaculaires, I/ Les réalisations éphémères », *Beaux-Arts magazine*, no 323, Issy-les-Moulineaux, TTM éditions, mai 2011.

Au-delà de la préoccupation esthétique, l'œuvre hybride *Post Code* de VTOL - 2014, qui est « un mécanisme interactif qui transforme le code-barres de n'importe quel produit de consommation courante », a littéralement « détruit » la ligne d'horizon de l'imaginaire. Car, elle est représentative d'une singularité poétique au milieu du bouillonnement des arts et numérique. Dès lors, « cette figure de l'impossible » dans l'art contemporain s'est réalisée, et depuis tous les « impossibles » se détruisent un à un avec l'essor fulgurant des sciences et des technologies nouvelles. D'un point de vue technique, cette œuvre s'inscrit effectivement dans la tradition de l'art cinétique en développant une esthétique très contemporaine. Elle joue sur la lumière, le son, le rythme et le mouvement dynamique. Elle crée une sorte de transe immersive dans un art « hystérique » ; c'est une expérience physique, émotionnelle et ludique, créatrice de rite de l'ordre du don. Là, le support de travail devient immatériel, virtuel avec une certaine adaptation de l'artiste aux conditions générales de la pensée contemporaine. En innovant ou en détournant les arts traditionnels (peinture, graphisme, sculpture, musique, théâtre), les technologies numériques contemporaines recréent selon Tatiana Burtin⁸⁰, l'ensemble des modalités de pratiques de l'art, pour le créateur comme pour le spectateur qui le fait réagir avec beaucoup de plaisir à cette expérience désintéressée. Et sa dimension biomimétique s'inscrit dans les conceptions les plus actuelles, comme *Lilypad* de l'architecte Vincent Callebaut, qui s'inspire des formes et des matières du vivant pour créer des habitats du futur (figure 13, p. 50). Aujourd'hui, cette adaptation du vivant de l'artiste pour sa création est un dispositif inspiré de l'histoire poétique de l'homme avec son

⁸⁰ - Tatiana Burtin, *Figures de l'avarice et de l'usure dans les comédies : The Merchant of Venice de Shakespeare, Volpone de Jonson et L'Avare de Molière*, Thèse ou Mémoire numérique, 2011.

hybridation à la machine. Cela nous rappelle que notre « humanité » est en perpétuelle métamorphose au sein de l'immense processus de « destruction créatrice » qu'est l'évolution. D'ailleurs, « l'art du vivant »⁸¹ nous connecte à la « lumière naturelle- divine » de la peinture rituelle des Indiens de l'Amérique qui travaillent sur le sable. Elle résulte d'un don initiatique, et par extension à la « poétisation ». Très tôt le mythe de la forme du vivant et de l'harmonie qui s'y marque a intrigué l'Occident. C'est ainsi que s'est imposée la comparaison du vivant avec l'art, comme s'est posé le problème de l'irruption du monstrueux dans la nature, quand l'art est l'univers du parfait. Et pour répondre à ces questions, des philosophes et artistes tels Platon et Plin, mêlant littérature et esthétique, inventèrent « la rêverie culturelle » comme un nouveau mode de pensée. C'est ce dont parle Paul Valéry, lorsqu'il appelait « le vide et l'événement pur »⁸², dans cette indécision du temps et de l'espace où surgit la forme.

Plus proche de Marcel Duchamp que de Miguel Chevalier, l'art du vivant dans la grande tradition critique de l'art contemporain, évoque les performances non-recréatrices réalisées du champ d'opération. Le numérique devient alors la matrice globale de toutes les formes d'art, le support et son contenu. Et l'arrivée de la perspective à la Renaissance a changé notre regard sur le monde ; car actuellement, la *perspective numérique* bouleverse la hiérarchie des choses. Elle s'élabore dans un espace géographique et temporel bien plus complexe, un espace à plusieurs dimensions où les points de fuite sont dynamiques, *omniprésents* et relationnels. Ainsi, un nouveau monde se « donne à voir ».

⁸¹ - Jackie Pigeaud, *L'Art et le Vivant*, Gallimard, 1995.

⁸² - Ibid.



Figure 13 : Vincent Callebaut, « *Lilypad* », date de démarrage : 01-07-2008.

C'est alors dans cette optique que les technologies contemporaines qui constituent de nos jours les nouveaux moyens d'allégorisation, instaurent des protocoles d'apprentissage et de médiation de plus en plus élaborés. Un savoir-faire artistique moderne de continuité avec la « performance » de toute forme d'art selon Antoine Hennion⁸³, qui implique des techniques de présentification, d'amplification et de densification inhérentes à l'expérience esthétique. Il considère que la performance d'une œuvre et sa performativité, au sens de travail du spectateur « pour faire surgir l'œuvre en lui » par son propre corps en action dans une dynamique de création continue, sont deux aspects inséparables. Puisque la performance désigne l'« effet de l'œuvre », une densification de l'événement par la multiplication des passages vers et à

⁸³ - Antoine Hennion, *Les amateurs de musique. Goûtez aussi la performance*, Theory, Culture, Société, 2001.

travers l'œuvre. Dès lors, la virtuosité est moins un dépassement quasi moral de soi qu'un déploiement de la performance et de la performativité d'une œuvre.

Ainsi, surgit une double dynamique d'émancipation du geste, qui forme l'enjeu de la recherche et de la création artistique en mettant en œuvre les arts et numériques. D'où la question de savoir, en quoi les arts et numérique s'articulent autour des problématiques de notre temps pour ouvrir l'accès aux territoires inexplorés ? Autrement dit, comment concilier les pratiques des arts et numériques pour qu'elles soient la traduction de l'expression désintéressée dans l'art contemporain ?

3 - Rite d'échange et plaisir désintéressé, « il y a » esthétique relationnelle

Si la référence à l'âge permet de situer une personne dans son existence propre, elle permet également d'établir des catégories sociales, institutionnelles. Ces classes apparaissent pleinement lors des rites initiatiques liés à l'âge. C'est pourquoi en pratique, une classe d'âge s'ouvre à chaque initiation et comprend tous les nouveaux initiés depuis la dernière initiation. Les membres de chaque « classe d'âge » connaissent plusieurs grades, passant de la catégorie des « jeunes guerriers » à celle de « guerrier accompli », puis de « chefs de famille », ainsi que cela se passe pendant la pratique de la danse traditionnelle *Boloye*⁸⁴ chez les Sénoufo au nord de la Côte d'Ivoire. Cette danse de réjouissance exécutée à la fin d'un rite initiatique contribue à l'éducation du peuple Sénoufo, car, elle est une école du donner et du recevoir. Cette

⁸⁴ - Le terme *Boloye* en Sénoufo, sous-groupe ethnique, désigne les Calebasses qui servent de caisses de résonance, et c'est de là que provient le nom de la danse Boloye.

création de lien social, permet à tout jeune de la communauté, d'être intégré, d'avoir la maîtrise de soi et d'être un homme accompli, en union avec les autres membres. À ce titre, le jeune consacré pourrait assurer les fonctions divines, celles de faciliter le passage définitif de l'âme des morts vers les ancêtres. Avant chaque cérémonie de passage, le patriarche du groupe fait un rituel sacrificiel aux âmes de cette danse sacrée.

Aujourd'hui et malgré son caractère sacré toujours conservé, cette danse est devenue populaire et se pratique de jour comme de nuit et à plusieurs occasions (réception, mariage, etc.). La particularité de la danse *Boloye* demeure dans sa singularité, car elle ne laisse personne indifférente. Cette capacité d'attraction qui dépasse l'entendement humain fait ressentir une joie intérieure, et cela peut entraîner le spectateur à faire des gestes inimaginables quelque soit l'âge. En réalité, elle nous fascine et nous met dans un état d'extase complet dans une représentation contemporaine.

Alors de par mon œuvre qui évoque l'environnement social et mystique, je questionne cette démarche moderne de plaisir, le geste isolé de la poétique du don et rite dénués de toute intentionnalité totalement désintéressé, au-delà de toute notion d'échange. Car, le désintéressement est la clé pour toute l'esthétique depuis Emmanuel Kant au moins, développée dans le vaste univers philosophique de Platon à nos jours, en passant par Martin Heidegger. Jacques Derrida dans *La Vérité en peinture*, explique à ce sujet que le désintéressement est impossible s'il y a plaisir. Et Kant parle d'un plaisir désintéressé pour qualifier le beau : « Je (moi, sujet existant) n'ai jamais accès au beau en tant que tel. Je n'ai jamais de plaisir pur en tant que j'existe. Et pourtant il y en a du plaisir

[...] comme élément irréductible à la raison dans le jugement esthétique [...]. Cela donne du plaisir à échanger de connaissances qui ont lieu sur l'esthétique du désintéressement. Mais, il en restera [...] et c'est le meilleur, le plus pur. Et c'est ce reste qui fait parler, puisque c'est, encore une fois, du discours sur le beau qu'il s'agit d'abord »⁸⁵. C'est comme si le don ne pouvait être que quelque chose qui reste, qui est là, mais qui n'est pas dans une relation. Donner ici, c'est l'équivalent de « il y a », comme en allemand on dit « es gibt » pour dire « il y a », c'est l'idée que ce qui est là n'est là pour personne, cela se donne. Pour l'artiste, la difficulté de ce nouveau regard résiderait dans la formalisation de ce geste comme une finalité. En dépit du caractère impossible évoqué par Derrida, mon projet semble plus du côté de la réconciliation, dans la lignée de l'esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud qui a réussi en 1998, des pratiques plastiques « interactives, conviviales et relationnelles »⁸⁶.

Ici, mon travail plastique peut être mis en relation avec des figures idéales pour réfléchir sur cette esthétique relationnelle que Georges Niangoran-Bouah⁸⁷ a abordée dans son travail scientifique en 1964. Cette figure de l'esthétique du double articule le mythe qui établit les bases métaphysiques du rite et le don divin qui est en effet un dieu qui offre, à une humanité sans subsistance et souffrance, les éléments qui, dans la civilisation, constituent des forces productives. Cette notion est aussi celle de « Nanwrê kro » chez les Baoulé en Côte d'Ivoire, c'est le vrai monde dont le nôtre ici-bas n'est que le pâle reflet. Ce vrai monde « klôlô » est notre vrai village, l'univers du « blôlô », les « blôlô bla et

⁸⁵ - Derrida Jacques, *La Vérité en peinture*, Éditions Flammarion, Paris, 1978.

⁸⁶ - Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998.

⁸⁷ - Georges Niangoran-Bouah, *La Division du temps et le calendrier rituel des peuples lagunaires de Côte d'Ivoire*, Institut d'Etnologie, Musée de l'Homme, Paris, 1964.

blôlô bian »⁸⁸. Les « m'ma » qui, chez les Agni toujours en Côte d'Ivoire, donneront « m'msso » ou « m'mawo »⁸⁹ comme figures idéales pour réfléchir sur cette esthétique relationnelle. L'artiste peintre N'Guessan Kra dans ses travaux de recherche, a aussi travaillé ces notions. Selon lui, « si on attend un merci c'est parce qu'on fait un don » puisqu' « on donne ce qu'on a de bon dans le cœur. Il y a plus de grandeur à donner qu'à recevoir [...]. Donc le don est preuve d'esthétique, c'est-à-dire cette esthétique du don »⁹⁰.

4 - Œuvre désintéressée, action généreuse

Le principe de l'action généreuse est une disposition de l'habitus qu'est la générosité et qui tend à la conservation du capital symbolique selon Pierre Bourdieu⁹¹. Dans le *Dictionnaire de la langue française*⁹², on peut ainsi lire que la générosité est une « disposition à donner plus qu'on est tenu de le faire ». En effet, on ne peut pas être généreux sans pour autant ne rien donner, car la générosité indique un mouvement vers l'autre, qui passe nécessairement par la dépense et la destruction. À partir de ce sens, il est possible de formuler une « opinion » de la générosité : *il y a générosité chaque fois qu'il y a don (quel qu'il soit) qui vise autrui de manière désintéressée. La générosité n'est donc pas seulement don, elle serait dépassement de soi, oubli de soi au profit de l'autre, c'est à dire don*

⁸⁸ - Georges Niangoran-Bouah, *La Division du temps et le calendrier rituel des peuples lagunaires de Côte d'Ivoire*, ibid. .

⁸⁹ - Georges Niangoran-Bouah, *La Division du temps et le calendrier rituel des peuples lagunaires de Côte d'Ivoire*, ibid.

⁹⁰ - Propos recueillis le 27 juillet 2016 à 18 heures 40 minutes au cours d'une interview avec l'artiste dans le cadre d'une exposition de peintures à la Rotonde, Galerie des Arts, Abidjan, Plateau, Côte d'Ivoire.

⁹¹ - Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997, p. 229.

⁹² - *Le petit Robert, Dictionnaire de la langue française*, Paris, 1993.

sans contrepartie. Et il est vrai que dans la pratique du don généreux, du moins dans nos sociétés occidentales, celui qui offre quelque chose n'est considéré comme généreux que dans la mesure où il n'attend rien en retour, qu'il le fait en apparence à pure perte, et si l'on découvre par la suite qu'il l'a fait en vue de quelque autre avantage, d'une faveur par exemple, il sera socialement déprécié, qualifié de calculateur ou mesquin.

Ce capital symbolique apparaît dès lors comme des indices. Face à cette structure rigide, des lignes brisées évoquent des ondes ; des couches aplaties, des formes carrées et rectangulaires apparaissent à travers des couleurs grisâtres. Un graphisme incrusté dans l'œuvre étant donné que tout est devient image⁹³, sert d'élément de décoration, mais aussi comme une inscription symbolique. Platon⁹⁴ définit ainsi l'image comme « reflet ». Par conséquent, il se livre à une critique ontologique de l'image comme source de tromperie. Elle contient deux dimensions, celle du rapport au réel (le paysage cadré suivant son angle de vision au bord de la mare) et celle de l'interprétation de ce réel (par le cadrage et aussi à cause de la déformation due à la surface de l'eau). Quant à Aristote⁹⁵, qui dans la poétique développe aussi une théorie générale de la mimesis, reconnaît dans l'imitation une tendance innée de l'être humain. Cela passe d'ailleurs de l'artisanat à l'artiste. Certaines langues (comme l'anglais) différencient d'ailleurs image et picture. Même les images scientifiques sont des reflets, des interprétations. Il n'est pas d'objectivité, mais une réalité matérielle des images qui répond à certaines spécificités.

⁹³ - Claude Collard, Isabelle Giannattasio, Michel Melot, *Les Images dans les bibliothèques*, Paris, Cercle de la librairie, 1995.

⁹⁴ - Platon, *La République*, Livre VI, (484a - 511^e).

⁹⁵ - Aristote, *La Poétique*, trad. B. Gernez, Paris, Les Belles Lettres, 1997.

La *Surimpression* réalisée en juillet 2013 (figure 14, p. 56) est la matérialisation même du phénomène du désintéressement. Ici, les signes qui rendent possible la lisibilité sont brouillés par un processus de superposition et de surimpression. En proposant au regard et dans un même espace, plusieurs niveaux de lecture, l'amoncèlement ou la surimpression deviennent des redondances. Cette expérience de brouillage du signe donne lieu à diverses interprétations, dans la mesure où elle permet une fluctuation du sens. Et chacun donne un sens à l'image selon sa perception, et de là découle la multiplicité et la diversité des messages que l'on attribue à l'œuvre.



Figure 14 : « *Surimpression* », juillet 2013 (90 cm X 70).

CHAPITRE III : PROCESSUS D'EXALTATION DU MOI, IDENTITÉ SENSIBLE DE L'EXPRESSION ARTISTIQUE

1 - Trace humaine comme empreinte dans la matière pensée

Ici, je pars du principe qu'une constante de l'art contemporain est que l'artiste met en œuvre sa propre vie dans son travail. L'attitude, le geste, le processus sont intimement liés à l'individualité de celui-ci. Cette autonomie est encore plus explicite chez bon nombre d'artistes de Quand les attitudes deviennent formes, tels Joseph Beuys, Alighiero Boetti, Hans Haake, et auxquels on attribue communément un caractère processuel⁹⁶. Car, « L'homme a toujours eu le désir de conserver des traces de lui-même.

Aujourd'hui, plus que jamais, l'artiste met en œuvre cette aspiration dans la forme que lui a donnée Pierre Bourdieu⁹⁷. Il collecte et accumule des objets ou images qui parlent de lui et racontent son histoire. À l'aide de fictions ou de documentaires, il bâtit ses mythologies personnelles et nous les livre sans pudeur »⁹⁸. Alors que Le Bernin met en œuvre (figure 15, p. 59) le Dieu Apollon et la nymphe Daphné. Œuvre mythique qui provient des métamorphoses d'Ovide. En effet, Daphné est une nymphe, fille du Dieu fleuve Pénée. Pour se venger d'Apollon, qui s'est moqué de lui, Éros, dieu de l'amour décoche simultanément deux flèches, une en or sur le dieu lui-même, qui le rend fou amoureux de la belle Daphné, l'autre en plomb sur la nymphe, qui

⁹⁶ - Notons que les artistes du *Process Art* et de *l'Arte Povera* ne sont pas inclus dans la section « Mythologies individuelles » car le caractère formel de leur œuvre prime sur la dimension individuelle.

⁹⁷ - Pierre Bourdieu, *Médiations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997.

⁹⁸ - Isabelle de Maison Rouge, *Mythologies personnelles*, Paris, Éditions Scala, 2004.

lui inspire le dégoût de l'amour. Alors qu'Apollon la poursuit, celle-ci, épuisée, demande à son père, le dieu fleuve Pénéée, de lui venir en aide. Il métamorphose donc sa fille en laurier. L'œuvre d'Annette Messenger, proche du travail de Boltanski ou Paul-Amand Gette, relève de ces démarches singulières qualifiées de « mythologies personnelles ». La mythologie personnelle est tel l'espace étrange de « l'Art comme rituel de performance »⁹⁹ ; je dirais même que ce processus qui montre cependant la métamorphose, relève du génie de l'artiste. L'inspiration de Le Bernin nous montre une pierre désormais en mouvement, comme un élan vital, comme souffle de vie en mutation. En fait, une métaphore.

L'approche des artistes aux motifs mythologiques est expliquée par Carl Gustav Jung ainsi : « Ce motif imaginaire [...] constitue une image « originelle », universellement répandue, et qui fait partie des secrets mystérieux de l'histoire et du développement de l'esprit humain »¹⁰⁰. Car, « Les mythologies individuelles, dans la présentation autonome de leurs intentions, préfigurent ce que fut l'objectif de chacune des expositions de ces dernières années : rendre perceptible une attitude exemplaire vécue en tant qu'individu, et ainsi rendre visible l'anticipation d'identité qui, seule, devrait mettre en évidence et présenter une société meilleure, plus créative et plus consciente »¹⁰¹.

⁹⁹ - Special Joseph Beuys, « *Artstudio* », no 4, printemps 1987.

¹⁰⁰ - Carl Gustav Jung, *Psychologie de l'inconscient*, Op. Cit, p. 119.

¹⁰¹ - Harald, Szeeman, « *Mythologies individuelles* » in *Ecrire les expositions...* op. cit. p. 30.



Figure 15 : Le Bernin, Gian Lorenzo Bernini, « Apollon et Daphné », Sculpture en marbre, 243 de hauteur, Galerie Borghèse, Romme, 1622-1625.

Ainsi comme par effet de rapprochement dans ma performance *Matière* réalisée en novembre 2015 (figure 16, p. 60), je me suis mis à apprécier des artistes, tel Joseph Beuys avec un esprit novateur, marqué par le sceau de mythologie personnelle et dont son œuvre est inséparable de son parcours de vie. Celui-ci, toujours en combat, en rupture avec le système de l'Art « préconçu », a su interpréter inlassablement une communication étrange et sincère avec « l'esprit enchanté ». Créateur sans limite, sa vision très personnelle de l'esthétique, tout en ayant une façon de conceptualiser l'Art, indique « une histoire de l'art de

l'intensité qui ne s'oriente pas d'après les seuls critères formels, mais bien d'après l'identité sensible de l'intention et de l'expression »¹⁰². Car, l'Art est une sorte de science de la liberté¹⁰³.



Figure 16 : « Matière », novembre 2015.

¹⁰² - Harald, Szeeman, « Mythologies individuelles », *ibid.*, p. 30.

¹⁰³ - Joseph Beuys et Volker Harlan, *Qu'est-ce que l'art ?* Paris, L'Arche, 1992, p. 20.

Au regard de ce que Beuys a développé comme « l’empreinte dans la matière-pensée »¹⁰⁴, je traduis dans mon œuvre ritualisée, l’idée que l’art est un don de soi. À travers cette action, « [...] je fais naturellement quelque chose qui a à voir avec la pensée [...] »¹⁰⁵. La patte-liquide de la noix de cola représente le système circulatoire de moi-même. Car, le moi ne peut puiser son essence qu’à travers une identité sociale, se référant aux évolutions de ce qui nous lie aux autres ; ce qui fait que le moi est soumis à l’identité collective. La patte-liquide de la noix de cola symbolise quelque chose de dégoûtant comme la mort, et d’extérieur à soi pour être revivifié et réintégré. La forme vivante est soumise à un processus de vie et de mort renvoyant à l’évolution en général et à l’homme en particulier.

La notion de langage dans ma pratique est centrale. Car pour moi, la pensée puis le langage sont les points de départ de ma conception de la plastique. Ce procédé performanciel est une évolution de l’œuvre plastique qui s’attaque aux tabous. La surface de matérialisation a perdu sa fonction de seul soutien expressif. J’ai été ramené à mes origines, le végétal, l’être vivant, le corps humain. Cette mise en scène inspirée de rites traditionnels, est une épreuve personnelle pour l’artiste que je suis. En ce sens, l’homme répète le principe de l’évolution depuis l’origine. Car « L’homme devient lui-même le créateur du monde et découvre comment il peut poursuivre la création »¹⁰⁶. Dès lors, je suis un initié, un thérapeute. Ce faisant, j’aborde un matériau comme la noix de cola, en le remplaçant d’abord dans le contexte noble des Beaux-arts.

¹⁰⁴ - Anne Beyaert-Geslin, *De la texture à la matière, Volume 36, numéro 2*, automne 2008.

¹⁰⁵ - Joseph Beuys, *Par la présente, je n’appartiens plus à l’art*, Paris, L’Arche, 1988, p. 150.

¹⁰⁶ - Joseph Beuys et Volker Harlan, *Qu’est-ce que l’art ?* Paris, L’Arche, 1992, p. 34.

Cette œuvre (figure 16, p. 60) est faite d'une image qui est mon autoportrait dont le visage est enduit de pigment jaunâtre, une posture qui donne au regard l'identité du sujet. Dans ce visage qui se dérobe et s'offre, il se passe quelque chose de l'ordre de la perte. En traitant du désintéressement et de l'offre à travers les règles et les rituels, je veux résoudre des questions d'ordre existentiel en convoquant dans des actions spectaculaires, une beauté primitive qui met en jeu le corps exalté et bafoué de l'artiste ; et rappelle l'exposition *Limite du visible* de Günter Brus¹⁰⁷. Ici, ma position est une position artistique, que le médium soit l'action et sa trace picturale. Mon corps montre la puissance créatrice du rituel où le pouvoir de l'offre ; modifie la réalité en substituant au portrait une image dépersonnalisée et déshumanisée. Ainsi, le visage apparaît en offrant ce qu'il révèle comme ce qu'il affirme.

La pâte du matériau végétal qui apparaît dans l'œuvre exprime une volonté de me raconter, de raconter mon histoire. L'œuvre articule la question de la forme à celle de la mise en situation du corps. Après une petite invocation, je transforme mon visage que je peins en fantôme. C'est alors que j'applique en plusieurs couches sur tout le visage, la pâte de la noix de cola pendant la performance. Il y a dans cette performance, la soif d'une mythologie singulière qui pourrait englober un rapport symbolique au-delà des apparences physiques et de tout lien formel.

¹⁰⁷ - Cette exposition qui interrogé le statut de l'image corporelle a eu lieu d'octobre 1993 à janvier 1994, au centre Georges Pompidou à Paris.

2 - L'œuvre d'art comme élan vital

La mise en œuvre de la vie de l'artiste est née d'une volonté de comprendre, de pénétrer le mystère de sa propre création. Alors, créer serait « se » créer soi-même. Les performances que je réalise se veulent aussi et surtout « regard ». Une manière de renouer avec l'identité à travers et par sa propre création. De façon à ce que ces performances soient bien des « signes de vie ; car, ils sont ce dialogue intérieur duquel naîtront tout à la fois l'œuvre d'art et son créateur »¹⁰⁸. Comme l'identité d'un individu se construit, se vit à travers le temps, même s'il est issu d'une culture qui est une base pour son identité, mon identité dans le désir et dans l'« évolution créatrice », se dévoile graphiquement à travers toutes mes installations ritualistes pour passer de l'altruisme à une perte re-créatrice de don plus esthétique.

Cette évolution créatrice selon Henri Bergson¹⁰⁹ qui résonne avec la métaphysique de Gilles Deleuze ou la déconstruction de Jacques Derrida, peut susciter les jaillissements créateurs qui sont à l'origine des grandes créations spirituelles et morales. Dans la pensée de Léopold Sédar Senghor à travers sa phrase célèbre : « *L'émotion est nègre comme la raison est hellène* », l'écrivain poète montre plutôt dans l'art africain, alors découvert par le mouvement surréaliste, « *des forces obscures mais explosives qui sont cachées sous l'écorce superficielle des choses* »¹¹⁰.

Ainsi, l'élan vital est l'élan créateur de l'artiste vers son œuvre et de l'artiste vers lui-même. Il y a un élan vital quand l'être humain en

¹⁰⁸ - Michel Petit, dans la Préface de *Le voyage vers l'œuvre : « les liens multiples unissant l'homme au processus créatif »*, Gérald Quitaud, Toulouse, Éditions Ères, 1993, p. 9.

¹⁰⁹ - Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, Édition Félix Alcan, 1907.

¹¹⁰ - Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1948.

instance de vie ou de création libère hors de lui, dans le temps et dans l'espace, ce qui est, et du domaine de l'énergie, et du domaine de l'expérience.

3 - « Espace entre » deux

Mon passage à l'École Négro-Caraïbe en Côte d'Ivoire Dans les années 90, a été décisif dans l'évolution de ma pratique artistique. Par la suite, cette expérience plastique « initiatique » m'a permis de vivre entre deux cultures pour conserver quelques valeurs ancestrales et dans le même temps s'enraciner dans celles vécues au quotidien, en ayant le courage à regarder au fond de moi et surtout à me donner à fond dans la mise en œuvre de mon devenir plastique. Car, ce passage d'un état dans un autre ou cette position rituelle à la croisée des chemins « [...] qui triture, donne tout à l'autre [...] »¹¹¹, soulève la problématique de la médiation et renvoie à la notion de création. Dès lors, cette situation humaine s'apparente à la matérialisation de Michel-Ange dans sa fresque intitulée *La Création d'Adam* (figure 17, p. 66). Le mystère du contact entre Dieu et sa créature dans ce tableau, se manifeste pleinement à travers le corps. Ainsi apparaissent deux figures séparées par un vide important, expressif, traversé par leurs deux avant-bras. Or, cet « *espace entre* »¹¹² ces deux figures, qu'on peut considérer comme celui du siège du processus créateur, est la relation charnelle avec le spirituel, lieu de tous les transferts. Cet espace des échanges ou cette métaphore du don en

¹¹¹ - Lygia Clark, « *L'homme, structure vivante d'une architecture biologique et circulaire* », Robho, n° 5/6, Paris, 1971. Repris dans Lygia Clark, op. cit., p. 291.

¹¹² - Pain Jacques, *De l'angoisse à la violence, la situation critique, violences, les travailleurs sociaux à la recherche d'un nouvel « art de faire »*, Paris, Éditions Matrice, 1998, p. 18 - 69.

création plastique, est celui de présence. Gaston Bachelard a écrit en citant Bergson : « Chez Bergson, les métaphores sont surabondances et, tout compte fait, les images sont très rares. Il semble que l'imaginaire soit pour lui toute métaphore. La métaphore vient donner un corps concret à une impression difficile à exprimer »¹¹³.

Dans mon cas ici en tant qu'Artiste Chercheur, je découvre comme le poète, des relations entre des choses qu'on pensait précédemment sans lien, on pense au corps de l'œuvre picturale et celui de l'artiste qui permettent « d'analyser » le temps qui passe. Toutes sortes de temps se mêlent au cœur de l'œuvre : il y a le temps d'exécution où mon corps s'unit avec le corps de l'œuvre ; le temps naturel qui donne naissance aux effets de matière ; le temps du regard pris dans les mailles de la composition. Car, chaque minute qui passe, participe à l'histoire qui se crée. Ainsi, l'œuvre créée est un puits de temps. Et dans ce temps, les transformations tissent un parcours du regard, l'espace qu'il crée, donne corps à la fragile durée d'un tracé. Comme chez Giuseppe Penone, le détour à la source de la projection, à l'origine du projet, est quelque chose de nécessaire. Toute forme est liée à un processus évolutif ou involutif et les matériaux que j'emploie dans mon œuvre viennent renforcer ce tracé en se changeant d'une vie passée et d'une vie future. Alors, ma pratique s'enracine dans ma nature natale. En juin 2013, pour la réalisation de mon œuvre *Lueur* (figure 18, p. 70), je me suis rendu directement dans ma région natale, dans le champ de colatiers de mon grand-père à la recherche de noix de cola dans le cadre de mon travail de recherche. L'émotion est immense car, je vois le colatier comme un « personnage » sacré lié aux traditions culturelles et

¹¹³ - Gaston, Bachelard ; *La poétique de l'espace*, ibid. p. 79.

sociales de mon village natal. La noix de cola, fruit du colatier est un matériau rituel auquel on accorde plusieurs vertus traditionnelles et thérapeutiques. Avec sa couleur brun rouge liée à la chaleur du soleil, elle me fait respirer la présence végétale. Le champ de colatiers de mon grand-père est une pochade cinétique, qui m'incite de façon pressante à déambuler au milieu des colatiers avec un ruban rouge que je noue d'un colatier à un autre, je donne au champ de mon grand-père, une magnificence avec la générosité choisie. On se désintéresse, mais les colatiers s'organisent et dissolvent, le rouge et la couleur jaunâtre se mélangent. Ce n'est plus une pochade, c'est mille pochades, toutes différentes.

Dans ce paysage, le visiteur-acteur est aussi le soleil. Les ombres tournent, se rejoignent, s'enlacent et se délacent. Les échos d'un colatier à l'autre suscitent leur diversité. Mais il y a en vérité qu'un olivier, unique œuvre changeante et mobile, qui sollicite la quête de mon regard : *mon grand-père*. Il représente mon histoire et qui demande plus de réflexion, d'étude et de développement.



Figure 17 : Michel-Ange, « *La création d'Adam* », 4,80, détail de la fresque de la chapelle Sixtine, 1508 à 1512, Rome, Cité du Vatican.

4 - Le Rite « sacré » à l'état de « dépendance »

À travers cette recherche, je mène une démarche qui lie le rite aux domaines du sacré à la création artistique, en rapprochement avec la définition de Marcel Mauss (acte traditionnel efficace qui renvoie à des choses appelées sacrées), et celle de John Beattie (acte social symbolique)¹¹⁴. Longtemps conçu comme élément d'une religion au même titre que l'organisation, le rite a acquis aujourd'hui, une certaine forme d'objet social. Certes la plupart des spécialistes des religions archaïques à l'époque, pensait que les mythes et les rites se dédiaient mutuellement et qu'ils présentaient un stade de la pensée antérieure au savoir scientifique. Car, cette expérience rituelle a tendance à façonner la personnalité comme pédagogie d'intégration de l'apprentissage à l'individu.

En effet, mon engagement dans « une anthropologie de l'action » et dans une recherche plastique du rite, peut paraître irréalisable, voir dégoûtant. C'est pourquoi, il apparaît important d'éclaircir ce que la notion de rite implique au-delà de l'action. Jean Cuisenier nous rappelle que le rite, dans son sens premier, impose des règles aux actions, et aussi la « bonne mise en ordre » des choses¹¹⁵. Il explique que par la laïcisation et la métaphorisation de la pratique rituelle, on ne distingue plus de nos jours, la notion de rite et celle de rituel. La notion de rite est donc aussi acceptée aujourd'hui hors du monde du sacré, tel que le signale Pierre Centlivres : « Les rites aujourd'hui ne sont plus le monopole des spécialistes autorisés des institutions religieuses ; ils sont présents dans la vie quotidiennes, mais surtout ils participent du domaine élargi d'un « sacré » collectif et public, qu'il s'agisse de politique, de

¹¹⁴ - Claude Rivière, *Les Rites Profanes*, Presses Universitaires de France, 1995, p. 10

¹¹⁵ - Jean Cuisenier, *Penser le rituel*, Presses Universitaires de France, 2006, p. 18.

sport ou de commémorations nationales »¹¹⁶. Ainsi, la figure de l'esthétique du sacré permet de s'interroger sur les cosmogonies et les systèmes religieux bâtis par des peuples dont les concepts symboliques se situent dans une altérité très éloignée du monde unidimensionnel occidental. Dans cette intention, l'harmonie créatrice n'est pas seulement individuelle, elle est collective, sociale, et s'inscrit dans une relation de complicité avec les ancêtres et les dieux. Tandis que la figure de l'esthétique relationnelle avec les ancêtres et les dieux contribue à l'équilibre identitaire, l'artiste créateur est aussi médiateur à un retour au rite et à la poétique du don en pour proposer des ordonnances distinctives. Dès lors, l'artiste « féticheur » est dépositaire de savoirs ancestraux et de techniques principalement plastiques permettant une prise en charge.

Pour ma recherche, j'ai choisi le mot rite, car il me semble être plus en accord avec l'unicité d'un seul acte indépendant des autres, et ne correspond pas à un ensemble de normes. Autrement dit, les règles imposées pour un rite ne sont pas nécessairement les mêmes imposées au suivant, tout en conservant un lien sous-jacent entre eux. Et de ce point de vue anthropologique, le rite serait précisément « ritualisme »¹¹⁷. Le ritualisme renvoie à un système de signe qui lie les hommes entre eux et les hommes au sacré. Pour Martine Segalen, « Le rite, dans cette acception est opposé à une adhésion individuelle [...], car l'endurance de la forme lui fait aujourd'hui perdre toute signification »¹¹⁸.

¹¹⁶ - Pierre Centlivres, « Rites, Seuils, passages », in *Seuils, passages*, Revue Communications n° 70, sous la direction de Martin de la Soudière, mai 2000, p. 42.

¹¹⁷ - Malamoud Charles, Présentation : *Oubli et remémoration des rites, histoire d'une répugnance*, archives de sciences sociales et des religions, n° spécial 39/85, janvier/mars 1994, p. 5.

¹¹⁸ - Segalen Martine, *Rites et rituels*, Éditions Nathan Université, Paris 1998, p. 9.

Mais, en découvrant une nécessité créatrice du rite, voilà qui est tout autre chose. Cette nécessité justifie un manque jusqu'à l'état de dépense, de destruction comme pour aboutir à la création ; car cela a pour effet de cerner la réalité, telle cette fonction incroyable. La créatrice du rite met en jeu des actes, des paroles, des gestes, des postures, ou des chants qui rendent possible une relation particulière avec les couches les plus actives de la réalité personnelle, sociale et universelle. De cette façon, Ahmadou Kourouma déconstruit la forme de la littérature traditionnelle en ajoutant un ensemble de genres, et cet état prend la forme d'un simple rite, lié à l'état de « dépendance »¹¹⁹. À partir de l'exemple de Kourouma, je propose de déplacer l'action rituelle vers le domaine des arts plastiques par le biais de l'installation et la performance, comme matérialisation de cette déconstruction, dans un espace créé.

Au terme de ce chapitre, je peux constater que l'action rituelle n'est pas seulement le propre de l'anthropologie ; mais de tous les procédés performanciers, comme matérialisation de la déconstruction. Ce qui importe, ce n'est l'évolution de l'œuvre plastique qui s'attaque aux tabous, mais sa force spirituelle et sa valeur conceptuelle que cherchent Jackson Pollock, Joseph Beuys, Alighiero Boetti et Hans Haake. C'est ainsi que la conceptualisation et le déploiement plastique permettent à l'artiste d'accéder à cette exaltation au-delà de l'image. « Comme les mythes et les rites, comme les gestes aussi, les images [...] sont très souvent porteuses d'une mémoire et d'un désir conjugués. Cela veut dire que leur présent est traversé de passé dans un sens, de futur dans un autre

¹¹⁹ - Création, Langue et Discours dans l'écriture d'Ahmadou Kourouma ; *Actes du Colloque* « Ahmadou Kourouma, un écrivain total » ; 18, 19 septembre 2013, Éditions Le Graal.

sens [...] donner lieu à ce qu'on pourrait appeler des [...] constellations de notre pensée sensible »¹²⁰.



Figure 18 : « *Lueur* », juin 2013 (70 X 50 cm).

¹²⁰ - <http://blog.mediapart.fr/blog/georges-didi-huberman/191112/apercues-1>

**DEUXIÈME
PARTIE**

ŒUVRE POÉTIQUE ET SPIRITUELLE

Cette deuxième partie analyse le corps en action comme œuvre poétique de l'exploitation du dégoût de la création artistique. Cet exercice qui s'appuie sur ma pratique plastique, me met en relation avec l'œuvre pendant l'élaboration de celle-ci. Ainsi, avec le corps créateur, je me livre à la représentation.

CHAPITRE I : ACTION POÉTIQUE ET SPIRITUALITÉ

1 - Corps passeur comme matériau premier dans l'art contemporain

Il y a dans l'art moderne, pour les artistes comme chez les spectateurs, des envies d'explorer, de mâcher et de cracher sur tous les supports. Ce désir nécessite une présence avide du corps. En parcourant certaines performances d'artistes actuels, tels les actionnistes Viennois Günter Brus, Herman Nitsch, Otto Mühl ou Rudolf Schwarzkogler, dont la démarche esthétique sur des thèmes freudiens, évoque des pratiques corporelles, j'ai entrepris dans mon œuvre, des procédés d'introduction aux actions rituelles internes extrêmes, voire dégoûtantes. Ainsi, je considère dans mon travail plastique actuel qui intègre des formes nouvelles comme la performance, le passage par le corps humain, comme « matériaux artistiques premiers ». Car « Depuis Marcel

Duchamp et particulièrement à partir du milieu des années cinquante, ce qui doit se passer sur la toile ou en dehors du cadre de celle-ci sur un quelconque support ou dans un espace-temps donné n'est plus une image mais une action, et cette action ne donne plus l'illusion d'un monde : elle est le monde »¹²¹. Cependant, comme explique Roselee Goldberg¹²², la performance, sous forme de mythologies personnelles ou de rituels intimes, de théâtres, de danses, ou spectacles de cabaret, offre un matériel d'étude inégalable concernant l'art contemporain, englobant des questions telles que le corps, l'identité ou le multiculturalisme : l'art vivant créé par des artistes, unit l'intellectuel au sensible, le conceptuel au fonctionnel, la raison à l'action. Elle est présente dans des mouvements comme Dada, mais que la peinture a souvent été incapable de dévoiler, explique, François Pluchard¹²³. Pour moi, ce déploiement est le passage de la tradition à la modernité et du savoir-faire. Car, l'œuvre artistique est certainement influencée par son temps. L'artiste d'aujourd'hui est souvent mondial, nomade et / ou citoyen du monde comme Roman Opalka, né en France, de parents polonais et formé en Pologne puis passant de la Pologne en France par insatisfaction professionnelle, et désir d'évoluer. D'ailleurs, les Vanités développées d'abord au sein de l'école de Leyde à implication philosophique, avec des peintres comme David Bailly, Pieter Steenwijck, évoquent à la fois la vie humaine et son caractère éphémère. Si le thème est très ancien déjà chez les antiques, il se répand ensuite tout au long du XVII^e siècle en Europe, disparaît quasiment au XVIII^e siècle pour renaître avec Paul Cézanne, puis plusieurs peintres du XX^e siècle. Chaque objet de ce

¹²¹ - Citation de Mike Yve, Musée des Beaux-arts de Bordeaux, Conférence sur les *Enjeux de la représentation du corps : mise en perspective depuis les années 2000*. Jeudi 11 mars 2004.

¹²² - Goldberg Roselee, *La performance, du futurisme à nos jours*, Éditions Thames et Hudson, Collection L'Univers de l'art, 2001.

¹²³ - François Pluchard, *L'Art Corporel*, Éditions Limage 2, 1983, Université de Virginie.

thème représenté transmet dans la peinture, un symbole du passage éphémère de l'individu dans un monde dominé par la fragilité de la vie et l'omniprésence de la mort. Philippe de Champaigne illustre clairement cette pensée philosophique par la représentation de l'esthétique des trois symboles les plus distinctifs dans son œuvre intitulée *Vanité* (figure 19, p. 75). Dans cette nature morte, la fleur épanouie pour la vie, le crâne qui nous permet de distinguer clairement la mort et le sablier qui signale le temps qui s'écoule, cause majeure de ce passage entre la vie et la mort ; peut-être entre la tradition et le moderne. Dans l'art contemporain, les Vanités ne sont pas absentes. Deux exemples puisés dans les œuvres d'artistes du vingtième siècle parmi les plus illustres tels Pablo Picasso¹²⁴ et Gerhard Richter suffisent à le prouver. En ce sens, lisons quelques réflexions de Gerhard Richter qui parle de son œuvre que « L'art a toujours eu un lien avec la détresse, le désespoir, le désarroi (je songe aux crucifixions du haut Moyen Âge jusqu'à Grünewald, mais aussi aux portraits de la Renaissance, à Mondrian et à Rembrandt, à Donatello et Pollock). C'est un aspect que nous négligeons souvent en extrayant les éléments formels et esthétiques pour les isoler. Nous cessons alors de voir le contenu dans la forme et considérons la forme comme un contenant (comme une belle enveloppe faite avec talent) et un complément qui vaut la peine d'être examiné. Pourtant le contenu n'a pas de forme (comme un vêtement dont on peut changer) mais est forme (qui ne peut pas être interchangeable)¹²⁵.

¹²⁴ - André Fermigier, *Picasso*, Paris, Librairie Générale Française, 1969.

¹²⁵ - Gerhard Richter, *Écrits*, Dijon. Les Presses du réel, coll. « Écrits d'artistes », p.p. 115 - 116.



Figure 19 : Philippe de Champaigne, « Vanité », 1644, 28 x 27 cm.

De cette façon, mon langage plastique corporel est principalement caractérisé par la recherche sur la tradition archaïque visuelle, les tabous, dans ma relation dynamique avec le corps social ; ce qui permet à l'investigation esthétique de s'engager sur des territoires souvent inexplorés de façon formelle. Dans ce sens, mon travail plastique regroupe toutes les pratiques ou activités donnant une représentation artistique, esthétique ou poétique qui suit l'acte de création dans sa temporalité et sa dynamique au travers de formes et de volumes. L'artiste Michel Journiac avec la série Vingt-quatre heures dans la vie d'une femme, considère le corps comme outil de transformation de l'apparence. Gina Pane qui s'entaille la peau avec une lame de rasoir pour mieux s'ouvrir au monde et Marina Abramovic qui organise des mises à mort autour des vidéos performances hurlantes, démontrent une extraordinaire endurance physique en proposant une interactivité dans

leurs pratiques plastiques autant dérangeantes que spirituelles. Ces artistes conjuguent la diversité de supports et questionnent l'identité, l'altérité, l'ambiguïté, le passage par le corps, le dégoût, la confrontation et beaucoup de questions tabous dans la société moderne.

L'altérité¹²⁶, définie par Pierre-Jean Labarrière, est un concept lié à la conscience de la relation aux autres de par leur différence. Il convient de gérer notre comportement pour l'adapter aux situations où l'on accepte de laisser autrui percevoir certains aspects de notre moi ou inversement tenter de s'appropriier, un ou plusieurs éléments identitaires d'autres personnalités, en général, culturellement plus ou moins éloignées spatialement et temporellement..

À travers le corps matière, le concept de l'art et la notion de la figuration sont élaborés. Cette mise en œuvre corporelle parle de dépense, de dégoût, de destruction, mais aussi de désirs ou d'espoirs. Souvenons-nous toujours des peintures éclaboussées de Jackson Pollock¹²⁷ préfigurant l'Art Action au tournant des années 1950 comme un geste original, virage qui va mener les artistes vers un développement absolu de la performance. De même, les artistes-actionnistes « performant » par des postures élémentaires dérangeantes, même effrayantes, fétichisant le corps en même temps qu'ils ne l'explorent, dans des gestes dégoûtants. Ce déploiement traduit la volonté du créateur qui n'est plus artiste mais devenu œuvre d'art, laquelle se révèle d'un état original. Cela rejoint

¹²⁶ - Pierre-Jean Labarrière, *Le Discours de l'altérité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.

¹²⁷ - Jackson Pollock est l'artiste de l'Action-Painting, pratique picturale peu conventionnelle à l'époque initiée par la critique Harold Rosenberg dans ce même terme générique « *d'action painting* », paru dans un article de décembre 1952 dans la revue « *Art New* » et intitulé *The American Painter*. « L'Action painting [...] a supprimé toute démarcation entre l'art et la vie » (toute une gamme de termes est née de la pratique de Pollock, observée par la photographie de Hans Namuth).

Joseph Von Schelling¹²⁸, dans sa conception du génie à travers l'artiste : c'est la nature qui se manifeste. Cependant, il s'oppose à Hegel en ce sens : l'art n'est plus seulement un exercice de l'entendement qui se transmet par les œuvres ; la nature est elle-même création, elle est naissance ou mort, donc elle est elle-même artiste. L'art est dans toute chose.

2 - Le geste comme transmetteur d'un acte majeur

Par le biais de la pratique du rite dans sa dimension du don, je veux participer du jeu de la construction et de la perception de l'œuvre. Pour cela, ma pratique rituelle en contact avec la divinité qui a une dextérité hors du commun telle la scarification d'un rite d'initiation du passage à l'âge adulte dans les sociétés traditionnelles, se présente comme un devenir en sens contraire de la mort. Elle propose alors une sorte de revivification de ce qui doit se passer dans le corps. Cette vision antinomique apparaît dans le travail de Jean Arp. En créant l'image, il tente d'y incorporer sa propre mort et de composer avec elle. Pour Jean Arp comme pour Piet Mondrian, la vie et la mort sont contenues dans l'image. Voilà, ceci fait de l'œuvre d'art, un passage simultanément entre la vie et la mort. Dès lors, l'artiste devient un passeur qui, pour créer la vie, provoque la mort. Autrement dit, il fait perdre la vie pour avoir la vie ; tout cela dans une quête insoupçonnée de l'infini. Car comme confiait

¹²⁸ - Friedrich Wilhelm, Joseph Von Schelling (1775-1854), représentant de « *l'idéalisme allemand* » : sa quête fut celle d'un système qui réconcilierait la Nature et l'Esprit, les deux versants, inconscient et conscient de l'Absolu.

Jean Arp avec quiétude, « *La mort de l'image ne me met plus au désespoir* »¹²⁹.

Ici, le passage n'est plus du statut d'enfant au statut d'adulte mais, du domaine profane au domaine sacré, et se construit plutôt comme mouvement. Car « Rien n'est plus long à voyager que l'âme, et c'est lentement, s'il se déplace, qu'elle rejoint le corps »¹³⁰. De même, « le corps », réceptacle de la pulsion créatrice, « demeure l'instrument privilégié qui médiatise le sacré dans sa dimension immanente... »¹³¹. En cela, le processus de la pratique rituelle me confère la toute puissance à travers des procédés performanciels que je déploie dans mon travail plastique. Il témoigne de mon origine et perpétue alors, des choses enfouies, qui « travaillent » pourtant encore, au corps défendant de mes actions. Ce double processus de libération et de prise de conscience reste le tournant de ma vie. Aussi par le corps, se traduit cette volonté d'expulser du crachat ayant une valeur de geste. Ce principe d'élaboration où le geste comme transmetteur d'un ressenti, d'acte majeur, se livre à une pulsion originelle, et révèle le regard sur le réel. Le réel, peut-être un rite représente cette traversée dégoûtante qui accompagne mon être (figure 21, p. 81). Il est évident que ce passage désigne à la fois une action (la traversée du corps) et un lieu (l'endroit où la traversée prend place). Le fait de passer, est la forme que prend cette trajectoire qui propose un sens, peut-être un jeu, telle la pièce *Tectonic* de Yto Barrada (figure 20, p. 79).

¹²⁹ - Mc Eveilley Thomas, *Art contenu et mécontentement, la théorie de l'art et la fin de l'histoire*, Paris, Chambon, 1994, p. 122.

¹³⁰ - Jean Cocteau, *La Difficulté d'être*, 1983, Paris, Éditions du Rocher, 1989, p. 109.

¹³¹ - Thomas (LV), et Luneau (R) ; *La Terre Africaine et ses Religions*, Librairie Larousse, Paris, 1975, p. 203.



Figure 20 : Yto Barrada, « *Tectonic* », modèle en bois avec les continents mobiles, 122 x 200 cm, Galerie Sfeir-Semler, Hambourg/Beirut, 2004.

Cette pièce, qui permet, comme dans un jeu, de bouger les pièces qui représentent les continents. Le mouvement des continents dans cette pièce de Barrada se fait par une trace qui dessine l'union originelle des continents, ce mouvement désigne une sorte de passage : « Puisqu'il est processus, tout passage est, successivement et à la fois, un avant et un après, un ici et un là-bas, séparation mais adhésion, perte mais gain, désidentification mais identification »¹³². Cette perte re- créatrice de don, pose la question plastique de zone d'accord entre séparation et adhésion; et devient une sorte de confrontation, une succession, un déploiement. Alors, en va-t-il de même du langage corporel et de la performance.

Mais, s'il y a un rite dans lequel tout ceci est vécu en toute conscience, c'est bien la création artistique. La convocation de ce qu'il a

¹³² - Martin de la Soudière, « *Le Paradigme du passage* », op. cit., p. 8.

de mystique, est considérée comme une densité rituelle. Par jeu de confrontation, le rite refait le continu de la vie avec le discontinu de la pensée. Ce sentiment de symbolisation du social par la représentation rituelle, montre que le rite sacré initialement d'unification et d'ordre social, est un art performance. Cet art performance, travaillé par le sacré où il doit s'y plier, exerce toujours une action sur le corps. De par cette action à travers le corps, mon œuvre plastique propose de composer avec les pratiques animistes, et se distingue par son ancrage au sein de la nature de l'Afrique ; continent riche de pigments et d'objets utilitaires. Dès lors, elle se révèle comme une nouvelle conceptualisation du rapport au monde, et se trouve en phase avec des recherches de pratiques artistiques actuelles.



Figure 21 : « *Fragment* », juin 2012 (40 X 30 cm).

Mes œuvres obéissent à une exigence rituelle. Pendant la conduite du processus de création tout devient blanc, vaporeux, léger, diaphane, vide. Ce dévoilement immatériel est cet espace entre le monde des

vivants et celui des esprits. Cette démarche conditionne le résultat final. D'où, cette métaphore du don en création plastique dans la contemporanéité, qui peut connaître une évolution consciente des règles du jeu de la spécialisation. Cela revient ainsi à rappeler ce que Derrida notait sous la forme d'une aporie : « à la limite, le don comme don devrait ne pas apparaître comme don : ni au donataire, ni au donateur »¹³³. Ce dévoilement illustre à merveille la multiplicité des approches possibles du rite du don et peut nous aider à mieux comprendre nos propres rituels. Par ailleurs en création plastique, l'artiste est généralement muni d'accessoires qui inscrivent son œuvre dans un ensemble. Celle-ci fait alterner rythmes lents et rapides. Ainsi donc, cette conceptualisation traduit une grande vaporisation de sens entre art, spiritualité et présence au monde contemporain, qui relève d'un registre du sacré explicite. Et cet aspect de ma pratique est en accord avec le sfumato de Léonard de Vinci. Dès lors, j'ai tenu à investir le champ des arts visuels et à faire découvrir mes installations comme *Fulgurance* (figure 22, p. 83).

¹³³ - Jacques Derrida, *Donner le temps*, Paris, Galilée, 1991, op. cit., p.p. 19, 26.



Figure 22 : « *Fulgurance* », juin 2012, (110 X 90 cm).

3 - « Le trésor solennel du geste » créateur

Le geste comme mouvement de vie, n'est pas une invention de l'art du 20^{ème} siècle. Ce mouvement du corps ou d'un membre qui exprime une pensée ou une émotion, « est quelquefois aussi sublime que le mot » selon Diderot¹³⁴ ; car il existe un langage poétique et instinctif du geste¹³⁵. Pour Jean-Pierre Mével, le geste est un « mouvement volontaire ou instinctif d'une partie du corps, notamment des bras et des mains, pour faire exprimer quelque chose »¹³⁶. Au fil du temps et de l'égrènement des siècles, le geste donne le ton à l'œuvre et le jeu du corps est fixé. D'ailleurs dans l'histoire de l'art ancien, l'artiste Umberto Boccioni a réalisé vers 1913 avant Jésus Christ, une œuvre sculpturale intitulée *Synthèse du dynamisme humain* (œuvre détruite ?) en empruntant au buste *La Victoire de Samothrace*, certains éléments au mouvement futuriste (figure 23, p. 84).



Figure 23 : Umberto Boccioni, « *Synthèse du dynamisme humain* », vers 1913 (œuvre détruite ?)

¹³⁴ - Denis Diderot, *Œuvres complètes de Diderot, Tome III, Paris, 1875*, p. 13.

¹³⁵ - Gustave Coquiote, *Cubistes, futuristes, passéistes, Essai sur la jeune peinture et la jeune sculpture*, Paris, 1914.

¹³⁶ - Jean-Pierre Mével, *Dictionnaire Hachette encyclopédique*, Paris, Éditions, Hachette, 2001, p. 690.

L'accélération de la science avec l'apparition de la photographie interroge l'artiste créateur moderne qui cherche pourtant le moyen d'expression. Dès lors, une des interprétations les plus aisées serait qu'il prenne conscience du temps et du mouvement comme sujet de représentation dans l'art contemporain ; vu que ces deux notions sont nécessaires à l'élaboration de l'œuvre, et sont aussi l'investissement pulsionnel de l'artiste dans son geste créateur. Ce geste créateur ne disparaît pas, car rien ne meurt, tout est transition. Et quand un geste meurt ici, il naît dans le geste qui le suit. Puisque « la fausse note est un son qui se refuse à la mort », disait le philosophe français Emmanuel Levinas dans *De L'existence à l'existant*¹³⁷. Et ce son est le dialogue qu'il a pu avoir avec son père dans le contexte de la création musicale postsérielle des années 70 et 80, dont on retrouve les origines ou les traces dans *De l'existence à l'existant*. Alors, la question fondamentale est la conscience du geste qui est autre ; cet autre geste qui est au plus près de soi. Quand le corps bouge consciemment, le geste devient pour le regardeur, une énigme ou une interrogation, une sorte de don comme s'il est aussi l'artiste. Alors, s'engage la réflexion sur le film *La vie est belle* de l'acteur réalisateur Roberto Benigni. Dans ce spectacle, l'enfant et le père sont les acteurs principaux et les autres sont pris comme des spectateurs-acteurs. Ainsi, chaque corps est estimé comme le travail du réalisateur.

La sculpture de Rodin témoigne cette proximité. Puisque notre relation aux œuvres est aussi corporelle, pas seulement visuelle. Car, donner sa présence, c'est un temps en relation avec soi-même. A chaque fois, l'ensemble du corps est conscient de telle sorte que l'intimité

¹³⁷ - Emmanuel Lévinas, *De L'existence à l'existant*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1947.

apprivoise « l'étranger » en soi. L'intimité est dialogue entre nous et nous. Ici dans mon cas, je tente d'aborder le concept du geste créateur plein de spiritualité en cassant dans mon œuvre, la frontalité qui caractérise l'art, en faisant en sorte que l'image divine et l'espace sacré soient la manifestation de la création identitaire frénétique. Pour obtenir un tel simulacre de la création identitaire, les formes que revêt l'investissement d'un point de vue esthétique, constituent l'idée directrice du travail.

A la fin du 19^{ème} siècle, la scène de la danse vient donner libre court aux gestes qui étaient proposés pour une fonction rituelle, les corps serrés dans une fonction gestuelle. C'est, en tout cas cette sorte de ralentissement, de suspens, que le peintre russe et théoricien de l'art Vassiky Kandinsky appelle « le trésor solennel du geste »¹³⁸, c'est-à-dire la multiplicité des gestes à faire ou à ne pas faire. Ce geste créateur avec un « minimum d'effort » pour retrouver un geste « sans effort »¹³⁹, permet à l'artiste de donner sa présence, d'entretenir une relation corporelle, pas seulement visuelle, avec l'œuvre. Le rapport aux œuvres telles les deux mains de Rodin, est un rapport au corps qui se passe avant la création de l'œuvre. Cette relation du geste produit une association et nous fait basculer à un autre point de réception. Ainsi, nous sommes dans un rapport d'économie des jeux du langage qui nous permet de « jouer » comme dans le tableau *Jeux d'enfants* de Pieter Bruegel où tout le village joue. Chacun est tellement concentré dans son activité que tout l'espace en est modifié. Alors, les rapports de force disparaissent. Il y a cette idée de rapport dans la sculpture *Femme danseuse* du peintre

¹³⁸ - Daniel Dobbels, *Conférence dans le cadre du 10^{ème} Festival de danse Plurielles*, Pau-France, mars 2009.

¹³⁹ - Daniel Dobbels, *ibid.*

allemand Max-Beckmann (figure 24, p. 87). Il a fait une sculpture d'une danseuse en grand écart, allongée et pieds flexibles. Max-Beckmann fait en sorte que ça ne soit pas la performance qui soit montée, mais plus tôt ce qu'elle convoque. La femelle danseuse fait une sorte de « prière ».

Tout comme dans l'histoire de l'art, l'artiste du mouvement Pop Art, Roy Lichtenstein, très marqué par la vie américaine de son époque, a réalisé de nombreux travaux en s'inspirant d'un style de dessin proche de la bande dessinée et utilisant ses caractéristiques.



Figure 24 : Max Beckmann, « Femelle danseuse », 1935.

CHAPITRE II : CORPS EN ACTION COMME ŒUVRE POÏÉTIQUE DE L'EXPLOITATION DU DÉGOÛT DE LA CRÉATION ARTISTIQUE

1 - Gestuelle poïétique du dégoût

Il s'agira dans ce chapitre, d'étudier le corps en action comme œuvre poïétique de l'exploitation du dégoût de la création artistique. Dans la continuité donc d'exploration de formes de ma création, une pochade moderne et contemporaine, mais également performative, apparait. Comme l'analyse Dominique Rabaté, cette « opération lyrique »¹⁴⁰ aux origines ancestrales, est comparable à un geste accomplissant l'expression philosophique de mon propre désir. Cette expression intérieure des conduites créatrices de l'art témoigne de mon propre rituel du processus de la création. Cet exercice que René Passeron¹⁴¹ appelle la poïétique, est en fait, une science de l'homme qui se propose d'examiner la relation entre l'homme et l'œuvre pendant l'élaboration de celle-ci. Elle n'étudie donc pas un fait, mais une action pendant le temps de son exécution. Elle porte moins, à proprement parler, sur la création que sur les conditions qui lui sont favorables : de la psychologie de l'auteur à la nature des matériaux utilisés, en tenant compte des hasards ou des déterminations qui interviennent dans la dynamique instauratrice selon Jean-Pierre Sag¹⁴². Et il réaffirme que la poïétique est en ce sens la conscience réflexive de l'instauration d'une

¹⁴⁰ - Dominique RABATÉ, *Geste Lyrique*, Paris : José Corti, Coll. « Les Essais », 2003, p. 8.

¹⁴¹ - René Passeron, *La Naissance d'Icare* ; *Éléments de poïétiques générale*, ae2cg, Éditions et Presses Universitaires de valenciennes, 1996.

¹⁴² - Jean-Pierre Sag, *La Durée Poignardée - Esthétique*, *Analyses comparées*, univ-paris1.fr (consulté les 15, 16 /06/2016 et 22/08/2016).

œuvre, et s'interroge sur les concepts d'intention, de faire, de finalité, d'achèvement. Philosophie des conduites créatrices, elle englobe le champ de tous les arts. Déjà dès 1937, Paul Valéry figure tutélaire légitimait par le terme de « poïétique », l'étude des conditions de la génération d'une œuvre d'art. Pour expliquer ce terme, il ne se limite pas aux arts du langage et à la poésie, car il estime qu'« une œuvre d'art digne de l'artiste serait celle dont l'exécution serait elle aussi une œuvre d'art par la délicatesse et la profondeur des hésitations, l'enthousiasme bien mesuré et finissant comme la tâche à la maîtrise dans la suite des opérations »¹⁴³ dans la traduction du rite et du don. Aujourd'hui dans l'art contemporain, outre René Passeron, des artistes tels Rachida Boubaker-Triki, Richard Conte, Thierry Lenain, Edmond Nogacki, Victor Stoichita, Akira Tamba font de la poïétique le centre de leur œuvre plastique et/ou théorique.

Pour illustrer ma pratique artistique actuelle donc, j'ai choisi de travailler sur la problématique du temps (figure 25, p. 90), en me munissant d'accessoires qui incarnent mes souvenirs ; ce qui fait que la gestuelle employée est une action rituelle. Ce processus irréversible de l'écoulement du temps qui passe et qui fuit, rejoint Roman Opalka dans ses œuvres archivées aussitôt à travers des prises de vue, comme pour immortaliser définitivement l'instant. À travers cette action, je veux donc donner une écriture automatique, un acte libéré de tout académisme ; la tradition ne doit pas ignorer le modernisme, à l'exemple de la conception de l'artiste plasticien Ivoirien N'Guessan Kra¹⁴⁴, du mouvement vohou vohou que j'ai rencontré en février 2015, à son domicile en région

¹⁴³ - Paul Valéry, *Œuvres*, T. 1, Paris, Gallimard, 2002, p. 311.

¹⁴⁴ - *N'Guessan Kra*, originaire de la Côte d'Ivoire, appartient à un mouvement de « révolte culturelle » des 70's : le vohou vohou.

parisienne et en juillet 2016 à Abidjan en Côte d'Ivoire. J'ouvre la voie par cette démonstration, à une nouvelle forme de réflexion artistique. Je suis « conducteur » au même titre que ses matériaux hétérogènes.



Figure 25: « *Aube* », avril 2012 (80 X 40 cm).

Comme Joseph Beuys, j'inclus dans mes installations, des matériaux médiumniques qui me tiennent à cœur depuis mon pays de naissance. Ces matières montrent quelque chose de répugnant qui provoque le dégoût dans mon installation *Éclats de roche* réalisée en mars 2012 (figure 26, p. 91), non pas pour les magnifier, mais pour les mettre au service de l'art et explorer leur matérialité. Ce que je retire d'elles, n'est autre qu'une présence où se sont agglutinés tous les temps du lieu singulier dont elles sont faites ; d'où elles tirent leur « état naissant »¹⁴⁵.



Figure 26 : « *Éclats de roche* », mars 2012 (60 X 40 X 30 cm).

¹⁴⁵ - Didi-Huberman, Georges, *Être crâne, lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris, Éditions de Minuit, 200, p. 51.

Suivant l'adage de Charles Baudelaire¹⁴⁶, pour qui « ce qu'il y a d'enivrant dans le mauvais goût, c'est le plaisir aristocratique de déplaire », mon intention est à la fois moderne dans mon rapport à la tradition et unificatrice. D'ailleurs, Edouard Manet dans *Le Déjeuner sur l'herbe*, a joué les trouble-fêtes dans une multitude de traditions que le peintre se plaît à évoquer. Dans ce travail d'exorcisme et à la façon d'un chamane, je veux guérir les « plaies de la société ». C'est pourquoi, j'engage le corps dans des actions académiques, sociales ; le tout faisant partie du flux de la vie. L'engagement du corps dans des actions de différentes manières comme Gina Pane dans « *Azione sentimentale - 1973* »¹⁴⁷ (figure 27, p. 93), est un point de rencontre, un lieu d'échange possible avec l'autre. Instrument de la connaissance, outil privilégié de la communication, à travers ses actions qui provoquent le dégoût en jouant même sur ce contraste entre l'agressif et l'agréables, l'artiste Gina Pane inscrit dans sa chair les signes d'un langage corporel. « Le corps est devenu l'idée même du langage - Le corps n'est plus représentation mais, transformation »¹⁴⁸. L'artiste met en scène son corps à l'épreuve de la perforation des chairs ; escaladant l'échelle de la souffrance au cours de l'action. « Vivre son corps est aussi découvrir sa faiblesse, la servitude tragique et impitoyable de sa temporalité, de son usure et précarité, de prendre conscience de ses fantasmes, qui ne sont en eux-mêmes que reflet des mythes créés par la société »¹⁴⁹. L'actrice expose sa chair à la souffrance, par des blessures volontaires et toujours superficielles avec une lame de rasoir. Elle déclare : « Il faut comprendre « Mon corps en Action » non pas comme la peau d'une « peinture »

¹⁴⁶ - *Œuvres complètes : Baudelaire Charles*, Édité par Éd. Robert Laffont, 1995.

¹⁴⁷ - <https://www.centrepompidou.fr/id/cj7rGr9/rRRKar8/fr>

¹⁴⁸ - Gina Pane, *Lettre à un (e) inconnu (e)*. École nationale supérieure des Beaux-arts, 2003, p. 33.

¹⁴⁹ - *Ibid.*, p. 15.

enfermant son dedans, mais comme un Enroulement/Déroulement ramenant le fond au bord des choses »¹⁵⁰. Elle ajoute : « Si j'ouvre mon « corps » afin que vous puissiez y regarder votre sang, c'est pour l'amour de vous : l'autre »¹⁵¹. Les lames, incisant la peau de Gina Pane offrent des déchirures et des fissures, ouvrent l'intérieur du corps, déshabillent des formes. La peau blessée, la peau ouverte n'est plus simplement support mais, frontière qui opacifie ou transperce la chair par le corps blessé.



Figure 27 : Gina Pane « *Azione Sentimentale* », 1973.

2 - Corps matière pour une esthétique de la mise en œuvre

En Afrique, le corps paré pour des raisons rituelles, est l'ébauche première d'un art total pour l'homme. Déjà, le fait de rechercher seulement à travers peintures et objets les étapes de la production visuelle humaine dénote une pensée occidentale. La production visuelle primitive est probablement beaucoup plus contenue dans le rite et la poétique du don. Et cela nous fait comprendre comment l'homme crée.

¹⁵⁰ -Ibid., P. 30.

¹⁵¹ -Ibid., p. 16.

En effet avec mon corps créateur, je me livre à la représentation, c'est-à-dire à esthétiser des choses comme le laid, la souffrance dans l'art contemporain. Puisque initialement, l'esthétique est une des rubriques de la philosophie qui s'intéresse à l'analyse du rapport entre la sensibilité et le savoir, de la perception, puis à l'art comme expérience perceptive et cognitive singulière selon Jean-Pierre Sag¹⁵². Depuis l'Antiquité les questions du beau et du sublime, de la beauté et de l'art étaient abordées par les philosophes au sein de la philosophie générale, comme de la poïétique et de la rhétorique. Dans son sens moderne, elle a été introduite dans la pensée occidentale en 1750 par le philosophe allemand Baumgarten. Selon les époques, l'esthétique, comme science normative, a privilégié l'étude du sentiment du beau, du goût et du jugement de goût, de la sensibilité et de la communicabilité, du génie, de la création, de la nature de l'œuvre d'art, du système des arts, des attitudes artistiques, de la réception des œuvres, et des effets de l'art au regard des travaux scientifiques toujours de Jean-Pierre Sag¹⁵³.

Aujourd'hui encore, notre époque est émotionnelle : elle aime les sensations fortes, les défis délirants, la violence. Ces excès en tous genres, elle se les représente volontiers sous une forme extrême, où l'accent est mis sur ce qui chavire nos sens : l'intensité, la démesure, le moralement inadmissible, l'horreur. Un élan destructeur au point de rendre légitime, en termes spectaculaires, une « esthétique de la limite dépassée » selon Paul Ardenne dans son livre *Esthétique de la limite dépassée*¹⁵⁴. L'objet de ce livre est double.

¹⁵² - Jean-Pierre Sag, *La Durée Poignardée - Esthétique*, Analyses comparées, univ-paris1.fr (consulté les 15, 16 /06/2016 et 22/08/2016).

¹⁵³ - Ibid.

¹⁵⁴ Paul Ardenne, *Esthétique de la limite dépassée*, ibid.

D'une part, documenter par le menu les formes d'expression contemporaines fortes de ce désir de dépassement esthétique : spectacles superlatifs, performances artistiques engageant la souffrance, documents d'actualité insoutenables, images de la pornographie dure, cinéma violent, mises en scène de la scatophilie, idolâtrie de la mort et du cadavre.

D'autre part, analyser le glissement vers l'esthétique extrême que consacre, plus qu'aucune autre, la société occidentale. Magnétique et médiatique, la représentation de l'extrême y constitue désormais une véritable culture, un nouveau référent, un but. Fourmillant d'exemples, cet essai s'attache enfin à apporter une réponse à ce questionnement cardinal : quel avenir, en Occident, pour le spectacle du pire ? Car à l'esthétique extrême il y a, en bout de course, une conséquence dramatique : l'épuisement du désir de voir. Que faire dès lors pour revivifier ce désir sinon, à plus ou moins court terme, devoir extrêmiser l'extrême lui-même et ses représentations ?

C'est ainsi que je me dépouille en quelque sorte de mon âme pour incarner l'image et la projeter dans le monde. En état de transe, je me métamorphose en m'échangeant en passeur du vivant à l'état de l'esprit dicté à travers le corps matière pour une esthétique de la mise en œuvre à travers sa manifestation dans l'art, notamment dans l'art contemporain. Cette mise en œuvre commune entre acte et trace qui quitte « [...] l'intimité subjective »¹⁵⁵, passe par la bouche du corps-créateur. L'expectoration « ivresse » de la forme informe de la dépense de l'intime corporelle vers l'extérieur, entraîne avec elle tout l'invisible du vivant désagrégé. Ainsi, l'expectoration est au cœur de l'intime et moi ;

¹⁵⁵ - Pierre Levy, « *La vitalisation du corps* », *Qu'est-ce que le virtuel ?* Paris, La Découverte, 1995.

et avec cette expectoration, je joue une action dégoûtante. De ce fait, je pense trouver aisément des expériences analogues à cette métamorphose dans le domaine de l'art contemporain. L'exposition au Whitney Museum en 1993 intitulée *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*, ou celle, en 1996, de Beaubourg, « Féminin masculin », dans laquelle organes sexuels, orifices et sécrétions corporelles sont omniprésents, en sont d'autres indices ; et nous offrent une expérience primordiale de la métamorphose.

3 - Corps créateur comme médiation artistique

En mettant l'accent sur le mot « corps », je me réfère au « corps » de Paul Valéry qu'Eliane Chiron nomme le « corps créateur »¹⁵⁶. Un corps créateur qui se mélange avec la création. La dépense de l'artiste devient passage qui fait œuvre comme dans une thérapie. Ainsi, le corps comme objet social se présente comme matériau et processus constructif de l'art lui-même. Un corps créateur lui-même matériau qui communique directement avec la matière de l'œuvre. Un art social qui met en œuvre le corps vivant de l'artiste dans sa pratique de re-création où il s'affronte avec lui-même dans la traduction de la poétique du don et du rite. Ainsi, quand l'art s'attache à ce que traduisent la dépense, le dégoût et la destruction retrouvés aujourd'hui dans l'art contemporain, il suit l'enseignement de Léonard de Vinci, qui s'adresse dans ses carnets : « le peintre » qui a un don à exprimer par le corps-créateur, « fait apparaître

¹⁵⁶ - Eliane Chiron, « *Filmer la mer, une expérience du « quatrième corps » selon Valéry* », in *Corps et arts*, Séminaire Interarts de Paris, 2007-2008, sous la direction de Marc-Jimenez, Paris, éd. Klincksieck, 20010, p. 66.

la partie la plus difforme » de sa chair « pour y remédier par l'étude »¹⁵⁷. Alors, la question que je me pose ici est celle-ci : Comment la dépense de l'artiste devient une perte lui permettant du coup de se re-créeer ?

Selon Paul Klee, « L'artiste est un homme, il est lui-même à la fois [...] »¹⁵⁸ corps-sujet centré sur l'expression de soi, de ses pensées, de ses conflits dans un processus de création. Tel est le point de vue de Klee auquel je choisis à présent d'adhérer. Et c'est là que se trouve ce que j'ai toujours considéré comme l'essence des performances rituelles que je réalise. Car, je me suis toujours considéré comme corps qui se donne dans la société. Je suis donc « corps-sujet », au sens d'un sujet social de telle sorte que la place que j'occupe dans ma propre création, la charge d'expression singulière dont je suis investit, « se transforment perpétuellement »¹⁵⁹. En effet, mon corps est ce présent, ce matériau, cette image centrale par laquelle je suis offert comme « objet d'art » ; c'est-à-dire accepter de faire de moi-même un « sujet d'expérience »¹⁶⁰ à médiation artistique. Certes, le corps de Gina Pane est un corps offrant, un point de rencontre, un lieu d'échange avec l'autre. Puisque « le corps est devenu l'idée même du langage - Le corps n'est plus représentation mais transformation »¹⁶¹ écrit Breton. Alors, « Le corps en art ne se dresse pas comme un constat de faillite de l'art, écrira Gina Pane, mais au contraire bâtit des solutions nouvelles et transformatrices »¹⁶² telle

¹⁵⁷ - Cité par Marc Le Bot, *La main dans l'art contemporain*, *La main l'Art et la Science*, sous la direction de Michel Merle et Chantal Destrez, Préface De Boris Cyrulnik, Paris, Éditions Du Chêne, 1992, p. 82.

¹⁵⁸ - Paul Klee, *Écrit sur l'art I, la pensée créatrice*, Paris, Éditions Dessain et Toha, 1980, p. 63.

¹⁵⁹ - Christophe Domino, *L'art contemporain*, Centre Georges Pompidou, Paris, Éditions Scalla, 1994, p. 42.

¹⁶⁰ - Paul Ardenne, *L'image corps*, Paris, Éditions du Regard, Seuil, 2001, p. 8.

¹⁶¹ - Gina Pane, *Lettre à un (e) inconnu (e)*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2003, p. 33.

¹⁶² - Gina Pane, *Lettre à un (e) inconnu (e)*, *ibid.*, p. 50.

une thérapie qui ajoute à l'art le projet de transformation de soi-même¹⁶³. Puisque « *J'ai travaillé un langage qui m'a donné des possibilités de penser l'art d'une façon nouvelle. Celui du corps, mon geste radical : le corps devenait le matériau et l'objet du discours (sens - esprit et matière)* »¹⁶⁴ dans une procédure d'annulation de la distance entre corps et œuvre. Gina Pane est actuellement l'artiste qui incorpore à son corps des « prothèses » électroniques qui deviennent extensions artificielles de son corps.

Mais ce faisant, mettre en scène son propre corps, le corps créateur, permet de créer un dialogue avec soi-même. En faisant appel au système de langage, cette représentation corporelle devient un rituel de don à partir de la relecture sous forme de perte. Le corps créateur traversé par des sensations, des émotions internes et de perceptions externes tel « le regard qu'on porte sur les événements soumis à des changements, à des réévaluations et des revalorisations possibles »¹⁶⁵. Un corps qu'on aime ou pas, qu'on voudrait ignorer, transformer par le temps qui passe lié à l'âge. Bien que sa réalité matérielle s'impose à nous à tout instant, le corps créateur ne peut être dissocié de tout ce qui l'inscrit dans la culture et le langage, lieu de toutes les méditations. En effet, la force de la peinture se trouvant dans le silence, permet ainsi la matérialisation des incantations et des méditations du peintre par une écriture énigmatique à laquelle il confie ses pensées profondes pour obtenir le bénéfice des dieux. De là provient le caractère secret de l'œuvre (figure 28, p. 99).

¹⁶³ - Revue Art et thérapie, *Notre corps contemporain*, Revue art et thérapie, n° 72/73, décembre 2000.

¹⁶⁴ - Gina Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, École nationale Supérieure de Beaux-arts, Écrits d'artistes, Paris, 2003, p. 68.

¹⁶⁵ - Angela Evers ; *Le grand livre de l'art-thérapie* (Eyrolles, 2010).



Figure 28 : « *Croisement.* », octobre 2011 (70 X 40 cm).

Ce faisant, entrer dans un processus créateur confronté d'abord à un « drame » et impliquant tout le corps, peut être considéré comme le lieu d'échange possible, de pratiques psycho-spirituelles des « guérisseurs africains » constituées d'objets hybrides. Cette approche artistique comme relation thérapeutique par le moyen de médium, met en jeu l'expérience du processus créatif. La relation thérapeutique privilégie le soin donné en identifiant clairement, le phénomène du « transfert » dans la relation intervenant entre deux personnes¹⁶⁶. En se manifestant avec une certaine vacuité, l'action créatrice agit sur le corps, d'où l'émergence de la forme, celle du geste, du corps en entier. L'importance du regard porté dans l'élaboration de la forme thérapeutique, cette poétisation de vide dynamisant, lieu de transformation de souffles et de l'altération nourrie de pratiques psycho-spirituelles traditionnelles, permet au corps inspiré de retrouver son élan créateur. Ainsi donc, des objets décoratifs de l'art chinois sont souvent présents dans la peinture chinoise traditionnelle qui se fait la plupart du temps par la médiation du vide, lieu de transition et d'intériorisation qui évite la confrontation d'éléments que tout oppose selon François Cheng dans *Vide et plein, le langage pictural chinois*¹⁶⁷. En art en général et en peinture en particulier, il faut savoir aussi se donner le silence qui prend place dans le processus créateur et s'installe au creux de l'œuvre, donné à percevoir donc à qui la contemple.

Alors, comment l'art thérapeutique qui consiste à accompagner des créations dans un parcours symbolique au service du développement de

¹⁶⁶ - Revue Art et thérapie, *Notre corps contemporain*, Revue art et thérapie, n° 72/73, décembre 2000.

¹⁶⁷ - François Cheng, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1991.

la personne vers un aller-mieux et un être davantage¹⁶⁸, dont personne ne niera qu'elle a à voir avec l'art, se saisit-elle de ce silence ? Je situe mon propos dans le champ qui est le mien : les arts plastiques. Dès lors, il s'agit d'engager un travail de création corporelle sensible en recourant à la forme rituelle pour se réconcilier avec les mystères de la vie et ce qui les dépasse ; d'écouter ce qui se joue au creux du corps. Cette mythisation relationnelle qui est la rencontre avec la matière et de ce qui peut s'y jouer avant la mise en forme, est un art qui fait partie intégrante des rituels de guérison du monde entier. Cependant, elle s'oppose à la cacophonie qui résulte d'un fatras de notes, de cette accumulation qui devient bruit. Rousseau se moquait des *croque-notes* qui tuent la musique en ne respectant pas les pauses, ne donnant à entendre que des notes au lieu de phrases¹⁶⁹. Le silence règle donc le flux de la musique comme celui du langage. Pour ce faire, le corps créateur est automatiquement convié à cet acte de co-création. Pour ce faire, le corps créateur est automatiquement convié à cet acte de co-création où s'opère dès lors une quête d'identité fictive qui profitera à l'évolution singulière, l'individualisation, terme cher à Emma Yung et Marie-Louise Von Franz¹⁷⁰. Avec le médium, l'écriture et l'expression plastique font émerger le corps qui nous porte et que nous portons en nous avec tout ce qu'on peut y faire figurer. Car, le corps est le lieu de tous nos sens ; il en est le réceptacle.

À l'instar du vide qui en astrophysique n'est pas le rien, mais une sorte de vacuité disponible qui sert de substrat à d'invisibles liens, le silence ne marque pas la rupture, plutôt une sorte de temps intime qui

¹⁶⁸ - Revue Art et thérapie, *Notre corps contemporain*, Revue art et thérapie, n° 72/73, décembre 2000.

¹⁶⁹ - Anne-Claire Désesquelles, *Au rythme de la vie*, Ed Ovadia, 2008.

¹⁷⁰ - Emma Yung ; Marie-Louise Von Franz ; *La Légende du Graal*, Broché, 2000.

relie les instants. Gaston Bachelard insistait sur cette discontinuité de la conscience du temps faite d'instants comme autant de perles nouées au fil du silence : seul, disait-il, le néant est continu¹⁷¹. Cette rupture dans la conscience du temps est d'ailleurs soulignée par Ehrenzweig dans sa description du processus poïétique¹⁷²: le créateur semble passer par différentes phases qui sont autant d'états de conscience différents.

4 - Esthétique rituelle et peinture primaire

Si la réalisation de l'œuvre plastique est un processus d'appropriation, c'est parce que dans l'élan, l'artiste teste souvent de matériaux hétéroclites, singuliers qui participent à l'unité de celle-ci. La prédominance des ocres dans ma peinture intitulée *Chemins d'ocre* réalisée en novembre 2015 (figure 29, p. 104), est un recours aux couleurs chaudes qui incitent à voir de près la symbolique de la terre. Et la récurrence d'une telle palette apparaît comme une adoration de la terre mère considérée de tous temps comme objet de culte pour son rôle générateur et nourricier. Elle enfante, mais peut aussi accueillir en son sein, toutes les désintégrations que sont les restes. C'est en cela que la perte du rite et de la poétique du don se révèle comme une stratégie pour entretenir la primauté de la création artistique et du beau. Aussi, la terre mère se révèle comme un réceptacle, et l'aspect de sa couleur poussière disparate crée les liens mythologiques entre les êtres et la nature pendant les rites. La relation entre l'homme et la nature dans l'uniformité de la peinture renvoie aux monochromes d'Yves Klein qui caresse la surface de sa toile avec son rouleau et laisse trace bleu azur, unie et uniforme qui

¹⁷¹ - Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Paris, Denoël, 1957.

¹⁷² - A. Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, Gallimard, 1974.

appelle au rêve et à la poésie moderne. Ses *Anthropométries de l'époque bleue - 1960* sont le résultat de performances réalisées en public avec des modèles dont les corps enduits de peinture viennent s'appliquer sur le support pictural. Avec cette technique, Yves Klein propose un retour à la figure, mais dans un espace pictural où l'illusion de la troisième dimension disparaît au profit d'une peinture qu'il appelle « première », où se confondent sujet, objet et médium, et qui est la trace littérale d'une présence du modèle sur le tableau.

Si les *Anthropométries* révèlent le beau à partir d'une captation du monde, leurs mises en scène participent elles aussi de la conception qu'Yves Klein se faisait de l'art : faire advenir dans le moment vécu, par la surprise et la provocation, une sensibilité nouvelle. Car pour lui, l'art doit être une démonstration afin de convaincre le public¹⁷³. Aussi, la quête du peintre de cette sensibilité nouvelle, se poursuit au-delà de l'abstraction et des monochromes.

¹⁷³ - Son rôle était plutôt de diriger la scène, en réalisant ses anthropométries avec des femmes pinceaux où il dirigeait le spectacle comme un chef d'entreprise.



Figure 29 : « *Chemins d'ocre* », novembre 2015 (60 cm X 50).

C'est ainsi qu'en suivant le sociologue Michel Maffesoli dans *Iconologies : Nos idol@tries postmodernes*¹⁷⁴, l'instinct humain cache une sensibilité nouvelle de délivrance des léthargies cachées : ainsi, la société étouffant dans un carcan normatif et conduite vers une marche forcée et un progrès déterminé ; tous ces aspects spirituels et pulsions violentes deviennent visibles par le truchement de ses artistes actionnistes. Tout comme l'affirme Michel Foucault, si l'on considère que « [...] le corps est aussi directement plongé [...] » dans une culture réglée par une coutume immuable, alors « les rapports humains opèrent sur le corps d'initié, une prise immédiate ; ils l'investissent, le marquent, le dressent, le supplient, l'astreignent » à des actions, l'obligent à des cérémonies rituelles, « exigent de lui des signes [...] »¹⁷⁵ d'une sensibilité nouvelle. Michel Foucault parle ainsi de « L'âme [...] »¹⁷⁶, l'idée de rencontrer les esprits des ancêtres. Dans cette idée de rencontre spirituelle, c'est l'idée de l'esprit qui apparaît comme un symbole représentant, selon Carl Gustav Jung, l'image du père créateur, dans le mythe chrétien par lequel le souffle du père, le Saint-Esprit, engendre le fils qui sera l'incarnation de l'esprit divin. Ainsi, l'archétype du père en tant que figure du collectif, fait référence à des mythes communs. Il l'exprime de la sorte : « Le grand et naturel amour qui lie l'enfant à son père, s'oriente au cours des années où il échappe à sa famille, vers des formes supérieures du père [...] et vers le Dieu paternel [...], pourrait-on dire, la représentation sensible »¹⁷⁷.

¹⁷⁴ - Michel Maffesoli, *Iconologies : Nos idol@tries postmodernes*, Éditions Albin Michel, 2008.

¹⁷⁵ - Michel Foucault, *Surveiller et punir, Naissance de la Prison*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Histoire, 1975.

¹⁷⁶ - Michel Foucault, *Surveiller et punir, Naissance de la Prison*, ibid.

¹⁷⁷ - Carl Gustav Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, 1953, Paris, Éditions Georg, 1993, p. 112.

Dans le cadre de l'art contemporain, l'artiste reprend le mythe pour en quelque sorte reconstruire l'histoire collective à son gré, par une appropriation qui laisse voir une forte image du « Dieu paternel » et du père comme autorité. Ainsi, de nombreux artistes tels Michel Journiac et Andres Serrano se sont intéressés à l'image de l'esprit incarné et à la sacralité qui lui est accordée de nos jours. Sous cette forme rituelle, leurs performances en lien avec le corps questionnent les problèmes sociaux et abordent les thèmes de la religion. Dans leurs travaux, Journiac et Serrano se concentrent sur les détails des corps et réalisent des images à la croisée de la photographie médico-légale et de la peinture baroque. Telle la célèbre œuvre *Immersion Piss Christ - 1987* d'Andres Serrano qui est un crucifix plongé dans un bain de sang et d'urine.

Aujourd'hui encore, cette sorte de réaction de l'énergie sacralisée par le rite de la performance, permet à l'artiste d'être en union parfaite avec les autres membres de la communauté. Dès lors, cette démarche sacrificielle originelle avec les ancêtres, fait en sorte de rétablir l'union avec eux par une « communion » parfaite et dynamique. Didier Anzieu appelle cette unité « groupe primaire » ou « groupe restreint »¹⁷⁸. Car, « les groupes primaires sont primaires en ce sens qu'ils apportent à l'individu » créateur, « son expérience la plus primitive et la plus complète de l'unité sociale »¹⁷⁹. Et cette notion d'unité primaire intègre les formes plastiques présentes dans l'œuvre qui constitue pour l'artiste une béance, une sorte de matérialisation sans laquelle il n'aurait pas pu exercer son génie créateur. Dès lors, cette matérialisation se présente en effet comme la condition sine qua non à l'expression de l'esthétique

¹⁷⁸ - Didier Anzieu et Jacques-Yves Martin, *La dynamique des groupes restreints*, 1968, Paris, Éditions Quadrige / PUF, 2007, p. 36.

¹⁷⁹ - Didier Anzieu et Jacques-Yves Martin, *La dynamique des groupes restreints*, *ibid.*, p. 39.

rituelle. Pour les spécialistes de l'histoire des religions, le rite ne serait précisément que « ritualisme », un espace où règne la « [...] routine des paroles et des gestes stéréotypés qui serait opposé à ce que fait la dignité des religions »¹⁸⁰. En prolongeant dans cette approche, Martine Segalen nous apprend dans *Rites et rituels contemporains : Domaines et approches* que « le ritualisme renvoie à un aspect outré du comportement à l'excès de cérémonie »¹⁸¹. C'est le cas chez Friedrich Nietzsche dans son ouvrage *Le Gai Savoir*¹⁸². En parcourant cet ouvrage, l'auteur évoque la conception d'un monde dépourvu de finalité et de fondement, un monde que les conflits disputent aux déchaînements, et dont l'unique réalité se compose de fiction qu'engendrent les formes de vies dans l'intérêt de leur succès. Au regard de cette évocation, souffrances et colères sont à accepter et à maîtriser pour aboutir à la création, afin de s'accomplir en tant que « surhomme » selon Gilles Deleuze. Il explique à ce propos que nous devons devenir l'homme que nous sommes, et faire ce que nous seul pouvons faire, « être le maître et le sculpteur de soi-même »¹⁸³.

¹⁸⁰ - Charles Malamoud, *Présentation : Oubli et remémoration des rites, histoire d'une répugnance*, archives de sciences sociales et des religions, n° spécial 39/85, janvier/mars 1994, p. 5.

¹⁸¹ - Martine Segalen, *Rites et rituels contemporains : Domaines et approches*, Éditions Nathan Université, Paris, 1998.

¹⁸² - Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, 1882.

¹⁸³ - Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Éditions Broché, 2005.

CHAPITRE III : L'ŒUVRE D'ART TRADITIONNELLE COMME TRACE DE L'ARTISTE EN ACTION

1 - Happening et l'installation, le « Sens possible de l'œuvre présentée »

La performance devient ici le lieu d'antagonisme entre modernité et tradition ; modernité et culture ; art et science, parce que je considère que ma pratique plastique puissance participe tout à la fois à la peinture, à la prière. Dans leurs formes représentatives, mes créations plastiques qui envahissent différentes formes de rituels, tel le théâtre, ne sont pas d'ailleurs sans évoquer les performances du body art. Ce besoin m'a poussé à m'attribuer un type de médiums comme Yves Klein, qui a utilisé des femmes pinceaux dans ses anthropométries, faisant de sa pratique, un spectacle vivant où la mise en scène devient une partie intégrante de l'œuvre. Conscients que le rituel enrichit l'imaginaire, cet artiste contemporain n'hésite pas à pratiquer le happening¹⁸⁴ et l'installation.

Cependant, les artistes s'affranchissent souvent des conventions, normes, et règles établies pour ouvrir la voie à de nouvelles idées, de nouvelles formes. Ils font ainsi tomber les barrières artistiques, comme Yves Klein et son happening de 1960 qui croise différents arts entres-eux (peinture, musique, art corporel, spectacle). C'est ainsi que mes installations magiques, révélatrices de mondes inconnus, incarnent et véhiculent les pouvoirs divins. Au point que ces simulacres célèbrent

¹⁸⁴ - Inventé en 1959 par l'américain Allan Kaprow, *le happening* devait, selon la définition de Duchamp, permettre au spectateur de faire le tableau avec l'artiste, c'est-à-dire, de participer à la création de l'œuvre.

autant un système de croyances qu'ils le déstabilisent par l'activité de jeu. Puis, la délivrance du jeu de la forme apparaît donc comme une pratique poétique. Dans le jeu graphique qui conduit au dévoilement du conatus et à l'insolite, tout est ritualisé. Et cela peut susciter la naissance d'un discours chez le spectateur. Voilà pourquoi le type de médium utilisé, telle la noix de cola, peut être créateur d'un rite de l'ordre du potlatch. Ainsi, potlatch pourrait prendre en compte les ressources intérieures qui conduiraient le créateur vers ce que l'Ivoirien Grobli Zirignon appelle le sens possible de l'œuvre présentée¹⁸⁵.

L'art du potlatch qui prend son plein pouvoir dans l'expression plastique, apparaît comme un rituel ayant pour but, de créer un graphisme du dévoilement. Cela rejoint la réflexion de Pablo Picasso, qui estime que la relation entre la vie intérieure et le monde extérieur doit exister telle qu'elle est. Pour lui, « [...] l'art n'est pas l'application d'un canon, mais ce que l'instinct et le cerveau peuvent concevoir indépendamment du canon »¹⁸⁶.

Par conséquent, mes créations révélatrices du monde spirituel, est le reflet d'une résistance identitaire et de catharsis, purification ou libération des passions, tel le théâtre rituel Polonais : « Théâtre Zar, Anhelli »¹⁸⁷. Ce théâtre rituel, puisant dans l'inconscient des individus et de la société, agissait comme une force de vérité face aux mensonges des « discours ». Loin d'être figées et lieu où toutes les réalités humaines doivent s'exprimer, mes installations rituelles déconstruisent, expérimentent avant d'atteindre une nouvelle forme de représentativité,

¹⁸⁵ - Grobli Zirignon, *L'Art-thérapie en Afrique. La parole et l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2001.

¹⁸⁶ - INGO, F. Walter ; *Pablo Picasso, Köln*, Maxi-Livres, 2003, p. 37.

¹⁸⁷ - Renvoyant à une pratique collective réglée par laquelle les individus d'un même groupe se reconnaissent, le « *Théâtre rituel Zar, Anhelli* », qu'il soit religieux ou théâtral, contribua à maintenir la cohésion sociale et identité de la Pologne alors que son histoire était marquée par des annexions étrangères successives.

tels les arts du happening. Les « actions » de ce mouvement artistique, souvent inspirées de rites religieux ou de cultes traditionnels, étaient théâtralisées. Ces formes de représentativité questionnent le corps peint, qui signe, le corps qui se signe, le corps qui fait signe.

Tout comme la puissance de l'humour kouroumesque¹⁸⁸, mes créations artistiques ont su exploiter toutes les strates du rite d'une performance. Par-delà l'exploitation de la forme métaphorique, il est un autre aspect fondamental de ma recherche pratique. Plus instinctives que le discours, mes installations représentent pour la société et les individus, un retour aux vérités intérieures.

2 - Peinture rituelle et installation

L'installation, forme artistique relativement récente dans l'histoire des arts plastiques, est explorée par certains artistes avec originalité et singularité. Elle est donc le contexte du nouveau genre artistique, du nouvel usage, autant des objets que de souvenirs.

Étymologiquement, *installer* du latin médiéval *installare*. Mettre un dignitaire dans une stalle ; mettre dans une charge ecclésiastique (XV^{ème}). Mettre en un endroit (XVI^{ème}). Installer une maison (XIX^{ème}). Installation : action par laquelle, on installe, on met en possession de ses fonctions. Placer, distribuer, mettre en ordre les objets utiles à un travail ; manière dont les objets sont distribués ; ensemble d'objets et d'appareils mis en place en vue d'un usage. On retient aussi que « L'installation est née de l'entrecroisement des disciplines et des genres. Dispositif éminemment plastique, elle emprunte ses éléments au

¹⁸⁸ - *Création, Langue et Discours dans l'Écriture d'Ahmadou Kourouma* ; Actes du Colloque « Ahmadou Kourouma, un écrivain total » ; 18, 19 et 20 septembre 2013.

théâtre, à l'architecture et à ce que l'on désigne sous le terme de « scénographie ». Elle constitue une forme de mise en scène spatio-temporelle, qui doit être conduite avec précision et minutie. [...]. L'installation demeure d'ailleurs un dispositif ouvert et aux possibilités infinies, puisque l'on peut toujours adjoindre un élément ou un objet à un dispositif déjà connu »¹⁸⁹.

Ici en ce qui nous concerne, l'installation peut être vue comme une œuvre d'art hybride mise en scène à travers une construction poétique où les figures et les formes du sacré collectif se voient reprises et détournées sur un mode rituel singulier, dans une esthétique relationnelle (figure 30, p. 112). Aussi, « l'installation est le moyen privilégié de cette réflexion, c'est parce qu'elle peut exposer le processus même de la production de l'image (...) Pour mieux voir, voir autrement, faire voir le voir »¹⁹⁰.

Selon Giorgio Agamben, ce nouvel usage fait partie du rite qui restitue le sacré aux hommes, « la vie nue », concept politique et philosophique emprunté à Benjamin Walter, dans son livre *Homo sacer - Le pouvoir souverain et la vie nue*¹⁹¹. Tout en élaborant sa réflexion sur l'« auto-destructivité » du « corps puissant » au temps moderne, à l'aide d'un « rite sacrificiel ».

¹⁸⁹ - Florence de Mèredieu, *Arts et nouvelles technologies*, art vidéo art numérique, Larousse, 2003

¹⁹⁰ - Anne-Marie Duguet, *Déjouer l'image créations électroniques et numériques*, Éditions Jacqueline, Critique d'Art, 2002.

¹⁹¹ - Giorgio Agamben, *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Éditions Le Seuil, 1997.

Si l'on prolonge dans cette analyse, l'installation rapproche du spectateur, cet intime qui pour l'artiste, est sacré, dans cette opération ce qui correspond à la « synthèse » à laquelle Carl Gustav Jung fait allusion dans *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*¹⁹².



Figure 30: « *Compilation* », juin 1992 (50 X 35 cm).

¹⁹² Carl Gustav Yung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Paris, Éditions Georg, 1993.

Rappelons que selon Jung, la psyché vise à une synthèse qui lui rendra son équilibre primaire, son unité. Cette union est en fait le résultat du procédé alchimique qui opère dans la psyché, grâce à la rencontre des images archétypiques : images symboliques primordiales. L'action fera donc un retour aux origines, vers la mémoire ancestrale, telle qu'on l'a explorée, et vers les souvenirs infantiles. Le mouvement et la faculté d'union de la mémoire seront utilisés aussi, comme une espèce de force magique. Les objets, porteurs de l'esprit de l'intime, seront les éléments qu'il faudra agencer selon les règles du rite. L'installation tire ainsi son essence rituelle de son origine sacrée mais renversée par le nouvel usage des objets.

Déjà en 1927, Marcel Duchamp crée son œuvre *Porte 11, Rue Larey*, qui est une porte montée sur gonds entre deux chambranles adjacents, en sorte qu'elle puisse être à la fois ouverte et fermée et franchissable par le spectateur. Dans ce contexte actuel, c'est Giuseppe Penone, lors de l'exposition *La Beauté* en Avignon qui recouvre entièrement les murs d'une salle du Palais des Papes d'une épaisse couche de feuilles de laurier pour une installation odorante intitulée *Respirare l'ombra*. Il en est de même pour l'installation que Francisco de Goya a appelée *Le Sabbat des sorcières ou El Aquelarre* (figure 31, p. 114). La toile peinte entre 1797 et 1798 montre un rituel de sorcellerie, dirigé par un grand bouc, l'une des formes prises par le diable, au centre de la composition, selon la mythologie basque qui donne le titre à l'œuvre en espagnol. Autour de lui, apparaissent des sorcières jeunes et vieilles, qui lui donnent à manger son plat favori : des enfants, suivant la légende. Dans le ciel nocturne, la lune brille et des animaux volent. Goya a réalisé cette installation avec une réflexion sur la peinture. Pour

Francis Bacon¹⁹³, la peinture n'est pas qu'un simple matériau rituel, mais plutôt selon Pierre Arnaud dans *L'ordre de la peinture*¹⁹⁴, « une matière à la manipulation mystérieuse qui met en scène des faits sans se soucier de leur caractère réel et rationnel ».



Figure 31 : Francisco de Goya, « *El aquelarre, Le Sabbat des sorcières* », 1797 - 1798, Musée.

En portant en elle le dynamisme, la peinture devient le médium approprié pour l'art de l'altérité. Suivant Elisabeth Lièvre-Crosson dans *Comprendre la peinture*¹⁹⁵, la peinture est un langage muet qui s'adresse à l'œil et sollicite notre émotion en donnant à voir.

¹⁹³ - Francis Bacon ; Gilles Deleuze ; *Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 2^{ème}, 1994.

¹⁹⁴ - Pierre Arnaud, *L'ordre de la peinture* ; Francis Bacon ; Éditions Beaux-arts, Hors Série – Centre Georges Pompidou, Paris, 1996.

¹⁹⁵ - Elisabeth Lièvre-Crosson, *Comprendre la peinture*, Éditions Milan Eds, 1999.

Comme tous les langages, la peinture a ses mots, sa grammaire, ses « ordonnances ». Elle obéit à des « prescriptions » qui lui sont propres. Depuis toujours, elle consiste à figurer le monde, à exprimer des idées et des sentiments universels à partir de formes et de couleurs reparties sur une surface généralement plane. C'est ce dont parlent Giboulet et Mengelle-Barilleau¹⁹⁶ en faisant allusion aux éléments plastiques dont se compose la peinture. Il s'agit de la forme, de la ligne, de la lumière, des nuances de couleurs, des effets colorés, des textures et effets de matières. En d'autres termes, pour représenter ou suggérer le monde visible ou chimérique, le peintre réfléchit en termes d'espace, de formes et de couleurs pour voir comme une métaphore du corps gestuel qui ne s'embarrasse d'aucune « fioriture formelle ». Et c'est dans cette optique qu'intervient le littéraire Bernard Zadi Zaourou¹⁹⁷ pour définir le *Didiga* comme un art théâtral avant-gardiste qui ne s'embarrasse d'aucune fioriture formelle, sémantique et conventionnelle, mais qui s'appuie sur le chant et la danse gestuelle. Comme l'altérité, le *Didiga* est une pratique de la transgression. Ainsi, Marie José Hourantier¹⁹⁸ le définit comme une association particulière entre des mots qui tendent à « déconstruire la forme langagière » conventionnelle et à s'enrichir de tournures surprenantes à l'exemple d'Ahmadou Kourouma.

Selon Florence de Mèredieu, « Si l'on cherchait à retracer quelles sont, en art, les sources et les racines profondes de ce que l'on recouvre aujourd'hui du nom d'installation, il faudrait sans doute remonter fort

¹⁹⁶ - Michèle Mengelle-Barilleau, François Giboulet, *La Peinture*, Éditions Broché, 1998.

¹⁹⁷ - Bernard Zadi Zaourou, Directeur artistique et metteur en scène du *Didiga* théâtre ; Professeur de Lettres à l'Université Félix Houphouët-Boigny de Cocody à Abidjan en Côte d'Ivoire et fondateur du concept le *Didiga*.

¹⁹⁸ - Marie José Hourantier, (janvier-mars 1987), La parole poétique du *Didiga* de Zadi Zaourou. *Littérature de Côte d'Ivoire*, Revue du livre Afrique Noire, Maghreb, Caraïbe, Océan Indien, no 86, p. 85.

loin. Jusque, par exemple, aux crèches et aux tableaux vivants de nos églises qui, sans cesser de « faire tableau » et tout en continuant à s'offrir au spectateur dans le cadre d'une vision frontale, tendent déjà à sortir du cadre et à pénétrer l'espace environnant. Tout ce qui, ensuite, relève d'une forme de « ritualisme » des arts plastiques aura contribué, dans le cours du XXème siècle, à la mise en place des éléments que l'on retrouve au sein de ce que l'on nomme, aujourd'hui, une installation. Celle-ci se présente, dans tous les cas, comme une sorte de chambre sensorielle, comme un espace « plus ou moins affable » au sein duquel le spectateur pénètre pour faire une expérience esthétique originale. L'étroite mise en relation des éléments de l'installation est capitale. Elle ne constituerait, autrement qu'une sorte de « dégoût » de matériaux et d'objets divers »¹⁹⁹.

Et c'est alors que mes installations sont des rites de repérage évoquant la peinture gestuelle. Une démarche qui rejoint certaines œuvres du passé et de la contemporanéité qui rendent possible la connaissance de soi à travers de pratiques picturales de médiation où le rituel de don offert à une divinité permet d'accéder à un au-delà du réel. En effet, je mets en évidence l'impulsion que provoque « le dialogue » avec la divinité en exprimant la matérialité et la sensibilité de ces corps d'officiants du culte, en charge de rendre des oracles selon Jean-Marie Adiaffi dans son manuscrit inachevé, vers 1993 sur le *Bossonisme* ou encore comme Ernest Pignon-Ernest dont le travail, déjà présent dans les salles du musée consacrées à la commune de Paris, rejoint ici non seulement la mystique du carmel et les figures célèbres de Marie-Madeleine et de Madame Louise, mais aussi celle du poète Paul Eluard

¹⁹⁹ - Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Larousse, 2002.

inspiré notamment par des vers de Thérèse d'Avila. Car, « Mon matériau essentiel c'est la réalité, j'essaie d'en assimiler à la fois les qualités plastiques (espace, couleur, matières, rythmes) et les qualités symboliques [...] », j'ai « la chance d'être devant une palette sans limites de matériaux plastiques et poétiques » selon Ernest Pignon-Ernest²⁰⁰.

En effet, l'aspect plastique de la pratique de la performance ou de l'acte plastique comme acte de soin, à la fois dans sa dimension catharsis mais aussi psychologique de mon travail est proche de la poétique d'Aristote. Ainsi, de la Poétique d'Aristote jusqu'à l'avènement du XVIIIème siècle, une grande partie de la réflexion produite dans le domaine plastique de la pratique de la performance a tourné autour de la fonction cathartique. Initialement définie comme un terme médical, la catharsis a perdu son caractère biologique pour devenir un concept lié à l'identification purement psychologique et / ou au plaisir esthétique. Cependant, avec la réalisation de l'idée d' « amour » en cité, la catharsis se forme en devenant puis en restant vertueuse, et n'a donc pas besoin des incantations de l'art imitatif. Or, la vertu dont on observe le rite et la poétique du don ainsi que le sens religieux et politique dans la tragédie théâtrale de Sophocle²⁰¹, est un acte jugé nécessaire ; car elle est l'œuvre vitale du législateur qui revendique une analogie médicale²⁰². C'est une pratique d'hygiène chez les éleveurs : on sépare les animaux sains des malades avant de les soigner pour éviter la contamination. Platon distingue les degrés de sévérité et de douceur de l'acte, qui rappelle *Œdipe-roi*. *Œdipe-roi* est une tragédie grecque de Sophocle, représentée

²⁰⁰ -Ernest Pignon-Ernest, *Travail in situ au Musée d'art et d'histoire de Saint-Denis*, janvier - mars 2010.

²⁰¹ - Eschyle Sophocle, *Tragiques Grecs*, Gallimard, 2001.

²⁰² - - Eschyle Sophocle, *Tragiques Grecs*, ibid. Le législateur doit entendre la demande que l'enfant malade fait au médecin de le traiter selon la méthode qui est la plus douce.

entre 430 et 420 avant J.C. Elle met en scène la découverte par Œdipe de son terrible destin. Mais cet art inverse le processus de culture et de moralisation que le politique attend des arts généreux. Aussi, sur la dimension : performance, pratique artistique, psychologie, soin, catharsis, cela me fait penser aux travaux scientifiques de Jean-Pierre Sag, psychologue, enseignant chercheur en Arts et Sciences de l'art à la Sorbonne. Ses travaux restent une référence incontournable sur ce sujet.

3 - L'œuvre d'art traditionnelle désacralisée

Apparaissant en tant qu'entité qui possède un esprit, perpétué par sa fonction rituelle, l'œuvre d'art traditionnelle devient perceptible sur la toile comme trace réelle de l'artiste à l'œuvre. Cela est confirmé par Emile Durkheim qui, selon lui, « [...] les rites servent à distinguer le sacré du profane ou bien à faire pénétrer le sacré dans la vie collective : et le sacré lui-même est le corps social hypostasié, la force et l'autorité collectives représentées par des symboles qui en manifestent la transcendance par rapport aux individus »²⁰³. En même temps que s'éloigne l'image de l'ancienne figure du monde dans les représentations ancestrales, une nouvelle forme plastique se met en place. Les artistes ébranlant les codes figuratifs traditionnels, s'attaquent à la représentation humaine, pour en donner une image dégoûtante, magique. Cette révolution plastique révèle un sujet clivé entre le « moi » et les différentes instances inconscientes. Ainsi, la démarche plastique empruntée par l'art vohouo vohou démontre l'aspect du rituel désacralisé. Elle offre donc à tout un chacun l'accès à des pratiques

²⁰³ - Emile Durkheim, cité par Jean Cazeneuve, *Rites*, In Encyclopedia Universalis, Corpus 20, Rhéologie silicates, Paris, 1996, p. 64.

plastiques rituelles en la rendant selon la compréhension et l'intensité du moment. C'est pourquoi, la pratique du *vohou vohou*, forts de ce fondement mystique qui caractérise certaines œuvres humaines, s'est imposée logiquement dans un esprit contemporain. Et cet état d'esprit qui anime les artistes confère à leurs œuvres, une dimension ésotérique.

4 - Rite d'exorcisme et peinture

Aujourd'hui comme hier et dans la plupart des cultures, des pratiques artistiques traditionnelles et occultes mettent en scène des forces contraires qui se disputent l'univers, qui organisent ou désorganisent le protocole de l'artiste, qui structurent et déconstruisent l'individu. Impulsion, mobilité sont ainsi au cœur du dispositif du créateur et en la vitalité comme la destruction. La pratique picturale dans un dispositif du « corps-sujet » est une forme d'œuvre d'invocation qui « me permet d'exorciser mon parcours personnel » remarque Pablo Picasso, longtemps après qu'il eut peint son célèbre tableau les *Demoiselles d'Avignon*. C'est certainement une des clefs pour la compréhension de l'œuvre rituelle « comme si le peintre voulais nous donner à boire du pétrole pour cracher du feu », aurait dit Gorges Braques à Picasso qui lui montrait les *Demoiselles d'Avignon* pour la première fois en 1907. Quant à Roman Opalka, en voulant résister au temps, il semble effectuer lui aussi un travail d'exorcisme par l'utilisation de couleurs sacrificielles représentées par le blanc et le noir. Sa pratique rituelle s'apparente à une quête existentielle puisque l'artiste peintre identifie l'art à la vie et refuse sa fin inéluctable non pas à la manière de Marcel Duchamp ou du mouvement d'art contemporain Fluxus, dans un rapport de stricte équivalence, mais parce que son œuvre

en manifeste la durée, la substance subjective et universelle. L'art d'Opalka est une « promenade où tous les actes sont conscients » et dont le terme ne peut être que la mort : la sienne. En effet, le fait de passer du noir au blanc revient à accomplir son « sacrifice pictural » et à se déplacer de l'invisible au visible, de l'ombre à la lumière comme si nous expulsions tout crachat, toute « Part maudite » selon Jean Baudrillard dans *La Transparence Du Mal : Essai sur Les Phénomènes Extrêmes*²⁰⁴ ; nous perdrons l'énergie de vie qui nous anime, ce dualisme indivisible qui existe en toute chose. Une sensation de pouvoir donner l'impression de posséder un don de guérison.

Réalisée en juin 2012, ce travail de vaporisation qui utilise un système de composition semi-figurative (figure 22, p. 83) est apparu à la fois comme une performance artistique et comme un jeu. L'utilisation du blanc face à une toile vierge et sur le tableau est un rituel habituel de protection. C'est pourquoi avant de peindre, comme un prêtre dans la société traditionnelle africaine qui interprète entre deux mondes, gardien et protecteur de l'équilibre de la société, je commence à asperger l'espace de création d'un poudre de kaolin blanc pour purifier les lieux. Avec ce dynamisant, je vais être purifié et béni. Telle une chorégraphie envoûtante sous forme de danse guerrière, faite de petits pas saccadés d'une rare intensité et de gestes impliquant le corps entier badigeonné de kaolin, le tout dans un rythme endiablé qui allie transe et cruauté.

En effet, en regardant de près le processus de vaporisation, il est possible de distinguer les différentes mutations du regard. D'abord, le brouillage de tous les signes visibles et ensuite, l'apparition de glacis qui

²⁰⁴ - Jean Baudrillard ; « *La Transparence Du Mal : Essai sur Les Phénomènes Extrêmes* », Collection L'Espace Critique, dirigée par Paul Virilio, Paris, Éditions Galilée, 1990.

en séchant, font vibrer les couleurs en donnant au sujet des contours imprécis tel le sfumato de Léonard de Vinci, avant de révéler des informations sous forme d'empreintes, de traces. Sur cette toile recouverte de petites éponges de coton imbibées de la patte de la noix de cola crachée, j'ai appliqué une couche de peinture acrylique pour modifier la couleur, la graphie. Voilà que les traits se transforment en taches blanches ou en masses qui s'opposent à la vigueur et à la l'accentuation du tracé qu'on appelle, dans la peinture classique : sentiment.

Ce procédé en formant un voile blanc, donne l'impression de faire vibrer les couleurs du tableau. Le voile sous forme de couche blanche et opaque, quand elle est humide, laisse entrevoir un fond noir bordé de jaune-ocre, puis blanchit une fois séché. Alors, ce moment de vaporisation illusoire était aussi celui de la pratique du clair-obscur de Léonard de Vinci à Rembrandt en passant par Caravage ou La Tour. Ce jeu subtil entre le frais et le sec, entre le fond et la forme, entre ce qui va et ce qui vient ou du moins ce qui reste, s'imbrique dans une harmonie de couleurs et dans un agencement clair obscur. La composition de l'œuvre est un agencement technique de formes simples dont seule la pensée détient le secret. L'origine de cet agencement pourrait se trouver dans la fabrication de tissus en coton, réalisés durant mon enfance avec mes grands-parents. Ayant donc des grands-parents artisans tisserands, forgerons, potiers, ils me racontaient des histoires ou me disaient des proverbes pendant la fabrication d'objets vivants. Bien avant, mes grands-parents et moi, rentrions dans le bois sacré pour des cérémonies initiatiques. Ce mode de pédagogie mise en œuvre naturellement par mes parents dans les premières années de ma vie de mon enfance, m'a permis

d'observer en apprenant: une culture, savoir, une théorie, un contenu et un savoir-faire.

En effet, il est certain que pour un peintre, la couleur reste le médium et l'ingrédient principal de la représentation. Toute fois, l'utilisation de la couleur chez un artiste répond à un système implicite de règles et de codes. En effet, chaque couleur est porteuse d'un message allégorique qui est la description d'une œuvre utilisant de métaphores. Si le blanc constitue un matériau rituel énergétique du don dans ma démarche plastique, c'est par rapport aux nombreuses vertus curatives qu'on lui accorde. Tel le kaolin, un fard sacré en Afrique en général et chez les Massaï du Kenya en particulier. Pour matérialiser le passage de l'âge du guerrier à celui de l'homme mûr, les Massaï remplacent le rouge de la force et du combat par le dessin des lignes blanches de la paix. Alors, pour effrayer les revenants et les empêcher de venir troubler la vie de la tribu, les Soudanais s'enduisent de kaolin blanc qui est une des couleurs de la mort²⁰⁵. Puisque le kaolin est l'allégorie visuelle de l'au-delà, des esprits de la brousse et des fantômes, et surtout des défunts. Utilisée pendant les funérailles, la poudre blanche du kaolin est celle qui protège contre la mort rituelle qui efface les maux anciens et permet de renaître à une nouvelle vie. Cette mort rituelle telle une perte de la couleur, apparaît comme un « sacrifice pictural », une perte qui suscite des interrogations sur l'absence totale d'objet et de la couleur à « travers l'acte de peindre. Pour Denys Riout, « c'est quand un peintre veut changer, inventer, qu'il se met au noir, une façon de [...] se désintéressé

²⁰⁵ - Lucien Stephan, *Couleurs des sculptures noires*, In : Falgayrettes-Leveau Christine ; Lucien Stephan ; *Formes et couleurs, sculptures de l'Afrique noire*, Paris, Éditions Dapper, p. 111,

[...] de la toile, afin d'atteindre des idées nouvelles »²⁰⁶ et au beau. Cette réflexion de l'Historien de l'art moderne Denys Riout, montre que l'utilisation du blanc et du noir est motivée par une volonté d'altérité. Lorsque nous faisons du blanc un élément de relance du travail plastique, ceci génère une vaporisation de sens dans le processus plastique et spiritualité d'aujourd'hui. Mon œuvre teinte d'influences traditionnelles africaines (figure 22, p. 83), est une transformation et une restitution de ce que j'observe pour délivrer un message aux ambitions universelles. Elle comprend de petits morceaux carrés de pagne traditionnels collés, sur lesquels sont inscrits plusieurs signes empruntés aux poids à peser l'or²⁰⁷. Une volonté d'expression obstruée par le caractère fermé du langage des pictogrammes qui reste hermétique. Cette peinture évoque ainsi avec force des notions « politiquement engagées ». Car, la peinture en tant que mise en lumière ne peut paradoxalement pas se passer du dynamisme à la grisaille. Je ne saurai traiter du blanc et du noir sans évoquer Maurice Blanchot qui estime que, pour ne plus écrire, il faudrait encore écrire, écrire sans fin jusqu'à la fin ou à partir de la fin²⁰⁸.

²⁰⁶ - Denys Riout, *La Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1996.

²⁰⁷ - Les poids à peser l'or sont de petites figurines en laiton sur lesquelles sont inscrits plusieurs pictogrammes de formes différentes. Avant l'arrivée de la balance en Afrique de l'Ouest, les peuples lagunaires se servaient de ces figurines en guise de poids pour peser la poudre d'or.

²⁰⁸ - Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

CHAPITRE IV : PROCESSUS DE L'ART CONTEMPORAIN COMME GARDIEN DE LA CONNEXION ENTRE SACRÉ ET PROFANE

1 - Concept de l'art *qui se fait*

Au cours de ma recherche de pratiques artistiques sur la notion de création ritualisée, plusieurs théories ou concepts théoriques m'ont semblés similaires à cette notion de processus dans l'art. Telle la théorie sur la poïétique, que René Passeron décrit comme « la promotion philosophique des sciences de l'art *qui se fait* : pour elle, par exemple, la peinture est un phénomène d'atelier. Inversement, l'esthétique est la promotion philosophique des sciences de l'art qui se consomme (la peinture y est un phénomène de galerie, de musée, de lieu public). Le domaine qui leur est commun, à juste titre, celui des sciences de l'œuvre dans sa structure spécifique, leur est trop souvent l'occasion de s'embrouiller l'une l'autre »²⁰⁹.

Cependant, ma recherche plastique révèle des concepts théoriques, telle la vaporisation de sens entre art, spiritualité et présence au monde contemporain. Elle assure la relève, comme le gardien de la connexion entre le présent et le passé, le spirituel et le profane. C'est ainsi que la notion de processus créatif dans mon œuvre (figures 22, p. 83 et 25, p. 90) qui sous-tend la déconstruction de la poïétique, telle une attention particulière à la faculté créatrice de l'homme, est basée sur l'étude de pratiques de création artistique actuelle. Dès lors, cette nouvelle science prend sur le plan théorique, une visée importante. Car, « Sur le plan

²⁰⁹ - René Passeron, « *Pour une philosophie de la création* », in Recherches poïétiques tome I, Paris, Klincksieck, 1989, p. 16.

structurel, la poïétique, comme remontée aux sources instauratrices, se place, non pas au voisinage d'autres secteurs spécialisés de la philosophie ou des sciences humaines, mais à la clé de toute discipline, de toute recherche et de toute doctrine constituée ou en voie de constitution »²¹⁰.

2 - Art rythmique comme spirituel de l'essence destructrice

Au plan conceptuel et cosmogonique commun, l'art et la vie sont les deux volets d'un seul et même concept. Dans ce sens, Jean Dubuffet intitula « La vie sans l'homme », une série d'œuvres proposant une libre cartographie d'une matière en mutation. En utilisant l'organique comme matériau et le vivant comme processus de création, on entre dans cette « vie sans l'homme ». « Il s'agit, explique Dubuffet, en somme toujours de donner à qui regarde le tableau, une frappante impression qu'une logique de nature insolite commande à la peinture [...] »²¹¹. Combinant recherches végétales et esthétiques, mon approche sur le végétal qui est la représentation du beau sans intérêt de toute action humaine, transforme celui-ci en matière créative impliquant le corps. C'est toute la notion du spirituel, du vivant comme contenu dans l'image qui nous apparait. Une image dégoûtante où le créateur tente d'incorporer sa mort et de composer avec qu'elle. Par cette perte créatrice, l'artiste devient un passeur qui, pour créer la vie, provoque la mort. Autrement dit, il fait perdre la vie pour avoir la vie, tout cela dans une quête insoupçonnée de l'infini. Ainsi, la peinture porte sur le mystère de la vie et de la mort, parce qu'elle fouille le chaos. Et « c'est peut-être tout ce qui reste de nos

²¹⁰ - René Passeron, op.cit. p.25.

²¹¹ - Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrit suivants*, volume 2, Paris, Gallimard, 1967, p. 91.

sociétés où les vérités essentielles de la morale sont prises dans un aspect trouble où la mort a vaincu la vie, avec des formes qui persistent par une présence passive »²¹². Cela fait dire à Léopold Sédar Senghor, dans son poème « Chant d'ombre »²¹³, que les morts se ne sont pas morts. « *O morts, qui avez toujours refusé de mourir, qui avez su résister à la mort* ». Ce vers du poète et homme de culture Sénégalais, mais aussi en tant que théoricien et amoureux des arts, connecte l'espace du spirituel et du profane situé au-delà de l'aspect matériel.

Ainsi, les conceptions sur l'esthétique de l'art contemporain africain, se poursuit avec empathie, en dialogue fertile entre l'humain et le végétal. Cette pochade apparaît comme un rite des morts vivants ou un sacré des vivants morts ; un ritualisme qui fait coexister deux entités opposées : la mort et la vie. Une description qu'Amadou Hampaté-Ba précise dans le cadre du Colloque consacré à la fonction et à la signification de l'art nègre dans la vie des peuples d'Afrique Noire : « [...] en parlant strictement dans la perspective de *nKa*, l'art et l'artisanat ont tous deux des affinités religieuses et sociales. (*nKa* signifiant fabrication réservée aux artisans forgerons, sculpteurs, tisserands, peintres, fondeurs, tous les membres des sociétés fermées au castes). En résumé, l'art africain n'est pas l'art suivant la conception occidentale mais il est une invocation des esprits ancestraux auxquels sont conférés des corps et des formes concrètes de manière à ce qu'ils puissent entrer dans le monde des humains »²¹⁴. Quant à Véronique

²¹² - Article concernant l'exposition de Grobli Zirignon et Tadjou Michel, *Le monde des mystères*, Fraternité Matin, quotidien n° 8726, du lundi 8 novembre 1993.

²¹³ - Léopold Sédar Senghor, *Chants d'ombre* (poésie), Paris Éditions du Seuil, 1945.

²¹⁴ - Amadou Hampaté-Ba, in Côte d'Ivoire : *l'artisanat créateur de l'Agence de Coopération Culturelle et Technique*, de Jacques Anquetil, Paris, Éditions Dessain et Toïra, 1979, p. 15.

Mauron²¹⁵, elle pense que l'image conceptuelle sur la mort est une construction fantomatique, une destruction. Evadée de sa mort comme de sa vie, elle saisit dans l'instant de la création, « l'instant mort ». Pour elle, l'image est la déconstruction de ce qui est perte et qui demeure, un déjà été qui se donne à nouveau comme une oblation.

Si je considère le concept d'expulsion par la bouche comme acte poïétique décrit au début de ce projet, je remarque que l'image immatérielle dans son processus de ritualisme, entraîne avec elle une forme magique pour donner sens à la production. Par son caractère à la fois profane et sacré, le processus de ritualisme s'apparente à un lieu de culte où le matériel et l'immatériel cohabitent. Dès lors, le lieu devient un espace de méditation où les vivants sont liés à Dieu. Ainsi, un contact physique avec l'invisible qui passe par le corps se crée. Une apparence humaine que Michel-Ange matérialise dans sa représentation picturale la plus célèbre intitulée *La création d'Adam* - 1510 où le vide, espace séparant Dieu et Adam, sert à souligner une présence pleine de spiritualité (figure 17, p. 66). Cette relation avec le spirituel est aussi charnelle puisque selon la pratique publique du prêtre traditionnel appelé *Komian*²¹⁶, caste d'initié ayant la puissance d'exercer par le truchement d'art divinatoire et thérapeutique chez le peuple Akan en Côte d'Ivoire, le corps est ce qui permet à l'homme de s'unir au sacré, c'est-à-dire de servir de contact avec les divinités. Ceci est symbolisé par l'index de Dieu sur le corps d'Adam.

Par cette illustration de la naissance et l'éveil de l'humanité, Michel Ange établit le premier rapport de connaissance à travers le corps

²¹⁵ - Véronique Mauron, *Le Signe incarné. Ombres et reflets dans l'art contemporain*, Hazan, Paris 2001.

²¹⁶ - Jean- Marie Adiaffi, *Le Bossonisme* » (manuscrit inachevé, vers 1993), ibid.

qui se révèle du coup, comme objet et sujet de contact mais aussi de la perception. Le corps apparaît également comme matériau à travers lequel peut s'exprimer le repentir en maintenant la dynamique du mouvement dans l'œuvre du créateur, notre Dieu. Le vide entre Adam et Dieu créateur est un espace qui donne à voir l'absolue « destruction » entre le créé et l'incrédé, entre ce qui est abandonné sur la toile et ce que l'artiste a décidé de vider, de perdre. Alors, c'est dans cet espace que se manifeste pleinement le mystère du contact entre le ciel et la terre, entre le matériel et l'immatériel. Ainsi, le geste d'aspiration, matérialisé par la main et l'objet, est le siège du processus créateur et le lieu de tous les transferts possibles. Or, Adam regarde son créateur qui lui insuffle la vie. Et cet échange est possible grâce au caractère désintéressé, matérialisé par le ton neutre du gris qui sépare les deux personnages. Cet espace des échanges et des entrelacs est celui de présence, de livraison.

Cette apparence à la fois visible et invisible est présente dans le travail d'Ernest DÜKU²¹⁷ que j'ai rencontré en novembre 2012 lors de son exposition *Au fil des symboles* à l'atelier du Musée de Montparnasse à Paris. Il pense que l'art contemporain doit entretenir une forme de spiritualité pour survivre et demeurer auprès de la population. Dans cette peinture sculptée d'Ernest DÜKU, la spiritualité est tangible. Elle semble magnifier le caractère esthétique et religieux des amulettes. Ces objets qui, au-delà de leur apparence plastique, renferment des messages sous-jacents que l'artiste qualifie de « morale donnée »²¹⁸ par les ancêtres. L'apparence mystérieuse d'une photographie noire et blanc de l'artiste au fond de l'œuvre est une façon de montrer qu'au-delà du visibles

²¹⁷ - Elie Dro, *La part de l'ombre dans la peinture, La poïétique du suspens, de l'Afrique à l'Occident*, Paris, Pensée Africaine, L'Harmattan, 211, p. 130.

²¹⁸ - Propos tenu lors d'un entretien que l'artiste m'a accordé en novembre 2012.

superposent des éléments plus complexes, capables de déclencher des questionnements nouveaux. La pratique de l'art apparaît chez cet artiste d'origine ivoirienne comme un entrecroisement de plusieurs matériaux où le fil et la fibre sont solidement liés l'un à l'autre. Une démarche qui fait appel à la fabrication du totem où dans lequel l'on fait converger l'énergie de différents matériaux pour donner naissance à des objets hybrides qui ne sont ni peintures ni sculptures. Dans ces œuvres jamais rectangulaires comme dans *Ankhamulette @ Take 3* (figure 32, p. 129), Ernest DÜKU utilise des formes qui allient la tradition africaine et la modernité occidentale. Aux symboles abstraits empruntés à l'art africain, il ajoute une image photographique et un titre en anglais qui permettent à l'œuvre de traverser le temps et l'espace. Pour réaliser le syncrétisme cher à ses yeux, il pratique des états de convergence entre différentes disciplines artistiques et des matériaux hétéroclites.



Figure 32 : Ernest DÜKU, *Ankhamulette @ Take 3*, 30 X 30 X 3 cm, Technique mixte, Collection privée de l'artiste, 2006.

C'est ainsi que cet architecte de formation réunit dans son travail, la sculpture, la peinture, la photographie et les techniques du tissage. Ses volumes en relief sont obtenus à partir d'un mélange de cartons, de copeaux de bois, de colle, de pigments et de ficelles, avec pour objectif de retrouver la forme des portes sculptées que l'on rencontre dans l'Afrique traditionnelle. Le fil de fer jute, l'un des éléments essentiels de son rituel plastique, permet d'intégrer divers matériaux. Il noue, attache et lie ficelle qui devient du motif, lien, écriture, dessin et démarcation. Le nœud qui fonctionne comme une alliance établit la relation entre des objets noués. Si le geste est rigoureusement calculé comme celui d'un chaman, c'est parce qu'il vise l'efficacité et le pouvoir de fascination de l'œuvre. Le passage du fil entre les différents matériaux met en évidence, la notion de lien, mais aussi celle du lieu, dans la mesure où le déplacement provoque une déambulation du regard en quête d'un ailleurs. Ici, la notion de mutation du regard suppose une transhumance, c'est-à-dire un changement, une altérité. La notion de mutation se trouve également au cœur du grigri où le propriétaire de cet objet magique aspire à un mieux-être, à une amélioration de son état originel. Si la peinture puise sa forme dans le silence, c'est parce qu'elle est méditation et prière. Les incarnations et les méditations du peintre se matérialisent par une écriture énigmatique à laquelle il confie ses pensées profondes pour obtenir le bénéfice des dieux. De là provient le caractère de l'œuvre.

Si Ernest DüKU affectionne les pratiques spirituelles de guérisseurs africains, surtout la façon de travailler les décoctions et l'utilisation qu'ils font de l'élément fibre, c'est parce qu'il axe ses réflexions sur des questions exclusivement métaphysiques. Pour lui,

aucune pratique contemporaine ne saurait exister sans cette charge spirituelle qu'il estime liée à la culture. Cet aspect spirituel se trouve également dans l'œuvre sculpturale de Max Ernest intitulée *Capricorne* - 1948 (figure 33, p. 131).



Figure 33: Max Ernest « *Capricorne* », 1948, Bronze (245 X 207 X 157).

L'artiste fait de sa sculpture, l'expression sacrée de forces invisibles et surnaturelles scellées par les génies. Elle apparaît comme une beauté qui selon Jean-Marie Adiaffi, est créée en l'honneur des dieux. Pour l'écrivain ivoirien, il faut capter, maîtriser et séduire ces forces à travers des formes esthétiques que sont les œuvres d'art. Dans *La carte d'identité*²¹⁹, il va jusqu'à considérer les artistes comme des génies. Pour lui, seuls ces créateurs sont capables de voir l'invisible et d'appriivoiser la part de surnaturel inaccessible au commun des mortels. Encore pour lui, l'homme ordinaire a peur de ce qu'il ne voit pas, alors que les artistes qui sont génies faits hommes sont capables de saisir ce qui échappe aux gens en général. Jean-Marie Adiaffi est confronté dans

²¹⁹ - Jean-Marie Adiaffi, *La carte d'identité*, Paris, Éditions Céda, 1998, p. 74.

sa prise de position par André Malraux²²⁰ qui pense que le génie d'un artiste est le pouvoir de créer des œuvres de beauté et de tenir l'immortalité pour l'un des privilèges de celui-ci. Autrement dit, pour créer des œuvres de génie, il faut être génie. Une conception due au fait qu'Adiaffi identifie ici le talent à un pouvoir magique avec des origines troubles et abstraites. Sinon comment comprendre l'attitude paradoxale d'un artiste qui se donne pour sa liberté d'expression et qui paradoxalement, accepte une « politique muséale d'enferment », selon l'expression de Léonardo Crémonini²²¹. Une politique dénoncée par André Malraux, qui estime que, pour éviter de faire de l'œuvre d'art, l'héritage et le trésor d'une seule nation, il faudrait la domicilier dans l'esprit de chacun de nous, d'où son musée imaginaire.

En effet, la force de l'œuvre d'art provient en grande partie de la fonction iconique de l'image qui transforme tous ceux qui la vénèrent. Puisque la peinture étant d'abord un acte cérébral singulier, a tendance, à « colorer l'âme par effet des pensées » selon Marc Aurèle²²². Elle exerce en cela un attrait irrésistible sur notre être en nous captivant et en nous donnant un certain dynamisme. Celui qui se laisse « transgresser » par une image peinte, entre dans le « jeu » du peintre. L'acceptation que nous faisons des figurines sculptées et des images peintes, sans aucune explication, s'apparente à une passivité, à une adhésion où l'on accepte une chose sans se poser de questions. L'artiste réussit en toute intégrité à faire advenir cette part d'insaisissable du réel qu'André Malraux²²³ appelle l'incrédé et qui se trouve au-delà du présent visible. Représenter un objet selon lui, revient à traduire dans un langage d'outre-tombe.

²²⁰ - André Malraux, *Le Surnaturel*, Paris, Gallimard, 1977, p. 29.

²²¹ - Léonardo Cremonini, *Marc LE BOT, Les Parenthèses du regard*, Paris, Fayard, 1979, p. 91.

²²² - Marc Aurèle, *Pensée pour moi-même*, Paris, Flammarion, 1964.

²²³ - André Malraux, *Le Surnaturel*, *ibid.*, p. 50.

C'est pourquoi, les faiseurs des dieux d'hier sont devenus des de statuettes d'aujourd'hui. Si nous reconnaissons au totem et à l'œuvre d'art une fonction iconique, l'icône est désormais remplacée par l'œuvre d'art rituel qui perd de plus en plus sa charge spirituelle. Si l'art rituel aujourd'hui tend à perdre son caractère utilitaire et religieux, il reste tout de même enraciné dans une religion qui est celle de l'art lui-même. Alors, c'est ce désir de spiritualité qui motive la démarche plastique de Vassily Kandinsky et de Piet Mondrian quand ils cherchent à aller au-delà de l'apparence des choses pour chercher l'inédit.

La croyance populaire en Afrique et en Haïti, fait du mort un vivant, c'est-à-dire celui dont l'ombre demeure toujours avec les vivants, même quand il est parti. Et c'est ce qui fait dire à Léopold Sédar Senghor, dans son poème *Chant d'ombre*²²⁴, que les morts ne sont pas morts. Étant donné que, « O morts, qui avez toujours refusé de mourir, qui avez su résister à la mort », vous demeurez toujours avec nous, les vivants. Par conséquent, ce vers du poète Sénégalais nous met en contact avec un espace méta social situé au-delà des apparences physiques. Et c'est en cela que Véronique Mauron²²⁵ pense que l'image est une construction fantôme, un défunt évadé à la fois de sa mort comme de sa vie, qui est saisie dans l'instant de sa représentation, « l'instant mort ». Pour elle, l'image est la matérialisation de ce qui est perdu et qui demeure, un déjà été qui se donne à nouveau à voir.

Réalisée en mars 2012, cette œuvre intitulée *Éclats de roche* (figure 26, P. 91) est à la fois une peinture et une sculpture. Elle propose une forme anthropomorphe dont l'aspect sculptural réside dans son

²²⁴ - Léopold Sédar Senghor, *Chants d'ombre (poésie)*, Paris, Éditions du Seuil, 1945.

²²⁵ - Véronique Mauron, *Le Signe incarné. Ombres et reflets dans l'art contemporain*, Paris, Hazan, 2001, p. 136.

caractère de ronde-bosse dans laquelle le tronc du corps est en creux. La composition abstraite que présente cette figure laisse entrevoir une pratique du découpage, du morcellement et de la fragmentation de l'espace pictural. L'aspect de la production ressemble au « bois sacré de l'art » affirme N'Guessan Kra²²⁶, mais aussi à un exorcisme plastique où l'œuvre est débarrassée de sa surcharge d'informations. Plusieurs éléments hétéroclites ayant un caractère esthétique et religieux tels que le carton, les plumes, la terre colorée, l'argile le coton et le raphia sont détournés, découpés, manipulés, collés et organisés pour constituer cette « peinture-sculpture ». Le désir d'invoquer ces objets rituels dans cette création de l'art africain évoque l'environnement social et mystique qui m'accompagne pendant toute ma vie. Car, ces objets renvoient au fétiche. Ainsi, cette œuvre protéiforme devient un espace de mon « rituel plastique » qui est une vision d'une écriture énigmatique du réel que Braque et Picasso ont mis en pratique. Dans ce processus de fabrication, j'arrache, je rajoute, je retranche des parties du matériau à travers une manipulation qui donne le sentiment de posséder un pouvoir équivalent à celui de Dieu ; même si chaque geste exécuté annule le précédent par effet de repentir. L'art du mélange et les techniques d'hybridation permettent de passer d'une posture hétéroclite et disparate à une unicité des éléments.

En acceptant des formes et des éléments étranges, l'œuvre opte pour une technique mixte, où chaque matériau change au contact de l'autre. Cette conceptualisation qui est le langage de pigments et de matériaux est synthétique, ambiguë, et donne l'effet de trompe-l'œil par l'assemblage et l'utilisation alternative de trois techniques : peinture,

²²⁶ - Propos tenu lors d'un entretien que l'artiste m'a accordé en février 2015.

sculpture et matériaux hybrides. La forme de l'œuvre ici est ouverte à la fois vers son intérieur avec une gamme de foncé dans le sens de la mort et son extérieur qui doit lui aussi être représenté. Entre la version monochrome grise brune et les autres, de couleur, la différence semble affecter la forme aussi. Mais, ce n'est qu'un effet d'illusion induit par la couleur appliquée. Par la couleur, c'est tantôt un élément, tantôt un autre, qui passe au premier plan. Dans la partie supérieure de mon installation, j'ai incorporé du raphia qui me permet d'intégrer divers matériaux, le tout dans une mascarade qui apparaît plus mouvementé. Tout mon vocabulaire africain se trouve affiné dans cette « peinture-sculpture » où il n'y a rien de chrétien ; sauf un détail qui m'a peut-être échappé : le sommet est une croix orthodoxe ! De la même manière, les masques de l'« Anamnèse » avaient repris l'organisation classique de la figuration de la Trinité. Car en Afrique, le statut d'artiste n'existait pas. On parlait de féticheur, c'est-à-dire ces hommes qui voient plus loin que la plupart des hommes. À ce titre, Pablo Picasso et Paul Cézanne auraient pu être désignés ainsi.

Si je considère que les couleurs et les matériaux ont une charge et une énergie, leur contact créerait une interaction qui affecterait la substance elle-même et l'ensemble des éléments en présence. C'est alors qu'une poudre de pigment deviendrait une pâte au contact de l'eau. Ce qui apparaît impossible à titre individuel devient réalisable dans le cas d'un mélange dans la mesure où l'univers de la toile propose des éléments à la fois indépendants et en rapport avec les autres. Dans cette stratégie, le contact de l'homme et l'image peinte de la toile illustrent un contexte spirituel surtout lorsque l'acte réalisé oriente notre espace.

3 - Vie sacrée et expression de la création esthétique d'aujourd'hui

Ici, le contenu de ma peinture-sculpture à la forme pianthropomorphique, est chargé d'émotion et de signification de ma vie spirituelle. Ainsi, Henryk Sienkiewicz, dans l'un de ses romans, compare la vie spirituelle à la nage²²⁷ : celui qui ne travaille pas sans relâche et ne lutte pas sans cesse contre l'enfoncement coule irrémédiablement. Et le don naturel de l'homme, le « talent » au sens de l'évangile, devient alors une malédiction, non seulement pour l'artiste qui l'a reçu, mais aussi pour tous ceux qui mangent de ce pain empoisonné. L'artiste utilise sa force à flatter des besoins inférieurs ; il donne une forme prétendument artistique à un contenu impur, attire à lui les éléments faibles, les mêle à ce qui est mauvais, trompe les hommes et les aide à se tromper eux-mêmes, en ce qu'il se persuade, et en persuade d'autres qu'ils ont soif de spirituel et qu'il apaisent cette soif à une source pure. Ainsi, les hommes attachent une valeur spéciale et exclusive aux succès extérieurs de telles œuvres qui empestent ce qui les entoure.

Cette problématique de la représentation du sacré de mon œuvre ne donne évidemment qu'une image imparfaite de la vie spirituelle. Car, on connaît le rôle considérable de l'art africain dans les avant-gardes avec notamment le surréalisme, Picasso ou Matisse. « C'est ainsi que sont nées, du moins en partie, notre compréhension pour les Primitifs, et nos affinités spirituelles avec eux. Tout comme nous, ces artistes purs ont essayé de ne représenter dans leurs œuvres que l'Essentiel Intérieur, par élimination de toutes contingence extérieure »²²⁸. En effet, cette

²²⁷ - Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Folio Denoël, 1954 - 1989, p. 64.

²²⁸ - Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, ibid., p. 52.

expression de la création esthétique qui, en de telle circonstance, se donne à voir comme présence, trace tangible du corps en cherchant sa substance dans la « matière ». Ainsi, l'art continue dans cette voie du « comment ». Il se spécialise et n'est plus intelligible que pour les seuls artistes, qui commencent à se plaindre de l'indifférence du public pour leurs œuvres. Déjà, la question « comment » contient un germe caché de guérison. Lorsque, en outre, ce « comment » rend les émotions de l'âme de l'artiste et permet de communiquer au spectateur une expérience délicate, l'art atteint le seuil de la voie qui lui permettra de retrouver plus tard le « quoi » perdu, ce « quoi »²²⁹ qui sera le pain spirituel de ce réveil spirituel. Ce « quoi » ne sera plus le « quoi » matériel, orienté vers l'objet de la période précédente, mais un *élément intérieur artistique*, l'âme de l'art, sans laquelle le corps, le « comment », ne pourra jamais avoir une vie saine et véritable, de la même manière qu'un homme ou un peuple. Ce « quoi » selon Kandinsky, « est le contenu que seul l'art est capable de saisir en soi et l'exprimer clairement par des moyens qui n'appartiennent qu'à lui »²³⁰.

Ce faisant, l'homme ne s'aperçoit pas que sa vie spirituelle, il doit l'établir derrière l'art et non devant lui. Puisqu'il peut exister une théorie de ce principe pour le reste de la vie, dans le domaine du non-matériel. Dès lors, on saurait cristalliser matériellement ce qui n'existe pas encore matériellement. Car, l'esprit qui conduit vers le royaume de « demain » ne peut être reconnu que par la sensibilité, c'est-à-dire, le talent de l'artiste étant ici la voie. En cela, on ne pourra plus trouver de trace de peur. De plus, la perte de tout espoir dans les méthodes de la science matérialiste pour toutes les questions qui ont trait à la « non-matière » ou

²²⁹ - ibid., p. 68.

²³⁰ - ibid.

à une matière qui n'est pas accessible à nos sens. Et comme dans l'art qui se tourne vers les primitifs, ces peuples qui cherchent une aide dans les périodes presque oubliées et leurs méthodes. Ces méthodes sont cependant encore vivantes chez certains peuples que nous avons coutume de regarder avec mépris et pitié du haut de nos connaissances.

À ces peuples appartiennent par exemple ceux de l'Afrique et des Indes qui soumettent de temps à autre à leurs « recueils de pensée » selon l'anthropologue et linguiste Clémentine Faïk-Nzuji²³¹, des faits inexplicables, soit passés inaperçus, soit expliqués en quelques phrases ou en quelques mots superficiels, comme on chasse une mouche importante²³². Cet auteur étudie les fonctions de l'art en Afrique. D'une part, sa présence avec des objets de la vie quotidienne. Par exemple une série de « couvercles à proverbes » chez les Bawoyo et des calebasses pyrogravées chez les Fon. D'une part, ces objets usuels en bois ou en pelure séchée sont conçus comme des pictogrammes donnant à voir des « manuels de savoir vivre » qui sont offerts lors d'occasions exceptionnelles. D'autre part, les objets de culte proprement dit, par exemple chez les Luba où des planchettes de bois décorées sont utilisées en tant que « traités de plénitude » transmettant les enseignements des ancêtres, ou le « tapis de la vigilance » des Ohento. Ces objets sont réservés à des usages spécifiques lors de rituels ou de cérémonies codifiés. Quant à Léopold Sédar Senghor, il a été le premier à théoriser ce qu'il a nommé « L'Esthétique négro-africaine »²³³ et dans laquelle il

²³¹ - Clémentine Faïk-Nzuji, *La puissance du Sacré. L'homme, la nature et l'art en Afrique noire. Chapitre III L'art célèbre le Cosmos*, Maisonneuve et Larose, 1993.

²³² - On se sert volontiers dans ce cas-là du terme d'hypnose, cette même hypnose que, dans la forme primitive du mesmérisme, diverses Académies ont traitée avec tant de dédain.

²³³ - Publié dans la revue *Diogenes* en 1956 lors du premier Congrès des Ecrivains et artistes noirs de Paris, repris sous le titre *De la Négritude in Léopold Sédar Senghor, Liberté 5. Le dialogue des cultures*, Seuil, 1993.

distingue sept caractéristiques principales :

- L'art négro-africain est indissociable du travail humain. À l'égal du travail, il est considéré comme « l'activité générique de l'homme »²³⁴.

- C'est un art engagé dans la vie quotidienne. Ni ornementation, ni agrément, ni art pour l'art, « il n'est esthétique qu'à la mesure de son utilité, de son caractère fonctionnel »²³⁵ sur le plan des activités vivrières, magiques ou religieuses.

- C'est un art fondé sur des pratiques collectives. L'art « n'est pas seulement l'affaire de quelques professionnels, mais l'affaire de tous parce que fait par et pour tous »²³⁶.

- Les différentes formes d'art sont corrélées. La sculpture est indissociable de la danse, du chant et de l'activité : « Car les chants, voire les danses rythment le travail en l'accompagnant : ils aident à l'accomplissement de l'œuvre de l'Homme. »²³⁷.

- Le schématisme et la stylisation de l'art passe par l'image et le rythme. Senghor parle de « l'image symbole » et de « l'image analogie » en tant que moyen d'accéder à la « sensation du signifié ». L'intuition permet d'atteindre l'invisible, le « symbole d'une sous-réalité » qui serait constitutive de « la véritable signification du signe qui nous est d'abord livré »²³⁸. Cette conception s'applique aussi dans la poésie et l'expression orale : « Le mot y est plus qu'image, il est image analogique sans même le secours de la métaphore ou de la comparaison. Il suffit de nommer la chose pour qu'apparaisse le sens sous le signe. Car tout est signe et sens en même temps pour les Négro- Africains : chaque être, chaque chose, mais aussi la matière la forme, la couleur, l'odeur et le

²³⁴ - Léopold Sédar Senghor, *Liberté 5. Le dialogue des cultures*, Seuil, 1993, p. 20.

²³⁵ Léopold Sédar Senghor, *Liberté 5. Le dialogue des cultures*, Ibid.

²³⁶ Léopold Sédar Senghor, *Liberté 5. Le dialogue des cultures*, Ibid.

²³⁷ - Ibid.

²³⁸ - Op.cit., p. 18.

geste et le rythme et le ton et le timbre, la couleur du pagne, la forme de la kôra²³⁹, le dessin des sandales de la mariée, les pas et les gestes du danseur, et le masque, que sais-je ? »²⁴⁰. Mais l'élément primordial de l'art africain est le rythme. « Véritablement, c'est le rythme qui exprime la force vitale, l'énergie créatrice »²⁴¹. Le rythme est à la fois âme et moteur de l'image : « Le rythme est l'architecture de l'être, la dynamique interne qui lui donne forme, le système d'ondes qu'il émet à l'adresse des autres. [...] Il s'exprime par les moyens les plus matériels : lignes, surfaces, couleurs, volumes en architecture, sculpture et peinture ; accents en poésie et musique ; mouvements dans la danse. Mais, ce faisant, il ordonne tout ce concret vers la lumière de l'esprit, [avec] des procédés divers combinant le parallélisme et l'asymétrie, l'accentuation et l'atonalité, les temps forts et les temps faibles, introduisant la variété, voire la rupture dans la répétition. [En résumé] le pouvoir de l'image analogique ne se libère que sous l'effet du rythme. Seul le rythme provoque le court-circuit poétique et transmue le cuivre en or, la parole en verbe »²⁴².

- L'art africain n'est pas descriptif, il est explicatif ainsi que le précise Tumba Shango Lokoho lorsqu'il explicite la pensée de Senghor : « Il est concret et vise à la clarté des différents liens qui corrént l'ontologique, le métaphysique, l'esthétique, l'éthique et l'anthropologique dans l'objet ou l'œuvre d'art ; il vise à la compréhension de la complexité du réel telle qu'elle est enfouie dans

²³⁹ - Instrument de musique à 21 cordes (7 pour le passé, 7 autres pour le présent, 7 autres encore pour l'avenir) de l'Afrique de l'ouest.

²⁴⁰ - Léopold Sédar Senghor, *Liberté 5. Le dialogue des cultures*, op.cit., p. p. 158 - 159.

²⁴¹ - Op.cit., p. 22.

²⁴² - Léopold Sédar Senghor, *Liberté 5. Le dialogue des cultures*, op.cit., p. 22.

l'objet ou l'œuvre d'art »²⁴³. Autrement dit, « l'art nègre tourne le dos au réel. Plus exactement, il le pénètre de son intuition, comme de rayons invisibles, pour, par-delà les apparences éphémères, exprimer sa sous ou sur-réalité : en tous cas sa vie, palpitante et permanente »²⁴⁴.

- L'art africain est un art engagé et toujours d'actualité. Il participe à l'épanouissement de l'homme dans son existence quotidienne, dans sa volonté de réaliser les aspirations de la communauté. Par conséquent, « L'œuvre d'art est régulièrement désacralisée ou détruite quand elle a cessé de servir. D'où à côté de la permanence d'un style négro-africain, la variété et le choix des thèmes et de la qualité du travail artistique selon les époques, selon les tempéraments »²⁴⁵. Tumba Shango Lokoho confronte les fondements élaborés par Senghor à trois autres analyses esthétiques de l'art africain plus récentes. D'une part celle du père jésuite camerounais Engelberg Mveng, pour qui « dans l'univers spirituel et culturel négro-africain, la liturgie de l'art africain est intriquée à la liturgie religieuse »²⁴⁶ et qui développe le rôle du rythme dans l'art africain en relevant une construction dialectique autour de deux mouvements en apparence antagonistes : «[...] En d'autres termes, le rythme est structuré dialectiquement par un double mouvement qui consiste en réalité en unités rythmiques simples et unités rythmiques complexes. Dans le premier cas, le jeu rythmique consiste en mouvements alternés simples entre les deux mains : si l'une joue un coup, l'autre redouble le coup ; dans l'autre cas, si l'une joue deux coups, l'autre en joue trois et ainsi de suite. Le rythme africain en réalité

²⁴³ - Tumba Shango Lokoho, *Considérations sur l'esthétique négro-africaine francophone d'hier et d'aujourd'hui*, Lingnam University, Hong Kong, 2008, p. p. 4, 6.

²⁴⁴ - Op.cit., p. 185.

²⁴⁵ - Op.cit., Ibid., p. 20.

²⁴⁶ - Tumba Shango Lokoho, *Considérations sur l'esthétique négro-africaine francophone d'hier et d'aujourd'hui*, ibid., 6.

repose sur la combinatoire de ces deux mouvements qui reviennent *ad infinitum* »²⁴⁷. D'après Engelbert Meng, l'ontologie du rythme négro-africain est à la fois immanente, c'est sa pratique dans les contingences de la vie quotidienne, et transcendante dans la mesure où il met en relation les hommes avec leur cosmologie et leurs systèmes religieux. D'autre part, l'art africain transmet la connaissance traditionnelle, agissant en tant qu' « une vaste encyclopédie populaire où se lisaient la sagesse d'autrefois, les connaissances scientifiques, la conception du monde et de l'homme, la religion, la société, les travaux de tous les jours et les métiers, les jeux et les loisirs, et par-dessus toute l'histoire du peuple, créant sa pérennité à travers le temps »²⁴⁸.

4 - Forme rituelle de fétichisation comme « art de la traversée » picturale

Dans cette même perspective, je me laisse traverser par la mémoire ancestrale qui accorde à la mort plusieurs mythes et rituels. Ici, « traversée » comme concept de l'art africain, a été élucidé par Jean-Godefroy Bidima²⁴⁹ que Tumba Shango Lokoho a évoqué dans ses travaux. Pour ce faire, Bidima examine diverses définitions et conceptions de ce concept et de l'esthétique qui s'y rapproche. « Ici, le mouvement se déplace des traditions africaines [...] donc le passé, [...] vers la translation de ces traditions »²⁵⁰. À l'opposé Jean-Godefroy Bidima propose une « lecture traversière ». Car pour lui, l'art africain est

²⁴⁷ - Engelbert Mveng, *L'art d'Afrique noire. Liturgie cosmique et langage religieux*, Mame, Paris, 1964, Clé (Yaoundé), 1974, p. 86.

²⁴⁸ - Op.cit., p. 7.

²⁴⁹ - Jean-Godefroy Bidima, *La philosophie négro-africaine*, Que sais-je ? PUF, 1995.

²⁵⁰ - Ibid.; p. p. 61 - 62.

un « art de la traversée ». Et il ne faut pas traiter les arts africains uniquement en termes de leur origine. Mais ce qui compte, c'est le devenir, c'est ce qui, au sein de chaque culture, assure son renouvellement. Pour Bidima, l'art africain, art des marges, doit tenir compte de l'art des marginaux et des exclus, qui fut oublié dans la représentation des arts africains. Il soutient que l'art africain n'est ni un art négro-africain, ni dans une traversée, ni dans un entre-deux. L'art est tout simplement un concept ouvert, et il est impossible de garantir un ensemble de propriétés déterminantes. En effet, Bidima cherche à rendre compte d'une modernité artistique africaine qu'il place sous le signe de la marginalité, de l'utopie, de la déconstruction post-moderne²⁵¹, finalement proche de la modernité occidentale. Ainsi, mon œuvre caractéristique de l'art africain (figure 26, p. 91), convoque « ce qui me traverse » par une formule rituelle de fétichisation. Et cette « traversée » rituelle correspond à une demande de purification et de protection afin d'attirer les bonnes grâces des ancêtres ou des génies. Ce rituel est vu ici comme un spectacle caractérisé par une chorégraphie aux couleurs saturées, où la magie invoquée est hors champ, ramenée au rang d'une hypothèse. Puisqu'on peut aussi considérer qu'elle est implicite, telle la cola ou le kaolin en charge d'un véritable pouvoir de mise en relation avec le surnaturel. Ce faisant, nous assistons à la lecture profane d'un rituel dont le caractère magique n'est pas totalement évacué. L'image souligne la puissance colorée des couleurs africaines réservées à des usages spécifiques lors de rituels ou de cérémonies codifiées.

La convocation de la « traversée » picturale par une formule rituelle de fétichisation, qui tend à exhausser l'objet banal, est une sorte d'alchimie qui dans la psyché revient à la conjonction des opposés sujet /

²⁵¹ - Jean-Godefroy Bidima, *L'art négro-africain*, Que sais-je ? PUF, 1997, p. 111.

objet. Il s'avère que la rencontre avec ces objets rituels de forte présence visuelle et matérielle que l'on continue à nommer fétiches, constituent une enveloppe corporelle. Ici, mes installations (figures 14, p. 56 ; 21, p. 81 ; 26, p. 91 et 46, p. 213) sont constituées de ce genre d'objets que l'on peut appeler le fragment de l'objet aimé fétichisé qui est « toujours si près de notre vie, de très diverses manières. Il relie nos présences, présences personnelles et présences multiples. L'objet aimé fétichisé est toujours entre nous, entre deux, entre chair et âme »²⁵².

Dans l'action rituelle de fétichisation ou de la « perte », ce qui est refusé, mis à distance par la psyché comme négation de la réalité, est surtout l'action de refaire qui mène à la dépense telle une « re-crédation » de don. Dans ce contexte, l'action recréatrice qui mobilise « le corps entier dans l'effort et dans l'accompagnement »²⁵³ fait trace. La trace établit la mise à distance, l'entre-deux qui permet d'agir. Il s'agit en fait de décrire une frontière qui d'un côté montre la trace de la création et de l'autre côté, sa force magique pour lui donner sens. La perte ici incarne mon travail de création plastique, trace de la médiation gestuelle entre l'homme et l'objet fétichisé. Cette gestuelle est celle que la re-crédation ordonne comme trace, car « la médiation gestuelle n'a pas qu'une dimension pratique »²⁵⁴, elle est symboliquement investie, en quelque sorte sublimée. Dans la matière, il y a donc une présence du geste qui vient combler l'absence de l'être. En cela, François Dagognet²⁵⁵ distingue la forme du matériau. Il précise que la tendance est d'accorder davantage d'importance à la forme qu'au substrat. Or pour le processus

²⁵² - Patrice Hughes, extrait de son site <http://www.patricehugues.fr>.

²⁵³ - Jean Baudrillard, *Le système des objets*, 1968, Paris, Gallimard, 1978, p. 23.

²⁵⁴ - Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Ibid., p. 77.

²⁵⁵ - François Dagognet, *Rematéraliser*, Vrin, Paris, 1985.

de ritualisme, le concept d'expulsion se base sur la forme qui fait trace et sur la perte qui permet la re-création.

En effet pour moi, [la nécessité impérieuse de trouver des « formes nouvelles » s'est fait sentir. Et aujourd'hui, ces « formes nouvelles » ne sont que ces mêmes formes « éternelles » (à l'heure actuelle) de l'art, formes « pures », qu'on a grattées sur l'épaisse couche d'un substrat trop matériel, elles sont le pur langage de l'art. Peu à peu et cependant, comme en un instant, les arts ont commencé à faire appel, non pas à des éléments d'expression fortuits et peut-être étrangers à l'art, mais à des moyens sans lesquels nous ne connaissons pas tel ou tel art, sans lesquels nous ne pouvions pas nous l'imaginer et que nous tenons pour son langage éternel : en littérature - le mot, en musique - le son, en sculpture - le volume extérieur, en architecture - la ligne, en peinture - la couleur. Ici, je suis obligé de me limiter à ces indications trop schématiques et peu précises]²⁵⁶ (figure 34, p. 146).

²⁵⁶ - [...] : Partie du texte que Kandinsky avait prévu de rajouter dans la 4^e édition. Op.cit., Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Folio Denoël, 1954 - 1989, p. 90.



Figure 34 : « Résonance », septembre 2011 (60 X 30 cm).

D'une manière différente, plus proche des moyens purement picturaux, Paul Cézanne cherchait également la nouvelle loi de la forme. Il savait faire d'une tasse à thé une créature douée d'une âme, ou plus exactement reconnaître dans cette tasse un être. De cette façon, il élève la nature morte à un niveau tel que les objets extérieurement « morts », deviennent intérieurement vivants. C'est ainsi qu'il traite ces objets de la même façon que l'homme, car il avait le don de voir partout la vie intérieure. Dès lors, il l'exprime en couleurs, qui deviennent une « note intérieure picturale »²⁵⁷ et lui donne une forme réductible à des formules de résonance abstraite, rayonnantes d'harmonies, souvent mathématiques.

C'est également de ce nom que le grand peintre Henri Matisse désigne lui aussi ses œuvres. Il peint des « images » et dans ces « images », il cherche à rendre le « divin »²⁵⁸. Pour atteindre ce but, il ne lui faut rien de plus que l'objet comme base (un homme ou autre chose, peu importe) et la peinture et ses seuls moyens ; couleur et forme. C'est pourquoi guidé par ses dons exceptionnels, particulièrement doué comme coloriste, Matisse, dans ses œuvres, met l'accent sur la couleur et parfois lui donne la part prépondérante. Il est donc clair que cette prépondérance telle la résonance de couleurs, « doit reposer uniquement sur le principe de l'entrée en contact efficace avec l'âme humaine [...] ». Et cette base sera définie comme « [...] le principe de la nécessité intérieure »²⁵⁹.

²⁵⁷ - Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Folio Denoël, 1954 - 1989, p. 91.

²⁵⁸ - Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, *ibid.*, p. 92.

²⁵⁹ - Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, *ibid.*, p. 112.

5- Œuvre d'art comme souffle spirituel

C'est une manière mystérieuse, énigmatique, mystique, que l'œuvre d'art véritable naît « de l'artiste ». Détachée de lui, elle prend une vie autonome, devient une personnalité, un sujet indépendant, animé d'un souffle spirituel, qui mène également une vie matérielle réelle : « un être ». Cet « être » n'est pas une apparition indifférente et né par hasard qui séjournerait dans la vie spirituelle. Au contraire, comme tout être, elle possède des forces actives et créatrices. Elle vit, agit et participe à la formation de l'atmosphère spirituelle dont il a été question plus haut. C'est en ce point que je me place, et exclusivement à ce point de vue, pour répondre à la problématique de la résonance de l'œuvre plastique. Ici, ma création allégorique réside uniquement dans l'opportunité pour l'artiste que je suis, d'utiliser ou non la forme telle qu'elle existe extérieurement. Et « c'est de la même manière d'utiliser la couleur », non pas parce qu'elle existe ou non dans la nature avec cette résonance, mais « parce qu'elle est ou non nécessaire dans l'image avec cette résonance [...] ». En bref, « l'artiste a non seulement le droit, mais le devoir de manier les formes ainsi que cela est NÉCESSAIRE à ses buts ». Car ce qui est nécessaire, c'est une liberté « [...] totalement illimitée »²⁶⁰ de l'artiste dans le choix de ses moyens²⁶¹. Pour l'art, ce droit est le plan moral intérieur dont j'ai parlé.

Pour conclure ce deuxième chapitre, je note que la démarche esthétique actuelle telle la performance, ne se trouve nulle part ailleurs

²⁶⁰ - Ibid., p. 199.

²⁶¹ - Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Op.cit. p. 199 (Cette liberté illimitée doit être fondée sur la nécessité intérieure, que l'on nomme honnêteté. Et ce principe n'est pas seulement le principe de l'art, mais également celui de la vie. Ce principe est l'arme principale du véritable surhomme contre les philisti.

que dans l'invocation de pratiques corporelles de l'œuvre plastique. Dans ce contexte, une œuvre d'art vivant résulte d'un exercice humain et à ce titre, elle unit à la fois le conceptuel au fonctionnel. En effet, pour la mise en œuvre corporelle, l'artiste contemporain doit mettre en scène ses propres connaissances à travers un processus d'altérité. Ainsi donc, par le biais du corps, le concept de l'art et la notion de la figuration deviennent une nouvelle œuvre.

TROISIÈME PARTIE

CORPS PERFORMANCE ET RITE DANS L'ART MODERNE

La troisième partie donne un aperçu sur la démarche plastique du processus de ritualisme et de transformation. Elle pose la question de la création artistique, résultante esthétique d'une structure et d'une poétique qui conditionnent la fabrication d'un tableau.

CHAPITRE I : DÉMARCHE PLASTIQUE DU PROCESSUS DE RITUALISME, DE TRANSFORMATION

1 - Guérison dans l'acte rituel du créateur

La création artistique est la résultante esthétique d'une structure et d'une poétique qui conditionnent la fabrication d'un tableau. Tel Marcel Duchamp, qui a « poétisé » les arts plastiques en portant sa réflexion sur la temporalité de l'acte créateur de l'artiste. Et c'est sur un de ses actes, à savoir, la recherche de création plastique d'aujourd'hui qui se rattache à un héritage duchampien, que j'ai voulu me pencher en scrutant mon œuvre ritualisée *Sur les cordes du vent*, réalisée en janvier 2012 (figure 43, p. 200), qui présente des particularismes certains, de par mon ancrage dans la culture africaine. Comme le « génie » de Rembrandt, le jeu de la

lumière jaune-ocre de ma technique et démarche picturale ici n'est pas un simple effet plastique. Mais plutôt un effet qui prend une dimension symbolique intégrée dans le récit tel les *Pèlerins d'Emmaüs* - 1648 où une source lumineuse fait référence à la Révélation, à la Véritable immatérielle. Les *Pèlerins d'Emmaüs*, célèbre œuvre de Rembrandt et actuellement au Musée du Louvre, à Paris, représente le moment où le Christ, après sa Résurrection, révèle son identité aux deux disciples rencontrés à Emmaüs à sa façon de rompre le pain. Comme s'il y avait, selon l'expression de Paul Valéry, « deux compositions simultanées, l'une des corps et des objets représentés, l'autre des lieux de lumière »²⁶² et de guérison. Puisqu'il ne représente le visible que pour atteindre l'invisible, pour que triomphe la spiritualité.

Libéré par mes actes créatrices, telle *La Liberté guidant le peuple*, œuvre picturale d'Eugène Delacroix - 1830, qu'il fait connaître comme une allégorie inspirée par l'actualité la plus brutale²⁶³, c'est un autre rapport tout particulier qui lie « l'œuvre à faire »²⁶⁴ et le sujet créateur que je suis. Dès lors, je recours dans ma recherche, au protocole de passage par le corps pour aboutir à une existence réelle de l'œuvre d'art. A cet égard, l'art moderne est ce qui libère, peut-être « guérit »²⁶⁵, en quelque sorte, au passage du temps de la vie et à ses conséquences. Voilà la force de sa fonction de repérage.

²⁶² - Catalogue d'exposition, *Rembrandt, La lumière et l'ombre*, Exposition, 11 octobre 2006 - 7 janvier 2007, Bibliothèque nationale.

²⁶³ - *Lettre à Thoré du 18 janvier 1836*, Correspondance générale d'Eugène Delacroix, A. Joubin, Paris, 1936.

²⁶⁴ - Etienne Souriau, « *Du mode d'existence de l'œuvre à faire* », in *Les différents modes d'existence*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 202.

²⁶⁵ - Dans son film « *Le souffle de la danse* », réalisé par Ruedi Gerber (2009), Anna Halprin redéfinit l'art moderne avec la conviction que la danse peut nous guérir à tous les âges de la vie.

Cette guérison dans l'acte du créateur tel qu'Anna Halprin l'exprime, est peut-être un passage ritualisé, un aller-retour permanent entre le mouvement et le souffle, entre l'art et la vie. De cette façon, Delacroix libère par la guérison ; et son geste créateur prend la forme d'un simple « rite », lié au temps et à la dépense. « Le geste créateur relève ainsi d'une fonction d'affranchissement, manifeste d'un projet politique non pas contextuel mais fondamental, qui vise l'irruption du singulier dans le général, puis la perception de l'universel au cœur du singulier »²⁶⁶.

Cette démarche de délivrance est produite aussi bien dans l'installation *Azione sentimentale* - 1973 de Gina Pane. Dans l'une de ses actions, elle se blesse pour la dernière fois et termina ainsi une phase importante de son travail artistique. Cette blessure a guéri ainsi que toutes les autres. Mais, il en reste des traces dans les œuvres nouvelles de l'artiste. Son corps est absent mais continue dans le choix précis des matériaux, de porter les symboles d'une réalité du corps, instance médiatrice entre la chair et la pensée, le visible et invisible. Dans mon itinéraire, il fallait que « [...] je fasse cette confrontation qui est, je pense, le cœur de mon travail »²⁶⁷. Mais voulant alors aller au-delà dans l'action de délivrance à partir de l'exemple de Delacroix et de Gina Pane, « Je ne fais ni de l'Art pour l'Art, ni de l'art contre l'Art. Je suis pour l'Art, mais pour l'Art qui n'a rien à voir avec l'Art. L'Art à tout à voir avec la vie »²⁶⁸ ; celle qui émerge de la forme, c'est-à-dire celle du geste, du corps en entier qui suscite son avènement puis sa transformation en une forme nouvelle. Mon action artistique picturale

²⁶⁶ - Catherine Grenier, *Giuseppe Penone*, Éditions Broché, 2004, pp. 47 - 48.

²⁶⁷ - Gina Pane, *La chair ressuscitée*, Galerie Isy Brachot Bruxelles, 1989, p. XL. VIII.

²⁶⁸ - Robert Rauschenberg *ou le mystère de l'intervalle*, Télérama, Publié le 14 mai 2008 ; Mis à jour le 15 mai 2008.

moderne favorise l'intégration de matières naturelles que synthétiques pour leurs effets de relief et de volume, tendance artistique vohou vohou ou la « matière par excellence, dans l'art pictural ivoirien ».

C'est ainsi que mon œuvre transporte au cœur du processus de création comme chez Duchamp, où se tissent et se croisent idées, souvenirs, où s'élabore toute une stratégie, qui n'est pas sans rappeler, celle du jeu d'échecs (figure 35, p. 154).



Figure 35 : « Échiquier », novembre 1996 (30 X 20 cm).

2 - Autocréation comme œuvre de la vocation thérapeutique

Peindre son intimité spirituelle est une démarche commune aux créateurs de tous les horizons. Ainsi donc, la création artistique comme lieu de guérison, devient passage rituel, une sorte de détournement de la dépense, de coup de force christique prenant un tour éminemment dégoûtant, à l'image de « Messe pour un corps », 1969 de Michel Journiac. C'est ainsi que je vis mon passage rituel chez le « *Kômian* »²⁶⁹ du village de mon enfance comme acte créateur. Or, c'est dans cet extrême danger qui menace la volonté que survient l'art, « tel un magicien qui sauve et qui guérit »²⁷⁰. Cette œuvre littéraire traite de la naissance de la tragédie attique, des motifs esthétiques qui l'ont inspirée et des causes de sa disparition.

L'interaction dans mes performances développe une esthétique qui me met en lien avec le médium noix de cola. Cette expérience fut le tournant important dans ma vie. « Il y a dans la vie d'un homme des rencontres-destins qui vous transforment, vous délivrent un message tellement fort qu'il devient une sommation, un ordre spirituel, un itinéraire clair, une voie lumineuse à suivre, une étincelle qui vous habite et vous brûle à chaque instant de votre vie. Une voix mélodieuse qui ne quitte jamais vos oreilles vous fait danser, une danse pourtant inconnue au rythme nouveau. Une danse pratiquée à l'issue de ma rencontre avec la Comian [...] ma mère spirituelle » de mon village natal [...], qui, dès le premier regard, m'a nommé, baptisé [...] »²⁷¹. Dès lors, ma pratique

²⁶⁹ - Véronique Duchesne, *Le Bossonisme ou comment être « moderne et de religion africaine »*, article paru dans *Présence africaine*, n° 161/162, 2000, p.p. 299-314.

²⁷⁰ - Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Éditions Fritzsche, 1872, p. 56.

²⁷¹ - Document d'Adé Adiaffi Jean-Marie. « *Le Bossonisme. Une théologie de libération et de guérison africaine. L'Afrique entre le devoir de mémoire et le devoir de futur*, inachevé, 1999 ».

artistique de la performance incluant ma vie, mon travail et ma place d'homme dans la société, se révèle comme quelque chose du possible, de l'ordre du potlatch (figure 36, p. 157) Car, « Les conditions de la vie doivent changer - la régénération ne vient que du champ élargi de l'art »²⁷² ; qui est la « façon d'être », la « façon d'agir »²⁷³.

Cela rejoint d'un point vu plastique, Joseph Beuys dans sa conceptualisation, *Like America and America likes Me*, 1974. C'est un artiste qui a insufflé à son œuvre une vocation thérapeutique visant à guérir l'humanité de ses symptômes en délibération, où selon Novalis²⁷⁴ : « La Nature serait un esprit enchainé que seule l'expérience poétique pourrait libérer ». En outre dans sa thèse²⁷⁵, Vassily Kandinsky pense que les artistes auront de moins en moins besoin de puiser dans la forme de la nature pour faire vibrer les âmes, mais qu'ils vont inventer des formes, voire des couleurs, et que les spectateurs vont s'habituer à dialoguer simplement avec l'œuvre, en la laissant agir sur eux, sans penser aux techniques, aux formes reconnaissables qui la composent. Et c'est en voulant traiter à la fois de la vocation thérapeutique et de la beauté dans mon œuvre, que j'ai choisi la noix de cola pour dialoguer avec elle. Le choix de ce matériau végétal est surdéterminé de sens car, elle fait écho à ses vertus traditionnelles et thérapeutiques. Mais, elle est le symbole typique de la médiation africaine comme l'autocréation dans les arts visuels. Ce matériau rituel, croqué ou mâché, donne de la sensation en facilitant la digestion après le repas, ou en éliminant le stress. Cette confrontation qui dépasse la pure esthétique, est une prise de

²⁷² - Sandra Bébié-Valérian, *Joseph Beuys, l'art pour tous ?* Université du Québec à Rimouski, 2008.

²⁷³ - *Le Robert*, dictionnaire historique de la Langue Française, 1998.

²⁷⁴ - Maurice Besset, *Novalis et la pensée mystique*, Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1947.

²⁷⁵ - Vassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Gallimard, 1988.

conscience de la quête de tout le possible de l'art, d'une récréation, qui impose une relation nouvelle avec l'œuvre d'art.



Figure 36 : « *Mère spirituelle* », novembre 2011 (60 X 40 cm).

En ce sens et selon toujours Vassily Kandinsky²⁷⁶, « Les hommes commencent à comprendre que la science ne peut pas tout résoudre, et qu'il faut se tourner vers le « spirituel ». Il donne en exemple une Madame BLAWATZKY, qui a fondé une « société de Théosophie, qui cherche à trouver les voies de l'esprit par la « connaissance intérieure ». Et les artistes sont les premiers à amorcer ce « tournant spirituel ». Kandinsky cite Maurice Maeterlinck en littérature, Wagner Debussy et Arnold Schönberg en musique, Paul Cézanne en peinture. Ces artistes cherchent « de nouvelles formes » pour exprimer l'esprit. Par exemple, Maeterlinck utilise le mot non pas pour son sens, mais pour le son qu'il produit. Pour Cézanne « il savait faire d'une tasse de thé une créature douée d'une âme », et cela en utilisant les outils du peintre : la couleur et la forme.

3 - Processus de transformation dans l'art contemporain

Certaines œuvres d'artistes contemporains comme le carré noir de Kasimir Malévitch et les noirs d'Alexandre Rodtchenko, montrent leur intérêt pour les phénomènes hallucinatoires, tels que ceux créés par l'apparition et la disparition de la forme et de l'image. Ce sentiment d'inquiétude qui les anime est aussi observé chez Pierre Soulage, qui voit un coq dressé sur ses ergots à force de regarder une simple tache. Il exprime cela de la manière suivante : « Inquiet et intéressé, je traverserai la rue. Arrivé à quelques mètres du mur, l'apparition disparut, la tache était de nouveau là avec sa richesse de choses concrètes, sa peau qui avait si bien vécue les irrégularités du mur. J'y trouvai avec bonheur, ce

²⁷⁶ - Vassily Kandinsky, Ibid.

que j'aimais. Quelques jours après, l'apparition revint de nouveau, je tentai de m'en débarrasser, mais les efforts pour échapper à cette maladie étaient vains »²⁷⁷. Cette apparition matériellement inexistante, qui n'est autre qu'une conception mentale, montre que l'œuvre d'art se construit au-delà de ses frontières ; un dépassement physique pour accéder à l'imaginaire.

Il est certain que l'imaginaire accorde à l'artiste, la possibilité de transformer les réalités existantes. De cette façon, l'artiste Yves Klein a cherché à se transformer en mythe vivant, en élaborant ses propres cosmogonies à travers l'exposition du vide et l'invention d'une seule couleur, sans aucune ligne. Pour Yves Klein, la seule présence d'un artiste suffit à transformer un espace en événement et en art. Car avec ses recherches sur le vide, il confirme sa volonté de transformer l'invisible en art. Pour Camille Morineau, commissaire de l'exposition « Yves Klein. Corps, couleurs, immatériel »²⁷⁸, l'artiste cherche à s'octroyer tous les pouvoirs, pas seulement celle de disposer de l'espace de la toile, mais aussi celle de la vie en général.

De cette façon, je cherche à transformer dans ma peinture, la matérialisation de ma pensée artistique qui tient compte de mon pouvoir initiatique, tel un officiant du culte²⁷⁹. Cette dématérialisation se révèle aux yeux de Pablo Picasso²⁸⁰, comme un réceptacle d'émotions venues de n'importe où : du ciel, de la terre, d'un morceau de papier, d'une figure qui passe par une toile d'araignée. Ainsi donc, ces rituels, conçus

²⁷⁷ - Soulages, Pierre. Entretien avec Bernard Cesson, « *Les années 50 et aujourd'hui* », Le débat, mai-août, 1988, Paris, Flammarion, p. 92.

²⁷⁸ - Cette exposition s'est déroulée du 5 octobre 2006 au 5 février 2007 au Centre Georges Pompidou à Paris.

²⁷⁹ - Véronique Duchesne, *Le Bossonisme ou comment être « moderne et de religion africaine »*, Présence africaine, no 161/162, 2000.

²⁸⁰ - Ingo, Walther F., *Pablo Picasso*, Bonn, Taschen, Verlag GmbH, 1993, p. 18.

comme une voie d'accès au moi profond, ont une valeur thérapeutique. La frontière entre art et clinique se brouille et certains artistes, telle la plasticienne Lygia Clark, poussera sa logique jusqu'au bout et s'effacera, pour permettre à chacun des « patients » engagés dans ses propositions de réinventer leur propre vie. Car « Pour Lygia Clark, l'art est avant tout rituel [...] car le rite sans mythe permettant au participant de découvrir et de recomposer sa propre réalité physique et psychique... »²⁸¹. Cette part sacrificielle qui se trouve dans les séances collectives que Lygia Clark organisa dans le cadre de son enseignement en arts plastiques à l'Université de la Sorbonne à Paris en 1973 (figure 37, p. 160). Pour sa *Bave anthropophagiques*, des étudiants tenaient en bouche des bobines de couleur qu'ils devaient dévider lentement afin d'en recouvrir le corps des participants, allongés par terre. Le déroulement progressif de la performance amenait à l'entremêlement de tous avec cette « bave ».



Figure 37 : Lygia Clark, « *Bave anthropophagique* », 1973.

²⁸¹ - Lygia Clark, *Catalogue de l'exposition MAC*, Galeries Contemporaines des Musées de Marseillaise, 16 janvier - 12 avril 1998.

CHAPITRE II : PROCÉDÉ RITUEL D'EXPULSION ET ACTE POÏÉTIQUE DANS L'ART MODERNE

1 - Rite, nourriture de l'instinct du créateur

Ma démarche plastique s'inscrit dans une dynamique de création moderne. Elle est faite notamment pour être fréquentée comme un ami proche, un secret. Par cette fréquentation, je peux lui demander de me nourrir, et il me nourrira de mon instinct créateur, le jeu le plus mystérieux du monde. Cette démarche qui traite de la beauté à l'aide de la noix de cola, est entourée d'une sorte de mystère et de ritualisme ; comme une sorte de nourrir pour les ancêtres totémiques. Car, « La beauté formelle existe, bien entendu, mais elle est loin d'englober toute la notion de la beauté. Celle-ci relève proprement de l'Être, mû par l'impétueux désir de beauté. La vraie beauté ne réside pas seulement dans ce qui est déjà donné comme beauté ; elle est presque avant tout dans le désir et dans l'élan »²⁸². Et pour faire revivre le monde des ancêtres avec les concepts et les techniques de la représentation de l'art contemporain, je m'appuie sur de nouvelles techniques de représentativité dans l'exécution de mes tableaux (figure 38, p.162). À travers ces concepts, j'essaie de me mettre dans la peau de mes ancêtres avec une préoccupation constante de mouvements, en donnant de ma personne.

²⁸² - François Cheng, *Cinq méditations sur la beauté*, Albin Michel, 2006, p. 36.

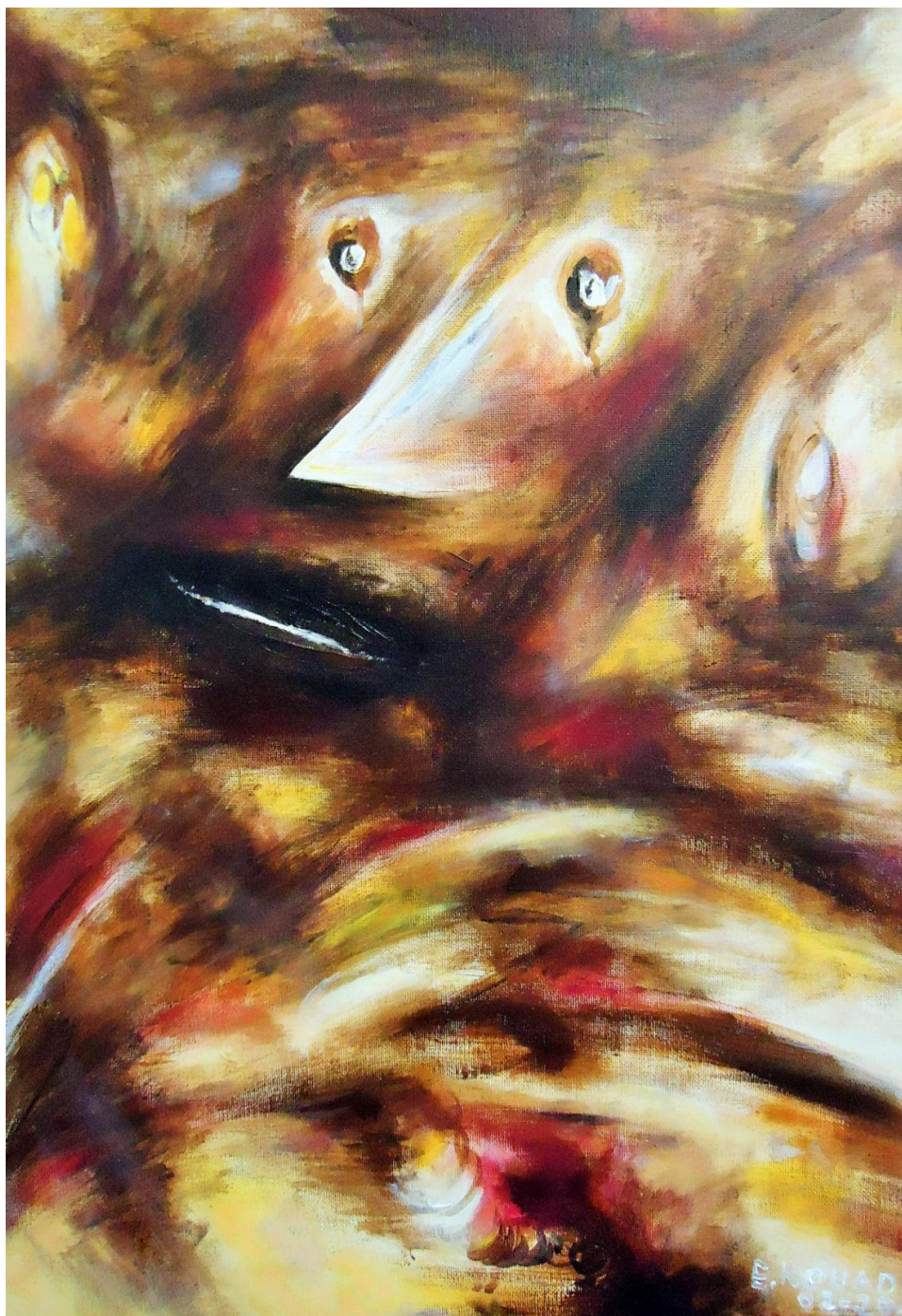


Figure 38 : « Ancêtres », février 2012 (60 X 40 cm).

2 - La perte créatrice-chimère comme don dans l'art moderne

L'artiste n'a, en effet, jamais été plus désintéressé, par une vertu esthétique magique, que l'homme ordinaire. Puisque généralement, toute relation humaine est nécessairement fondée dans l'utilitarisme. Avec mon expérience de plasticien, j'entreprends la création artistique dans une démarche illusoire centrée sur moi-même telle une chimère. Une telle démarche que j'applique à la « colporteuse » d'Annette Messenger. Sous ce titre, l'artiste signe une nouvelle série intitulée Chimères (figure 39, p.163).



Figure 39 : Annette Messenger « *Les Chimères* », 1982 - 2015.

Dans la même approche, Annette Messenger a eu un entretien avec Suzanne Pagé dans lequel elle déclare ceci : « je suis la colporteuse de vos chimères, la colporteuse des rêves simiesques, des délires arachnéens, des peurs chimériques »²⁸³. Toutefois, la « Chimère » d'Annette Messenger ne désigne pas un tableau précis, mais plutôt des

²⁸³ - Annette Messenger, *mot pour mot* : textes, écrits et entretiens, édition établie par Marie-Laure Bernadac, Dijon, éd. Les Presses du réel, 2006, p. 367.

compositions qui varient au fil des expositions successives et que l'artiste recrée chaque fois directement sur les murs des espaces où elle expose. Et cela, sous le signe de « l'amour de l'art ». Aussi, cette démarche altruiste est une zone participative d'échange ; vise à modifier le statut du spectateur.

« Les chimères » d'Annette Messenger composent un univers imaginable, reprenant le vocabulaire des contes merveilleux : un désir de réintroduction du merveilleux par des formes indéterminées, arabesques. Au spectateur donc, de chercher la clé sans se perdre dans la combinaison entrelacée qui lui est tendue par l'artiste-araignée. Dans l'entretien susmentionné, elle déclare que « Le dessin sera très grand, d'une trentaine de mètres, à même le mur, une sorte de grand signe noir, comme un fil qui se déroulera le long de l'exposition. Dedans seront prises mes chimères, elles seront vraiment « piégées » : par exemple, une immense toile d'araignée dessinée renfermera des petits animaux, des papillons, qui sembleront happés par une grosse chimère-araignée, puis, en suivant ce fil, on arrivera à un château, après avoir traversé une forêt, et sans doute nous conduira-t-il à quelque chose [...] »²⁸⁴ de dégoûtant comme une provocation des rencontres individuelles ou collectives sur la scène de l'art actuel. Dans « chimère » d'Annette Messenger, dans la toile plus abstraite, la peinture coule sur des photographies en pot-pourri disloquées sous formes arabesques.

Cette démarche d'Annette Messenger qui existe dans le domaine de l'art a intéressé Nicolas Bourriaud qui s'est posé lui aussi la question dans *Esthétique relationnelle*²⁸⁵. Il répond en proposant qu'il est possible

²⁸⁴ - Annette Messenger, *mot pour mot*, ibid., p. 391.

²⁸⁵ - Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998.

que l'art d'aujourd'hui comme don, gratuité, loisir et libre jeu soit de pure chimère pour créer des rapports directs au monde alors qu'il est issu d'un domaine historiquement dévolu à leurs « représentations ». En proposant une nouvelle esthétique axée sur la relation, Bourriaud révèle une autre façon d'appréhender le camaïeu d'œuvres car, sans don, il ne peut pas y avoir d'art » selon Lewis Hyde dans *the Gift : Imagination and the Erotic Life of Property*²⁸⁶. Pourtant, ce qui plaide en faveur de l'œuvre d'art comme don ou de ce supplément d'âme qui distingue l'objet artistique de la marchandise, repose en réalité moins sur les notions de talent ou de don naturel que sur l'idée d'une valeur d'usage immatérielle et symbolique des œuvres d'art, qui peut ou non, s'inscrire dans le circuit normal des transactions économiques.

Dans mon cas, la perte récréatrice-chimère résulte-t-elle de la peinture végétale qui passe par le corps, en dépit de la « violence de la transgression »²⁸⁷ ou à l'opposé de l'artifice qui transgresse la matière en prenant forme ? Ici, je joue la perte, cette question qui touche à l'œuvre d'art qui véhicule la beauté rassurante, mais aussi trouble, bouleverse. Cet œuvre d'art qui a un rôle premier de rejouer les peurs pour les exorciser et transformer l'angoisse en plaisir. Cette conception d'un art basé sur l'une des procédures plastiques à laquelle l'artiste peut faire appel, Thomas Hirschhorn l'a réalisée en initiant un projet d'organisation sociale à propos d'un travail d'artiste dans l'espace public et également à propos du rôle de l'artiste dans la vie publique. Cet artiste plasticien suisse donne une raison très simple à la rigidité du projet muséal qui doit « produire » chaque jour quelque chose. Car, « ce n'est

²⁸⁶ - Lewis Hyde, *The Gift: Imagination and the Erotic Life of Property*, Random House, Vintage Books, 1983.

²⁸⁷ - « *Les Utopies précaires de Thomas Hirschhorn* », par Rachel Haidu in *Le Journal des Laboratoires*, n° 3, décembre 2004.

pas passif - un patrimoine : les œuvres sont là pour développer une activité. [...]. Aussi, peut-on imaginer le regard, nourri d'un sens actif d'engagement collectif [...] définit comme une forme essentiellement « participationnelle », loin de l'acceptation passive d'un patrimoine, forme convenue de regard proposée par l'institution »²⁸⁸.

Cette abstraction se retrouve également dans les pièces in situ *Portrait of Ross in L.A - 1881* de l'artiste conceptuel américain Félix Gonzalez-Torres. Ses tas de bonbons, offerts aux bouches avides de douceurs, présentent une charge douloureuse lorsqu'ils correspondent au poids de son compagnon, atteint par le sida. La disparition progressive des plaisirs sucrés devient là une métaphore de la perte prochaine de l'être aimé. Cette tension entre l'âpre expérience intime et la décontraction de l'attitude de visiteurs témoigne d'une ambiance du don que les réflexions de Nicolas Bourriaud ne prennent pas en considération.

Dans l'acte re-créatrice, la perte d'une pochade apparaît comme un « sacrifice pictural ». Ce faisant, il remet en question la destruction de peintures originales d'artistes de renom, prêtées voir « données » qu'on expose dans un espace public pour « faire exister l'art au-delà des espaces qui lui sont consacrés ». De même, cette nouvelle réalisation s'inscrit comme le prolongement de *Deleuze Monument - 1999*, œuvre sculpturale précaire de Thomas Hirschhorn à la mémoire de Gilles Deleuze et qui retrace le déroulement de l'événement festif présenté à Avignon. Cette peinture monochrome est la matérialisation de ma pensée artistique, parce qu'elle propose une seule couleur jaune-ocre ambrée de teintes étalées, sans aucun dessin mais qui fait traces. L'existence de

²⁸⁸ - Extrait du texte « *Les Utopies précaires de Thomas Hirschhorn* », *ibid.*,

cette monochrome n'est pas comme réponse à la question « que peindre aujourd'hui ? » mais pour permettre à l'art d'exister autrement. Car, « je réaffirme, dit Claude Rutault, qu'au-delà du monochrome, une toile de peinture [...] exposée dans un lieu public, [...] est une ouverture sur un autre fonctionnement et d'autres relations de l'art avec les autres activités humaines »²⁸⁹. Dès lors, la surface de ma toile se révèle comme une matière sensible, une présence, un évènement qui agit sur le spectateur. Puisque la sensibilité que je mets dans mon œuvre en tant qu'artiste est le signe de « l'amour de l'art ». Pour réaliser mon projet pictural, la solution a été trouvée à travers la noix de cola mâchée. En effet, je balaie la surface de ma toile étalée à même le sol en crachant la noix de cola et laisse des traces nuancées jaune-ocre. Ici, l'image est construite sans ébauche et sans dessin préparatoire. Elle provient des formes abstraites issues de l'écoulement du médium sur la toile. Ces formes sont longuement observées afin de préciser certaines d'entre elles. Dans cette démarche proche de Nicolas de Staël, qui peint par zone denses, chargées de substance chromatique, la recherche de l'image se fait directement au moment de la réalisation de l'œuvre. C'est l'écoulement du médium qui fait naître l'image, en impliquant la dynamique de la création. Et en choisissant de le montrer au regard, j'évite la perturbation visuelle en ramenant à un seul point d'intérêt qui est l'utilisation de matériau qui entretient le lien social. Mais, la juste apposition de mes monochromes finit par créer un effet de polychrome attractif démontrant que l'art est une véritable force transformatrice.

En effet, se déployant autour du thème rite et poétique du don, du stationnement mais aussi de la mobilité, la perte créatrice-chimère joue

²⁸⁹ - Claude Rutault, « Réplique », *Cahiers Danaé*, no 2-3, automne-hiver 1987, cité par Denys Riout, p. 253.

sur l'illusion et interpelle le regardeur qui est aussi l'artiste que je suis, éveille ses sens et captive la réflexion sur le processus de l'œuvre en train de se construire. Dans l'illusion, écrit Clément Rosset, c'est-à-dire la forme la plus courante de mise à l'écart du réel, il n'y a pas à signaler de refus de perception à proprement parler. La chose n'y est pas niée : seulement déplacée, mise ailleurs. Mais, en ce qui concerne l'aptitude à voir, l'illusionné voit, à sa manière, tout aussi clair qu'un autre [...] d'être à la fois lui-même et l'autre »²⁹⁰. Mais, mon œuvre pleine de spiritualité qui met en scène tout mon corps d'initié en « chair et en os », me confronte à la question de savoir « où mettre la limite du corps et du monde, puisque le monde est chair ? »²⁹¹, demande Merleau-Ponty. Alors, l'artiste ne se tient pas face à son œuvre mais, il est une partie du tout de celle-ci. Dès lors, il y a mon être, il y a le « monde de l'œuvre » rituelle, et il y a mon corps d'initié. La façon dont tout cela interagit, c'est la chair. Elle est partagée avec elle-même. Suivant la pensée de Merleau-Ponty, si « Le monde et moi sont l'un dans l'autre : la chair tapisse et enveloppe toutes les choses visibles et tangibles dont elle est entourée »²⁹². Mais, si le « monde de l'œuvre » rituelle est chair, alors, il n'y a pas de limite entre mon corps et celui-ci. Dès lors, il y a incorporation dans la chair de mon être. Et les performances que je réalise sont les traces laissées pour trouver une médiation de l'ordre artistique et une forme d'indépendance ; ce sont des chimères, des esprits qui connectent mon corps au monde de l'œuvre rituelle. C'est pourquoi, je suis impliqué dans mon œuvre ritualisée par mon corps dynamique. Dans ce cas, je change de corps en me mettant dans un état de transe pour nouer le dialogue entre acte et œuvre tracée. Puisque le corps

²⁹⁰ - Clément Rosset, *Le réel et son double, essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1990.

²⁹¹ - Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, 182.

²⁹² - Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *ibid.*, p 164.

humain est dans son essence même métamorphose, « hystérique », mieux encore « impatiente », pour reprendre le mot magique de Jean-Louis Schefer : « plus réellement et constamment, nous sommes le laboratoire de la forme humaine et de l'anamorphose qui produisent la pensée, le désir, les humeurs ou les passions : le rien qui est en nous comme de la pensée et le rien accumulé par lequel nous sommes des choses du temps [...]. Notre savoir est que, malgré tout, nous ne sommes pas un corps, nous en sommes l'impatience ; le lien incompréhensible de l'esprit et de la chair »²⁹³.

L'artiste est né d'une volonté de comprendre et de pénétrer le mystère de sa propre création. Ainsi, créer serait une sorte de recreation, « se » créer soi-même. De ce fait, mes performances se veulent « regard » porté sur l'être produisant donc son existence, et ne seraient-elles pas aussi et surtout « la figure du don » que Pablo Picasso défigure, déconstruit pour donner de nouvelles expressions au Cubisme en s'inspirant de l'art africain à travers le visage de la femme. C'est une manière de renouer avec l'identité à travers et par sa propre création qui est « signe de vie », ce processus créatif intérieur duquel naîtront tout à la fois l'œuvre d'art et son créateur selon Michel Petit dans la Préface de *Le voyage vers l'œuvre : les liens multiples unissant l'homme au processus créatif*²⁹⁴. En somme, l'artiste est créateur d'une œuvre et l'œuvre créatrice d'un autre de soi-même « se considérant plutôt comme une personne offrant des situations et des propositions à d'autres » telle l'expérimentation du don à travers la double confrontation des œuvres à la fois réelles et illusoires de Félix Gonzalez-Torres : *Death By Gun*,

²⁹³ - Jean-Louis Schefer, « *Chair de la peinture* », in Catalogue de l'exposition « Francis Bacon », Paris, Centre Pompidou, 1996, p. 45.

²⁹⁴ - Michel Petit, dans la Préface de *Le voyage vers l'œuvre : « les liens multiples unissent l'homme au processus créatif »*, Gérald Quitaud, Toulouse, Éditions Erès, 1993.

1990 et Portrait of Ross in L.A, 1991. Les années 90 de cette confrontation ont été témoins d'un virage dans l'art contemporain où l'artiste se concentre davantage sur les interactions que son travail provoque sur le public. Pour la première œuvre, Gonzalez-Torres dispose un tas de bonbons multicolores dans un coin de l'espace d'exposition et le public peut se servir librement. La deuxième pièce fonctionne de la même manière mais avec un tas d'affiches. Lors des expositions des emplacements d'affiche, les spectateurs repartent le plus souvent avec un grand nombre d'impressions qu'ils jetaient directement dans la rue en sortant. Outre le fait de donner sa production au public, il questionne la forme même de l'œuvre d'art et offre au public de créer un lien avec lui en se basant sur le lien qu'il entretient avec l'homme qu'il aime. Ce que le travail de Gonzalez-Torres nous procure, c'est un espace, une évocation intimiste de l'autre.

Dans *le réel et son double*, Clément Rossent énonce que « dans le couple maléfique qui unit le moi à un autre fantomatique, le réel n'est pas du côté du moi, mais bien du côté du fantôme : ce n'est pas l'autre qui me double, c'est plutôt moi qui suis le double de l'autre. À lui le réel, et moi l'ombre. « Je » est « un autre » ; la « vraie vie » est « absente »²⁹⁵. Cette énonciation est soutenue dans l'œuvre littéraire *De l'entre-deux* du chorégraphe et critique d'art Daniel Dobbels. Cet ouvrage sur la relation entre danse et arts plastiques questionne le double, entre les deux ; la question est importante dans la naissance de la danse moderne d'Isadora Duncan, danseuse américaine. La danse représente certainement l'un des points d'acmé de cette relation entre danse et arts plastiques. Car, « De Carpeaux à Rodin, de Degas à Toulouse-Lautrec, de Matisse à Picasso,

²⁹⁵ - Clément Rossent, *Le réel et son double, essai sur l'illusion*, Paris, Éditions Gallimard, 1990, p. 91.

de Nolde, Kirchner à Beuys, de Klee à Rauschenberg, d'esquisses en peintures, un cours étrange se dessine et se creuse où la danse moderne d'Isadora Duncan à Merce Cunningham, en passant par Mary Wigman ou Martha Graham trace, invente et fraye ses écritures singulières inimitables »²⁹⁶. Mais alors, jusqu'à quel point peut-on devenir, physiquement et non plus moralement, autre que soi-même ?

Maurice Merleau-Ponty scrute la questionne dans la *Phénoménologie de la perspective* en cherchant à savoir « comment le mot « Je » peut-il se mettre au pluriel, comment peut-on former une idée générale du « Je », comment puis-je parler d'un autre « Je » que le mien, comment puis-je savoir qu'il a d'autre « Je », comment la conscience qui, par principe, et comme connaissance d'elle-même, est dans le monde du « Je », peut-elle saisir dans le mode du « Toi » et par là dans le monde du « On » ? »²⁹⁷. Dans mon cas, le « Je » est un autre, cet autre que « le mythe d'une présence immédiate » au moment de la création. Car l'artiste doit quitter le contenant du « Moi » pour s'incorporer dans un autre. Mon autre est un « ami proche », sacret. Comment donc faire de la création la condition d'une communication et du passage avéré dans la peau d'un autre ?

C'est l'allégorisation qui donne un ordre dans un autre de telle sorte qu'elle soit une véritable expérience intérieure. Ma performance est un moment privilégié, sacré, où je sors de moi-même pour entrer dans la peau d'un ami proche. Dans le présent de la création, ce « Moi » qui agit n'était pas celui de tous les jours. Aussi, l'allégorisation représente-t-elle

²⁹⁶ ' Daniel Dobbels, *Cycle de conférence et conférences dansées*, dossier de Presse CND, Paris, 2011/2012.

²⁹⁷ - Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, 1945, p.p., 400-401.

l'acte de liaison entre l'homme et le dieu des ancêtres, l'être social et son instinct créateur, l'objet traditionnel et le totem ? Puisque l'allégorisation par excellence est l'œuvre métaphorique que l'homme s'est inventée pour parler de lui-même.

Outre, les affinités particulières du don et de l'esthétique que mon travail interroge, il s'agit aussi de se tourner vers les pratiques artistiques elles-mêmes. Mon démarche plastique est une toile d'émotions et de souvenirs que je tisse, détisse et retisse, telle Pénélope, en attendant le retour d'Ulysse, tout au long d'une vie. Mais aussi, c'est l'espace de l'intime que je fais, je défais et refais, espace où je me voile et dévoile.

La perte recréatrice-chimère dont je traite ici est proche de la démarche que prône la pensée de Paul Valéry dans *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*²⁹⁸ ; à savoir qu'on ne peut toujours penser en arts que par et à partir de réalisations. Ces premiers écrits en prose, lui ont permis d'affirmer : « j'ai combiné les normes suivantes : peinture, architecture, mathématiques, mécanique, physique et mécanisme ». Par delà cette réflexion à caractère scientifique, cette expérience contient en grands traits toute la philosophie et l'esthétique qu'il développe. Mais, il préfère le terme de construire plutôt que de créer, construire, trouver de nouvelles possibilités, de nouvelles combinaisons, faire des liens, pousser l'intelligence au-delà de ses limites jusqu'à l'imagination. Tout cela aboutissant à une pensée de Valéry sur le Moi très épurée. C'est d'ailleurs une constante de cette réflexion, rechercher ce qui relie le scientifique et l'artiste, le savant et le créateur, les connaissances et les possibilités, l'universel et le personnel, leur complétude.

²⁹⁸ - Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Gallimard, 1992.

En effet, il reste d'un artiste ce que donnent à imaginer sa singularité et les œuvres qui font de cette singularité un signe d'admiration, de haine ou de différence sous forme d'une perte créatrice-chimère dont « l'enthousiasme n'est pas un état d'âme [...] de créateur, notait Paul Valéry²⁹⁹, méditant sur Léonard de Vinci. Et cette idée lui était chère que ce n'est pas l'imagination qui crée mais l'intellect, seule faculté de juger, donc de donner en passant par la dépense, le dégoût et la destruction qu'on retrouve aujourd'hui dans l'art contemporain. Cette démarche « psychologique et profonde », parfaitement applicable aux peintres telle Séraphine de Senlis, car elle concerne le travail du créateur, du « réalisateur » selon Paul Valéry³⁰⁰. Ce qui distingue la peintre Séraphine de Senlis de son état psychique « extase » des malades plus ou moins atteints qui se livrent aux arts plastiques, n'a rien à voir directement avec le contenu obsessionnel de ses tableaux. Et cet exemple est bon, justement, parce que Séraphine de Senlis malade pourrait passer pour s'enrichir par sa maladie. Certes, le cœur qu'elle mettait à son œuvre rattachée à l'art naïf lui donne l'intensité d'image frappante. Ce qui fait que finalement, ce qu'elle exprime, bien plus qu'un traumatisme infantile, c'est la joie présente de composer. Alors, la peinture prendra en charge les « sujets », les visions du peintre, même si leur caractère saisissant fait oublier au spectateur que c'est un peintre qui les lui propose, et non un photographe ou un cinéaste, même si ce spectateur s'émeut du dégoût au lieu d'être ému par la qualité de la peinture. Car l'art de bâtir sert d'images et de modèle pour Valéry. Ainsi, l'imaginaire pictural n'a rien à voir avec l'imagination littéraire ou poétique. Les analyses bien connues de Gaston

²⁹⁹ - Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, *ibid.*, p. 170.

³⁰⁰ - Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, *ibid.*

Bachelard préfigure de « la phénoménologie de l'image naissante », se limitent aux rapports de la rêverie avec les arts littéraires et n'évoquent que rarement des exemples tirés de la plastique.

En outre, si l'on tient compte que les arts ont aussi joué sur des formes expressives, on pourrait aussi réserver le terme d'imaginaire « pictural » à la transformation créatrice-chimère sous forme de dépense, de dégoût, et de destruction qu'on retrouve aujourd'hui dans l'art contemporain. C'est ainsi qu'au regard de nos habitudes écrit Paul Valéry³⁰¹, Léonard de Vinci paraît une sorte de centaure, un centaure ou une chimère, à cause de l'espace ambiguë qu'il représente à des esprits trop exercés à diviser notre nature et à considérer des philosophies sans mains et sans yeux, des artistes aux têtes si réduites qu'il n'y tient plus que des instincts.

³⁰¹ - Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Ibid.

3 - L'œuvre picturale dans l'ivresse de la création artistique

Amoureux de la nature, j'ai toujours besoin de reproduire, de peindre, de s'exprimer pour laisser ensuite vagabonder mon imagination. D'où les prémisses d'une aventure artistique pour la vie. Mon choix délibéré pour la peinture résulte d'un don initiatique, doublé d'un sens de la création artistique donnant l'impression du dégoût, d'une fascination par la lumière naturelle - divine, qui rappelle « la lumière » artificielle dans des œuvres de peintres classiques en Europe, tels Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, Eugène Delacroix, Léonard De Vinci, illustrées dans des ouvrages littéraires, poétiques et philosophiques. Dans le cas de Jackson Pollock, c'est la gestuelle impliquant le corps entier qui fait peinture dans ce XXème siècle. Ainsi, il déclare : « Je ne tends pratiquement jamais ma toile avant de peindre. Je préfère clouer ma toile non tendue au mur ou au sol. J'ai besoin de la résistance d'une surface dure. Au sol, je suis plus à l'aise. Je me sens plus du tableau, j'en fais d'avantage partie ; car de cette façon, je peux marcher tout autour, travailler à partir des 4 côtés et être littéralement dans le tableau. C'est une méthode semblable à celle des peintres Indiens de l'Ouest qui travaillent sur le sable »³⁰². C'est dans la découverte de la peinture rituelle des Indiens de l'Amérique que la pensée et la technique artistiques de Pollock prennent leur origine. L'espace du peintre Indien était une zone sacrée. Et l'activité rituelle de peindre n'était ni moins qu'une manifestation de l'Esprit absolu à travers le corps de l'homme. Les Indiens peignaient sur le sable. Afin de recevoir les dictées de l'Esprit, l'artiste se mettait en état de transe. Accroupi ou debout, le

³⁰² - Cité par Dominique Bozo, in *Jackson Pollock : 21 janvier - 19 avril 1982, Exposition*, Paris, Musée national d'art moderne, 1982, p. 260.

peintre élaboussait le sol de peinture ou le gravait à l'aide d'un bâton, tournant autour d'un espace bien délimité et à l'occasion, marchant dedans. L'image étant effacée aussitôt après, c'était bien l'activité en elle-même qui était la fin de l'artiste et non pas l'objet esthétique. Pareil pour mon cas dans la logique de la création de mon œuvre ; c'est mon effet dynamique, considéré ici comme la détermination objective d'une esthétique de la mise en scène qui l'envahis dans une chorégraphie de mon corps, dans une danse « hystérique » qui me rapproche de la danse « frénétique » de Jackson Pollock. Comme pour un danseur, je noue un dialogue entre acte et trace. Dans l'ivresse de la création, mon corps donne l'impression de m'écouter.

En cela avec ma toile posée sur le sol, il s'agit de tourner autour d'elle, et mâcher la noix de cola à travers une maturité d'esprit artistique et culturel, puis la cracher pour nourrir la création, avec une volonté de puissance et un désir venant du corps matière, du corps-créateur, et de manière spontanée et presque « inconscient » (figure 29, p. 104). De par cette livraison inconsciente à la création, je mets en jeu tout mon être pour construire une forme informe de la dépense de mon intimité corporelle ; cet « état de communication [...] relève de la quête d'une continuité possible de l'être, au-delà du repli de soi »³⁰³. C'est pourquoi, ce concept d'expulsion par la bouche comme acte poïétique, qui fait trace, est un processus de ritualisme, censé conférer au geste créateur, une force magique pour donner sens à la production. Alors, l'expression harmonieuse du graphisme et de la couleur, cet « élan vital », est empreinte de tradition avec une facture de grande modernité. Et l'aspect de l'image fragmentée à la Picasso se voile progressivement, avant de

³⁰³ - Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Gallimard, Œuvre complète, 1987, p. 23.

disparaître dans le flux de la peinture liquide expulsée par la bouche sur la toile, par l'artiste que je suis, qui en orchestre le mouvement et la vibration. La profondeur de la toile plus abstraite, s'abolit derrière un étoilement d'arabesques de tâches jaune-ocres déversées, émises en ruissellement qui apparaît chez Jackson Pollock. Mon corps et la peinture expulsée, s'influencent l'un l'autre par des mouvements rythmiques. Ainsi, la peinture devient une forme d'espace, mouvante, fluide et ne semble pas s'arrêter à la matérialité physique de la toile. Dès lors, elle donne une impression de hors-champs. Par ce traitement particulier, les codes traditionnels de la peinture sont rompus ; le « figuré » n'est plus hiérarchisé, et la toile n'a pas de sens de lecture prédéfini. En l'espace d'une heure de travail, la surface tout entière s'anime d'effets dynamiques, qui donnent ces entrelacs de peinture caractéristique à l'œuvre de Pollock. Puisque ce concept de l'œuvre est basé sur le corps comme matériau artistique premier.

Ici, ce n'est pas la peinture qui m'intéresse, mais c'est le geste créateur qui donne sens à l'œuvre. Car fluidifier toutes les barrières entre ma peinture et moi-même, fait partie de moi. En outre, cette action et mouvement de la peinture végétale qui passe par le corps comme un crachat, cette idée de mise à distance, serait de recréer les liens mythologiques entre les êtres et la nature pendant les cérémonies rituelles, et dans le processus d'initiation. Le rapport de l'homme avec la forme est d'autant plus fusionnel que l'être mythologique se serait lui-même transformé en peinture végétale. L'exemple d'Yves Klein en témoigne en allant plus loin. Dans sa comparaison, l'artiste définit la peinture « comme une surface colorée qui devient un épiderme vivant à mesure que le peintre peint et qui, par conséquent, devient une présence,

mais non pas une présence animale ou végétale ou un être tout court, voilà le merveilleux mystère »³⁰⁴.

L'analyse de cette œuvre intitulée *Entrelacs* réalisée en novembre 2008 (figure 40, p. 180), a permis de fournir quelques pistes de réflexion. Elle est composée de lignes entrelacées, forme d'organisation sociale qui met en relation les arts plastiques et l'art musical. Par une astuce technique, certains éléments rituels de la composition sont en partie cachés par la peinture pastelle et plongés dans l'ombre, comme pour se donner au regard. Par cette peinture pastelle aux coloris chatoyants, je convoque les modèles du « beau dessin » et de l'illustration viennoise de la fin du 19^e siècle, époque symboliste qui fut aussi celle de Freud. La couche obscure devient ici un voile qui empêche une vision claire des formes abstraites qui veulent se donner au regard. Empêché et contraint, l'œil humain doit procéder à une scanographie de l'œuvre picturale, afin de voir à la fois ce qui s'offre explicitement à lui et de ce qui est en dessous de la couche opaque. Technique mixte et utilisation de pigments accrochés au support malgré les altérations des couleurs.

Ici, je m'efface au service de la communauté, qui signe l'œuvre, pourrais-je dire. Ainsi, parlerais-je de l'art musical sacré negro-spiritual. En effet, le développement de cet art musical fait prendre en compte l'entrelacement profond de l'instrument de musique dans les forces et éléments de la tradition. Puisque « le son musical a un accès direct à l'âme. Il y trouve un écho essentiellement immédiat car l'homme « a la musique en lui-même ». Et « chacun sait que le jaune, l'orange et le rouge donnent et représentent des idées de joie, de richesse »³⁰⁵ selon

³⁰⁴ - Cité par Nicolas Chalet, in *Yves Klein*, Paris, Éditions Adam Biro 2000, p. 64.

³⁰⁵ - K. Scheffler, article : « Notes sur la couleur », *L'art décoratif*, février 1901.

Eugène Delacroix. Il s'agit là de discerner les formes matrices qui s'entrelacent pour organiser la matière plastique. Là encore, on peut suivre activement, avec le regard, la façon dont la matière plastique se forme, du simple au composé, en relation avec les forces rituelles. L'espace pictural est conçu comme un espace dynamique, un champ de force. « L'entrelacs de cordes-instruments » de musique de mon œuvre *Entrelacs* réalisée en novembre 2008 (figure 40, p. 180) et les « les figures impossibles » de Maurits Cornelis Escher répondent parfaitement à ses conditions. Dans ses constructions, Escher nous étonne et nous charme car, une logique d'image parfaitement concluantes, rend possible l'impossible. La possibilité de ses mondes impossibles dépend entièrement de la découverte d'une règle de construction, qu'Escher trouvait le plus souvent dans les mathématiques. Dans mon cas, « l'entrelacs de cordes-instruments de musique » n'existe pas dans la réalité. Mais à travers l'acte plastique, je l'ai cependant tout simplement réalisé en introduisant le spectateur : à une fascinante pratique d'instruments de musique traditionnelle africaine chargés d'histoire, fabriqués avec des matériaux les plus rudimentaires ; à la magie qui émane de l'Afrique. L'acte artistique se révèle donc être une prise de possession du monde par l'imagination au croisement des cultures, et sur l'exploration des champs artistiques méconnus. Car, il est fondamentalement la recherche de certaines formes d'association jusque là alors impossible. La réalité n'est pas idéalisée, mais supprimée et parfois même en contradiction avec elle-même. La réalité de l'instrument de musique est ainsi utilisant dans mon cas en le détournant et en lui faisant même « frénétique » pour provoquer notre sentiment à l'égard de ce qui est surprenant. Les figures d'Escher et l'instrument de

musique dans mon cas, peuvent être dessinés sur une surface plane mais, ils ne pourraient pas exister en tant que figures dans l'espace réel.



Figure 40 : « *Entrelacs* », Novembre 2008, Technique mixte (50 X 40 cm).

Alors, mon œuvre donne à réfléchir sur l'art comme structure de vie du passé que rappelle une perception du présent. Ma palette chaude traduit l'espace immédiat contrasté de mon environnement enfantin. Dans mon action artistique picturale, on peut observer une unité constante sur les harmonies ambrées des teintes, une maîtrise de vibrations et de rythmes, l'équilibre des masses toujours présent dans le mouvement et la tourmente, où s'affrontent en permanence l'ombre et la lumière, la force et la sérénité, le calme et la vigueur, le bien et le mal, la vie et la mort. Je suis peintre contemporain, mais la richesse et mon identité se démarque de l'universalité conceptuelle actuelle, par cette culture traditionnelle africaine toujours présente dont je puise mes sources et en assure ainsi la pérennité.

4 - L'essentiel intérieur et le dispositif d'écriture directe au processus créatif de l'œuvre

Pour échapper aux réalités concrètes, il arrive que certains artistes substituent à la dureté du monde, une vision idéalisée et performative, qu'ils estiment plus soutenable. Pour s'inscrire dans cette démarche dynamique, je m'affirme dans mon œuvre, à un retour au corps en tant qu'outil d'expression directe. Une conception poïétique qui m'unit à elle. Ce rapport dynamique est appelé instauration, concept qui peut être pris comme synonyme de processus créatif³⁰⁶. « En fait, l'idée d'instauration suppose une dynamique, une expérience active menée à son terme qui est une existence. L'instauration tend vers une œuvre³⁰⁷. C'est pourquoi mon œuvre *Esprit* réalisée en décembre 2015 (figure 41, p. 183), analyse le processus créatif comme déploiement, et la manière dont des pigments naturels de fruits et de végétaux, telle la noix de cola, participent au procédé de l'œuvre. Avec l'apport de ce matériau rituel dans un dispositif créatif, c'est le geste de peindre qui est presque célébrée dans cet art. Puisque le geste est un « mouvement volontaire ou instinctif d'une partie du corps [...] pour faire exprimer quelque chose »³⁰⁸. Ainsi, l'écriture et le graphisme peints à distance se fondent harmonieusement dans une rencontre étonnante dans laquelle, la figuration va progressivement céder la place à l'abstraction en passant par la semi-figuration, telle la pratique du jet d'encre, une forme de littérature picturale à travers laquelle, le peintre ivoirien Monné Bou exprime son

³⁰⁶ - Dans le domaine de la psychologie, le processus de création ou créativité « est un processus mental impliquant la génération de nouvelles idées ou concepts, ou de nouvelles associations entre des idées et des concepts préexistants ». <http://fr.wikipedia.org/wiki/CRo/oC3o/oA9ativito/oC3o/oA9>.

³⁰⁷ - Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 893.

³⁰⁸ - Jean-Pierre Mével, *Dictionnaire Hachette encyclopédique*, Paris, Éditions Hachette, 2001, p. 690.

« moi intérieur » sur une toile, pour donner vie à une inspiration³⁰⁹. Cet art qualifié d'« écriture directe », lancée en 1991 par celui-ci, est l'histoire d'un procédé plastique qui offre des œuvres d'un lyrisme accueillant, dans lesquelles triomphent les lignes continues. Quant à Kandinsky, il affirme que « toute œuvre d'art est enfant de son temps » ; et « que les vrais artistes recherche « l'Essentiel Intérieur »³¹⁰ ; c'est-à-dire justement tout ce qui n'est pas la réalité matérielle. Néanmoins, ma peinture gestuelle qui se distingue par une posture performative, dont l'expression de la peinture chante presque sur la toile, me permet d'entrer en dialogue avec des réalités graves de l'époque moderne.



Figure 41 : « *Esprit* », décembre 2015 (70 X 50 cm).

³⁰⁹ - Fraternité Matin (Abidjan-Côte d'Ivoire), 4 septembre 2010.

³¹⁰ - Vassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Gallimard, 1988..

Ainsi, j'aborde les dimensions rituelles et sociales de l'acte de croquer la noix de cola dans mes performances, utilisant la matière pour semer le trouble entre dégoût et redéfinition de l'identité. Cependant, autour de ce végétal, persistent de nombreux rites, quant à ses utilisations et, de par son utilité à l'effort physique qu'à l'effort intellectuel. Car, elle est très prisée en Afrique pour son utilisation traditionnelle et thérapeutique. Dans cette peinture figurée en partie estompée par des tracés blancs où l'opacité se superpose à l'image (figure 41, p. 183), la forme et la couleur apparaissent comme des éléments qui font signe au regard, surtout quand la couleur est prise comme un médium conceptuel. Une obstruction du regard qui s'égaré dans la matière du corps offrant qui, à son tour, se met en scène en donnant à voir sa matérialité. Ici, l'image s'intériorise et se place aux limites de la vision humaine. L'offrande devient un rituel de désintéressement qui permet de créer. Quatre cauris apparaissent au bas de la toile. Pour Mark Rothko, la toile de peinture est un théâtre conceptuel d'émotions et d'idées qui sert à draper le spectateur. En estimant que les mots paralysent l'esprit et l'imagination, cet artiste a opté pour une expression simple faite d'aplats de couleurs, afin d'exprimer des pensées complexes. À travers les formes ouvertes qu'il propose, il accède à l'au-delà de la peinture, à l'imaginaire et à la poésie. Les grands rectangles lumineux superposés, aux limites estompées qu'il nous donne à voir, permettent au regard d'évoluer et de se mouvoir avec aisance dans un espace pictural libre. Mark Rothko réussit à créer entre ses œuvres et le spectateur une complicité émotionnelle. L'objectif ici étant d'entretenir le rêve et se laisser deviner en émergeant peu à peu. Avec un visage qui n'a aucun aspect du portrait mais réduit plutôt à une silhouette d'un visage attristé.

CHAPITRE III : L'ART À LA FIGURE ALTÉRÉE

1 - L'Art sorcier comme naissance d'une écriture plastique

L'artiste ne reconnaît-il pas lui-même la dimension de l'œuvre et sa complexité. Ainsi, mon œuvre ritualisée sortant de mes entrailles « muséennes » apparaît comme un art mystique à la dimension de l'art sorcier vohou vohou de l'artiste peintre ivoirien Yousof Bath que j'ai rencontré en juin 2015, dans son atelier mythique et mystérieux à Dabou et en juillet 2016 à Abidjan, Côte d'Ivoire. D'ailleurs, l'un des points communs aux deux formes d'art à la figuration altérée est l'ordonnance de tâches à accomplir, manœuvrée par la transe créatrice. Car, il faut œuvrer pour donner « naissance » à une écriture plastique interactive comme don de la nature ; c'est-à-dire d'inspiration et peut-être d'une aide divine.

Le caractère singulier de cet art sorcier, est la naissance d'une écriture plastique pour exprimer mes pulsions ; d'une conception du monde mystérieux dont j'ai été témoin lors de mon passage initiatique avec la *Comian*, ma mère spirituelle de mon village natal. Telle démarche scientifique ordonnée, prend la forme conceptuelle et produit des mouvements constants séculaires, volontaires pour donner sens à la réalisation. Une approche qui peut être liée à la formule de l'historien et sociologue de l'art, Pierre Francastel pour qui, « [...] l'art n'est pas velléité mais réalisation »³¹¹. Aussi, le sculpteur Christian Lattier n'a-t-il pas œuvré à donner naissance à une nouvelle écriture plastique en brisant la chaîne de la contemporanéité ivoirienne ? Durant toute sa vie, il a participé au mouvement d'arrachement et de détournement d'objets, qui

³¹¹ - Pierre Francastel, *in Qu'est ce que l'esthétique ?* de Marc Jimenez, Paris, Collection Folio / Essai, Éditions Gallimard, 1977, p. 10.

a abouti à l'utilisation de nouveaux matériaux au corps de la sculpture et de la peinture. Par ce geste audacieux, il a prouvé que l'art *vohou vohou* peut être l'expression de formes poétiques. Par cet acte, le « génie »³¹² de cet artiste, a fait qu'il a marqué à jamais de son empreinte, le domaine plastique tant en occident qu'en Côte d'Ivoire. Ainsi, Christian Lattier s'ouvre au public en 1975 lors d'un entretien en ces termes : « [...] la sculpture, c'est le bois, tailler la pierre. Et ça ce n'est ni tailler le bois, ni tailler la pierre. Donc il faut lui donner un nom. C'est l'expression sculpturale. C'est une expression qui se dégage de la sculpture pour arriver à faire cette sorte de représentation [...]. Moi, j'aime bien bouleverser le monde »³¹³.

Alors, une des caractéristiques que nous pourrions retenir de cette forme d'art, est la relation de l'homme avec les forces naturelles. Toutefois, mon travail plastique peut être regardé sous cet angle, où mon œuvre pleine de spiritualité s'organise comme un réseau de processus. Or dans ce processus de ritualisme, je suis l'opérateur plastique par qui résulte l'œuvre en train de se faire. Ici, c'est le corps-créateur intégré par la matière végétale qui pense, travaille et fait découvrir. Dans ce cas, le statut de l'artiste créateur que je suis est donc remis en question puisque la perte créatrice joue avec la présence dynamique de celui-ci. Une perte comme si le temps des formes laissait place aux formes du moment, à l'œuvre en devenir qui est une volonté puissante. Dans cette ordonnance désintéressée, le devenir est nécessaire à toute vie communautaire chaque fois que le rite du don tel le potlatch est activé, sous peine d'une perte de prestige.

³¹² - Jean-Marie Adiaffi, *La carte d'identité*, Paris, Editions CEDA, 1998, p. 74.

³¹³ - Christian Lattier, *Les artistes ne sont pas reconnus dans la plupart de nos pays Africains*, in. *L'Afrique Littéraire et Artistique*, Paris, revue n° 37, 3^{ème} trimestre, 1975.

Tout comme pour l'artiste sorcier, l'espace créatif de Gilles Deleuze est un espace de devenirs et de beauté esthétique, annulant tout procédé établi, un espace d'action et de passion profonde détruisant tout don matériel et toute identité conceptuelle. Selon Deleuze, le principe du devenir affirme que « rien n'est [...] » échangé. Tout se passe dans sa destruction, « [...] dans sa dissemblance, même avec soi »³¹⁴. Voici autant de phénomènes, qui entourent la création de l'art sorcier ; qu'on peut aussi qualifier art d'initié.

En effet, les créations plastiques des initiés offrent un climat propice à la médiation et à l'union entre l'homme et la divinité et entre l'homme et l'homme, c'est-à-dire entre l'homme et son maître intérieur. Cette offrande provient sans nul doute des expériences mystiques acquises au contact de la vie. Telle l'œuvre monumentale *La cité idéale* - 1994³¹⁵ du peintre ivoirien Youssouf Bath à la Cité de Tony Garnier à Lyon en France, qui questionne la notion de générosité. Cette action généreuse a pour but de modifier le statut du spectateur dans son rapport à la cohabitation pacifique des cultures, religions. Car, cette proposition est une zone « participative » d'échange pour que le spectateur devienne acteur culturel et se sente concerné par l'image en se l'appropriant. Elle est aussi une volonté puissante qui revendique un habitat créé par et pour l'homme Africain, fondé sur les piliers de ses traditions, de ses croyances, de ses modes de vie, ses usages. Cet habitat permet la cohabitation pacifique des cultures, religions. Les commentaires de cette œuvre formelle nous imposent cinq compartiments : la case, vue de

³¹⁴ - Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Éditions PUF, 1^{ère} Édition 1968, 11^{ème} Édition 2003.

³¹⁵ - Thèse de Doctorat de TOURÉ Kignigouoni : *Vohou-vohou, Reflet de l'art ivoirien du XX^{ème} siècle* ; soutenue en 2007, Sous la Direction de Monsieur le Professeur Michel SICARD, Université de Paris I - Panthéon - Sorbonne.

l'extérieur ; la maison, vue de l'intérieur ; le totem des fétiches ; la Religion et le mysticisme ; les Trames de fond.

En ce qui concerne la case, vue de l'extérieur ; nous avons le symbole de l'eau qui est égal à la vie ; la représentation d'oiseaux, en signe de paix ; le bouclier, un élément de protection et la forme du toit triangulaire représentant le père, le fils et la mère. Nous avons également un croissant lunaire, un des symboles de la religion musulmane.

Quant à la maison, vue de l'intérieur ; la case est en arc de cercle et le cercle étant le symbole de protection contre les forces négatives qui émanent des profondeurs de la nuit. Nous notons aussi la présence de trois rayons solaires qui maintiennent les bras et donnent de l'énergie à l'homme. Nous constatons également divers fétiches animistes. À cet effet, il faut mentionner le calao, un oiseau aux multiples pouvoirs : symbole de fécondité ; de protection de la vie, de puissance.

Le totem des fétiches quant à lui, c'est le margouillat ou le lézard qui est le surveillant, le protecteur de la maison. Et donc, il faut éviter de lui faire du mal et même de le consommer. La queue d'animal et le manche du gris-gris servent à chasser les mauvais esprits. Ici, nous avons un autre bouclier protecteur représenté par un dessin de visage et de flèches dirigées vers le bas pour lutter contre les ténèbres et les forces maléfiques. Au nombre des symboles, fulgure le serpent, un animal aux forces négatives, situé sous l'arc de cercle de la case. Ce serpent à queue maléfique préfère les ténèbres de la nuit. La religion et le mysticisme sont représentés ici par un personnage en position de prière ou de médiation : c'est un mélange de christianisme et d'animisme, eu égard à

l'accoutrement de ce personnage : pagne orné de fétiches, de collier de cauris, de croix...

À cet amalgame, s'ajoutent les masques familiers, quelques symboles Dogon du Mali et Akan de Côte d'Ivoire : graphismes représentant un homme mythique, un homme enchaîné représentant l'effort, le courage, l'abnégation, l'unité, l'indivisibilité, la marmite de la maison (symbole du pouvoir familial), etc. Les trames de fond sont des quadrillages qui représentent les scarifications et quelques signes codés que nous retrouvons sur le corps des Africains en l'occurrence de la femme, sur les masques, les statuts et les murs de certaines maisons. Ici, le support de la toile « le Tapa » devient la « peau des habitants ». Les couleurs sont obtenues à partir des écorces, des feuilles et de la terre finement pilées ; s'ajoutent des craies sanguines associées à la colle vinyle (figure 42, p. 189).



Figure 42 : Youssouf Bath, « *La cité idéale* », 1994. Technique mixte, peinture, colorants naturels. Plan de mur à la Cité de Tony Garnier, à Lyon - France.

2 - Métissage du beau entre arts traditionnels et modernes

Être dans le double langage, c'est être dans un univers de l'imagination artistique, où l'action rituelle se résout à créer une sorte d'hybride pour s'inscrire à la limite des arts traditionnels et modernes, constituant ainsi une sorte d'art métis. Un univers inédit au trait de séparation ou « entre » deux modes de vie, à l'image de mon corps matière et passeur en état de livraison inconsciente à la création qui se donne à voir comme concept du beau sans intérêt. Le corps-créateur est mêlé une fois pour toute. Il y a ici l'idée de métissage du beau sans intérêt. Puisque le désintéressement esthétique, autrement dit d'une liberté qui soit aussi bien subjective qu'objective³¹⁶ mène à des métissages artistiques, sources de toutes les transgressions possibles, dans son état d'esprit. Car, depuis l'héritage de l'esthétique kantien, selon lui, « la considération du beau est de nature libérale »³¹⁷. Toutefois, que signifie ce mot « entre » comme trait de séparation ? Pour répondre à cette interrogation, je me suis référé à la définition qui est en faite synthétisée dans le dictionnaire usuel de l'Académie Française : « entre - X^{ème} du latin *entere*. Signifiant parmi, au milieu et servant à marquer des relations d'échange, de réciprocité : dans un intervalle situé dans l'espace ou le temps ; sert aussi à exprimer une relation de réciprocité [...] »³¹⁸.

En effet, l' « entre » nous mène vers l'exploration de la valeur d'échange et de son abstraction peut être dans la lignée des théories marxistes qui est un courant de pensée politique, sociologique et économique fondé sur les idées de Karl Marx et de ses continuateurs.

³¹⁶ - Caroline Guibet Lafaye, *Leçons d'esthétiques (Les formes artistiques)*, Hegel, Broché, 2002.

³¹⁷ - Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique, Tome 1* (1835), p. 157.

³¹⁸ - Dictionnaire de l'Académie Française, Paris, Éditions Julliard 1994, vol. 1, p.p. 1831 - 1832.

Politiquement, le marxisme repose sur la participation au mouvement réel de la lutte des classes, afin d'arriver à une société sans classes en tant qu'alternative au capitalisme. En effet, Karl Marx considère que « [...] l'émancipation des travailleurs doit être l'œuvre des travailleurs eux-mêmes »³¹⁹. Cette stratégie artistique donne lieu à des combinaisons de diverses actions. Mais, l'action ritualisée de passer par le corps matière crée une altérité créatrice qui s'ouvre à l'artiste qui porte un intérêt particulier aux arts du passé. Ce faisant, il tente de percer leurs mystères qui sans doute s'enferment dans cette opacité créatrice d'ordre plastique pour s'accrocher à un art conceptuel. Et moi dans mes performances en résonance à cette forme de passage créatrice par la bouche, je réalise une dépense de mon être, une structuration de celui-ci dans le temps et l'espace de l'œuvre rituelle. Une mise en forme qui est douloureuse et à la fois apaisante. Dans cet espace de création, les métamorphoses possibles en contact avec la divinité se succèdent et gardent des traces lors du passage initiatique, censé conférer à l' « élan vital », un dynamisme conjoint de la tradition et de la modernité.

Pierre Brunel suggérait en outre que la métamorphose « est une hypothèse sur le temps d'avant : la naissance et sur le temps d'après : la mort »³²⁰. Il en résulte que la métaphore est dimension temporelle ; et c'est ce que montre l'ensemble de mon œuvre. De même que Blanchot définissait l'œuvre de Marcel Proust en tant que « Métamorphose du temps », car dit Blanchot, « Elle métamorphose, d'abord le présent où elle se semble se produire, l'attirant dans l'intimité indéfinie où le « présent » recommence le « passé », mais où le passé s'ouvre à l'avenir qu'il répète, pour ce qui vient, toujours revient, et à nouveau, à

³¹⁹ - Karl Marx, *Statuts de l'association internationale des travailleurs*, 1864.

³²⁰ - Pierre Brunel, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, Armand Colin, 1974, p. 177.

nouveau »³²¹. Au regard de l'expression plastique de Proust, je peux soutenir que les métaphores réalisent dans mon espace d'écriture plastique, une sorte de perte créatrice permettant à l'allégorisation l'utilisation d'une approche de relecture de la création artistique d'aujourd'hui. Mon acte créateur, révèle ainsi ce qui dans l'art, relève d'une perte de soi.

3 - Perte de soi et dépense

Et cette perte de soi est la dépense pour cette part sacrificielle, ce rêve de toute puissance que nourrit l'art. Ici, tout est mouvement, inconstance, fluidité. Mais tout est également dramatique. C'est pourquoi renoncer à son apparence est une destruction qui touche au profond de l'être. Ainsi, au cours de ce processus de création, mon corps comme outil d'expression directe, s'instaure, se met en transe et offre une esthétique de la mise en œuvre dans la contemporanéité.

4 - L'Altération de l'esthétique du rite du don

Le questionnement de mon œuvre apparaît comme un acte difficile, voir dégoûtant. La difficulté de cet acte porte en lui la dissemblance qui, pour un artiste, est créatrice d'altérité. Mon processus créatif a commencé par l'offrande de mon corps, en passant par mâcher la matière *noix de cola*, pour revenir au crachement de celle-ci pour faire trace, avec un effet dynamique entouré d'une sorte de mystère. Cette démarche qui vise l'altérité, me donne parfois l'impression du dégoût.

³²¹ - Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1971, p. 28.

Toute fois, j'emploie des formules magiques, chantées ou récitées dans ma langue maternelle. Ces paroles ont beaucoup de valeur pour moi car elles constituent un langage conventionnel entre les puissances surnaturelles et moi. Ces paroles les contraignent à ne pas demeurer inactives à ma requête. Sans ces termes magiques, les génies pourraient faire la sourde oreille en n'entendant pas le mot de passe qu'ils sont censés avoir enseigné à l'inimitié que je suis qui le formule. Les incantations ont un sens double, multiple, fait d'allusions créant un lien particulier entre le requérant (moi) et les images.

Issue du latin *alterare*, c'est-à-dire caractère de ce qui est autre, l'altérité apparaît comme une volonté de changement et de transformation. Une aspiration à la rupture qui fait de l'objectivation une intégrante du processus de création. Selon Pierre-Jean Labarrière³²², l'altérité est un concept lié à la conscience de la relation aux autres en tant qu'ils sont différents. Car, il convient de gérer notre comportement pour l'adapter aux situations où l'on accepte de laisser autrui percevoir certains aspects de notre moi ou inversement tenter de s'appropriier un ou plusieurs éléments identitaires d'autres personnalités, en général, culturellement plus ou moins éloignées spatialement et temporellement. Ainsi, la base d'une communication interculturelle réussie est la compétence ingénieuse et la sensibilité interculturelle. Pour y parvenir, une réponse à cette influence d'autrui sur le moi peut être le clivage, l'un des mécanismes de défense du moi, qui est une alternative à une réalité abhorrée. C'est une réponse à intrusion de l'altérité qui mène l'œuvre dans le fantasme identitaire. Toutefois, la pensée réelle de l'artiste, commence lorsqu'il participe à une performance qui devient le lieu

³²² - Pierre-Jean, Labarrière, *Le Discours de l'altérité*, Paris Presses Universitaires de France, 1983.

d'antagonisme entre modernité et tradition. Ses formes de représentation conjoignent ainsi la création artistique traditionnelle avec celle d'aujourd'hui.

Dans le processus de l'altérité, il se trouve, selon René Kaës³²³, quelque chose de l'ordre de la contradiction et de la « bizarrerie ». Mais ce projet ne constitue pas pour autant, un dédoublement mental, tel que le décrivent les théoriciens du clivage, en particulier Sigmund Freud et Mélanie Klein, avec identification à des « objets bons » et des « objets mauvais », comme expliqué par Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis³²⁴. Dans ce travail, le clivage est employé comme métaphore d'une expression graphique mise au service d'un désir de dissemblance plastique ou figuré et peinture doivent refléter l'altération de l'esthétique du don dans la singularité des démarches artistiques. Ici, la dissemblance se fait au travers de la fluidification entre ma peinture et moi-même, cette idée de mise à distance, par un rapport de matériaux nouveau tel que la noix de cola. Une fois mâchée, elle devient pâteuse et permet de réaliser des formes étoilement arabesques par le crachat provenant du corps. Le crachat comme l'expectoration est un phénomène réflexe mis en place par l'organisme pour se protéger. Ce réflexe permet ainsi d'éliminer les sécrétions infectées et participe au processus de guérison. Le fait de cracher la pâte de la noix de cola, la vaporiser en direction de la toile, est l'un des aspects des métiers d'art avec la puissance créatrice du souffle. Le métier de forgeron auquel mes grands-parents m'ont initié, se rattache symboliquement à celui du démiurge qui façonne ou forge le monde ou à un être mythique qui participe à la création du

³²³ - Kaës René et coll., *Crise, rupture et dépassement, analyse transitionnelle en psychanalyse individuelle et groupale*, Paris, Bordas, 1979, p. 57.

³²⁴ - Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.

cosmos. Gardien de trésors cachés, le forgeron a une activité qui s'apparente au mystère, au secret. Il joue un rôle essentiel dans la vie spirituelle, culturelle et sociale de la communauté.

À travers ce procédé nouveau, je romps avec les codes traditionnels de la peinture où le « figuré » n'est plus hiérarchisé pour une réalisation d'un « Art-Action » in situ. Cette recherche de figure nouvelle, de geste créatrice de don avec l'utilisation de matériau artistique premier, participe à la dissemblance et se révèle comme une quête. Au détour de mon œuvre rituelle, deux contrastes sont mis en comparaison : le premier est que mon acte de mise à distance est révélateur d'une extraordinaire énergie positive à la manière des cultes primitifs, des rites ancestraux, des sacrifices mettant à jour la puissance organique qui nous habite. Cette figuration libère une décharge de vie stupéfiante. Dès lors, elle entoure au contraire une ode à la vie inattendue, électrique à la fois, contemporaine et très anciennement universelle. Le second contraste, est que cet acte destructeur, mêlant la souffrance, le crachat, dresse une véritable passerelle vers le sacré. Encore, mon œuvre nous rappelle les rites, les sacrifices d'un temps immémorial.

5 - L'art est un sale boulot

Dans ma pratique picturale, j'ai fait le choix de matériau végétal qui a une symbolique relationnelle traditionnelle et moderne. Notamment, le crachement de la matière végétale noix de cola par la bouche comme une objectivation où la forme réalisée, tracée, dégoûtante, morbide, sale-pourrie et altérée répond à une volonté d'obtenir une nouvelle forme. Dans ce sens, l'altérité est un lien généreux entre le passé et le présent. C'est dans cette posture généreuse que se forme mon identité plastique. Dès lors, la capacité de lien généreux de l'artiste dans la contemporanéité fait de lui un passeur à travers le temps, l'histoire et la mémoire. Il y a donc dans ce processus de l'altérité, une adaptation aux normes de l'époque, ce qui explique les transformations et les changements de styles qu'on peut noter dans l'histoire de l'art et dans l'évolution des modes et des goûts. L'écriture de l'artiste représente son identité plastique. Pour Elisabeth Faublée³²⁵, cette identité s'acquiert non dans une dépendance du passé mais au contraire, en se libérant de son emprise et en participant généreusement à un monde qui œuvre dans le don et la gratuité. Certains artistes telle Orlan, s'inscrit d'une certaine façon, dans cette écriture identitaire tout en se séparant idéologiquement des traditions chrétiennes, dans une proclamation religieuse et rédemptrice. Car, elle semble racheter nos propres comportements sales-pourris, dégoûtants par ses blessures, comme d'autres prêchent que le Christ a racheté nos péchés par sa souffrance et sa mort. Et d'illustrer le mot de Orlan, « l'art est un sale boulot, il faut que quelqu'un le fasse »³²⁶ dans son manifeste de « L'Art

³²⁵ - Elisabeth Faublée, *Si j'avais un grenier. In., Danziger Claudie et Chalanset Alice. L'altérité. Et si dedans*, Paris, Autrement, 1994.

³²⁶ - *La Voix du Regard n° 12*, 1999.

Charnel » qui se définit comme un travail d'autoportrait au sens classique, mais avec des moyens technologiques qui sont ceux de son temps. L'Art Charnel » oscille entre défiguration et re-figuration et s'inscrit dans la chair parce que notre époque commence à en donner la possibilité ; le corps devient un « ready-made modifié » car, il n'est plus ce ready-made idéal qu'il suffit de signer.

Si l'altérité tend à faire revenir certains éléments de notre grammaire picturale passée dans le présent, c'est parce qu'ils sont réadaptés et réintroduits dans un nouveau cycle de production. Et selon Elie Faure, la peinture en tant qu'expression³²⁷ incline à créer des liens pacifiques avec le corps social, trouve son salut dans la triade et libre obligation sans pour autant faire preuve d'angélisme. Ainsi, ma grammaire picturale semble avoir intégré la culture de l'esthétique du don aux expressions nouvelles de la contemporanéité. Alors, cette culture étant emprunté à l'art consacré possède un caractère rituel et religieux. Certes, Pierre Cabanne³²⁸ pense que pour inventer la sculpture moderne, Constantin Brancusi s'est nourri de la culture et de spiritualités anciennes, avec une vision du monde qui, selon lui, se situe à l'aube de la civilisation occidentale³²⁹ ; car pour lui, le processus de recherche formelle est une perte du divin. De la perte à la généralité, l'altérité apparaît comme une entité abstraite.

Cette peinture intitulée *Sur les cordes du vent* réalisée en janvier 2012 (figure 43, p. 200), est presque une célébration de la matière avec l'introduction du plâtre en plus de la pâte de la noix de cola. Ici, c'est

³²⁷ - Elie Faure, *Histoire de l'art, l'esprit des formes*, Paris, Gallimard, 1991.

³²⁸ - Pierre Cabanne, *Constantin brancusi*, Paris, Finest S.A / Éditions, 2002.

³²⁹ - Elie Dro, *La part de l'ombre dans la peinture : La poïétiques du suspens, de l'Afrique à l'Occident*, Pensée Africaine, L'Harmattan, Paris, 2011, p. 68.

plutôt la matière qui guide la forme pour susciter la naissance de l'image. C'est au contact du médium ou du matériau que naît l'image. Ces éléments permettent de saisir et d'extérioriser des formes enfouies par endroit sous des couches épaisses de plâtre qui finissent par se détacher du fond de la toile. Sorties de l'anonymat, ces figures séparées du fond de l'œuvre prennent corps pour être visibles et lisibles. Dans cette logique et à juste titre, Georg Baselitz³³⁰ se demande comment l'on peut peindre un tableau sans l'isoler. En faisant en sorte que mon propre corps devienne à la fois sujet créateur et objet. Dans des tracés en forme circulaire entre des motifs géographiques et une abstraction pure, une structuration d'un point de vue esthétique est montrée en regard

Habituellement employé comme matériau de construction, le plâtre permet d'obtenir des effets de matière, tel que la rugosité, le relief, le pli ainsi que des empâtements. L'ensemble de la peinture est réalisé de la bouche par expulsion et à la main parfois au pinceau ou à l'aide de peignes à cheveux. Sur ma palette, d'ailleurs, du blanc et un camaïeu de jaune évoquent une mise en couleur progressive du dessin. Le trait conditionne la forme, puis vient la couleur. Et le trait s'apparente au divin, c'est lui qui « peint et bâtit ».

Cette démarche qui se déroule en deux étapes commence par la préparation du support qui se fait dans le frais et à même le sol sur une toile déjà tendue dont la posture permet de réaliser des couleurs tel un travail de fresque. La mise en couleur après séchage se fait grâce aux médiums noix de cola et acrylique. Le contact direct avec la matière par expulsion fait oublier ponctuellement l'aspect fastidieux du travail

³³⁰ - Georg Baselitz, *Catalogue d'exposition*, Paris : Musée d'art moderne, 22 novembre 1996, 5 janvier 1997.

plastique pour ne considérer que l'apparence ludique de la création. La prédominance des ocres dans cette œuvre apparaît comme un recours aux couleurs chaudes qui incitent à voir de près la symbolique de la terre. La récurrence d'une telle palette est semblable à une adoration de la terre mère. Une mère de tous les temps est considérée comme objet de culte pour son rôle nourricier. Non seulement elle enfante, mais peut aussi accueillir en son sein toutes les désintégrations que sont les restes et les dépouilles. Et c'est en cela qu'elle se révèle comme un réceptacle. Alors, son rôle de fécond devient celui de l'offre. Un sacrifice rituel de matériaux dans le processus de conception, de création et de réception d'œuvres d'art et d'objets ; un « lieu figuratif du don ». Mes couleurs se confondent avec la pâte de la noix de cola et le plâtre et se camouflent dans la composition en laissant entreprendre un passage en bleu-violet. Mais, c'est la permanence du blanc qui tempère la dureté de tons ocres et l'intensité du bleu-violet. Alors, le fond de ma toile se présente comme le corps humain.



Figure 43 : « *Sur les cordes du vent* », janvier 2012 (80 X 50 cm).

CHAPITRE IV : CORPS PERFORMANCE ET RITE DANS L'ART CONTEMPORAIN

1 - Trace et Dépense de la performance

Ma performance *Matière* réalisée en novembre 2015 (figure 16, p. 60) est l'articulation singulière de la réponse au processus créateur dont la pratique plastique envisage le corps dans l'art contemporain. Dans cette conception artistique, mon corps y est soumis à un exercice dans le geste où j'utilise la matière noix de cola. Or dans cette œuvre, j'introduis, avec la pâte de la matière, une esthétique proche du collage, en incorporation sur mon propre corps considéré comme surface picturale. Dans ces traces résiduelles qui prennent la forme de la dépense, de la destruction donnant l'impression du dégoût où disparaît l'image, advient un corps-visage de peinture qui est celui du peintre que je suis. En cela, « le langage de l'art est encore et restera toujours fondé sur les sens [...], écrit Giuseppe Penone. L'incertitude des sens, des perceptions ont toujours nourri l'imagination et la production artistique. C'est ainsi qu'il existe [...] un ensemble de valeurs, de sensations, de connaissances, d'émotions, de perceptions liées à la matière qu'une lecture mathématique de la réalité ne nous donnera jamais : c'est la sensualité. La sensualité des choses que nos sens déversent en nous rendra toujours actuelle la poésie de Lucrèce »³³¹. C'est par cette sensualité des choses que le divin-féticheur ou le marabout intervient pour remplir une fonction médiatrice entre les vivants et les esprits. Aussi, il a la faculté de lire l'avenir par les traces laissées de la noix de cola, crachée par terre. Ce besoin de passer par la trace pour trouver une

³³¹ - Giuseppe Penone, *Respirer l'ombre*, Écrits d'Artistes, E.N.S.B.A, 2000.

médiation de l'ordre artistique, est une forme d'indépendance. Cette pratique rituelle de l'indépendance, cette dépense de la performance, en résonance à cette forme de passage créatrice par la bouche, l'intime primaire, pose la question plastique de zone d'accord entre l'intérieur et l'extérieur, et devient une sorte de don de souffle. Et cette question peut être l'une des phrases de Maurice Blanchot dans *L'espace littéraire* : « L'œuvre est œuvre seulement quand elle devient l'intimité ouverte de quelqu'un qui écrit et de quelqu'un qui la lit, l'espace violemment déployé par la contestation mutuelle du pouvoir de dire et du pouvoir d'entendre »³³². Ainsi, en suivant Blanchot, ce qui demeure imprenable dans l'œuvre qu'elle soit littéraire ou artistique, c'est sa capacité à créer une ouverture, ouverture qui manifeste l'instable intimité, ouverture qui lève le secret de l'intime, intime de la création qui se voile dans mon espace de création, intime de mon corps qui exalte sa forme, sa trace, sa poétisation. Car, « au fond, j'en suis sûr, ce sont les dessous, l'âme secrète des dessous qui, tenant tout lié, donnent cette force et cette légèreté à l'ensemble »³³³, dit Paul Cézanne. C'est aussi rendre visible l'invisible. Mais, comment parvenir à traverser le visible pour atteindre cet espace ou cet état mystérieux dans lequel semble résister le secret d'émotion extrême ?

Ainsi, ce pouvoir créateur très sensible qui sort de la bouche, tel le crachat, et fait caisse de résonance, est lié à l'esprit *vohou vohou* plastique, par le fait de cette impossibilité de nomination ; cette idée de mise à distance ; de cette bizarrerie. Par cette dépense d'expectoration par la bouche d'un médium, je ne cherche rien moins que mon souffle ; mon être le plus intime, trace de ma gestuelle sacrée. Le geste entendu

³³² - Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1998, p. 35.

³³³ - Joachim Gasquet, Cézanne, Éditions Broché, 2003, p. 102.

comme « ce qui reste inexprimé dans chaque acte expressif »³³⁴. Dès lors, cette relecture de la création artistique et du beau sans intérêt, suscite la réflexion entre l'homme et lui-même ; entre les religions animiste et chrétienne, qui parviennent à vivre ensemble dans un espace harmonieux. Pourtant, peut-on parler de quelque chose du possible, de l'ordre du potlatch ? Potlatch comme relation au pluralisme, a été lié à la culture afro-américaine par sa relation d'état dépendance. Cet état dépendance où je suis « corps sujet », est une forme d'œuvre d'exorcisme comme la musique negro-spiritual, qui est l'art sacré pour sortir de la rudesse. « La notion d'individu de « sujet » disent les philosophes, a évolué avec le temps. De la même façon, la place que l'artiste occupe dans sa propre création, la charge d'expression personnelle dont il investit, sont en perpétuelle transformation »³³⁵. Ainsi, cette démarche ritualisée a une âme et se révèle être une nouvelle conceptualisation de la relation au corps à l'espace. C'est alors que j'aborde de différentes manières, la relation du corps à l'œuvre en mettant l'accent autant sur le processus créateur que sur l'œuvre elle-même. Pour cela, l'implication de mon propre corps dans mes œuvres qui articulent nature végétale, telle la noix de cola et nature humaine jusqu'à la métaphorisation de l'une dans l'autre, est fondamentale. La noix de cola comme matériau de création, est déclencheuse d'implication personnelle³³⁶ et révélatrice d'une qualité de lien entre le créateur et cette substance qu'il expulse. Matière extraite de son contexte, devenue corps poétique et ludique dans l'expression artistique contemporaine.

³³⁴ - ³³⁴ - Giorgio Agamben, *Profanations*, op. cit., p. 84.

³³⁵ - Christophe Domino, *L'art contemporain*, Centre Georges Pompidou, 1994, p.42.

³³⁶ - Le déclencheur d'implication personnelle (*Référence aux concepts de l'Institut National d'Expression de Création d'Art et Transformation* - INECAT 27, Rue Boyer 75020 Paris, p. 43.

2 - Le corps de l'artiste comme support de son art

Au sujet de l'artiste comme support de son art, Germano Celant a écrit dans *L'ARTE Povera* : « Parmi les choses vivantes, il se découvre aussi lui-même, son corps, sa mémoire, ses gestes, tout ce qui vit directement, et il recommence ainsi à explorer le sens de la vie et de la nature »³³⁷. En effet, si l'artiste choisi de mettre en scène son propre corps, c'est par pure commodité : son corps, c'est ce qu'il a à « donner » en permanence. Pour cela, on peut dire que cette permanence doit être d'autant plus affinée que sa signification est d'ordre phénoménologique. Ce qui permet à Merleau-Ponty de définir le corps comme « une permanence absolue qui sert de fond à la permanence relative des objets à « éclipse, des véritables objets »³³⁸. Si le « corps est notre ancrage dans un monde »³³⁹, il est aussi le moyen « de nous fabriquer ainsi de pseudo-présents, est le moyen de notre communication avec le temps comme avec l'espace »³⁴⁰.

3 - Le souffle comme trajectoire singulière dans l'œuvre-action

Parmi les performances actuelles, l'œuvre-action « Self-oblitération double Bill » qui réunit le performer Anglais Dominic Johnson et Ron Athey occupe le terrain comme conscience populaire. Dans celle-ci, « [...] (Dominic Johnson) apparaît sur scène le corps blanchi [...]. Il s'arrête [...]. Ensuite, l'artiste se met à quatre pattes, le

³³⁷ - Germano Celant, *L'ARTE povera*. Cité par Charles Harrison et Paul Wood, *ART En théorie* 1900,-1990, une anthologie, Paris, Éditions Hazan, 1997, p. 965.

³³⁸ - Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *ibid.*, p. 108.

³³⁹ - *Ibid.*, p. 169.

³⁴⁰ - Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *ibid.*, p. 211.

cul face au public, exhibant son anus dans lequel est inséré un Plug métallique qui luit à la lumière. Puis il se relève, s'empare d'un récipient duquel il extrait une poudre rouge qu'il souffle sur le public, cela fait apparaître de magnifiques nuages de poussière rouge qui envahissent l'espace de la salle »³⁴¹. Attentif aux problématiques du corps et de l'action (trace, matière et formes graphiques), je me suis approprié de cet élément de la nature, la noix de cola dans la conception de mon œuvre. L'approche examine le passage par la représentation du souffle qui sort de la bouche, la confrontation directe et questionne le protocole de déploiement, telle une matrice dans les expériences artistiques contemporaines. Mettant l'accent sur le processus créateur que sur l'œuvre, cette trajectoire singulière s'identifie à ce qui est par essence mouvement et vie, tel Giuseppe Penone et l'Arte Povera. Arte Povera est un « attitude » prônée par des artistes italiens pour défier la société de consommation³⁴².

4 - Matrice et Mère de corps vivant dans l'œuvre performative

Ma recherche pratique qui tente à conserver et à pérenniser les gestes au cours des siècles dans des formes sociales idoines, se réfère le plus à la notion de rite. Elle s'inscrit dans une démarche dynamique et peut être qualifiée comme initiatrice de « performance » dans un travail artistique actuel. Cette démarche s'actualise dans un déploiement où se mêlent tous les sens et tous les genres. Car, ce que j'expulse par la

³⁴¹ - Op.cit Luc Schicharin, DOMINIC JOHNSON et RON ATHEY, Self-Oblitération double Bill : *Le rituel de la vie, un cycle vers la mort* ».

<http://cyberkor100org.canalblog.com/archives/2007/10/04/6425565.html>

³⁴² - Giuseppe Penone, *Rétrospective*, Centre Pompidou, Du 21 avril au 23 août 2004.

bouche, cette peinture du geste, est une matrice : mère de corps vivants. De cette façon, j'efface l'écart entre matériau, telle la noix de cola, et le corps, dans une union, qui apparaît aussi bien dans les pièces de Giuseppe Penone (figure 44, p. 207).

Dans son œuvre *Tronc Creux* qui semble montrer une volonté acharnée de retrouver une origine à l'intérieur même du tronc de l'arbre, comme la sculpture du Bernin, où la pierre révèle comme source inépuisable de formes multiples, Penone explore la puissance du tronc comme matrice, aussi inépuisable. Cependant, comme explique Carl Gustav Jung, l'intérieur de l'artiste est aussi l'image d'un recueil, due aux rites d'ensevelissements qui se faisaient dans un tronc creux : « Le mort est en quelque sorte enfermé dans la mère en vue d'une renaissance »³⁴³. Entre le corps de l'artiste et le matériau, le rituel se propose d'établir un lien.

Comme dans l'œuvre de Penone, le peintre français d'origine polonaise Roman Opalka, s'est illustré par une pratique dans laquelle l'homme et l'artiste semblent se confondre. A travers cette action, Opalka tente de se soustraire à un ensemble de réflexions et de pratiques formelles. Entre autres, le refus de la vanité et de la nouveauté lui fait tourner le dos à ses contemporains et surtout à, l'art américain. Et cette manifestation s'apparente au théâtre où se mêlent jeu et rêve, où se saisissent les processus de création de la vie et du « moi intérieur », comme la catharsis, l'exorcisme. Dès lors, la création artistique, dans son acception commune, devient extrême. Voilà pourquoi la performance devient extrême, provocante pour atteindre un état qui se veut une figure du sacré explicite.

³⁴³ - Carl Gustav Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Op. Cit, p. 390.



Figure 44 : Giuseppe Penone « *Tronc creux* », 2001.

Cette inclusion du corps comme matériau premier se prête au rituel, comme l'une des performances d'Ana Mendieta, qui utilise le sang comme matériau purificateur à l'occasion d'émouvantes cérémonies spirituelles marquées par le souvenir de la *Santeria* à l'instar des Viennois (figure 45, p. 208). Elle explore le lien avec la souche dans une autre performance : « *Arbre de vie* », où l'artiste cherchait à retrouver sa souche : « La réalisation de ma *silueta* dans la nature est une passerelle entre ma patrie et mon nouveau chez-moi. C'est un chemin pour retrouver mes racines »³⁴⁴.

Son œuvre réalisée initiée par un voyage marquant au Mexique, se souvient avant tout de son enfance à Cuba. Ainsi, cette forme plastique présente dans l'œuvre performative constitue pour l'artiste une béance sans laquelle elle n'aurait pas pu exercer son génie créateur. Dans cette œuvre, Anna Mendieta propose une performance qui fait figure de rituel

³⁴⁴ - Isabelle de Maison Rouge, *Mythologies personnelles*, Paris, Éditions Scala, 2004, p. 106.

cathartique et curatif pour les acteurs comme pour les spectateurs³⁴⁵. Tous, deviennent performers, accédant à travers ce qui se joue là à leur propre vérité. Et les artistes se pensent alors comme les médiums par lesquels cette vérité advient.



Figure 45 : Ana Mendieta, « Série Arbre de vie », 1977.

³⁴⁵ - Roselee Goldberg, *Performances, l'art en action*, Éditions Thames et Hudson Sarl, Paris, 1999.

**QUATRIÈME
PARTIE**

DON EN CRÉATION COMME IDENTITÉ NOUVELLE

La quatrième partie questionne la poétique du don et du rite en création dans l'art contemporain. Elle s'articule à mon langage maternel et à ma culture. Ainsi, ce don en création questionne la relation entre la pratique de l'art et la pratique de l'anthropologie.

CHAPITRE I : VOHOU VOHOU PLASTIQUE ET PRATIQUE SPIRITUELLE

1- Le vohou vohou comme processus de déconstruction d'une nouvelle identité artistique

Pour donner du souffle à cette aventure périlleuse de la création, j'essaie de dégager par l'emprunt de la technique picturale traditionnelle, les processus du ritualisme à partir d'un point de vue plastique dont le champ d'action est en rapport avec le monde culturel ; créant une certaine rupture d'action artistique qu'avec la tradition de la modernité, tel le vohou vohou plastique. Cette mise en œuvre explique mon questionnement sur le monde animiste dont mes créations intègrent les pratiques rituelles. Le vohou vohou plastique à l'inverse de toutes les grandes tendances de l'Histoire de l'Art, qui justement, prend ses racines dans la localité où vit l'artiste et qu'il faut éviter de franchiser, est une

onomatopée, comme le poto-poto, une philosophie conceptuelle de l'art, et une technique picturale se servant de matériaux hétéroclites ou même récupérés pour produire le beau visuel.

Une vision dépouillée et géométrisante qui a fait disparaître toute les incitations formelles, pour ne conserver qu'un archétype de l'objet. L'espace pictural est morcelé, débarrassé de tout caractère anecdotique. Or, mon approche a abouti à des formes épurées aux contours délimités, même s'il existe en moi quelques envies de décoration. En effet, réalisée en août 2011 (figure 46, p. 213), cette œuvre *Abidjan* est inspirée de mon rituel plastique généré par la sparterie vohou vohou auquel j'ai emprunté l'aisance formelle de matériaux. À travers le titre *Abidjan*, je traite la question de l'identité culturelle africaine. Face à cette liberté particulière, des lignes croisées évoquant des ondes, des couches fissurées, des figures apparaissent à travers des couleurs à dominance chaudes qui semblent arrachées au paysage tropical de l'Afrique. Une vue saisissante dans laquelle, le beige, le brun, le jaune sablonneux plein de spiritualité et l'ocre rouge empruntés de la terre poussiéreuse des pistes latéritiques, influencent la palette. Le contraste entre les couleurs chaudes et lumineuses et les taches noires donnent à la toile une apparence énigmatique. Les pictogrammes présents dans cette peinture semblent avoir un sens symbolique et un pouvoir mythique difficile à l'accès. Comme pour donner un sens désintéressé, notion primordiale à la création artistique et au beau, des couleurs à dominance chaude et lumineuse sont utilisées. Alors, l'œuvre semble-t-elle prise entre la méditation et le mysticisme du rituel ?

Cependant, tout comme ces peintres « poubellistes », je développe dans mon œuvre, une technique picturale fondée sur la récupération,

l'usage, la recomposition, le mélange, le recyclage et le remariage des formes plastiques, proscrites avec mon langage maternel et ma culture. C'est pourquoi, l'on peut faire le rapprochement entre cette expression et la peinture vohou vohou. Car, « Les premiers peintres (africains) de la nouvelle génération débarqués à Paris à l'École des Beaux-arts vers 1970, apportaient avec eux des tableaux conçus dans leurs pays respectifs avec des supports utilisés de tous temps par leurs ancêtres : cette « sparterie », étoffe fruste, épaisse, de couleur ocre ou brune, fabriquée à partir de la matière ligneuse des arbres, de l'écorce battue, qu'on appelle le tapa. À même ce support rugueux, ils peignaient, taillaient, cousaient, collaient, incorporaient des matériaux trouvés sur place : tissus écrus ou imprimés, cauris, cordes, lianes, bambous, terre de couleur... puis ils les assemblaient sur des châssis fabriqués de toutes pièces avec des bois mal équarris. Ces peintres utilisaient les couleurs naturelles tirées des argiles, des poudres et des plantes [...] »³⁴⁶ pour « s'exprimer le maximum possible avec le minimum qu'ils avaient ».

³⁴⁶ - Cahier de l'ADEIAO, n°1-*Arts Africains Sculptures d'hier-Peintures d'aujourd'hui* (1985, épuisé), consulté le 18 septembre 2013 sur le site www.adeiao.org/ecole/vohou/html.



Figure 46: « *Abidjan* », août 2011 (120 cm X 70 cm).

De ce point de vue, mon expression plastique a été influencée par l'École Négro-Caraïbe lors de mon passage aux Beaux-arts d'Abidjan en Côte d'Ivoire, dans les années 90. Cette école qui accorde de l'importance aux notions de plaisir, d'imagination, d'amour, de rêve, par sa performance ; son questionnement permanent sur les thèmes de l'humanisme et son emprunt traditionnel avec de symboles anthropomorphiques, à l'image de ce qui convient d'appeler « la mythologie personnelle »³⁴⁷ de Joseph Beuys. En effet, c'est la conception d'une œuvre à caractère autobiographique et métaphorique à partir d'une histoire individuelle, qui fait partie de nombreux dessins réalisés, base de sa pensée développée plus tard à travers son art³⁴⁸. De même, cette École Négro-Caraïbe m'a permis aussi de prendre conscience de ma nature d'artiste plasticien, par la forme de l'entité possédant un esprit ; et donc dégageant une « aura », perpétuée par sa fonction rituelle. Cette prise de conscience me renvoie dans ma remémoration, à un passé réel vécu. Étant donné que cette « aura » confère à l'œuvre sa dimension sacrée à travers la pratique du rituel, cette performance devient donc un moyen privilégié, peut-être un passage pour la mise en scène du temps de création. Walter Benjamin donne de « l'aura » d'une œuvre d'art, cette « présentification » matérielle de l'invisible assurée par des rituels, qui visent à l' « installer », le « fixer » dans l'objet. Ces éléments sont « poétiques », au sens où ils constituent un jeu, mettant en œuvre ressemblance et contact³⁴⁹.

³⁴⁷ - Maurice Besset, *Novalis et la pensée mystique*, Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1947.

³⁴⁸ - Joseph Beuys, *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art* (Paris : L'Ache, 1988), p. 109.

³⁴⁹ - Regard éloigné : *Fétiche*, 20 août 2014. Cette « présentification » matérielle de l'invisible est assurée par des rituels qui visent à l' « installer », le « fixer » dans l'objet.... Ces éléments sont

Dans cette quête de spiritualité, Roumî écrit : « La forme externe de la terre est faite de poussière, mais intérieurement, elle consiste en lumière. L'apparence externe est en conflit avec la réalité interne - comme si le coquillage était en conflit avec la perle qu'il contient. L'extérieur dit : « Je suis cela et pas plus. » L'intérieur dit : Regarde de plus près et tu me trouveras. » L'extérieur dit : « La réalité interne est une illusion. » L'intérieur dit : « Attends et vois. Je révélerai la vérité »³⁵⁰.

Pour créer, il faut en effet, prendre le chemin qui mène vers le centre du labyrinthe, aller vers son propre centre, qui est aussi le notre ; retrouver l'unité perdue à l'intérieur de notre être. Puisque « nous sommes des êtres profonds »³⁵¹ en quête spirituelle de soi qui se rattache au principe de toute chose. Ce principe de la création qui est l'intérieur de l'artiste, prend un cheminement vers la lumière traditionnelle, pour une création externe proche du mouvement « vohou vohou » (figure 47, p. 216).

« poétiques » au sens où ils constituent un jeu, mettant en œuvre ressemblance et contact... C'est le rapprochement avec l'œuvre d'art qui est la plus féconde.

³⁵⁰ - Roumî, Nasnawî, IV 1007, 1010 in *La sagesse des derviches tourneurs*, *ibid.*, p. 50.

³⁵¹ - Gaston Bachelard, *La terre et la rêverie du repos, essai sur les images de l'intimité*, *ibid.*, p. 290.



Figure 47: « *La vague.* », août 2011 (40 X 30 cm).

Pour la connaissance donc de ce mouvement artistique « avant-gardiste, déjà, Jean-Hubert Martin³⁵² nommait « des objets visuels et statiques, qui ont pour propriété essentielle d'être des réceptacles de l'esprit », un ensemble d'œuvres incarnant une dimension spirituelle, des objets issus de pratiques rituelles dont les auteurs ont su intégrer les codes traditionnels. En procédant à un retour continu des objets traditionnels, je cherche un élan créateur et une source capable de donner de la puissance et de l'énergie à ma pratique. Alors, mon œuvre picturale commence à s'animer. La figure apparaît étrange, vaporeuse. Le pigment de la couleur « hors du commun » comme chez « Yves Klein le monochrome », n'engage pas seulement le regard du spectateur, « c'est l'esprit qui voit avec les yeux ». Avec le « monochrome », l'impact de la couleur reste entier. La couleur est une donnée concrète, mais elle a un effet puissant et instantané sur le mental. Dans mes tableaux, je m'attache à l'aspect spirituel autant que physique. Car pour moi, la peinture est une question de méditation, une question d'« immatériel ». Elle échappe à l'espace de la vie quotidienne, pour ouvrir celui de la réflexion.

Ainsi donc, mon œuvre s'ouvre au monde du rêve et de la poésie. Elle reflète également mon attrait pour le subconscient, pour « l'esprit enfantin », et pour mon pays, tel Joan Miro. La situation de création fait remonter en moi des souvenirs de l'enfance, passage initiatique comme ceux que l'Ivoirien Jean-Marie Adiaffi³⁵³, ethnologue en religions

³⁵² - Livret de l'exposition du Centre Pompidou relatif à l'exposition éponyme du 2 juillet au 8 septembre 2014.

³⁵³ - Véronique Duchesne, *Le Bossonisme ou comment être « moderne et de religion africaine »*, article paru dans *Présence africaine*, n° 161/162, 2000, p.p. 299-314.

traditionnelles » et créateur du Bossonisme³⁵⁴, a appelé des officiants du culte, en charge d'incorporer des puissances lors des potions rituelles et de rendre des oracles. Le tableau peint (figure 48, p. 219) par l'artiste ivoirien Kouassi Kouamé Youssef (rencontré à son atelier en octobre 2015) et exposé en haut de la Basilique de Yamoussoukro en Côte d'Ivoire, est exemplaire à ce propos : tandis que la religion africaine fétichiste et sacrificielle est représentée à gauche en arrière plan dans des couleurs sombres et des visages taciturnes regroupés autour d'une statuette dans le noir ; des visages souriants illuminés par la lumière de la foi d'une bougie illustrent la venue de la religion chrétienne en tournant l'arrière aux ténèbres.

En Côte d'Ivoire, le terme « Bossonisme » dont les sources sont constitués d'un ensemble d'écrits (manuscrits d'Adiaffi, compte-rendus de ses conférences publiées dans la presse nationale ivoirienne et articles) et de nombreux entretiens enregistrés à la radio ou en privé, est couramment employé, par les laïques comme par les représentants des religions officielles³⁵⁵, pour désigner les Ivoiriens non chrétiens et non musulmans, autrefois qualifiés « d'animistes », ou encore de « païens ». De même, l'Ethnologue Ivoirien Georges Niangoran Bouah³⁵⁶, définissait la « Drummologie » comme la science des textes historiques

³⁵⁴ - Jean- Marie Adiaffi ne revendique pas l'invention de ce terme qui pourtant lui revient : « *Quel nom donné à cette religion encombrante ?... Nous proposons le nom que les membres de cette religion lui donnent eux-mêmes : le Bossonisme* » (manuscrit inachevé, vers 1993).

³⁵⁵ - En octobre 1999, à la radio nationale, le secrétaire général du gouvernement s'exprimant au sujet de la laïcité, précise que « *le gouvernement considère toutes les croyances au même niveau : .. , les animistes, les bossonistes* ». En août 2000, dans une interview Monseigneur Agré cite les bossonistes.

³⁵⁶ - Cf. G. Niangoran Bouah, *Introduction à la drummologie, Abidjan, Université de Côte d'Ivoire, Institut d'ethnologie, 1981*. L'auteur, présent à l'enterrement d'Adiaffi, accompagné de tambours parleurs, prononça ses condoléances, reprises sous forme tambourinée : « Adieu, Adieu, éternel ami. La drummologie recommande au bossoniste, de faire un bon voyage dans l'au-delà auprès des ancêtres, ceux qui nous ont légué cet héritage que nous essayons malgré nous, de défendre jusqu'à ce jour » (Bettié, le 15 décembre 1999).

des tambours parlants ; tandis que la « Griotique », pour Dieudonné Séraphin Niangoran Porquet³⁵⁷, désigne la pratique théâtrale africaine. La doctrine néologisme qu'ils expriment, pose la question de la modernisation des religions africaines jusqu'alors qualifiées de « traditionnelles ». Les traits particuliers de cette action initiatique, telles des puissances du terroir auxquelles est rendu un culte³⁵⁸, vont m'amener donc, à soulever la question sur le processus de déconstruction d'une nouvelle identité artistique contemporaine.



Figure 48 : Kouassi Kouamé Youssef « *L'expérience des convertis* » -1996.

³⁵⁷ - Dieudonné Séraphin Niangoran Porquet a créé le concept « *Griotique* » qui est en fait parti du Lycée classique d'Abidjan en Côte d'Ivoire où, avec d'autres amis, il donnait des « récitals poétiques ». C'est par la suite que Niangoran Porquet, dit "Niango l'Africain", a mené le combat de façon solitaire, tentant de définir un "théâtre authentiquement africain". Inspirée de l'art du griot, la « *Griotique* » se veut, selon son concepteur, un "théâtre total" intégrant, de manière méthodique et harmonieuse, le verbe et l'expression corporelle, la musique et la danse, la poésie et le récit...

³⁵⁸ - Sur la côte de Guinée, les populations de l'aire culturelle akan (qui correspond à un large territoire s'étendant sur la Côte d'Ivoire et le Ghana), partagent le même système religieux basé d'une part sur le culte des « ancêtres » et d'autre part sur le culte des puissances de terroir appelés *boson* en langue anyi (pluriel *boson mō*). La langue anyi est parlée par plus de 300 000 locuteurs, principalement dans le sud-est de la Côte d'Ivoire. Cf. V. Duchesne (1996).

2 - Le spirituel comme « L'Essentiel Intérieur »

Les fondements scientifiques et spirituels impliquent en réalité, tous les attributs philosophiques et idéologiques de l'homme. En effet, c'est la distance de son être qui est projeté dans l'objet et le sujet de sa culture. Cette projection se manifeste par la quête du spirituel qui constitue aujourd'hui « l'Essentiel Intérieur »³⁵⁹ que recherchent les vrais artistes, c'est-à-dire justement tout ce qui n'est pas la réalité matérielle. Car, notre « âme revient à elle après des siècles d'obscurantisme matérialiste », et qu'elle n'est pas encore bien assurée. Ainsi, ces types de fondements s'illustrent dans toutes les formes poétiques de l'esprit, notamment dans les arts idéaux et abstraits qui sont des produits de la pensée. L'œuvre plastique vohou vohou qui trouve son fondement dans sa fonction rituelle et les mythes procèdent de cette poétisation. Et cette valeur spirituelle de l'art vohou vohou jaillie dans les œuvres de certains artistes prophétiques. C'est pourquoi qu'une œuvre d'art ne doit pas se contenter de reproduire la nature matérielle. Elle doit provoquer chez le spectateur des émotions plus délicates qu'il ne peut exprimer que par ses mots. Dans mon cas d'espèce, les attributs ne sont pas que la mise en œuvre de matériau naturel dans mon écriture plastique pour essayer de faire jaillir « l'esprit »³⁶⁰, mais ils ont une autre dimension spirituelle. Dès lors, ils sont comparés au « mouvement » et au rite poétique. Étant entendu que le matériau du poétique vise à traduire le visible par l'invisible, l'inédit. Pour tout dire, à exprimer le spirituel. Ainsi, dans mes créations plastiques comme chez les artistes vohou vohou, cette

³⁵⁹ - Vassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Éditions Folio, Essais ; 1970, 1991 ; Trad. S. et J. Leppien ; Préf. Ph. Sers, p.p 52 - 59.

³⁶⁰ - Vassily Kandinsky, *Ibid.*, p. p. 61 - 68.

« esthétique du contenu » est rendue possible par des objets issus de pratiques rituelles.

3 - « Le tournant spirituel »³⁶¹

Une œuvre d'art naît des besoins qu'exprime la société. Ce faisant, elle vient résoudre une situation matérielle ou immatérielle. C'est pourquoi au regard de la théorie de Kandinsky sur « le tournant spirituel », la naissance du concept matérialiste de l'informe à l'œuvre à travers mon projet performaciel d'intégration, vient répondre à cette préoccupation sociétale. En effet, Kandinsky va affirmer que « toute œuvre d'art est enfant de son temps » en représentant les hommes les plus fins en haut du Triangle qu'il figure. Ceux-ci commencent à se rendre compte que la science ne peut pas tout résoudre, et qu'il faut se tourner vers le « spirituel ». Il donne en exemple une Madame BLAWATZKY, qui a fondé une « société de Théosophie, qui cherche à trouver les voies de l'esprit par la « connaissance interne ». De ce fait, les artistes sont les premiers à amorcer ce « tournant spirituel ». Alors, Kandinsky cite Maeterlinck en littérature, Wagner Debussy et Schönberg en musique, Paul Cézanne en peinture. Ces artistes cherchent donc « de nouvelles formes »³⁶² pour exprimer l'esprit. Par exemple, Maeterlinck utilise le mot non pas pour son sens, mais pour le son qu'il produit. Pour Cézanne « il savait faire d'une tasse de thé une créature douée d'une âme », et cela en utilisant les deux outils du peintre : la couleur et la forme.

³⁶¹ - Vassily Kandinsky, Ibid., p. 69.

³⁶² - Vassily Kandinsky, bid. , p. p. 69 - 96.

CHAPITRE II : PRATIQUE DU DON COMME PROCESSUS RITUALISME DE DÉCONSTRUCTION D'UNE NOUVELLE IDENTITÉ DANS L'ART D'AUJOURD'HUI

1-Dépendance du souffle comme don

La dépendance du souffle comme le don vis-à-vis de la figure et de son créateur, fait qu'il n'est pas possible de se donner sans introduire de sa personne. De cette façon, il est concevable de prendre en compte cet état de dépendance. En cela, la pratique du souffle nous donne à voir le processus ritualisme de déconstruction d'une nouvelle identité artistique que représentent à la fois les fétiches, les sacrifices sanglants et la sorcellerie³⁶³. Tel Jean-Marie Adiaffi donne pour démonstration, le nom du Dieu suprême unique dans différentes langues de la Côte d'Ivoire : « Gnamien kpli en anyi-baoulé, Lago en bété, Zeu en akyé, Gnonsoa en wê »³⁶⁴. De même, l'art moderne se rapproche aussi des travaux anthropologiques de l'époque ancienne. Et les recherches d'un Pablo Picasso ou d'un Alberto Giacometti sont largement influencées par l'art primitif. Leur travail cesse d'être une représentation ordonnée de la nature pour rejoindre les expressions plus brutales, plus spontanées d'ethnies lointaines, africaines ou océaniques ; l'art devient rites, sacrifices, violences, et l'homme occidental renoue avec ses racines, son caractère sauvage, sa vérité primitive.

³⁶³ - Véronique Duchesne, *Le Bossonisme ou comment être « moderne et de religion africaine »*, article paru dans *Présence africaine*, n° 161/162, 2000, p.p. 299-314.

³⁶⁴ - Véronique Duchesne, *ibid.*, p.p. 299-314.

C'est ainsi que mon œuvre réagit comme une sorte de tableau dans lequel, je crée mes propres voies. Elle appréhende l'état futur de mes préjugés et déconstruit mes vénération par un combat acharné. Comme Henri Matisse qui, regardant le tableau qu'il est en train de peindre, écrit : « Je veux arriver à cet état de condensation des sensations qui fait le tableau »³⁶⁵. Ne voulant plus se soumettre à une quelconque figure tutélaire, j'introduis, comme pour mieux rompre avec la tradition, ma pratique rituelle, qui selon moi, rendrait mieux compte des réalités exprimées, telle la déconstruction déployée dans la création littéraire d'Ahmadou Kourouma³⁶⁶. En outre, Ahmadou Kourouma déconstruit la forme du roman traditionnel en y ajoutant un ensemble de genres.

De même, ma pratique du souffle affirme l'existence d'un état unique créateur et produit des effets de choc. Ces effets de choc sacrificiels, qui demeurent dans les rites du christianisme, se font aujourd'hui de façon symbolique. En mettant au goût du jour la pratique du souffle dans une expression moderne, je produis un effet de rupture d'habitude créatrice. Cet aspect *vohou vohou* plastique comme le *vohou vohou* littéraire de « Allah n'est pas obligé »³⁶⁷, privilégie le sublime pour créer le beau.

³⁶⁵ - Henri Matisse, *Notes d'un peintre* ; La grande revue, Centre Pompidou, 2012, p. 28.

³⁶⁶ - Création, Langue et Discours dans l'Écriture d'Ahmadou Kourouma ; Actes du Colloque « Ahmadou Kourouma, un écrivain total » ; 18, 19 et 20 septembre 2013, p. 70.

³⁶⁷ - Kourouma, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Éditions du Seuil, Paris, 2000.

2 - La métaphore du don en création plastique

J'axe mon travail plastique sur le don par des taches aléatoires auxquelles je donne souvent des formes et des contours en surimpression, donnant ainsi une dimension spirituel à un travail plein de force et d'énergie. En traduisant mon expérience subjective, ma démarche plastique globale est l'exaltation d'une enfance passée dans mon village natal. Mon geste plastique se fait mystère, installe des codes qui sont autant de messages secrets à dévoiler.

L'originalité de mon écriture plastique est marquée par mon passage à l'École Négro-Caraïbe. Cette étape des années 90 se caractérise par des pratiques plastiques interactives. Un processus d'espace « participatif » d'échange permettant de réaliser une appropriation de la couleur ; de maîtriser la matière et d'aboutir à une pratique plastique singulière. Cette quête de l'écriture plastique m'a donné la possibilité d'enrichir l'étude réalisée sur les matériaux végétaux telle la noix de cola. Avec un intérêt particulier pour la métaphore du don en création plastique, je suis arrivé à une démarche qui privilégiait l'esthétique relationnelle au détriment de la totalité de l'objet. Ceci a conduit à un postulat basé sur le don dans l'art contemporain que Marcel Mauss compare au « phénomène de morphologie sociale »³⁶⁸ qui paraît n'être que le souvenir d'une sensibilité archaïque où la souveraineté empruntait jadis les dehors de l'abandon de soi à la collectivité. Une vision aujourd'hui généreuse qui fait abstraction de toutes les incitations formelles, pour ne conserver qu'un archétype altruiste de l'objet.

³⁶⁸ - Marcel Mauss, « *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* », Sociologie et anthropologie, op. cit. , p. p. 204 - 205.

3 - Le don, « la figure même de l'impossible »

À travers mon œuvre, je traite la question de la poétique du don et du rite en création dans l'art contemporain. Cette pratique créatrice s'enracine dans mon langage maternel et ma culture. Dans le cas d'une telle œuvre, j'ai participé à un rituel d'initiés où chacun pouvait vivre une expérience immatérielle, basée sur la rencontre et la générosité. Tout d'abord, en dehors de tout échange, je donnais généreusement de pigments naturels de fruits aux futurs initiés présents à ce cérémonial. Ils portaient des vêtements de couleur rouge. Étaient aussi présents à cet office, les dignitaires vêtus en noir ayant en charge de superviser et de valider cet office. Le fait que les « nouveaux venus » soient habillés en rouge et les « anciens », quant à eux habillés en noir, cela donnait une impression assez hétéroclite, très loin d'une expérience immatérielle, basée sur la rencontre et la générosité. De cette manière, j'utilise le don comme moyen. En réalité, le pigment de fruit jaunâtre rappelle les vertus sociale et thérapeutique que reçoivent les initiés enduits de pigments. En donnant à tous (nouveaux venus) de la pâte du matériau végétal qui apparaît dans mon l'œuvre *Matière* (figure 16, p. 60), je mets en scène la diffusion de la thérapie dans tous ces corps de futurs initiés qui intègrent cette pâte vertueuse. De cette manière, « mon travail s'intègre à d'innombrables autres corps »³⁶⁹ de regardeurs comme don généreux pour stimuler une réflexion sur le don de soi. Ce don là, c'est mon œuvre qui lui confère la reconnaissance du regardeur en tant qu'artiste. En fait, cette démarche met en lumière que toute œuvre, même si elle prenait la forme du don le plus désintéressé qui soit, n'en reste pas moins un échange entre l'artiste et le regardeur, puisqu'il s'agit d'une œuvre et que

³⁶⁹ - Catalogue d'exposition *Félix Gonzalez-Torres*, Texte de Nancy Spector, Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1996.

l'artiste à besoin du regardeur pour exister en tant qu'artiste. C'est pourquoi, j'admets que le don ici est une sorte de stratégie, presque une illusion destinée à infiltrer mon travail dans les autres comme le cheval de Troie a pu sembler être un don. Je pense que la distribution de matériau végétal est un don généreux aux futurs initiés.

Ma démarche créatrice en tant qu'acte dépourvu de réciprocité, privilégie tout ce qui se donne à penser comme « la figure même de l'impossible »³⁷⁰. Ainsi se pose la question de la notion du don. En s'appuyant sur le fameux Essai sur le don de Marcel Mauss, le don de l'anthropologie à l'art est associé au rituel du potlatch qui est en fait plus apparenté à l'échange. Pour rappel, un potlatch est un comportement culturel adopté principalement dans les sociétés archaïques amérindiennes ainsi que dans certaines ethnies de l'Océan Pacifique. Le potlatch est basé sur le don d'objet entre classes sociales différentes et qui a lieu, le plus souvent, lors de cérémonies ou de rituels. Un groupe ou une personne d'une classe supérieure offre à un individu d'une autre classe sociale un bien. Le bien offert possède une valeur subjective excessive fixée par le donateur et qui vise à convaincre celui qui le reçoit de la puissance et de la supériorité de celui qui le lui donne. Le receveur se trouve dans la double obligation d'accepter le bien puis, dans un second temps, d'offrir un autre bien de valeur au moins équivalente au donateur. La réciprocité est au centre de cet échange, chaque don impliquant obligatoirement un contre-don. La position d'Alain Testart dans son livre *Critique du don*³⁷¹ qui déconstruit la proposition de Mauss en nous présentant une autre piste face aux tensions inhérentes entre le

³⁷⁰ - Jacques Derrida, *Donner du temps*, Paris, Galilée, 1991, p. 19.

³⁷¹ - Alain Testart, *Critique du don, Études sur la circulation non marchande*, collection Matériologies, Éditions Syllepse, Paris, 2007.

don et l'échange. Il nous soumet une définition singulière qui s'appuie sur la signification même du terme donner. « Donner » peut s'appliquer à n'importe quel transfert et pas seulement au don. Un transfert qui possède une qualité particulière que nous cherchons à caractériser mais qui peut en première approximation être appréhendé par le fait qu'il s'agit d'un acte gratuit. En effet, la confusion initiale se trouve ici, étymologiquement ; il y a deux termes distincts en latin pour le verbe donner : *donare* et *dare*. « Le premier est *donare*, qui signifie faire un don, faire une donation. Le second est *dare* qui a un sens beaucoup plus général puisqu'il signifie remettre en mains propres, octroyer, concéder. *Dare*, en réalité, s'applique à tout mouvement de biens, tout changement de mains, toute translation, tout transfert et convient tout autant pour le don que pour tout autre transfert »³⁷². Le mot don est un mode de transfert particulier qui est caractérisé par sa nature gratuite, dans le sens où le bien donné n'est pas échangé contre de l'argent.

Pour reprendre le terme de Testart, le don est un mouvement de biens, il est cinétique et se doit d'avancer uniquement dans une direction, toute contrepartie anéantissant l'idée même du don. Plus précisément, un échange dans ce sens précis est l'action de céder un bien en vue d'en obtenir un autre, tout échange étant basé sur un contrat, souvent tacite. En ce sens, le potlatch décrit par Marcel Mauss entre dans cette définition de l'échange. Dans son essai, il note qu'à chaque fois que le rite du potlatch est activé, il fait appel à l'obligation de recevoir et surtout de rendre, sous peine d'une perte de prestige ; il s'agit là d'un jeu de pouvoir et de domination.

³⁷² - Alain Testart, *Ibid.*, p. 8.

S'opposant à cette pensée, Jacques Derrida aborde le sujet d'un point de vue philosophique. Pour lui, le don n'est pas un échange, c'est une notion éthique. Pour qu'il y ait un don véritable, le donateur et le receveur ne doivent pas se rendre compte du geste et le bien ne doit pas circuler. Sur ce point, Derrida et Testart sont en accord : le don ne doit pas revenir, donc être échangé. L'intention et l'attente s'annulent et il ne reste que la relation et le geste. « [...] Il (le don) ne doit pas circuler, il ne doit pas s'échanger, il ne doit en tout cas pas être épuisé, en tant que don, par le procès de l'échange, par le mouvement de la circulation du cercle dans la forme du retour au point de départ. [...] C'est en ce sens peut-être que le don est l'impossible. Non pas impossible mais l'impossible »³⁷³. Cette évocation du don comme l'impossible est au cœur de mon écriture plastique.

Dans les sciences consacrées à l'étude de l'homme, la poétique du don et le rite peuvent se comprendre comme un mythe du potlatch dans les sociétés d'aujourd'hui. Ce mythe s'inscrirait à titre de relation remplissant différentes fonctions sociales et se manifeste dans l'art contemporain en prenant la forme de la dépense et de la destruction donnant l'impression du dégoût. Dans sa forme archaïque de potlatch, la poétique du don et du rite avaient d'ailleurs pour effet de produire des obligations découlant de liens personnels, solidifiant ainsi des liens sociaux basés sur les notions de crédit et d'honneur, notions communes à tous les systèmes de dons. « En faisant produire dorénavant pour des inconnus », souligne Jacques T. Godbout³⁷⁴, la médiation qui passe par la dépense, le dégoût et la destruction. Ces deux notions libèrent du rapport

³⁷³ - Jacques Derrida, *Donner le temps, 1. La fausse monnaie*, Collection La philosophie en effet, Éditions Galilée, Paris, 1991, p.p. 18 - 19.

³⁷⁴ - Jacques T. Godbout, *L'esprit du don*, Montréal-Paris, Éditions La Découverte, 1992.

de don. Mais, ils soumettent à la forme de la production à travers l'art contemporain que Nicolas Bourriaud³⁷⁵ semble inscrire comme modèle dans l'esthétique relationnelle. Ainsi, l'artiste Thomas Hirschhorn, dans sa série de monuments éphémères réalisée entre 1999 et 2013 sur le don qui s'articule à un rite et à une poétique dans l'art contemporain en hommage à des philosophes tels Spinoza - Amsterdam - 1999, Bataille - Kassel - 2002, s'inscrit dans la tradition de la « social sculpture » théorisée par Joseph Beuys. La social sculpture consiste en une forme artistique contextuelle qui annexe l'art et le social et qui, par conséquent, est socialement engagée. Dès lors, la conception archaïque des artistes encore tournés vers le fameux potlatch isolé par Marcel Mauss³⁷⁶, est d'affirmer leur volonté à un échange conçu sous forme de dépense, du dégoût et de destruction. Cet effet de catharsis causé par la reproduction d'une violence vécue se retrouve dans l'art du mouvement d'avant-garde japonais *Gutai*, de l'Actionnisme viennois. Les artistes critiques de cette époque d'Otto Muehl à Joseph Beuys, le plus souvent traumatisés par l'asservissement militaire dont plusieurs ont été aveuglément victimes, cherchent davantage à se libérer de l'asservissement propagandiste de l'art.

³⁷⁵ - Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les presses du Réel, 2001.

³⁷⁶ - Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, In *Sociologie et Anthropologie*, PUF, Collection Quadrige, 1973.

4- L'artiste anthropologue

Traiter la question de la relation entre la pratique de l'art et la pratique de l'anthropologie dans ce projet artistique me semble être une évidence. Mais tout d'abord, mettons en lumière quelques similitudes entre ces deux pratiques. L'anthropologie est une science qui étudie l'être humain en recourant aux différentes sciences sociales, physiques et naturelles. Elle s'intéresse à des faits spécifiquement humains tels les coutumes, les rites. Et la notion de don est un sujet étudié depuis longtemps avec les instruments de l'anthropologie. L'anthropologue étudie les interactions humaines sur le terrain ; il est en constante observation du monde qui l'entoure. Il questionne les enjeux du don en captant les interactions entre des groupes, des ethnies, des communautés, etc. L'artiste, quant à lui, propose des situations spécifiques afin de pouvoir observer ces interactions dans un cadre plus ou moins défini. L'action de l'artiste peut varier pour la mise en place de ces situations : le geste qu'il produit peut être infime mais par la suite, il s'approprie les outils et les méthodes de recherche issus de l'anthropologie pour étudier les interactions engendrées.

L'analogie entre l'anthropologie et l'art dit « participatif », se situe en rapport avec le groupe étudié ou public. Le premier voit le monde comme un terrain de recherche ; il place son intérêt dans l'observation et reste en retrait du contexte social analysé. Cependant l'artiste de son côté, envisage le monde comme une matière à modeler. Il œuvre dans l'espace pour produire des situations et dispositifs. Au cours de mes recherches théoriques et plastiques, j'ai observé que les préoccupations des anthropologues et celles d'une certaine génération d'artistes de la contemporanéité sont communes. Ainsi, l'anthropologue et l'artiste ont

une démarche spécifique engagée dans un contexte social perceptible. Puisque « L'artiste [...] avec le caractère intentionnel que cela implique comme anthropologue, est un artiste que Kosuth qualifie d'engagé [...] sans pour autant, comme l'artiste protestataire, qu'il recoure à des sujets politiques ou esthétique l'action politique »³⁷⁷. C'est la proximité entre ces deux approches que je mets en avant dans mon œuvre rituelle.

³⁷⁷ - Jean-Claude Moineau, « *L'artiste et ses « modèles »*,
http://www.atwork.enter1646.com/jean_claude_moineau.pdf

CHAPITRE III : DE LA NOIX DE COLA DANS L'ACTE PLASTIQUE

1 - La matière végétale avec la création oblativ

Mon étude à présent se propose d'étudier le rapport qu'entretient la matière végétale avec la création oblativ. Mon intérêt qui se porte plus particulièrement sur la dépense gestuelle qui unit la matière végétale à la vie, m'amène à poser la question suivante : dans quelle mesure peut-on dire de la matière végétale qu'elle est la représentation de l'esthétique relationnelle de toute action humaine ?

2 - Dialogue rituel entre l'artiste et le végétal

L'implication du corps dans une œuvre d'art qui articule nature végétale et nature humaine jusqu'à la métamorphose de l'une dans l'autre, est abordée d'une manière originale, par Giuseppe Penone dans sa sculpture *Souffle* - 1978. L'artiste poursuit avec empathie, un dialogue fertile entre l'humain et le végétal. Dans son installation *Respirer l'ombre* - 1999 (figure 49, p. 233), il charge le corps humain d'une compagnie végétale car, quiconque pénètre dans cette pièce, aux murs tapissés de milliers de feuilles de laurier, respire la présence végétale et en est transformé. Penone perçoit ainsi l'arbre comme un prolongement de soi. Ce genre de pochade a été pratiqué dès l'antiquité : la Grèce a fourni en ce domaine un mythe fondateur, celui de Zeuxis concourant avec Parrhasios pour gagner la palme du réalisme en peinture. Pline L'Ancien dans *Histoires Naturelles*, nous rapporte l'histoire suivante : « Ce dernier (Parrhasios), dit-il, offrit le combat à Zeuxis. Celui-ci, apporta des raisins peints avec tant de vérité, que des oiseaux vinrent les

becqueter : l'autre apporta un rideau si naturellement représenté, que Zeuxis, tout fier de la sentence des oiseaux, demanda qu'on tirât enfin le rideau, pour faire voir le tableau. Alors, reconnaissant son illusion, il s'avoua vaincu avec une franchise modeste, attendu que lui n'avait trompé que des oiseaux, mais que Parrhasios avait trompé un artiste, qui était Zeuxis »³⁷⁸.

« Et cependant, comment ne pas comprendre qu'au monde végétal s'attache un monde de rêverie si caractéristique qu'on pourrait désigner bien des végétaux comme des inducteurs de rêverie particulière »³⁷⁹, affirme Gaston Bachelard dans *L'air et les Songes*. Or à travers mon expérience plastique, comment ne pas rappeler cette idée de passer par le corps, cette approche esthétique, qui se métamorphose et devient une forme d'indépendance.



Figure 49 : Giuseppe Penone, « Respirer l'ombre », 1999, 78 x 117 x7 cm.

³⁷⁸ - Pline L'Ancien, *Histoire naturelle*, Livre XXXV, XXXV, traduit et annoté par Émile Littré, Paris, Éditions Dubochet, 1848 - 1850, tome 2, p. 472 - 473.

³⁷⁹ - Gaston Bachelard, *L'air et les Songes*, Essai sur l'imaginaire du mouvement, ibid, p. 261.

En effet, la noix de cola produit d'un végétal des régions de l'Afrique subsaharienne, de l'Amérique Latine, de l'Asie, de l'Australie et de la même famille des Guttifères, constitue par ses transmutations, la matérialisation de pratiques religieuses et sociales chez les Africains. Elle est utilisée sous forme de teinture liquide limpide ou légèrement trouble, de couleur qui varie du blanc jaunâtre au rouge rosé à l'état frais, devient brun rouge une fois séchée, d'odeur faiblement aromatique, de saveur légèrement amère et astringente. Ce matériau rituel auquel on accorde plusieurs vertus traditionnelles et thérapeutiques, est opaque et facile à croquer ou mâcher. En réutilisant cette matière, je puise dans l'histoire du lieu, dans mon histoire. Alors au-delà de sa symbolique relationnelle traditionnelle, cet élément de la nature constitue un matériau artistique dans la création plastique. Ainsi, Vincent Van Gogh mangeait ses couleurs, et moi je mâche le végétal noix de cola puis, je nourris la création en faisant disparaître l'image dans le flux de la peinture. Aussi, le Hollandais dans son délire, se peignait l'intérieur de l'être dans un irrépressible portrait d'entrailles. Le plus intéressant était la rencontre au travers de cette matière. Nourri de celle-ci par un héritage culturel mêlant chrétien et païen, je n'hésite pas à m'inspirer de l'œuvre « *Les aborigènes* » d'Ernest Pignon Ernest qui fait partie du courant artistique du Street Art. Car, je fais dans le Street Art avec une écriture qui est le résultat d'un mélange de pratiques anciennes et modernes. L'art urbain ou Street Art, mouvement artistique contemporain regroupe toutes les formes d'intervention artistique réalisée dans la rue, ou dans des espaces publics et à l'initiative de l'artiste lui-même, sans passer par le biais d'une institution pour intervenir plastiquement. Ici dans mon travail, le végétal est présent en tant que matière, forme et trait (figure 50, p. 235).



Figure 50 : « *Traces* », mai 2013 (30 X 22 cm).

Ainsi, la matière est transformée en vue d'un processus plastique, et cela à travers sa manifestation dans l'art, particulièrement l'art contemporain. Dès lors, cette manifestation dans l'art contemporain qui associe l'humain et la matière végétale, passe par la dépense, le dégoût et la destruction.

D'ailleurs, on se retrouve dans une logique « matière-humain » qui n'est pas sans rappeler l'oignon de Léonard de Vinci. De Vinci compare la tête humaine à un oignon : leur structure offre des rapports d'analogie car, « les tuniques ou pelures qui forment des cercles concentriques autour de l'oignon » sont comparables à la façon dont se métamorphosent « la chevelure, l'épiderme »³⁸⁰, l'être immatériel au-delà de la perte créatrice-chimère. La description et la conception d'une matière végétale partiellement humaine qui, de singulier en beau, nous entraîne, forcément, vers la sculpture comme métaphore d'un corps vivant dialoguant avec la matière et la nature de Giuseppe Penone. Comme les grands anatomistes des siècles passés, Penone nous parle des veines et des fluides en utilisant les arbres et la vie intense de la sève, parcourant ceux-ci comme la vie parcourt notre corps. Il s'agit, dans son travail, de tenter d'incarner la forme parfaite du « sang » de l'art. Le sang coule, mais il est blanc, il nourrit le « cœur » de l'art. Au-delà de cet esthétisme effréné, Penone réagit en esthète, c'est-à-dire qu'il apprécie l'art et la beauté et les considère comme des valeurs fondamentales. Ce qui fait que mon attention d'artiste plasticien a été tout de suite attirée par la distanciation que pratique Penone en utilisant l'illusion « naturaliste ». En effet, les matériaux de nature fossilisés par la pratique re-créatrice donnent une dépendance aux œuvres

³⁸⁰ - Daniel Arasse, *Léonard de Vinci, le rythme du monde*, Paris, Éditions Hazan, 2000.

métaphoriques d'apparition artistique. Puisqu'on est bien dans la tradition de la représentation de l'art, notamment de l'art contemporain. En ce sens, Penone réalise exactement la mise au jour de la solidification ancienne de l'art, celle-là même des artistes intemporels, en maintenant la distance nécessaire face à l'aura de l'œuvre par la non-objectivité du substrat. L'œuvre n'existe que recrée via un médium, support métaphysique d'un monde créé par le « corps » de l'artiste. La matière vivante qu'utilise Penone incarne sa pensée. Car chez lui, c'est l'absorption de la forme humaine qui métamorphose la matière végétale. Pour ce qui me concerne et à travers le « corps créateur » de Paul Valéry³⁸¹, la métamorphose n'est nullement une dépense, un dégoût ou une destruction, mais la manifestation même de l'harmonie universelle : c'est un changement témoignant d'un espace de savoir et de spectacle artistique, poétique. Un changement qui possède ce merveilleux don artistique et humain. On est dans ce cas dans l'idée de l'« entrelacs » entre l'homme et le végétal, idée rendue par Ernest Pignon-Ernest à travers ses Arbrorigènes (figure 51, p 238).

³⁸¹ - Eliane Chiron, « *Filmer la mer, une expérience du « quatrième corps » selon Valéry* », in *Corps et arts*, Séminaire Interarts de Paris, 2007-2008, sous la direction de Marc-Jimenez, Paris, éd. Klincksieck, 20010.



Figure 51: Ernest Pignon-Ernest, « *Les Arborigènes* », 1983 - 1984, Jardin des plantes, Paris, Musée d'Antibes Forêt d'Uzeste.

Il ne s'agissait pas, Ernest Pignon, de faire des personnages réalistes qui grimpent réalistement aux arbres. Mais, il cherchait plutôt à rendre l'idée d'entrelacs, de raccordement des courbes et des tensions des corps à celles des arbres. Il a voulu créer une osmose totale, à la fois physique autant que biologique, avec le végétal. L'artiste déclare : « Au fil de ce travail, j'ai découvert que toutes les cultures, toutes les mythologies avaient leur arbre-homme, leur arbre-phallus, leur arbre-mère, leur arbre-utérus et combien la mémoire de chaque peuple dans tous les continents, en Inde, en Australie, au Tibet, en Afrique, charriait des mythes d'homme ou des dieux devenus des arbres ou nés des arbres. Du Bodhi bouddhiste à l'arbre de Jessé, de Jung à Bachelard, de Mircea Eliade à Paul Klee, j'étais arrivé à l'axe homme-arbre-terre-ciel-cosmos et à la certitude qu'il fallait que je fasse des formes humaines »³⁸². Par conséquent, l'œuvre d'Ernest Pignon propose la notion d'« art

³⁸² - In *Ernest Pignon-Ernest*, préface de Paul Ulgne, propos recueillis et post face par Elisabeth Couturier, Paris, Éditions Herscher, 2003, p. 53.

médiateur ». Une autre expression de l'art en métamorphose. La métamorphose dans mon cas peut être définie comme offrande d'une poésie du don et du rite à travers leur manifestation dans l'art contemporain sous forme de dépense, du dégoût et de destruction.

Puisqu'il est de bon ton de décomposer : la dissection du mot grec « métamorphôsis » convoque un état transitoire. « Méta » signifiant au milieu et « morphê » la forme. Comme formes « corps créateur » de Paul Valéry se retrouve, dans cet entre deux du végétal et de l'humain, elle n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel elle pousse et déborde comme un rhizome.

C'est dans l'espace de la forêt qu'Ernest Pignon-Ernest a découvert la photosynthèse, découverte qui l'a inspiré pour la réalisation de ses *Arbrorigènes*. « Pour la forêt, déclare-t-il, cela m'a amenée à me tourner vers la botanique, la biologie, puis la biotechnologie. C'est là que j'ai découvert et vraiment compris le phénomène de la photosynthèse. J'ai compris à la fois son fonctionnement et sa beauté. J'ai compris les mécanismes de ce miracle, comment, à travers le végétal, le soleil devient de l'énergie, de la vie. Ainsi il m'est apparu vital, c'est bien le mot, vraiment vital, de viser d'une manière ou d'une autre à me saisir de ce phénomène de la nature et en faire l'élément poétique essentiel, le cœur de mon intervention sur la forêt »³⁸³. C'est ainsi qu'il redécouvre le processus de photosynthèse et toute sa force.

Comme, nous, être humain, faisant partis du règne animal, nous sommes des organes hétérotrophes. Nous sommes incapables de transformer les éléments minéraux en matière organiques. Mais curieusement, les

³⁸³ - *Ernest Pignon-Ernest*, Préface de Paul Ulgne, propos recueillis et post face par Elisabeth Couturier, Paris, Éditions Herscher, 2003, p.p. 51 - 52.

créatures hybrides d'Ernest Pignon-Ernest, ces femmes et ces hommes enlacés aux troncs des feuillus, grimpent et s'élancent à la recherche de la lumière. Ces créatures ont la faculté de créer de la matière organique à partir d'élément inorganique, comme les plantes, il est plus juste de les qualifier d'organismes phototrophes, car pour effectuer cette transformation, elles utilisent l'énergie lumineuse par le biais de la photosynthèse. Le jour en effet, les Arbrorigènes produisent de l'oxygène par l'intermédiaire de la chlorophylle, à partir de micro-algues déposées sur une mousse de polyuréthane qui constitue le corps charnel de chaque Arbrorigène, selon le dispositif élaboré avec l'aide précieuse du scientifique Claude Gudin. La nuit, ils respirent comme n'importe quel humain. De ce fait, ces hommes et ces femmes semblent véritablement vivre « à l'état de nature » : au sens substantiel du terme, ils sont intrinsèquement voire génétiquement liés aux végétaux qui les entourent. Comme l'a décrit François Ponge, le végétal « est une analyse en acte, une dialectique originale dans l'espace. Progression par division de l'acte précédent. [...] L'expression des végétaux est écrite une fois pour toutes. Pour moyen d'y revenir, repentirs impossibles : pour se corriger il faut ajouter »³⁸⁴. Dans mon espace plastique, l'air qui est en fait le souffle du corps-créateur, se mélange avec la patte salivée de la noix de cola pour former ainsi un entrelacs de « la figure même de l'impossible »³⁸⁵ qui passe par la dépense, le dégoût et la destruction.

³⁸⁴ - Francis Ponge, *Le parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1942, p. 84.

³⁸⁵ - Jacques Derrida, *Donner du temps*, Paris, Galilée, 1991, p. 19.

CONCLUSION

Au terme de mon travail de recherche intitulé « RITE ET POÉTIQUE DU DON DANS L'ART CONTEMPORAIN - Dépense, Dégoût, Destruction », il s'impose alors à moi de présenter la synthèse de mes réflexions. Ce projet vise à interroger certains éléments qui participent à la construction de l'œuvre sans être matérialisés. Il s'agit de questionner le rite et la poétique du don par la dépense et la destruction donnant l'impression du dégoût potentiellement présent dans l'œuvre du créateur, y compris dans la démarche plastique de l'artiste. Puisqu'insuffler de la vie à l'œuvre allégorique par une action poïétique du corps, permet ici de faire trace. Car, tracer par des procédures plastiques la vie de l'individu, de la naissance à l'âge initiatique, permet d'élaborer de nouvelles formes platoniques humaines. Alors, ouvrir des territoires mystérieux dans une direction originale, est une performance où le choix d'approche plastique permet l'introduction d'une rupture à la conceptualisation recherchée. À ce stade, l'esthétique visuelle plastique est satisfaisante mais, la dépense de l'intimité corporelle à travers la représentation n'est qu'une mise en lien. Pour franchir donc ce désintéressement et s'orienter vers une nouvelle possibilité plastique, il faudrait rebondir sur la recherche de protocole réel par l'intermédiaire du don de souffle qui sort de la bouche comme un crachat. Cette relecture de la création dans l'art contemporain, consiste à conceptualiser une figure poïétique du don et du rite en unisson.

Pour aborder cette étude, je me suis assigné pour mission de répondre à la question de recherche qui est la suivante : en quoi le beau sans intérêt, le non-dit, la revendication du ratage ouvrent-ils des

territoires inexplorés ? Autrement dit, en quoi le concept matérialiste de l'informe à l'œuvre façonne aujourd'hui encore la création contemporaine ?

Pour répondre à cette interrogation, il s'agissait de formuler l'hypothèse selon laquelle, tous les procédés et toutes les méthodes employés à la production sont mis en regard de la métaphore, source d'expression poétique qui revendique sa place dans l'espace de la création artistique d'aujourd'hui. Et dans cet espace de la création comme l'écrit Maurice Merleau-Ponty, « c'est l'œuvre elle-même qui a ouvert le champ d'où elle apparaît dans un autre jour, c'est elle qui se métamorphose et devient [...] » par la suite, « [...] les réinterprétations interminables dont elle est légitimement susceptible ne la changeant qu'en elle-même »³⁸⁶. En cela, la démarche dynamique de l'artiste que je suis, s'effectue dans un déploiement. Or, cet acte rituel du faire plastique entretient donc le silence, en conservant le caractère sacré lié à l'état de dépendance. Dès lors, le rite du don par le souffle invente de nouvelles formes de désintéressement en rapprochant les littéraires et les plasticiens, fusionnant l'Afrique et l'Occident. C'est pourquoi, j'ai injecté dans cette recherche, des données historiques de mon passé et de mon présent. Puis étudier les liens qui peuvent exister entre l'art et le rite du don, c'est être ni dans l'un, ni dans l'autre, mais dans *entre-deux* notions. Cet *entre-deux* comme passage, comme réceptacle. L'*entre-deux* d'une pratique, d'une vie tout court. Il s'agissait de préférer une posture de l'*entre-deux* à une position donnée. Mais, peut-être parce que je suis partagé entre deux continents, entre deux cultures que tout ce que je crée est *entre-deux*. Être entre deux cultures pour conserver quelques

³⁸⁶ - Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, *ibid.*, p. 127.

valeurs ancestrales et dans le même temps, s'enraciner dans celles vécues au quotidien, devant obligatoirement se déterminer dans une de ces deux identités. C'est être dans un monde de l'imagination acquise, où les pratiques africaines et européennes se nouent et se dénouent dans la pratique du désintéressement.

C'est en cela que cette étude constitue un complément dans l'approche plastique. Elle se veut une contribution aux travaux déjà réalisés sur l'art en général, et sur l'art performance en particulier. D'ailleurs, elle prend en compte à la fois le processus d'élaboration (la poïétique, le faire plastique) et la fonction rituelle de l'action. Dès lors, les analyses élaborées ont eu comme supports mes propres travaux plastiques, réalisés durant ce projet ; ainsi que les œuvres d'autres artistes mises en dialogue avec les miennes. Mes performances picturales ont pris pour source d'inspiration ma rencontre avec ma mère spirituelle de mon village natal, en royaume Koulango³⁸⁷ en Côte d'Ivoire. Car, ce travail de recherche est pour moi, une nécessité intérieure, un besoin de cohérence, une exigence d'élucidation intellectuelle qui pousse à formuler des interrogations fondamentales sur ma propre acculturation. Car, « C'est l'expérience du déchirement intérieur que peut éprouver un intellectuel africain à la recherche de son identité, mais qui se rend compte qu'il lui est impossible de rejeter l'apport extérieur, malgré ses aspects aliénants sans renier une bonne part de lui-même »³⁸⁸.

La difficulté majeure de cette thèse, réside dans la posture que j'ai dû adopter durant ce travail de recherche. Elle exigeait de ma part un

³⁸⁷ - *Koulango* : nom donné par l'administration. Peuple minoritaire redoutable du nord-est de la Côte d'Ivoire et réputé pour sa croyance à un Dieu unique, qui s'exprime par des sociétés « secrètes », chargées de l'initiation.

³⁸⁸ - NDAW Alassane, *La Pensée africaine, recherches sur les fondements de la pensées négro-africaine*. Sénégal, Nouvelles Éditions Africaines, 1997, p. 258.

dédoublement ; c'est-à-dire, j'ai dû être à la fois sujet et objet de mon étude. Et compte tenu de ce double posture (d'Artiste et de Chercheur), le présent travail pourrait renfermer des insuffisances et un manque d'approfondissement de certains aspects. Cependant, les zones d'ombre qui seront relevées pourraient faire l'objet de travaux ultérieurs.

Pour soumettre mes hypothèses à l'épreuve des faits, j'ai articulé ce projet de recherche autour de quatre grandes parties (*Rite et Art ; Corps action, geste poétique et spiritualité ; Démarche plastique du processus de ritualisme, de transformation ; et Vohou vohou plastique et pratique rituelle*), aux concepts et notions développés, éléments de ma pratique.

De la première partie, j'ai retenu que le processus d'altérité qui mène à la naissance de concepts de « poétisation » du rite du don dans le champ de l'art contemporain, relève du génie de l'artiste. Or, ce déploiement tel le rituel de destruction, a tendance à façonner la personnalité comme pédagogie d'intégration de l'apprentissage à l'individu.

La deuxième partie de cette thèse porte sur l'art performance qui intègre des formes nouvelles et se reconnaît par ses traces³⁸⁹. Cette immatérialité ou cette tradition artistique qui trouve son origine dans la pratique des rituels ou rites de passages, se révèle comme un procédé catalyseur de ce concept de performance.

La troisième partie de cette étude démontre les procédures plastiques d'aujourd'hui auxquelles l'artiste peut faire face en scrutant l'œuvre ritualisée. Potentiellement, la scrutation artistique comme lieu de

³⁸⁹ - SAURISSE, Pierre, « *La performance des années 1960* », in J. BÉGOC, N. BOULOUCH, E. ZABUYAN (dir), *La performance : entre archives et pratiques contemporaines*, Presses universitaires de Rennes: Archives de la Critique d'Art, Art et Société, 2010, p. 35.

guérison, est une sorte de détournement de la dépense, une sorte de destruction. C'est ainsi que Marielle Grandjard-Mathieu³⁹⁰ soutient la thèse selon laquelle le pouvoir de destruction est également un pouvoir de création.

Quant à la quatrième partie, elle met en œuvre le *vohou vohou* comme processus de déconstruction d'une nouvelle identité artistique.

Par ailleurs, je note qu'à travers la création plastique, l'artiste vise l'évocation qui se donne à voir à travers l'action mythique. Et pour lever certains mystères sur sa création, l'artiste n'hésite pas à imaginer des situations inédites par la mise en œuvre de sa propre vie dans son travail. Ici dans cette aventure avec la matière végétale noix de cola, j'effectue toute sorte de jeu d'expulsion par la bouche. Car, il y a rejet de la matière pour construire une forme informe de la dépense de mon intime corporelle. Et cet acte poétique du don et du rite comme transformation, n'est que la trace laissée au regard curieux du spectateur. Ainsi, l'artiste que je suis se transforme lui-même en praticien de cette médiation qui passe par la dépense et la destruction. Alors, cette transformation à la manière d'un Arcimboldo, relève d'une action primitive. Puisque j'élève la matière à un autre rang et je désire avant tout la rendre plus importante encore. Là, il s'agit de la relation du corps, corps vécu, corps organique et corps matière qui parle à partir de soi-même et qui suscite un univers plastique engendré par sa propre expérience du monde, corps créateur dans le monde de l'image.

En effet, l'image a besoin de mon corps organique pour atteindre la corporéité et devenir corps sans organe. À première vue, ces deux

³⁹⁰ - Grandjard-Mathieu Marielle, *L'objet et sa disparition, des projets de destruction aux tactiques de dissimulation : le design au-delà des formes*. Thèse d'arts et Sciences de l'art, soutenue en 2003, sous la Direction de Madame la Professeur Eliane Chiron, p. 387.

types de transformation (corps et image) peuvent paraître bien différents, ne sont pas séparables l'un de l'autre et même ils ne font qu'un. Ainsi, il y a une sorte d'alchimie qui se construit, où la vie et la création sont inséparables, se « donnent » en nourriture et s' « entrelacent ». C'est une fusion, une union passionnelle de mon corps avec le corps de l'œuvre telle le chemin de la Croix et supplice de Jésus. Dès lors, j'entre dans la chair de mon œuvre, mon œuvre entre dans ma chair. Se faisant, je la métamorphose, elle me métamorphose, elle m'envahit, m' « ordonne » en quelque sorte ses propres lois et règles, je l'envahis dans une chorégraphie « ivresse » de mon corps, dans une « hystérique » à la manière d'un Jackson Pollock. Dans mon espace de création, l'espace de l'œuvre n'est stable, mais dynamique. Mon œuvre d'art, selon une image de Michel Ribon est comme une vague, « avec son écume de passé, l'éclat de son présent et sa crête d'avenir, elle appelle une suite d'une nouvelle [...] »³⁹¹ poésie du don. Il s'agit en même temps de destruction créatrice, de dépense. Détruire ma structure, mon corps organique ordonné dans l'entrelacement de formes fascinantes émanant de l'Afrique. Dans mon œuvre *Matière* réalisée en novembre 2015 (figure 16, p. 60), j'ai fait l'expérience du don d'un corps à la matière, du don des sens, du don de la vision. Mon corps offrant est dans un espace pictural où la matière lui « dicte » la mise en scène en donnant à voir sa matérialité. Mon corps, ma chair, ma sparterie, mon langage maternel et ma culture se fondent en une même réalité. Ainsi, l'ensemble s'agite, s'anime, se meut comme s'il voulait s'envoler, fuir et quitter le cadre qui le retient telle une composition légère, aérienne, vaporeuse même. Au point qu'à de nombreuses reprises, je dis que je me suis trop « donné »

³⁹¹ - Michel Ribon, in *Cézanne, d'un siècle à l'autre*, sous la direction de Jean Arrouye, Marseille, Éditions Parenthèses, 2006.

dans cette performance, au point de la considérer presque dangereuse pour moi- même.

La notion de la poétique du don et du rite telle l'abstraction, peut se révéler comme une préservation de soi, où l'essence de la peinture se confond avec le corps du peintre. Au-delà de la démarche créatrice, l'artiste se donne le temps de créer le lien social qui est l'une des caractéristiques de l'art participatif. Or, l'artiste expulsé de la République par Platon demeure en dehors de la réalité, force est de constater que l'art comme langage de l'âme est étroitement lié à l'Homme et à son existence. À en croire Léopold Sédar Senghor, « l'au-delà dont nous percevons la présence n'est pas une construction de l'esprit, il est manifeste, parce que le système des forces vivant et vécu dans chaque expérience personnelle, le conçoit »³⁹². Ce système de pensée avec ses histoires rituelles nous interpelle. Même si la vie naît de la destruction créatrice celle-ci se « donne », car l'existence ici bas, c'est aujourd'hui et maintenant avec toutes ses joies et ses difficultés. Un artiste ne saurait ignorer ce qui se « donne » dans une œuvre au risque d'être étranger à celle-ci.

Dans le grand échange des formes dans l'art, existe l'offrande à laquelle on tient encore, en partie. Elle fournit matière à la dépense et à la destruction. En effet, l'art est un don généreux, mais surtout l'art est un don du désintéressement. Or, le don dans l'art n'est qu'une conséquence évidente du rapport de l'art à la dépense et à la destruction qu'on retrouve aujourd'hui dans l'art contemporain. C'est la conséquence postiche du rapport art et don, un point d'accès à la question de la

³⁹² - Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1948.

dépense et de la destruction donnant l'impression du dégoût dans l'art, notamment l'art contemporain. Dans cette intention, l'homme a su créer un rite où sont réunies les conditions exigeantes d'un don généreux qui est la réalité existentielle du monde de l'idéal. De ce point de vue, le don dans l'art, notamment l'art contemporain, serait plus précisément la générosité de l'artiste, qui se donne à la matière de manière désintéressée pour entrer dans la chair de l'œuvre. L'étude de ce postulat de mon œuvre *Matière* réalisée en novembre 2015 (figure 16, p. 60) où le don est central, mis en scène et questionné. Ainsi, le visage enduit de pigment jaunâtre, se dérobe et s'offre, il se passe quelque chose de l'ordre de la perte créatrice à travers le rite. De cette manière, mon travail s'intègre à d'innombrables autres corps. Il admet lui-même que le don ici est une sorte de stratégie, presque un leurre destiné à infiltrer mon travail dans les autres. C'est un don comme le cheval de Troie a pu sembler être un don.

On peut imaginer qu'une œuvre fait ressortir sa propre essence si elle se focalise sur ce qui la constitue en propre, une œuvre qui se focalise sur le don ferait ressortir les caractéristiques propres du don artistique. En bref, si le don dans l'art, c'est le don de l'œuvre, alors une œuvre qui se résume à un don serait la mise à nu des caractéristiques propres du don par l'art. Or, on trouve au moins à partir du XXe siècle, un certain nombre d'artistes tels Félix Gonzalés-Torres : *Les tas de bonbons* - 1991, Rirkrit Tiravanija : *Soup/No Soup* - 2012 et Michel Journiac : *Messe pour un corps* - 1969 qui mettent la question du don au centre de leurs dispositifs. Gonzalés-Torres qui proposait au spectateur la consommation symbolique d'un corps. Rirkrit Tiravanija distribuait gratuitement avec son équipe de la soupe, à l'occasion de la Triennale.

Journiac quant à lui, n'a pas hésité à donner à manger un vrai corps. Car, « tout se passe comme si la posture artistique de Journiac ne faisait pas autre chose que de prendre au sérieux le christianisme et son histoire, assumant jusqu'au bout ce qu'il n'a eu de cesse de lâcher et contredire lâchement. Ici le sang n'est pas une abstraction biblique : il coule vraiment », il se donne « concrètement »³⁹³. En réalité l'œuvre d'art est une sorte de poétisation du don, de la dépense pour l'artiste lors de la création. Cette dépense est perçue dans l'œuvre *Le portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde³⁹⁴, qui décidément se révèle être la transposition romanesque presque parfaite du phénomène dynamique qu'on retrouve dans l'art, notamment l'art contemporain. L'auteur y inclut des thèmes relevant de la beauté du paraître qui est un nouveau type de rapport à l'existence et à la temporalité de l'être.

La création d'une œuvre est toujours une livraison, une dépense, une destruction sous forme de dégoût. Cela est particulièrement évident dans des pratiques artistiques où le corps entre en jeu. On connaît nombre d'exemples d'artistes miséreux dont la réalité quotidienne est ressentie par le dégoût, affrontant une grande pauvreté comme le prix à payer de leur volonté d'exercer l'art désintéressé. C'est le cas par exemple de l'extrême pauvreté à laquelle Pablo Picasso a dû faire face lors de son arrivée à Paris, difficulté d'existence qui a d'ailleurs sûrement influencé, en plus du reste, la période bleue de ce peintre, marquée par les thèmes destructeurs de la perte, du dégoût, et de la pauvreté, peuplée de personnages souvent étirés et faméliques. C'est en quelque sorte l'ivresse selon Friedrich Nietzsche, qui est « abolition de la subjectivité jusqu'au

³⁹³ - Bruno Tackels, « Michel Journiac, un iconoclaste », publié le 08/04/2004 sur le site www.mouvement.net (consulté le 13/08/2016).

³⁹⁴ - Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, Éditions Lippincott's Monthly Magazine, 1890.

plus total oubli de soi »³⁹⁵. C'est-à-dire suivant toujours Friedrich Nietzsche, « un élan vers l'unité, une sortie hors de la personne, du quotidien, de la société, de la réalité, par-dessus l'abîme de ce qui se passe ; le débordement passionné[...], destructeur, [...] dans des états plus obscurs, plus forts et plus fluctuants ; une affirmation extasiée de la vie comme totalité en tant qu'elle est égale à elle-même en tout changement, également puissante, également heureuse [...] le sentiment de l'unité nécessaire de la création et de la destruction » créatrice³⁹⁶. Dès lors, l'artiste met donc en scène le pouvoir thérapeutique que peut avoir le don lorsque le corps qui le reçoit est dans cet état d'oubli de soi. Cette « maladie » de l'homme serait la perte par ce dernier du don à cause de trop de culture. C'est un mal grave et mortel selon Joseph Beuys, qui dépasse les compétences de la médecine classique. C'est pourquoi l'artiste, qui ne tente rien moins que d'être le « guérisseur » de ce dégoût de l'homme, a recourt à l'art, car l'art permet d'intervenir dans des lieux inaccessibles à la médecine officielle. Ainsi, une large partie de son travail d'artiste vise à guérir l'homme au moyen de l'art, seul capable de renouer l'homme avec son animalité perdue, ce qui mène le poète Alain Borer à le qualifier de « thérapeute »³⁹⁷. Beuys est donc dans une optique de réanimation, au sens médical, de l'âme au moyen de l'art. Or, par quoi passe la réanimation, même dans la médecine classique ?

Sinon par le « don » peut être d'une dose de force, de dynamisme. Si l'art est le plus à même de guérir l'homme de cette perte de nature qui est sa maladie, c'est parce que l'art, en tant que moyen de donner du

³⁹⁵ - Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 2012, p. 30.

³⁹⁶ - Friedrich Nietzsche, « *Fragments posthumes 14* », Œuvres philosophiques complètes, tome, XIV, p. 30.

³⁹⁷ - Alain Borer, *Joseph Beuys - Un panorama de l'œuvre*, Lausanne, La bibliothèque des arts, 2001, p.p. 24-25.

dynamisme, peut guérir cette baisse de force que Beuys diagnostique à un niveau élémentaire chez l'homme. Ce mal présente tous les symptômes d'un manque de dynamisme car Beuys, dans cette optique thérapeutique, définit ses œuvres comme des tentatives de remettre en mouvement l'homme désintéressé. Il dira lui-même : « je dis simplement que j'ai fait [...] des expériences et des essais et que ces essais ont suscité une discussion. Ils ont simplement réussi dans la mesure où ils ont suscité une discussion [...]. Mon problème est seulement de savoir si on peut arriver à cet élément de mouvement, si on peut amener les gens à ce mouvement, dans ce mouvement alors qu'ils se trouvent dans la culture actuelle qui domine [...]. C'est ça qui m'intéresse, au fond, c'est une fois de plus un intérêt thérapeutique »³⁹⁸.

De part cette création d'œuvre d'art qui se donne à voir et guéri, je conclus avec ces quelques lignes de Marcel Proust : « Ainsi, j'étais déjà arrivé à cette conclusion que nous ne sommes nullement libres devant l'œuvre d'art, que nous ne la laissons pas à notre gré, mais que préexistant à nous, nous devons, à la fois parce qu'elle est nécessaire et cachée, et comme nous ferions pour une loi de la nature, la découvrir. Mais, cette découverte que l'art pouvait nous faire faire, n'était-elle pas, au fond, celle de ce qui devrait nous être le plus précieux, et qui nous reste d'habitude à jamais inconnu, notre vraie vie, la réalité telle que nous l'avons sentie et qui diffère tellement de ce que nous croyons, que nous sommes emplis d'un tel bonheur quand un hasard nous apporte le souvenir véritable ? »³⁹⁹.

³⁹⁸ - Joseph Beuys et Volker Harlan, *Qu'est-ce que l'art ?*, Paris, L'Arche, 1992, p. p. 31-32.

³⁹⁹ - Marcel Proust, « *Le Temps retrouvé* », Éditions Honoré Champion, 1927, p. 281.

TRAVAUX PERSONNELS



Figure 52 : « Reflet », février 2013 (60 X 40 cm).



Figure 53 : « *Pouvoir* », octobre 2010 (50 X 30 cm).



Figure 54 : « *Berger* », mai 2004 (60 X 40 cm).



Figure 55 : « *Nasse* », juillet 2008 (50 X 35 cm).

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

- **ADE ADIAFFI**, Jean-Marie, *Les Naufragés de l'intelligence*, Abidjan, Éditions Céda, 2000.
- **ADE ADIAFFI**, Jean-Marie, *La Carte d'identité*, Paris, Éditions Céda, 1998.
- **ARCHER**, Michael, **DE OLIVEIRA**, Nicolas, **OXLEY**, Nicolas, **PETRY**, Michael, (1998), *Installation : l'Art en situation*, Thames & Hudson, 2004.
- **BARTHES**, Roland, « *La chambre claire* », Note sur la photographie, Gallimard Seuil, 1980.
- **BLACHOT**, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- **BOURRIAUD**, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, Paris, 2001.
- **BRETON**, André, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965.
- **CHAMOISEAU**, Patrick, *L'Éclaboussure Afrique*, In : **CHAMOISEAU** Patrick, **BERTHE** Dominique, *Les Bois sacrés d'Hélénon*, Paris, Dapper, 2002. - **DRO**, Elie, *La part de l'ombre dans la peinture : La poïétiques du suspens, de l'Afrique à l'Occident*, Pensée Africaine, L'Harmattan, Paris, 2011.
- **FAÏK-NZUJI**, Clémentine, *La puissance du Sacré. L'homme, la nature et l'art en Afrique noire. Chapitre III L'art célèbre le Cosmos*, Maisonneuve et Larose, 1993.
- **FORMIS**, Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, PUF, Coll. « Lignes d'art », 2010.

- **FRANCASTEL**, Pierre, « *Études de sociologie de l'art* », Éditions Denoël, 1970.
- **HAMPATE BA**, Amadou, *Contes des sages d'Afrique*, Seuil, 2004.
- **HAMPATE BA**, Amadou, in Côte d'Ivoire : *l'artisanat créateur de l'Agence de Coopération Culturelle et Technique*, de Jacques Anquetil, Paris, Éditions Dessain et Toîra, 1979.
- **HEINICH**, Nathalie ; *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Les Éditions de Minuit, 1998.
- **HOURANTIER**, Marie José, (janvier-mars 1987), *La parole poétique du Didiga de Zadi Zaourou*. Littérature de Côte d'Ivoire, Revue du livre Afrique Noire, Maghreb, Caraïbe, Océan Indien, no 86.
- **JEAMMET**, Philippe, *Paradoxes et dépendance à l'adolescence*, Yapaka, 2009.
- **KOUADIO**, Jérémie N'Guessan et **KOUAKOU** Kouamé, *Parlons baoulé : langue et culture de la Côte d'Ivoire*, L'Harmattan, 2004.
- **KOUROUMA**, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- **KOUROUMA**, Ahmadou, *Quand on refuse, on dit non*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- **MOMBO**, Charles Edgar, « *Provocation et déconstruction du langage dans L'Invention du beau regard de Patrice Nganang* » in Actes du colloque, LEUWERS, Daniel et THEURIAU, Frédéric-Gaël, *La provocation en littérature*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2009.
- **MERLEAU-PONTY**, « *Phénoménologie de la perception* », Gallimard, 1945. - **NIANGORAN-BOUAH**, Georges, *La Division*

du temps et le calendrier rituel des peuples lagunaires de Côte d'Ivoire, Institut d'Ethnologie, Musée de l'Homme, Paris, 1964.

- **PONTBRIAND**, Chantal, *Fragments critiques (1978-1998)*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, Coll. Critiques d'art, 1998.
- **RAMADE**, Bénédicte. « *Installation* », In *Encyclopaedia*, Universalis, 2008, Vol. 12.
- **WALTER**, Benjamin, « *Ecrits français* », Éditions Gallimard, Paris, 1991.
- **WALTER**, Benjamin, « *Images de pensée* », Collection « Détroits », 1998.
- **SCHICHARIN**, Luc, **DOMINIC JOHNSON** et **RON ATHEY**, Op.cit, *Self-Oblitération double Bill : « Le rituel de la vie, un cycle vers la mort »*.

ROMANS OU ESSAIS

- **ARDENNE**, Paul, *Esthétique de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006.
- **ARTAUD**, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, 1938.
- **BACON**, Francis, **DELEUZE**, Gilles, *Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 2^{ème}, 1994.
- **BACHELAED**, Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Denoël, 1957.
- **BEAUDRILLARD**, Jean, « *La Transparence Du Mal : Essai sur Les Phénomènes Extrêmes* », Collection L'espace Critique, dirigée par Paul Virilio, Paris, Éditions Galilée, 1990.
- **BERGSON**, Henri, *L'Évolution créatrice*, Paris, Édition Félix Alcan, 1907.

- **BLANCHOT**, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1998.
- **CARROLL**, Noël, *Quatre concepts de l'expérience esthétique. In Esthétique contemporaine, Art, représentation et fiction*, J.P. Cometti, J. Morizot, R. Pouivet, Éditions Vrin, 2005.
- **CHENG**, François, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1991.
- **CHIRON**, Éliane, *L'Énigme du visible : Poïétique des arts visuels*, Éditions Publications De La Sorbonne, 2013.
- **CHIRON**, Éliane, « Filmer la mer, une expérience du « quatrième corps » selon Valéry », in *Corps et arts, Séminaire Interarts de Paris, 2007-2008*, sous la direction de Marc-Jimenez, Paris, éd. Klincksieck, 2010.
- **DARTIGUENAVE**, Jean-Yves, *Rites et Ritualité, Essai sur l'altération sémantique de la ritualité*, L'Harmattan, 2001.
- **DE VINCI**, Léonard, *Traité de la peinture*, Textes traduits et présentés par A. Chastel, Éd. Berger Levrault, 1987 IIe partie : Le programme universel, IIIe partie : Les problèmes du peintre.
- **DELPEUX**, Sophie, *Le Corps-caméra (Le performer et son image)*. Textuel, 2010.
- **DESEQUELLES**, Anne-Claire, *Au rythme de la vie*, Éd. Ovidia, 2008.
- **DÉTREZ**, Christine, *La Construction sociale du corps*, Essais, 2002.
- **DUGUET**, Anne-Marie, *Déjouer l'image créations électroniques et numériques*, Éditions Jacqueline, Critique d'Art, 2002.
- **EHRENZWEIG**, A., *L'ordre caché de l'art*, Gallimard, 1974.
- **FORMIS**, Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, P.U.F., 2010.

- **FREEDBERG**, David, *Le Pouvoir des images*, Éditions G. Monfort, 1998.
- **FRIED**, Michaël, *La Place du spectateur, Esthétique et origine de la peinture moderne*. Trad. C. Brunet, Gallimard, 1990.
- **GENETTE**, Gérard, *L'œuvre de l'art*, To. 2. La relation esthétique, Éd. Le Seuil, 1997, 2010.
- **GOLBERG**, Roselee, *Performances - L'art en action*. Thames & Hudson, 1999.
- **HENRY**, Michel, *Voir l'invisible, Sur Kandinsky*, Éd. F. Bourrin, 1988.
- **JAUSS**, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris Gallimard, 1993.
- **JUNG**, Emma, **VON FRANZ**, Marie-Louise, *La Légende du Graal*, Broché, 2000.
- **KANDINSKY**, Vassily, *Point Ligne Plan*, Éditions Denoel-Gonthier, 1970, 1991 ; Éditions Gallimard, Coll. « Folio Essais », 1991.
- **NATHAN**, Tobie, *La nouvelle interprétation des rêves*, Odile Jacob, 2011.
- **NDAW**, Alassane, *La Pensée africaine, recherches sur les fondements de la pensées négro-africaine. Sénégal*, Nouvelles Éditions Africaines, 1997.
- **PASSERON**, René, *La Naissance d'Icare, Éléments de poïétique générale*, ae2cg, Éditions et Presses Universitaires de Valenciennes, 1996.
- **PASSERON**, René, « *Pour une philosophie de la création* », in *Recherches poïétiques tome I*, Paris, Klincksieck, 1989.

- **PIGEAUD**, Jackie, *L'Art et le Vivant*, Gallimard, 1995.
- **ROSSET**, Clément, *Le réel et son double, essai sur l'illusion*, Paris, Éditions Gallimard, 1990.
- **VALÉRY**, Paul, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Gallimard, 1992.
- **VALÉRY**, Paul, *Œuvres*, T. 1, Paris, Gallimard, 2002.

ART, SCIENCE ET RÉLIGION

- **ARASSE**, Daniel, *Léonard de Vinci, le rythme du monde*, Paris, Éditions Hazan, 2000.
- **ARDENNE**, Paul, *L'image corps*, Paris, Éditions du Regard, Seuil, 200.
- **AURÈLE**, Marc, *Pensée pour moi-même*, Paris, Flammarion, 1964.
- **BACHELARD**, Gaston, *L'air et les Songes*, Essai sur l'imaginaire du mouvement, Poche, 1992.
- **BEUYS**, Joseph et **HARLAN**, Volker, *Qu'est-ce que l'art ?*, Paris, L'Arche, 1992.
- **BRUNEL**, Pierre, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, Armand Colin, 1974.
- **BORER**, Alain, *Joseph Beuys - Un panorama de l'œuvre*, Lausanne, La bibliothèque des arts, 2001.
- **CREMONINI**, Leonardo, *Marc LE BOT, Les Parenthèses du regard*, Paris, Fayard, 1979.
- **DANESI**, Fabien, *Mythe brisé de l'Internationale situationniste. L'aventure d'une avant-garde au cœur de la culture de masse (1945-2008)* (Dijon, Les Presses du réel, 2008).

- **GODELIER**, Maurice, *Au fondement des sociétés humaines. Ce que nous apprend l'anthropologie*, Éditions Brochée, 2007.
- **KANDINSKY**, Vassily, *Du Spirituel dans l'art, Et dans la peinture en particulier*, Éd. Folio, Trad. N. Debrand et B. Ducrest, Trad. N. Debrand et B. du Crest. Préf. Ph. Sers, Point et ligne sur plan. Contribution à l'analyse des éléments de la peinture, Éd. Folio Essais, 1970, 1991, Trad. S. et J. Leppien, Préf. Ph. Sers.
- **KANT**, Emmanuel, *Critique de la raison pure, Paris*, Presse Universitaire de France, 1997.
- **KANT**, Emmanuel, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, Paris, Vrin, 2008.
- **LABARRIERE**, Pierre-Jean, *Le Discours de l'altérité*, Paris,
- **LEVY**, Pierre, « *La vitalisation du corps* », *Qu'est-ce que le virtuel ?* Paris, La Découverte, 1995.
- **LIÈVRE-CROSSON**, Elisabeth Lièvre, *Comprendre la peinture*, Éditions Milan Eds, 1999.
- **MALAMOUD**, Charles, *Oubli et remémoration des rites, histoire d'une répugnance*, *Archive de Sciences Sociales et des religions*, n°
- **MALRAUX**, André, *Le Surnaturel*, Paris, Gallimard, 1977.
- **MAURON**, Véronique, *Le Signe incarné. Ombres et reflets dans l'art contemporain*, Paris, Hazan, 2001.
- **MC EVEILLEY**, Thomas, *Art contenu et mécontentement, la théorie de l'art et la fin de l'histoire*, Paris, Chambon, 1994.
- **MENGELLE-BARILLEAU**, Michèle, **GIBOULET**, François, *La Peinture*, Éditions Broché, 1998.
- **OMRAAM**, Mikhaël Aïvanhov, *Création artistique et création spirituelle*, Éditions Prosveta, 1986.

- **OMRAAM**, Mikhaël Aïvanhov, *Notre peau spirituelle : L’Aura*, Éditions Prosveta, 2000.
- **PETIT**, Michel, dans la Préface de *Le voyage vers l’œuvre : « les liens multiples unissent l’homme au processus créatif »*, Gérald Quitaud, Toulouse, Éditions Erès, 1993. .
- **ROSENBERG**, Harold, *La traduction du nouveau*, Éditions de Minuit, 1962.
- **SEGALEN**, Martine, *Rites et rituels contemporains : Domaines et approche*, Éditions Armand Colin, 2009.
- **SIBONY**, Daniel ; *Entre-deux*, Paris, Seuil, 1990.
- **STEPHAN**, Lucien, *Couleurs des sculptures noires*, In : FALGARETTES -LEVEAU, Christine, STEPHAN, Lucien, *Formes et couleurs, sculptures de l’Afrique noire*, Paris, Éditions Dapper.

ART ET DIDACTIQUE

- **ANZIEU**, Didier et **MARTIN**, Jacques-Yves, *La dynamique des groupes restreints*, 1968, Paris, Éditions Quadrige / P.U.F., 2007.
- **ARCHER**, Michael, DE OLIVEIRA, N., *Installation : l’art en situation*, Édition Thames & Hudson, Paris, 1997.
- **BARTHES**, Roland, *Œuvres complètes*, Tome I & II, Paris Éditions du Seuil, 1994.
- **BRUNET**, Claire, Art et poésie in *Notions de philosophie*, ss la dir. De D. Kambouchner, Éd. Folio-Essais, to. III.
- **DUGUET**, Anne-Marie, *Déjouer l’image créations électroniques et numériques*, Éditions Jacqueline Chambon, Critiques d’Art, 2002.

- **BLOESS**, Georges, *Destruction, Création, Rythme : L'expressionnisme, Une Esthétique Du Conflit*, Éditions L'Harmattan, 2009.
- **Enseigner** à partir de l'art contemporain, CRDP, Amiens, 1999.
- **JARRASSÉ**, Dominique, *Rodin : La Passion du mouvement*, Édition, Pierre Terrail, 2001.
- *La Formation de l'Esprit Scientifique, Contribution à une Psychanalyse de la connaissance*, Paris, 2004, Vrin.
- **LAVRADOR**, Judicaël et **LEQUEUX**, Emmanuel, « Le tour du monde des œuvres les plus spectaculaires, I/ Les réalisations éphémères », *Beaux-Arts magazine*, no 323, Issy-les-Moulineaux, TTM éditions, mai 2011.
- **Les arts** « premiers », *Textes et documents pour la classe (tdc)*, n° 841, Musée du Quai Branly du 1^{er} au 15 octobre 2002.
- **RIOUT**, Denys, *La Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1996.
- **SAURISSE**, Pierre, « *La performance des années 1960* », in J. BÉGOC, N. BOULOUCHE, E. ZABUYAN (dir), *La performance : entre archives et pratiques contemporaines*, Presses universitaires de Rennes: Archives de la Critique d'Art, Art et Société, 2010.

ART ET SOCIÉTÉ

- **ANGAMBEN**, Giorgio, *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris Éditions Le Seuil, 1997.
- **ANZIEU**, Didier, *Le Moi-peau*, Éditions Dunod, Paris, 1995.
- **BATAILLE**, Georges, « La Part maudite (1949) », *Œuvre complète VII*, Paris, Gallimard, 1976.
- **BATAILLE**, Georges, « *L'art primitif* » (1929), Documents, Paris, Jean-Michel Place, 1991.
- **BATAILLE**, Georges, *Œuvres complètes*, premiers écrits, 1922-1940, Gallimard, 1970.
- **BATAILLE**, Georges, « *La Part maudite* », Éditions de Minuit, et *L'Expérience intérieure* in *Œuvre complète*, Vol., V. « La somme athéologique », Gallimard, 1973.
- **BATAILLE**, Georges, *L'Erotisme*, Paris, Gallimard, Œuvre complète, 1987.
- **BAUDRILLARD**, Jean, *Le système des objets*, 1968, Paris, Gallimard, 1978.
- **BEUYS**, Joseph, *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art* (Paris : L'Arche, 1988).
- **BEUYS**, Joseph et HARLAN, Volker, *Qu'est ce que l'art ?* (Paris : L'Arche, 1992).
- **BESSET**, Maurice, *Novalis et la pensée mystique*, Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1947.

- **BEYAERT-GESLIN**, Anne, *De la texture à la matière*, Volume 36, numéro 2, automne 2008.
- **BIDIMA**, Jean-Godefroy, *La philosophie négro-africaine*, Que sais-je ? PUF, 1995.
- **BIDIMA**, Jean-Godefroy, *L'art négro-africain*, Que sais-je ? PUF, 1997.
- **BLACKMUN VISONA**, Minica, « *Artiste et guérisseurs chez les populations lagunaires* », in Godo-Godo (Abidjan, n° 9, 1986.
- **BOURDIEU**, Pierre, *Médiations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997.
- **BOURRIAUD**, Nicolas, *Esthétique relationnelle*. Dijon, Les presses du réel, 1998.
- **BROU**, Benjamin, *Le Marronisme moderne, Un art insulaire*, In Horizons insulaires, Catalogue d'expression, sous la direction de O. Brito, Las palmas de Gran Canaria, Iles Canaries.
- **BROU**, Benjamin, *L'Apport des cultures dans l'art moderne et contemporain*, In Cahier Laser no 10, La révolution en 2010. Les vrais enjeux de 2007, sous la direction de P. Lemoine, Paris, Descartes et Compagnie.
- **BROU**, Benjamin ; *Médiation des arts et médiation culturelle*, Matisse et Picasso dans l'art moderne In Dictionnaire des Politiques de Développement culturel, sous la direction de M. Zinelabidine, Tunis, Signes, 2007.
- **BROU**, Benjamin ; *Danse transe, jubilation : des gestes qui parlent*, In Parole d'Artiste, sous la direction de M. Zinelabidine, Grafic et avec le concours de l'Unesco, Tunis, 2006.

- **BUTLER**, Judith, « *Performative acts and gender constitution: a Essay in Phenomenology and Feminist Theory* », S.E. Case, *Performing Feminism*, 1990.
- **CABANNE**, Pierre, *Constantin brancusi*, Paris, Finest S.A / Éditions, 2002.
- **CAILLÉ**, Alain, *Anthropologie du don. Le tiers paradigme*, Paris, La Découverte, 2007 (2000).
- **CAILLÉ**, Alain, *Don, intérêt et désintéressement : Bourdieu, Mauss, Platon et quelques autres*, Paris, Éditions de la découverte, 2005.
- **CAZENEUVE**, Jean, *Sociologie du rite*, Paris, P.U.F., 1971.
- **CELANT**, Germano, *PENONE, Giuseppe*, Trad. Machet, Milan-Paris, Electa, 1989.
- **CENTLIVRES**, Pierre, « *Rites, Seuils, passages* », in *Seuils, passages*, Revue Communication n° 70, sous la direction de Martin de la Soudière, mai 2000.
- **CHENG**, François, *Vide et plein, Le langage pictural chinois*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- **CHERBLANC**, Jacques (éd), *Rites et symboles contemporains, théories et pratiques*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011.
- *Chroniques de l'Art Vivant n°3*, Maeght Éditeur - Chroniques de l'Art Vivant, 1969.

- **CLÉMENT**, Catherine, **NATHAN**, Tobie. *Le Divan et le grigri*, Éditions Odile Jacob, 2002.
- **COCTEAU**, Jean, *La Difficulté d'être*, 1983, Paris, Éditions du Rocher, 1989. - **COQUIOT**, Gustave, *Cubistes, futuristes, passéistes*, Essai sur la jeune peinture et la jeune sculpture, Paris, 1914.
- **CUISENIER**, Jean, *Penser le rituel*, Presses Universitaires de France, 2006.
- **DAGOGNET**, François, *Rematéraliser*, Vrin, Paris, 1985.
- **DELEUZE**, Gilles, « *Qu'est ce que l'acte de création ?* Conférence donnée à la Fondation Femis, le 17 mai 1987.
- **DE MEREDIEU**, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Bordas, 1994.
- **DERRIDA**, Jacques, *Donner le temps*, Paris, Galilée, 1991, Op. Cit.
- **DERRIDA**, Jacques, *La Vérité en peinture*, Éditions Flammarion, Paris, 1978.
- **DIDI-HUBERMAN**, Georges, *La peinture incarnée*, Paris, Éd. de Minuit, 1985.
- **DIDI-HUBERMAN**, Georges, *Être crâne, lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris, Éditions de Minuit, 2000.
- **DIDI-HUBERMAN**, Georges, *Génie du non-lieu*, Paris, Éditions de Minuit, 2001.

- **DUCHESNE**, Véronique, *Le Bossonisme ou comment être « moderne et de religion africaine »*, Présence africaine, no 161/162, 2000.
- **DUCHESNE**, Véronique, *Le cercle de Kaolin. Boson et initiés en terre anyi, Côte d'Ivoire*, Paris, Institut d'ethnologie, annexe, gloss., bibl., index, fig., tabl., ph., cartes.
- **DUCHESNE**, Véronique, « *Jouer au possédé-devin. Rituel ludique et culture enfantine en pays anyi* ». In *L'Animisme parmi nous*, Paris, P.U.F., 2009.
- **DUCHESNE**, Véronique, « *Le rituel de possession : un jeu d'enfants ?* ». In D. Bonnet et L. Pourchez (dir.), *Du soin au rite dans l'enfance*, Paris, 2007, IRD Éditions et Erès : 231-240, un DVD inclus.
- **DURKHEIM**, Émile, cité par Jean Cazeneuve, *Rites*, In *Encyclopedia Universalis*, Corpus 20, Rhéologie silicates, Paris, 1996.
- **EHRENZWEIG**, Anton, *L'Ordre caché de l'art*, Paris, Gallimard, 1974.
- **ELIADE**, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- **FAUBLEE**, Elisabeth, *Si j'avais un grenier*. In., Danziger Claudie et Chalanset Alice. *L'altérité. Et si dedans*, Paris, Autrement, 1994.
- **FAUCAULT**, Michel, *Surveiller et punir, Naissance de la Prison*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Histoire, 1975.
- **FÉRAL**, Josette, *Pratiques performatives, Body Remix*, Presses de l'Université du Québec, Presses universitaires de Rennes, 2012.

- **FOCILLON**, Henri, *Vie des formes*, Paris, P.U.F., 1981.
- **GAGNEPAIN**, Jean, **LAMOTTE**, Jean-Luc, *Introduction à la théorie de la médiation*, Éditions De Boeck Supérieur, 2001.
- **GOLDBERG**, Roselee, *La performance, du futurisme à nos jours*, Éditions Thames et Hudson, Collection L'Univers de l'art, 2001.
- **GOODMAN**, Nelson, *Langage de l'art, Une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990.
- **HAGELSTEIN**, Maud, *Les paradoxes de l'art performance*, Liège, Université, Texte paru sur Culture le magazine, 2012.
- **HENNION**, Antoine, *Les amateurs de musique. Goûtez aussi la performance*, Theory, Culture, Société, 2001.
- **HUIZINGA**, Johan, *Homo Ludens, Essai sur la fonction sociale du jeu*, Gallimard, 1938.
- **HUBERT**, Jacques, *Rites traditionnels d'Afrique*, L'Harmattan, 2002.
- **HYDE**, Lewis; *The Gift: Imagination and the Erotic Life of Property*, Random House, Vintage Books, 1983.
- **INGO**, F. Walter, *Pablo Picasso*, Köln Maxi-Livres, 2003.
- **JOUANNAIS**, Jean-Yves, *Artistes sans œuvre, I would prefer not to*, Paris, Hazan, 1997.
- **LYGIA**, Clark, « *L'homme, structure vivante d'une architecture biologique et circulaire* », Robho, n° 5/6, Paris, 1971. Repris dans Lygia Clark, op. cit.

- **MAUSS**, Marcel, « *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* ». *L'Année sociologique, seconde série, 1923-1924. Repris dans Sociologie et anthropologie*, Paris, Presse universitaires de France, 1993 (1950).
- **MAUSS**, Marcel, « *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* », *Sociologie et anthropologie*, Op. Cit.
- **MAUSS**, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993 (1950).
- **MAUSS**, Marcel et *les techniques du corps*, Éditions du Portique, Strasbourg, 2006.
- **MERLEAU-PONTY**, Maurice, *L'œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, Folio.
- **MERLEAU-PONTY**, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, 1945.
- **MERLEAU-PONTY**, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- **MVENG**, Engelbert, *L'art d'Afrique noire. Liturgie cosmique et langage religieux*, Mame, Paris, 1964, Clé (Yaoundé), 1974.
- **NIANGORAN-BOUAH**, Georges, *L'Univers Akan des poids à peser l'or*. Les nouvelles Éditions africaines-MLB, 1987.
- **NIANGORAN-BOUAH**, Georges, *La division du temps et le calendrier rituel des peuples lagunaires de Côte d'Ivoire*, Éditions Institut d'Ethnologie Abbeville, Impr. F. Paillart, Paris, 1964.
- **NOVALIS** et *la pensée mystique*, Paris, Auber, 1947.

- **MOHAMED**, Zinelabidine, *Arts d'Afrique et culture de l'Homme*, décembre 2004.
- **BAUDELAIRE**, Charles, *Œuvres complètes* : Éditée par Éd. Robert Laffont, 1994.
- **PAIN**, Jacques, *De l'angoisse à la violence, la situation critique, violences, les travailleurs sociaux à la recherche d'un nouvel « art de faire »*, Paris, Éditions Matrice, 1998.
- **PASTEUR**, Martin, **LUTHER**, King, *La force d'aimer*, Paris, Éd. Casterman, 1976.
- **PIETTE**, Albert, 1997, « *Pour une anthropologie comparée des rituels contemporains. Rencontre avec des « batesoniens »*, *Terrain*, n° 29.
- **PENONE**, Giuseppe, *Respirer l'ombre*, Écrits d'Artistes, E.N.S.B.A, 2000.
- **PENONE**, Giuseppe, *Catalogue de l'exposition*, Éditions du Centre Pompidou, 2004.
- **PETIT**, Michel dans la Préface de *Le voyage vers l'œuvre* : « les liens multiples unissant l'homme au processus créatif », Gérald Quitaud, Toulouse, Éditions Ères.
- **PLUCHARD**, François, *L'Art Corporel*, Éditions Limage 2, Université de Virginie, 1983.
- **RIVIÈRE**, Claude, *Les Rites Profanes*, Presses Universitaires de France, 1995.
- **RIVIÈRE**, Claude, *Paléanthropologie des religions*, 1997.

- **SOUDRIÈRE**, Martin, « *Le Paradigme du passage* », op. cit.
- **SOURIAU**, Etienne, « *Du mode d'existence de l'œuvre à faire* », in *Les différents modes d'existence*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.
- **SPROCCATI**, Sandro, *L'art. La peinture, la sculpture, l'architecture, du XIVe siècle à nos jours*, Paris, Éditions Solar, 2002.
- **STAROBINSKI**, Jean, *Largesse*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1994.
- **ST-GERMAIN**, Philippe ; **GUY**, Ménard ; *Des jeux et des rites*, Éditions Liber, 2008.
- **SZEEMAN**, Harald, « *Mythologies individuelles* » in *Ecrire les expositions...op.cit.*
- **THOMAS** (LV) et **LUNEAU**, R., *La Terre Africaine et ses Religions*, Librairie Larousse, Paris, 1975.
- **TESTART**, Alain, *Critique du don*, Études sur la circulation non marchande, collection Matériologies, Éditions Syllepse, Paris, 2007.
- **MURON**, Véronique, *Le Signe incarné. Ombres et reflets dans l'art contemporain*, Hazan, Paris 2001.

ESTHÉTIQUE

- **ARRASSE**, Daniel, *La Guillotine et l'imaginaire de terreur*, Paris, Éditions Flammarion, 1993.
- **BEKALE**, Eric Joël ; *Élévation poétique poème*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 2005.
- **CHRÉTIEN**, Jean-Louis, *Corps à corps, A l'écoute de l'œuvre d'art*, Éditions De Minuit, 1997.
- **COLLARD**, Claude, **GIANNATTASIO**, Isabelle, **MELOT**, Miche, *Les Images dans les bibliothèques*, Paris, Cercle de la librairie, 1995.
- **DE BALZAC**, Honoré, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Cf Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, 1985, Éditions De Minuit (lecture du chef-d'œuvre inconnu de Balzac).
- **DEWEY**, John, *L'art comme expérience*, Édition Folio Essais, Gallimard, Trad. J.P. Cometti et alii. Présentation R. Schusterman.
- **DUFRENNE**, Mikel, *Le Poétique*, Éditions P.U.F., 1973.
- **FAURE**, Elie, *Histoire de l'art, l'esprit des formes*, Paris, Gallimard, 1991.
- **FERRY**, Luc, *La Naissance de l'esthétique*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 2004.
- **GUIBET LAFAYE**, Caroline, *Leçons d'esthétiques (Les formes artistiques)*, Hegel, Broché, 2002.
- **HEGEL**, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, Tome 1 (1835).
- **HILDEBRAND**, Adolf, *Le problème de la forme dans les arts plastiques*, L'Harmattan, 2002.

- **GASQUET**, Joachim, *Cézanne*, Éditions Broché, 2003.
- **GRANGE**, Marie-Françoise, **VANDECASTEELE**, Éric, *Arts Plastiques et Cinéma : Les territoires du passeur*, Éditions L'Harmattan, 1998.
- **HEIDEGGER**, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1986.
- **LOKOH**, Tumba Shango, *Considérations sur l'esthétique négro-africaine francophone d'hier et d'aujourd'hui*, Lingnam University, Hong Kong, 2008.
- **MILLET**, Catherine, *L'art contemporain*, Paris Flammarion, coll. « Dominos » (n° 120), 1997.
- **RANCIÈRE**, Jacques, *Le Partage du sensible, Esthétique et politique*, Éd. La Fabrique, 2000.
- **SAGOT-DUVAUROUX**, Dominique, **MOUREAU**, Nathalie, *Le marché de l'art contemporain*, Éditions La Découverte, 2010.
- **SAINT-GIRONS**, Baldine, *L'Acte esthétique*, Éditions Klincksieck, 2008.

PHILOSOPHIE ET SOCIOLOGIE

- **BACHELARD**, Gaston, *L'Air et les songes*, (Essai sur l'imagination du mouvement), Paris, Éditions Corti, 1950.
- **BATAILLE**, Georges, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1988.
- **PASSERON**, René, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, Librairie philosophique, Éditions, 1992.

- **BARTHES**, Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions Seuil, 1957.
- **BACHELARD**, Gaston, *La terre et la rêverie du repos, essai sur les images de l'intimité*, ibid.
- **BATAILLE**, Georges et l'anthropologie du don - *La Portique*, Revue de philosophie et de sciences humaines, 29, 2012.
- **BATAILLE**, Georges, *La part maudite précédé de « La notion de dépense »*, Paris : Les éditions de minuit, 2011.
- **BATAILLE**, Georges, *Histoire de l'œil*, Poche, 1993.
- **BLANCHOT**, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1971.
- **DELEUZE**, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Éditions Broché, 2005.
- **DERRIDA**, Jacques, *Donner le temps, 1. La fausse monnaie*, Collection La philosophie en effet, Éditions Galilée, Paris, 1991.
- **DURAND**, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Éditions Bordas, 1960.
- **GINA**, Pane, *Lettre à un (e) inconnu (e)*, École nationale supérieur des Beaux-Arts, 2003.
- **GINA**, Pane, *La chair ressuscitée*, Galerie Isy Brachot Bruxelles, 1989, p. XL. VIII.
- **GODBOUT**, Jacques T., *L'esprit du don*, Montréal-Paris, Éditions La Découverte, 1992.
- **HEIDEGGER**, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1986.
- **Isabelle de Maison Rouge**, *Mythologies personnelles*, Paris, Éditions Scala, 2004.
- **LÉVINAS**, Emmanuel Lévinas, *De L'existence à l'existant*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1947.

- **PLINE** L'Ancien, *Histoire naturelle*, Livre XXXV, XXXV, traduit et annoté par Émile Littré, Paris, Éditions Dubochet, 1848 - 1850, tome 2.
- **KOSUTH**, Joseph, *L'artiste comme anthropologue*, 1974, tr. Fr., Textes, Anvers, ICC, 1976.
- **MAFFESOLI**, Michel, *Iconologies : Nos idol@tries postmodernes*, Éditions Albin Michel, 2008.
- **MERLEAU-PONTY**, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- **MONG-HY**, Cédric, *Bataille cosmique : du système de la nature à la nature de la culture*, Paris, Éditions Lignes, 2012.
- **NIETZSCHE**, Friedrich, *Le Gai Savoir*, 1882.
- **NIETZSCHE**, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 2012.
- **NIETZSCHE**, Friedrich, « *Fragments posthumes 14* », Œuvres philosophiques complètes, tome, XIV.
- **RIBON**, Michel , in *Cézanne, d'un siècle à l'autre*, sous la direction de Jean Arrouye, Marseille, Éditions Parenthèses, 2006.
- **RIVIÈRE**, Claude, *Introduction à l'anthropologie*, Paris, Broché, 2013.
- **ROUMÍ**, Nasnawi, IV 1007, 1010 in., *La sagesse des derviches tourneurs*.
- **TEIXEIRA**, Vincent, *Georges Bataille, la part de l'art : la peinture du non-savoir*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- **VALERY**, Paul, « *Petite lettre sur les mythes* », Œuvre complète, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, 1957.

- **JUNG**, Carl Gustav, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, 1953, Paris, Éditions Georg, 1993.
- **WEBER**, Florence, *Introduction à l'anthropologie*, Poche, 1999.
- **WILDE**, Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray*, Éditions Lippincott's Monthly Magazine, 1890.

POÉSIE

- **ARISTOTE**, *La Poétique*, trad. B. Gernez, Paris, Les Belles Lettres, 1997.
- **BAKALE**, Eric Joël, *Elévations poétiques, poèmes*, L'Harmattan, Paris, 2005.
- **PLATON**, *La République*, Livre VI, (484a - 511^e).
- **PONGE**, Francis, *Le parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1942.
- **SENGHOR**, Léopold Sédar, *Anthologie de la nouvelle poésie, Nègre et Malgache de Langue Française*, Précédée de Orphée noir par Jean-Paul Sarthe 1^{ère} Édition, 1948, 8^{ème} édition « Quadrige » P.U.F., 2011.
- **SENGHOR**, Léopold Sédar, *Chants d'ombre (poésie)*, Paris Éditions du Seuil, 1945.
- **SENGHOR**, Léopold Sédar, *Liberté 5. Le dialogue des cultures*, Seuil, 1993.
- **SENGHOR**, Léopold Sédar, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1948.
- **SOPHOCLE**, Eschyle, *Tragiques Grecs*, Gallimard, 2001.

OUVRAGES SCIENTIFIQUES / PSYCHOTHÉRAPIE

- **CHENG**, François, *Cinq méditations sur la beauté*, Albin Michel, 2006.
- **CHOUVIER**, Bernard, Matière à symbolisation. Art, création et psychanalyse, Collection Broché, 2000.
- **EVERS**, Angela, *Le grand livre de l'art-thérapie* (Eyrolles, 2010).
- **GORAN**, Koffi Modeste Armand, *Musicothérapie Traditionnelle Chez les Komian en Côte d'Ivoire*, Édition L'Harmattan, 2012.
- **GROBLI**, Zirignon, *L'Art-Thérapie en Afrique. La parole et l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- **JUNG**, Carl Gustav, *Psychologie de l'inconscient*, Op. Cit.
- **JUNG**, Carl Gustav, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Op. Cit.
- **ROUSTANG**, François, *La fin de la plainte*, Odile Jacob, 2001.
- **SAIGRE**, Henri, *Deviens qui tu seras*, L'Harmattan, 2009.
- **TOLLE**, Eckart, *Le pouvoir du moment présent*, Ariane Éditions, 2000.
- **WINNICOTT**, Donald Woods, *Jeu et réalité*, Gallimard, Collections Folio essais (1975).

FILMOGRAPHIE / DOCUMENT

- **BENJAMIN**, Walter, Œuvre II, « Petite histoire de la photographie », Paris, Gallimard, (1972), 2000.
- **BÉNICHOU**, Anne, (Éd.), *Ouvrir le document : enjeux et pratique de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, Éd. Presses du Réel, 2010.
- **CHEVRIER**, Jean-François, *Des faits et des gestes : le parti pris du document 2*, « Documents de culture, documents d'expérience », Paris, Éditions Seuil/EHESS, Communications, n°79, 2006.
- **CRIQUI**, Jean-Pierre (Sous la Direction), *L'image-document, entre réalité et fiction*, Paris, Marseille, Éd. Images en Manœuvres, les Carnets du BAL, 2010.
- **DELPEUX**, Sophie, *Le corps-caméra : le performer et son image*, paris, Éd. Textuel, 2010.
- **DIDI-HUBERMAN**, Georges, *Image survivante, Histoire de l'art et le temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éd. Minuit, 2002.
- **DUCHESNE**, Véronique, (réal.), *Au pays où danse le Kaolin*, CNRS Audiovisuel, Meudon (Hauts-de-Seine). 2002.
- **DOBBELS**, Daniel, *Cycle de conférence et conférences dansées*, Dossier de Presse CND, Paris, 2011/2012.
- **DOBBELS**, Daniel, *Conférence dans le cadre du 10^{ème} Festival de danse Plurielles*, Pau-France, mars 2009.
- **FERMIGIER**, André, *Picasso*, Paris, Librairie Générale Française, 1969.
- **MANOVITCH**, Lev, *Le langage des nouveaux médias*, Dijon, Éd. Les presses du réel, 2010.

- **RANCIÈRE**, Jacques, « *l'image intolérable* », *Le spectateur émancipé*, Paris, Éd. La fabrique, 2008.
- **RUTAULT**, Claude, « *Réplique* », *Cahiers Danaé*, no 2-3, automne-hiver 1987, cité par Denys Riout.
- **WARBURG**, Aby, *Le rituel du serpent*, (intro. J. L. Koerner, textes de F. Saxl et B. Cestelli Guidi), Paris, Macula, 2011.
- **LESPINASSE**, Philippe, *Regula TSCHUMI et Andress ALVAREZ*, Ataa OKO et les esprits, Ga et Anglais, sous titres français et anglais, 32, Collection de l'Art Brut/Lokomotiv filma, Lausanne/Le Tourne, 2010.
- « *Les Utopies précaires de Thomas Hirschhorn* », par Rachel Haidu in *Le Journal des Laboratoires*, n° 3, décembre 2004.

ARCHIVE

- **AGAMBEN**, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. M. Rovere, Paris, Éd. Payot-Rivages, Coll. « Pétote bibliothèque », 2008.
- **DERRIDA**, Jacques, *Trace et archive, image et art*, collège iconique, Institut National de l'Audiovisuel, (entretien de François Soulages) INA, 25 juin 2002.
- **FOSTER**, Hal, *Le retour du réel, situation actuelle de l'avant-garde*, trad. Y. Cantraine, F. Pierobon, D. Vander Gucht, Bruxelles, Éd. La Lettre volée, 2005.
- **MARX**, Karl ; *Statuts de l'association internationale des travailleurs*, 1864

- **PANOFSKY**, Erwin, « *Original et reproduction en fac-similé* », traduit par J.-F. Poirier, Cahiers du MNAM, n° 53, Paris, 1995.
- **POINSOT**, Jean-Marc, **LEEMAN**, Richard, **LE DENMAT**, Marie-Raphaël, **ROSSIGNOL**, Emmanuelle, **MOKHTARI**, Sylvie, **LE POUPN**, Laurence, **JOUDOUX**, Dominique (sous la direction), *Les artistes contemporains et l'archive*, Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation, Rennes, Éd. Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- **RICOEUR**, Paul, *Temps et récit*, Vol. III : Le temps raconté, Paris, Éd. Seuil, 1985.

TRACES, PROJETS, ENREGISTREMENTS ET PROTOCOLES

- **BLISTÈNE**, Bernard, (sous la direction), *Poésure et peintre*, catalogue exposition, Marseille, Musées de Marseille/Rmn/Seuil, 1998.
- **CAMUS**, Albert, *Discours de Suède*. Discours de réception du prix Nobel de littérature, prononcé à Oslo, le 10 décembre 1957.
- Cité par Marc Le Bot, *La main dans l'art contemporain* », *La main l'Art et la Science*, sous la direction de Michel Merle et Chantal Destrez, Préface De Boris Cyrulnik, Paris, Éditions Du Chêne.
- Cité par Nicolas Chalet, in *Yves Klein*, Paris, Éditions Adam Biro 2000
- Cité par Dominique Bozo, in *Jackson Pollock : 21 janvier - 19 avril 1982, Exposition*, Paris, Musée national d'art moderne, 1982.

- *Danses tracées, Dessins et notion des chorégraphies*, Éditions Dis Voir, Collection Chorégraphie, 2005.
- **Document** d'Adé Adiaffi Jean-Marie, « *Le Bossonisme. Une théologie de libération et de guérison africaine. L'Afrique entre le devoir de mémoire et le devoir de futur*, inachevé, 1999 ».
- **DÜKU**, Ernest, *Ankhamulette@Take3* (2006), 30 X33 X 3 cm, Technique mixte, Collection privée de l'artiste.
- **GODFREY**, Tony, *L'art conceptuel*, Paris, Éd. Phaidon, 2003.
- **GOLDBERG**, Roselee, *Performance, l'art en action*, Paris, Éditions Thames & Hudson, 1999.
- **HERRMANN**, Gauthier, **REYMOND**, Fabrice, **VALLOS**, Fabien (sous la direction), *L'art contemporain et le musée*, Hors série des Cahiers du MNAM, Paris, 1989.
- **GOLDBERG**, Roselee, *Performance, l'art en action*, Éditions Thames et Hudson Sarl, 1999.
- **PIGNON-ERNEST**, *Ernest Pignon-Ernest, Travail in situ au Musée d'art et d'histoire de Saint-Denis*, janvier - mars 2010.
- **SOULAGES**, Pierre, *Entretien avec Bernard Cesson, « les années 50 et aujourd'hui*, Le débat, mai - août, 1988, Paris, Flammarion.
- **SOURIAU**, Étienne ; « *L'œuvre à faire* », in Différents modes d'existence, Paris, Éditions PUF, 2009.
- **GRENIER**, Catherine, *Giuseppe Penone*, Éditions Broché, 2004.
- **MESSAGER**, Annette, *mot pour mot : textes, écrits et entretiens*, Édition établie par Marie-Laure Bernadac, Dijon, éd. Les Presses du réel, 2006.
- **ZADI** Zaourou, Bernard, Directeur artistique et metteur en scène du Didiga théâtre, Professeur de Lettres à l'Université Félix Houphouët-

Boigny de Cocody à Abidjan en Côte d'Ivoire et fondateur du concept le Didiga.

THÈSES

- **ABOUSSIOUD**, Rachid, *Dynamique de la persistance identitaire*, Complémentarité graphique et numérique dans l'autoportrait du XXIème siècle, Thèse de Doctorat soutenue en 2014, Sous la Direction de Monsieur le Professeur Michel SICARD, Université de Paris I - Panthéon - Sorbonne.
- **FLORES**, Luc, « *L'art comme rituel de combat* », Mémoire de maîtrise, Université du Chicoutimi, octobre 1998.
- **GRANDJARD-MATHIEU**, Marielle, *L'objet et sa disparition, des projets de destruction aux tactiques de dissimulation : le design au-delà des formes*. Thèse d'arts et Sciences de l'art, soutenue en 2003, sous la Direction de Madame la Professeur Eliane Chiron.
- **MERDJI**, Mohamed, *L'imaginaire du dégoût : une approche anthropologique de l'univers émotionnel de l'alimentation*, Thèse de Doctorat, Université Paris 9, 2002, Sous la Direction de Michel Kalika.
- **TOURÉ**, Kignigouoni, *vohou Vohou, Reflet de l'art ivoirien du XXème siècle*, Thèse de Doctorat soutenue en 2007, Sous la Direction de Monsieur le Professeur Michel SICARD, Université de Paris I - Panthéon - Sorbonne.

OUVRAGES D'ARTISTES

- **BEUYS**, Joseph, *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, Paris, L'Arche, 1988.
- **BEUYS**, Joseph & **HARLAN**, Volker, *Qu'est ce que l'art ?* Paris, L'Arche, 1992.
- **BROGOWSKI**, Leszek, **MOEGLIN-DELCROIX**, Anne, Nouvelle revue d'esthétique, n° 2 « *Livres d'artistes, l'esprit de réseau* », Paris, P.U.F., 2008.
- **DUBUFFET**, Jean, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Collection Folio essais, Gallimard, Paris, 1991.
- **DUBUFFET** Jean, *Prospectus et tous écrit suivants*, volume 2, Paris, Gallimard, 1967.
- **MASSON**, André, *Le plaisir de peindre*, Nice, La Diane Française, 1950.
- **MOEGLIN-DELCROIX**, Anne, *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)*, Paris, Éd. Jean-Michel Place/Bibliothèque nationale de France, 1997 (réédition en 2011).
- **MOEGLIN-DELCROIX**, Anne, *sur le livre d'artiste*, Articles et écrits de circonstance (1981-2005), paris, Éd. Le mot et le reste, 2006.
- **POLLOCK**, Jackson, *Interview dans possibilité 1*, Hier, 1947 ; Problems of contemporary art no4, Cité dans le catalogue de l'exposition Pollock et la nouvelle peinture Américaine, Musée d'art Moderne, Paris, 16 Janvier, 15 février, 1954.
- **RICHTER**, Gerhard, *Écrits*, Dijon. Les Presses du réel, coll. « Écrits d'artistes ».

- **SICARD**, Michel, *Écrire au pluriel*, Médiathèque Ceccano-Avignon, Catalogue publié avec le concours du Centre National des Lettres, 1991.

CATALOGUES D'EXPOSITIONS

- **MOMA**, « *Arte Povera* » : The Collection (consulté le 13 mai 2013).
- **BASELITZ**, Georg, *Catalogue d'exposition*, Paris : Musée d'art moderne, 22 novembre 1996, 5 janvier 1997.
- **BIG-BANG**, *Destruction et création dans l'art du 20's*. « Centre Pompidou, janvier 1975 ».
- **Catalogue** d'exposition *Félix Gonzalez-Torres*, Texte de Nancy Spector, Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1996.
- **Catalogue** d'exposition, *Rembrandt, La lumière et l'ombre*, Exposition, 11 octobre 2006 - 7 janvier 2007, Bibliothèque nationale.
- **DOMINO**, Christophe, *L'art contemporain*, Centre Georges Pompidou, Paris, Éditions Scalla.
- **Cité** par François Pluchart, « *Entretien avec Michel Journiac* », *ArTitudes international*, n° 8/9, juillet-septembre 1972. Repris par Julia Hountou, « *De la carnation à l'incarnation* », Michel Journiac, Strasbourg/Paris, Éditions des musées de Strasbourg/Éditions ENSBA, 2004.
- **COMAR**, Philippe, *Figures du corps*, Une leçon d'anatomie aux Beaux-arts, Broché, 2010.
- *Déploration de Joseph Beuys*, Catalogue du Musée National d'Art Moderne, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1994.
- *Ernest Pignon-Ernest*, Préface de Paul Ulgne, propos recueillis et post face par Elisabeth Couturier, Paris, Éditions Herscher, 2003.

- **GRENIER**, Catherine, *Big Bang : Destruction et création dans l'art du 20^{ème} siècle*, Broché, Édition Centre Georges Pompidou, Service Commercial, 10 juin 2005.
- **JOURNIAC**, Michel, *Messe pour un corps*, Catalogue du Musée National d'Art Moderne, Édition Centre Georges Pompidou, 1975.
- **KLEIN**, Yves, *Corps, couleur, immatériel*, Paris, Centre Pompidou, 2006.
- **LYGIA**, Clark, Catalogue de l'exposition MAC, Galeries Contemporaines des Musées de Marseille, 16 janvier - 12 avril 1998.
- *L'art pour la Paix*, 2014, Exposition internationale d'arts contemporains africains, Sous le patronage de l'UNESCO, du 3 au 7 février 2014. Commissaire : O. Fulgence NIAMBA. -Hors limites.
- *L'art et la vie 1952 – 1994*, Exposition au Centre Pompidou, du 9 novembre 1994 au 23 janvier 1995. Commissaire : Jean de Loisy.
- *L'œuvre Homme et Femme* - Catalogue du Musée National d'Art Moderne, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2007.
- *Livret* de l'exposition du Centre Pompidou relatif à l'exposition éponyme du 2 juillet au 8 septembre 2014.
- *L'œuvre et son Espace*, La Collection du Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1992.
- **MATISSE**, Henri, *Notes d'un peintre*, La grande revue, 1908, Centre Pompidou.
- *MATISSE, Henri*, Catalogue du Musée National d'Art Moderne, Paris, Centre Pompidou, 2003.
- **MIRO**, Joan, *La naissance du monde*, Centre Pompidou du 3 mars au 28 juin 2004.

- **MIRO**, Joan Drawings, *Catalogue Raisonné, Vol. 2 : 1938 – 1959*, Auteur (s) Jacques Dupin, Ariane Lelong-Mainaud & Successio Miro, 2010.
- **MOMA**, « *Arte Povera* » : *The Collection* (consulté le 13 mai 2013).
- **PENONE**, Giuseppe, *Rétrospective*, Centre Pompidou, Du 21 avril au 23 août 2004.
- **Petit format**, *Catalogue d'exposition* (Broché), Paru en 02/2010.
- **SCHEFER**, Jean-Louis, « *Chair de la peinture* », in Catalogue de l'exposition « Francis Bacon », Centre Pompidou.

ÉTUDES

- **MARION**, Louis, *Détruire la peinture*, Paris, Champs-Flammarion, 2008.
- **DE HEUTSCH**, Luc, « *Introduction à une ritologie générale* ». I et II. « *L'unité de l'homme* ». III. E. MORIN et M. PIATELLI-PALMARINI dir. In *Pour Une Anthropologie fondamentale*. Paris : Seuil, 1979.
- **DIDEROT**, Denis, *Œuvres complètes de Diderot, Tome III*, Paris.

VIDÉO

- *Histoire de l'art contemporain en vidéo 1960-1970* (part 1), par artair-lexique.
- **Histoire** de l'art contemporain en vidéo 1970-1980... (Part 2), par artair-lexique.
- *Les années 1960 - 1980 (Histoire de l'art simplifiée)*, par artair-lexique.

REVUES ET COLLOQUES

- **Article** concernant l'exposition de Grobli Zirignon et Tadjou Michel, *Le monde des mystères*, Fraternité Matin, quotidien n° 8726, du lundi 8 novembre 1993.
- **BEBIE-VALERIAN**, Sandra ; *Joseph Beuys, l'art pour tous ?* Université du Québec à Rimouski, 2008.
- **Citation** de Mike Yve, Musée des Beaux-arts de Bordeaux, Conférence sur les *Enjeux de la représentation du corps : mise en perspective depuis les années 2000*. Jeudi 11 mars 2004.
- *Corps et performance*, Paris, revue Ligeia, n° 121-124, janvier-juin 2013.
- *Création, Langue et Discours dans l'Écriture d'Ahmadou Kourouma*, Actes du Colloque « Ahmadou Kourouma, un écrivain total », 18, 19 septembre 2013, Édition Le Graal.
- **Fraternité Matin** (Abidjan-Côte d'Ivoire), 4 septembre 2010.
- **PANE**, Gina, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, École nationale Supérieure de Beaux-arts, Écrits d'artistes, Paris, 2003.
- **INGO**, Walther F., *Pablo Picasso, Bonn*, Taschen, Verlag, Gmbh, 1993.
- **KAËS**, René et coll. ; *Crise, rupture et dépassement*, analyse transitionnelle en psychanalyse individuelle et groupale, Paris, Bordas, 1979.
- **KIHM**, Christophe, « *Repères pour une définition* » (« Defining Performance : Some Points »), Paris, revue Art-presse, n° 331, dossier spécial « performance », février 2007.

- **PIERRE**, Arnaud, *L'ordre de la peinture*, Francis Bacon, Éditions Beaux-arts, Hors Série - Centre Georges Pompidou, Paris, 1996.
- **PIVIN**, Jean-Louis. *De l'art primitif à l'art rituel*, octobre 2009.
- **La Voix** du Regard n° 12, 1999.
- **LE CAHIER DES ARTS**, Revue d'arts et sciences de l'art, Décembre 2012 n° 2, ISSN 2220-8984.
- **MATISSE**, Henri, *Notes d'un peintre*, La grande revue, 1908, Centre Pompidou, 2012.
- **Revue Art et Thérapie**, *Notre corps contemporain*, Revue art et thérapie, n°72/73, Décembre 2000.
- **Revue Art et Thérapie**, *L'œuvre du regard*, Revue art et thérapie, n° 88/89, Décembre 2004.
- **SCHEFFLER**, K., article : « Notes sur la couleur », *L'art décoratif*, février 1901.
- **Spécial** Joseph Beuys, « *Artstudio* », no 4, printemps 1987.
- **SOULAGES**, Pierre, Entretien avec Bernard Cesson, « Les années 50 et aujourd'hui », *Le débat*, mai-août, 1988, Paris, Flammarion.

DICTIONNAIRES

- **ATKINS**, Robert, *Petit Lexique de l'Art Contemporain*, Éditions Abbeville Press, 1992.
- **BOSSEUR**, Jean-Yves, *Vocabulaire des Arts Plastiques du XXe siècle*, Édition Revue Augmentée, 2008.
- **DE MEREDIEU**, Florence, *Arts et nouvelles technologies*, art vidéo art numérique, Larousse, 2003.
- **DE MEREDIEU**, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Larousse, 2002.

- *Dictionnaire de l'Académie Française*, Paris, Éditions Julliard 1994, vol. 1.
- *Grand Larousse* en 5 volumes, tome 3, Paris, Librairie Larousse, 1987.
- **HEINICH**, Nathalie, « *L'art contemporain est-il une sociologie ?* » in Grand dictionnaire de la philosophie, sous la dir. De Michel Blay, Larousse - CNRS Éditions, 2003.
- **LAPLCHE**, Jean et **PONTALIS**, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.
- **LE ROBERT**, *Dictionnaire Pratique de la Langue Française*, Éditions France Loisirs, 2004.
- *Le petit Robert*, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, 1993.
- *Le petit Larousse Grand format*, 2004.
- **MÉVEL**, Jean-Pierre, *Dictionnaire Hachette encyclopédique*, Paris, Éditions Hachette, 2001.
- **MORIZOT**, Jacques, **POUVET**, Roger (dir.), *Dictionnaire d'Esthétique et de Philosophie de l'Art*, Éditions Armand Colin 2007.
- **SOURIAU**, Etienne, *Vocabulaire d'Esthétiques*, Paris, Éditions P.U.F., 1990.

RÉFÉRENCES ÉLECTRONIQUES

- [https://Joseph Beuys /une introduction-a-œuvre de Joseph Beuys1921-1986](https://Joseph%20Beuys%20/une%20introduction-a%20oeuvre%20de%20Joseph%20Beuys1921-1986) (consulté le 11/01/2014).
- **100%** Afrique. Revue en ligne (consulté le 24/05/2014).
- <http://www.musee-africain-lyon.org/les-poids-a-peser-lor.html> (consulté le 25/08/2015).

- <http://www.oudeis.fr/wp-content/uploads/2009/01/jbeuys.pdf>
(consulté le 13/02/2016).
- **Festival Arts Plastiques Enfant (F.A.P.E)** : BALESTRA Raymond / CHARLES Christine / ROUX Richard, Conseillers Pédagogiques Départementaux en Arts Visuels, Inspection Académique / BP 3001 / 06201 Nice Cedex 3 (12/04/2014).
- **MOINEAU**, Jean-Claude, *L'artiste et ses « modèles »*, http://www.atwork.enter1646.com/jean_claude_moineau.pdf (consulté le 14/11/2015).
- **Dans** le domaine de la psychologie, le processus de création ou créativité « est un processus mental impliquant la génération de nouvelles idées ou concepts, ou de nouvelles associations entre des idées et des concepts préexistants » (consulté le 08/06/2015).
- **http** : //fr.wikipedia .org/wiki/CRo/oC3o/oA9 ativito/oC3o/oA9 (consulté le 13/11/2015).
- **http**://cyberkor100org.canalblog.com/archives/2007/10/04/6425565.html (consulté le 12/07/22016).
- **https** : //www.centrepompidou.fr/id/cj7rGr9/rRRK8/fr (consulté le 28/06/2016).
- <http://blog.mediapart.fr/blog/georges-didi-huberman/191112/aperçues-1> (consulté le 20/07/2015).
- **HUGHES** Patrice, extrait de son site <http://www.patricehugues.fr> (consulté le 21/05/2016).
- **PIETTE**, Albert, « *Pour une anthropologie comparée des rituels contemporains* », *Terrain* [En ligne], 29 / septembre 1997, mis en ligne le 21 mai 2007, consulté le... /..201..., URL :

<http://terrain.revues.org/3261> ; DOI : 10.4000/terrain.3261

(consulté le 04/03/2014).

- **Archives** de la critique d'art :

<http://www.archivesdelacritiquedart.org/> (consulté le 23/04/2015).

- **Documents** d'artistes : <http://www.documentsdartistes.org/index.php>

(consulté le 20/05/2014).

- **GERHARD** Richter Atlas : <http://www.gerhard-richter.com/>

(consulté le 02/03/2014).

- **SAG**, Jean-Pierre, *La Durée Poignardée - Esthétique*, Analyses

comparées, univ-paris1.fr (consulté les 15, 16 /06/2016 et

22/08/2016).

- TACKELS, Bruno, « *Michel Journiac, un iconoclaste* », publié le

08/04/2004 sur le site www.mouvement.net (consulté le 13/08/2016).

- **Uyio** (étude de l'archivage des arts hypermédiatiques) :

<http://uyio.nt2.ugam.ca/> (consulté le 07/05/2015).

- **Videomuseum** : <http://www.videomuseum.fr/index.php> (consulté le

04/07/2014).

- **Wikipédia** (consulté le 04/10/13, 25/10/13, 06/11/2013, 26/01/2014,

11/02/2014, 14/03/2014, 07/05/2014, 08/07/2014, 21/08/2014,

22/10/2014, 28/11/2014, 14/01/2015, 23/02/2015, 07/05/2015,

20/08/2015, 23/01/2016, 11/02/2016, 14/06/2016, 15/06/2016,

22/07/2016).

INDEX DES NOMS PROPRES

A

ABIDJAN : 94, 214, 215, 217

ABRAMOVIC, Marina : 48, 80

ADAM : 42, 131, 132

ADIAFFI, Jean-Marie : 23, 76, 88, 121, 136, 220, 221, 225

AFRIQUE : 10, 15, 17, 83, 86, 89, 91, 98, 126, 130, 134, 137, 139, 142, 237, 241, 245, 249

AGAMBEN, Giorgio : 72, 116

AGNI : 57

AKAN : 2, 84, 193

AKYÉ : 152,

ALLAH : 153

AMÉRIQUE : 120, 179, 237

AMSTERDAM : 232

ANYI-BAOULÉ : 152,

ANZIEU, Didier : 68, 110

APOLLINAIRE, Guillaume : 32

APOLLON : 37, 62

ARDENNE, Paul : 19

ARISTOTE : 121

ARNAUD, Pierre : 74, 118

ARP, Jean : 13, 50, 82

ASIE : 237

ATHEY, Ron : 208

AURÈLE, Marc : 137

AUSTRALIE : 237, 241

AVIGNON : 73, 77, 78, 117, 123, 124, 171

B

BACON, Francis : 73, 118

BACHELARD, Gaston : 42, 69, 106, 178, 236, 241

BAILLY, David : 78

BAOULÉ : 56

BARRADA, Yto : 83, 84

BARTHES, Roland : 28, 49

BASELITZ, Georg : 202

BASILIQUE : 232

BATAILLE, Georges : 14, 12, 42

BATH, Yousouf : 189, 191

BAUDELAIRE, Charles : 59, 96

BAUDRILLARD, Jean : 78, 124

BAUMGARTEN : 98

BAWOYO : 143

BAZZ, Nicolas : 24,

BEATTIE, John : 44,

BEAUBOURG : 100

BECKMANN, Max : 56,

BERGSON, Henri : 42, 62, 69

BERNIN : 145,

BÉTÉ : 225

BEUYS, Joseph : 15, 30, 38, 39, 49, 61, 74, 95, 160, 175, 217, 232, 253,

254

BIDIMA, Jean-Godefroy Bidima : 98, 147
BENIGNI, Roberto: 89
BLAWATZKY : 224
BLANCHOT, Maurice : 127, 195, 206
BOAS, Franz : 18
BOCCIONI, Umberto : 54
BODHI : 241
BOETTI, Alighiero : 37, 74
BOLOYE : 54, 55,
BOLTANSKI : 62
BORER, Alain : 253
BOSSONISME : 76, 148, 149,
BOU, Monné : 125, 187
BOUBAKER-TRIKI, Racida : 93
BOURDIEU, Pierre : 35,
BOURRIAUD, Nicolas : 43, 56, 169, 170, 232
BRANCUSI, Constantin : 138,
BRAQUES, Gorges : 42, 78, 124, 139
BRETON, André : 10, 62, 102
BROU Benjamin : 2,
BRUEGEL, Pieter : 90
BRUNEL, Pierre : 195
BRUS, Günter : 20, 39, 47, 66, 77
BURTIN, Tatiana : 51

C

CABANNE, Pierre : 138, 201

CAILLÉ, Alain : 27

CALLEBAUT, Vincent : 51

CARAÏBE : 16, 17, 41, 154

CARAVAGE : 79, 125

CAZENEUVE, Jean : 7,

CELANT, Germano : 208

CENTLIVRES, Pierre : 44,

CÉZANNE, Paul : 18, 78, 91, 100, 107, 140, 151, 162, 206, 224

CHENG, François : 63, 104

CHEVALER : 52

CHRIST : 68, 155, 200

CHRISTO : 50

CHIRON, Eliane : 61, 100

CHRONOS : 28

CLARK, Lygia : 25, 109, 164

COMIAN : 106, 128, 189

CONTE, Richard : 93

CÔTE D'IVOIRE : 33, 54, 56, 68, 84, 64, 131, 189, 190, 193, 225, 246

CRÉMONINI, Leonardo : 136

CUBA : 211

CUISENIER, Jean : 72

CUNNINGHAM, Merce : 175

D

D'AVILA, Thérèse : 121

DABOU : 189

DAGOGNET, François : 149

DAPHNÉ : 37, 61, 62

DARTIGUENAVE, Jean-Yves : 8, 14,

DEBUSSY, Wagner : 224

DE CARPEAU : 118

DE CHAMPAIGNE, Philippe : 78

DE CHIRICO, Giorgio : 47

DE GAS : 175

DE GOYA, Francisco : 73

DELACROIX, Eugène : 104, 105, 119, 156, 157, 179, 183

DELEUZE, Gilles : 67, 111, 170, 171, 191

DERRIDA, Jacques : 9, 34, 35, 55, 56, 86, 231

DE MEREDIEU, Florence : 120

DE STAËL : 171

DE VINCI, Léonard : 20, 53, 86, 101, 125, 178, 179, 239

DIDIGA : 119

DIDI-HUBERMAN, Gorges : 31

DIDEROT, Denis : 54, 88

DIEU : 22, 23, 28, 42, 67, 84, 131, 132

DOBBELS, Daniel : 175

DOGON : 193

DONATELLO : 79

DRUMMOLOGIE : 149

DUBUFFET, Jean : 82, 129

DUCHAMP, Marcel : 18, 47, 52 ; 77, 78, 104, 117, 124, 155, 157

DÜKU, Ernest : 132, 133, 135

DUNCAN, Isadora : 175

DURAND, Gilbert : 28

DURKHEIM, Emile : 122

E

EHRENZWEIG : 106

EINSTEIN, Carl : 11

ELUARD, Paul : 121

EMMAÜS : 155

ERNEST, Marx: 38, 87, 132

ESCHER, Maurits Cornelis : 183

EUROPE : 17, 119

F

FAÏK-NZUJI, Clémentine : 142

FAUBLÉE, Elisabeth : 200

FAURE, Elie : 138, 201

FRANCE : 78, 191

FREUD, Sigmund : 198

FOCILLON, Henri : 17

FON : 94

FOUCAULT, Michel : 109

FRANCASTEL, Pierre : 189

FRANCE : 13, 130

FREUD, Sigmund : 182

G

GAGNEPAIN, Jean : 14

GARNIER, Tony: 191

GETTE, Paul-Amand : 62

GIACOMETTI, Alberto : 13, 225

GIBOULET : 119

GIORGIO : 31

GNAMIEN : 152

GNONSOA : 152

GODBOUT, Jacques T.: 231

GODELIER, Maurice: 28

GOETHE : 23

GONZALEZ-TORRES, Félix : 170, 174, 251

GOLDBERG, Roselee : 77

GOYA : 118

GRAHAM, Martha : 175

GRANDJARD-MATHIEU, Marille : 164, 248

GRECE : 28

GRIOTIQUE : 149

GROBLI, Zirignon : 70

GUDIN, Claude : 243

GUTTIFÈRES : 159

H

HAÏTI : 137

HAMPATÉ-BA, Amadou : 83, 130

HOURANTIER, José: 119

HAAKE, Hans : 37, 61, 74
HALPRIN, Anna : 19, 104, 156
HEIDEGGER, Martin : 8, 55
HENNION, Antoine: 53
HERMITAGE : 9
HIRSCHHORN, Thomas : 170, 232
HUIZINGA, Johan : 8
HYDE, Lewis : 169

I

INDE: 94, 120, 241

J

JEAN-BERTRAND : 136
JEANNE-CLAUDE : 50
JESSÉ : 241
JOHNSON, Dominic : 208
JOURNIAC, Michel : 9, 21, 41, 48, 67, 68, 80, 106, 110, 159, 251, 252
JUNG, Carl Gustav : 37, 67, 73, 117

K

KAËS, René: 198
KANDINSKY, Vassily : 20, 23, 56, 89, 90, 107, 137, 142, 160, 162,
187, 224
KANT, Emmanuel : 27, 34, 55
KASSEL : 232

KENYA : 80, 126

KIRCHNER: 175

KLEE, Paul : 61, 101, 175, 241

KLEIN, Yves : 65, 69, 70, 106, 107, 112, 113, 163, 181, 220

KLEIN, Mélanie : 198

KLÔLÔ Bla : 57

KLÔLÔ Bian : 57

KÔMIAN : 84, 106, 131, 159

KÔRA : 95

KOUADIO, Bintou : 2

KOUADIO, Gaspard : 1

KOUASSI, Kouamé Youssef : 221

KOULANGO : 163, 246

KOUROUMA, Ahmadou : 23, 45, 73, 74, 120, 226

KOSSIA, Kouman : 1

KOSUTH : 234

KRA, N'Guessan : 57, 94, 138

KWAKIUTL : 18

L

LA TOUR : 125

LABARRIÈRE, Pierre-Jean : 80, 135, 197

LAPLANCHE, Jean : 198

LAROUSSE : 21

LATTIER, Christian : 189, 190

LENAIN, Thierry : 93

LE BERNIN : 37, 61, 61

LE GAC : 37

LÉIRIS, Michel : 13
LEVINAS, Emmanuel : 89
LEYDE : 78
LICHTENSTEIN, Roy : 56, 91
LIEVRE-CROSSON, Elisabeth : 74, 119
LION : 191
LOKOHO, Tumba Shango : 145, 147
LOUISE : 121
LOUVRE : 155
LUBA : 143
LYON : 130

M

M'MSSO : 57
M'MAWO : 57
MAETERLINCK, Maurice : 224
MAFFESOLI, Michel : 109
MALÉVITCH, Kasimir : 162
MALI : 193
MALRAUX, André : 88, 89, 136, 137
MANET, Edouard : 59, 96
MARIE-MADELEINE : 121
MARTIN, Jean-Hubert : 220
MASSAÏ : 126
MASSON, André : 11, 13, 21, 40
MATISSE, Henri : 32, 47, 92, 101, 141, 151, 175, 226

MATISSE, Amélie : 10
MAURON, Véronique : 83, 131, 198
MAUSS, Marcel : 6, 9, 14, 18, 42, 43, 44, 71, 227, 229, 230, 232
MAX, Karl : 133, 194, 195
MAX-BECKMANN : 91
MENDIETA, Anna : 211, 212
MENG, Engelbert : 146
MENGELLE-BARILLEAU : 119
MÈREDIEU, Florence : 75
MERLEAU-PONTY, Maurice : 116, 118, 143, 161, 172, 175, 208, 245
MESSAGER, Annette : 62, 167, 168, 169
MEXIQUE : 211
MÉVAL, Jean-Pierre : 88
MICHEL-ANGE : 42, 68, 84, 131, 132
MIRCEA : 241
MIRO, Joan : 10, 13, 30, 37, 220
MONDRIAN, Piet : 82, 89, 137
MONET, Claude : 32, 47
MONG-HY, Cédric : 43
MONTPARNASSE : 132
MORINEAU, Camille : 163
MUNCH, Edvard : 32
MÜHL, Otto : 232
MVENG, Engelberg : 146

N

NANWRE KRO : 56

NEW-YORK : 37

NIANGORAN BOUAH, Georges : 56, 149, 221

NIANGORAN PORQUET, Dieudonné Séraphin : 222

NIETZSCHE, Friedrich : 69, 11, 252, 253

NITSCH, Herman : 77

NOGACKI, Edmond : 93

NOLDE : 175

NOVALIS : 107, 160

NKA : 130

O

OHENTO : 143

OPALKA, Roman : 32, 48, 58, 78, 93, 124, 210

ORLAN : 200

P

PANE, Gina : 33, 48, 59, 62, 80, 96, 101, 102, 157

PAGÉ, Suzanne : 167

PARRHASIOS : 235

PARIS : 76, 121, 132, 155, 164, 215

PASSERON, René : 57, 92, 93, 128

PASCIN, Jules : 13

PAVIS, Patrice : 18

PÉNÉE : 61, 62

PÉNÉLOPE : 176

PENONE, Giuseppe : 69, 73, 117, 205, 209, 210, 235, 239, 240

PETIT, Michel : 173

PICASSO, Pablo : 10, 13, 23, 29, 32, 42, 47, 79, 90, 91, 92, 109, 113, 123, 124, 139, 140, 141, 163, 173, 175, 225, 252

PIGNON-ERNEST, Ernest: 76, 121, 121, 237, 240, 241, 242, 243

PLATON : 52, 55, 250

PLINE : 52, 158

PLUCHARD, François : 78

POLOGNE : 78

POLLOCK, Jackson : 13, 19, 38, 46, 49, 79, 81, 179, 180, 181, 249

PONTALIS, Jean-Bertrand : 198

POTLATCH : 11, 12, 18, 70, 129, 142, 154, 155, 156

POTO-POTO : 13

PÔROS : 26

PROUST, Marcel : 134, 164, 254

PUNU : 10

R

RABATÉ, Dominique : 57, 92

RAUSCHENBERG : 175

REMBRANDT, Harmenszoon Van Rijn : 79, 119, 125, 155, 179

RIBON, Michel : 249

RICHTER, Gerhard : 79

RIOUT, Denys : 127

RODIN : 55, 56, 89, 90, 175

RODTCHENKO, Alexandre : 162

ROUMI : 218
ROSENBERG, Harold : 37
ROSSENT, Clément : 171, 174
ROTHKO, Mark : 188
ROUSSEAU : 64, 105
RUTAULT, Claude : 171

S

SABBAT : 73
SAG, Jean-Pierre : 93, 98, 122
SAINT-PÉTERSBOURG : 10
SAMOTHRACE : 54
SARKIS : 37
SCHEFER, Jean-Louis : 173
SCHÖNBERG, Arnold : 107, 224
SCWARZKOGLER, Rudolf : 77
SFUMATO : 20, 53
SHOAH : 55
SIBONY, Daniel: 15, 17
SIENKIEWICZ, Henryk : 140
SEGALEN, Martine : 73, 68, 111
SENGHOR, Léopold Sédar : 67, 83, 89, 94, 130, 137, 143, 144, 145,
250
SÉNOUFO : 54
SERRANO, Andres : 67, 68, 110
SOPHOCLE : 121, 122
SORBONNE : 164

SOULAGE, Pierre : 162
SOURIAU, Etienne : 23
STAROBINSKI : 27
STEENWIJCK, Pieter : 78
STOICHITA, Victor : 93
STREET : 160
SZEEMANN, Harald : 49

T

TAMBA, Akira : 93
TAPA : 131
TÉOSOPHIE : 162
TESTART, Alain : 229, 230, 231
TIBET : 241
TIRAVANIJA, Rirkrit : 251
TOULOUSE-LAUTREC : 175

U

ULYSSE : 176

V

VALÉRY, Paul : 23, 28, 52, 61, 93, 100, 155, 176, 177, 178, 240, 242
VAN GENNEP, Arnold : 9
VAN GOGH, Vincent : 32, 237
VOHOU VOHOU : 40, 58, 77, 94, 123, 157, 189, 190, 206, 214, 215,
218, 223, 226, 247, 248

VON FRANZ, Marie-Louise : 105

VON SCHELLING, Joseph : 81

W

WAGNER, Richard: 49

WALTER, Benjamin : 16, 72, 116, 217

WË : 225

WEBER, Florence: 43

WHITNEY Museum : 61

WIGMAN, Mary : 175

WILDE, Oscar : 252

Y

YAMOUSOUKRO : 221

YUNG, Carl Gustav : 109, 241

YUNG, Emma : 105

Z

ZAOUROU, Zadi Bernard : 119

ZERVOS, Christian Derouet : 13

ZEU : 152

ZEUXIS : 235, 236

ZIRIGNON, Grobli : 113

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Page

Figure 1 : Michel Journiac, « <i>Messe pour un corps</i> », 1969.....	11
Figure 2 : Henri Matisse, « <i>Madame Matisse à la Raie Verte</i> », 1905	13
Figure 3 : Pablo Picasso, « <i>Femme nue de dos</i> », 1895	13
Figure 4 : Pablo Picasso, « <i>Portrait de Lee Miller en Arlésienne</i> », 1937...	27
Figure 5 : Duccio de Buoninsegna, « <i>Madone Rucellai</i> », 1285	29
Figure 6 : Edward Munch, « <i>Le Cri</i> », 1893	29
Figure 7 : Gina Pane, « <i>Action Psyché 74</i> », 1974	31
Figure 8 : Jackson Pollock, « <i>Convergence</i> », 1952	33
Figure 9 : Günter Brus, « <i>Auto peinture</i> », 1965.....	36
Figure 10 : « <i>Soleil rasant</i> », janvier 2012	43
Figure 11 : Christo et Jeanne Claude, « <i>Le Reichstag</i> », 1995	47
Figure 12 : Christo et Jeanne Claude, « <i>Surrounded Islands Miami</i> », 1980-1983.....	47
Figure 13 : Vincent Callebaut, « <i>Lilypad</i> », date de démarrage : 01-07- 2008	50
Figure 14 : « <i>Surimpression</i> », juillet 2013	56
Figure 15 : Le Bernin, « <i>Apollon et Daphné</i> », 1622-1625	59
Figure 16 : « <i>Matière</i> », novembre 2015	60
Figure 17 : Michel-Ange, « <i>La création d'Adam</i> », 1508 à 1512	66
Figure 18 : « <i>Lueur</i> », juin 2013 (70 x 50 cm)	70
Figure 19 : Philippe de Champaigne, « <i>Vanité</i> », 1644, (28 x 27 cm) ...	75
Figure 20 : Yto Barrada, « <i>Tectonic</i> », 2004, 122 x 200 cm,	79
Figure 21 : « <i>Fragment</i> », juin 2012 (40 x 30 cm).....	81
Figure 22 : « <i>Fulgurance</i> », juin 2012, (110 x 90 cm).....	83
Figure 23 : Umberto Boccioni, « <i>Synthèse du dynamisme humain</i> »,1913 .	84

Figure 24 : Max Beckmann, « <i>Femelle danseuse</i> », 1935	87
Figure 25 : « <i>Aube</i> », avril 2012, (80 x 40 cm).....	90
Figure 26 : « <i>Éclats de roche</i> », mars 2012	91
Figure 27 : Gina Pane « <i>Azione Sentimentale</i> », 1973	93
Figure 28 : « <i>Croisement</i> », octobre 2011, (70 x 40 cm)	99
Figure 29 : « <i>Chemins d'ocre</i> », novembre 2015	104
Figure 30 : « <i>Compilation</i> », juin 1992 (50 X 35 cm)	112
Figure 31 : Francisco de Goya, « <i>El aquelarre, Le Sabbat des sorciers</i> », 1797 - 1798	114
Figure 32 : Ernest DÜKU, « <i>Ankhamulette @ Take</i> », 2006	129
Figure 33 : Max Ernest, « <i>Capricorne</i> », 1948	131
Figure 34 : « <i>Résonance</i> », septembre 2011 (60 x 30 cm)	146
Figure 35 : « <i>Échiquier</i> », novembre 1996, (30 x 20 cm)	154
Figure 36 : « <i>Mère spirituelle</i> », novembre 2011, (60 x 40 cm).....	157
Figure 37 : Lygia Clark, « <i>Bave anthropologique</i> », 1973	160
Figure 38 : « <i>Ancêtres</i> », février 2012, (60 x 40 cm).....	162
Figure 39 : Annette Messager, « <i>Les Chimères</i> », 1982-2015.....	163
Figure 40 : « <i>Entrelacs</i> », novembre 2008, novembre 2008, (50 x 40 cm)	180
Figure 41 : « <i>Esprit</i> », décembre 2015, (70 x 50 cm)	183
Figure 42 : Youssouf Bath, « <i>La cité idéale</i> », Lyon-France, 1994	189
Figure 43 : « <i>Sur les cordes du vent</i> », janvier 2012, (80 x 50 cm)	200
Figure 44 : Giuseppe Penone, « <i>Tronc creux</i> », 2001	207
Figure 45 : Ana Mendieta « <i>Série Arbre de vie</i> », 1977	208
Figure 46 : « <i>Abidjan</i> », août 2011, (120 x 70 cm)	213
Figure 47 : « <i>La vague</i> », août 2011, (40 X 30 cm)	216
Figure 48 : Kouassi Kouamé Youssef « <i>L'expérience des convertis</i> », 1996	219
Figure 49 : Giuseppe Penone, « <i>Respirer l'ombre</i> », 1999, (78 x117 x 7	

cm).....	233
Figure 50 : « <i>Traces</i> », mai 2013, (20 x 22 cm)	235
Figure 51 : Ernest Pignon-Ernest, « <i>Les Arborigènes</i> », 1983-1984, Jardin des plantes, Paris, Musée d'Antibes Forêt d'Uzeste	238

TRAVAUX PERSONNELS

Page

Figure 52 : « <i>Reflot</i> », février 2013, (60 x 40 cm).....	252
Figure 53 : « <i>Pouvoir</i> », octobre 2010, (50 x 30 cm).....	253
Figure 54 : « <i>Berger</i> », mai 2004, (60 x 40 cm)	254
Figure 55 : « <i>Nasse</i> », juillet 2008, (50 x 35 cm)	255

INDEX DES NOTIONS

A

Allégorie, allégorisation : 17, 80, 104, 121, 131

Animal : 132

Arbre : 148

Argile : 13, 92

C

Carton : 92

Chair : 60, 101, 117, 118

Cheveux : 143

Colle : 135

Corps : 6, 18, 20, 21, 24, 32, 33, 47, 49, 50, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 71, 72, 76, 77, 83, 84, 90, 106, 109, 115, 116, 119, 120, 125, 127, 131, 132, 136, 137, 140, 141, 140, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 160, 161, 163

Crachat : 78, 93, 136, 142

Coquillage : 147

Coton : 90

Création : 10, 18, 19, 23, 24, 31, 41, 42, 44, 45, 49, 51, 55, 61, 64, 69, 71, 78, 81, 82, 99, 100, 104, 105, 106, 110, 111, 114, 117, 119, 120, 132, 133, 134, 135, 139, 142, 145, 148, 154, 158, 159, 161, 164

Craie : 131

E

Écores : 131

Entrelacs : 85, 123

F

Feuille : 131

Ficelle : 13, 86

Fruit : 13, **G**

H

Hybride : 63, 90, 132

I

Image : 13, 67, 68, 73, 82, 84, 85, 88, 89, 92, 95, 96, 99, 106, 108, 120, 121, 127, 130, 132, 145, 159

K

Kaolin : 78, 79, 80, 99

M

Matériau, Matière : 13, 24, 30, 37, 39, 40, 42, 43, 58, 62, 74, 76, 85, 86, 90, 91, 92, 93, 105, 107, 123, 125, 127, 136, 137, 138, 139, 142, 144, 145, 146, 151, 158, 159

Médium : 63, 64, 70, 138, 139

Métaphore, Métamorphose, Métaphorique : 13, 42, 61, 71, 73, 75, 79, 119, 133, 134, 136

Mort : 82, 83, 145

Mythe, mythique, Mythologie : 13, 19, 28, 29, 37, 44, 46, 59, 67, 98, 108, 121, 158

N

Naturel : 13

Noix de cola : 16, 39, 40, 43, 70, 107, 110, 115, 125, 126, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 143, 144, 145, 154, 158

O

Or : 80

Objet : 62, 65, 72, 73, 76, 80, 85, 90, 93, 94, 96, 99, 128, 136, 139, 142, 148, 150, 151, 154, 155, 163

P

Peau : 59, 60, 131

Peigne : 139

Pâte : 104, 105

Photo : Photographie : 41, 68, 86

Photographique : 8, 13, 55, 85

Pigment : 13

Plâtre : 138, 139

Plante : 13

Plume : 90

Poudre : 13, 144

Processus : 12, 17, 18, 21, 24, 35, 37, 42, 51, 57, 63, 65, 79, 80, 81, 84, 100, 104, 108, 117, 125, 134, 135, 136, 142, 145, 147, 154, 163

R

Raphia : 90

re-création, re-créatrice : 7, 12

Rite, Rituel : 7, 8, 9, 12, 17, 18, 19, 21, 24, 28, 30, 33, 34, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 50, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 76,77, 78, 80, 90, 99, 104, 105, 106, 109, 110, 115, 116, 122, 132, 141, 145, 148, 155, 156, 156, 161, 162, 163

S

Serpent : 131

Symbole, Symbolique : 8

T

Tasse : 107

Terre : 90, 131, 147

Thé : 107

Tissu : 13

Terre : 65, 141

V

Végétal : 40, 43, 82, 83, 107, 122, 126, 129, 137, 142, 158, 159

Végétaux : 13

Vie : 19, 25, 38, 41, 42, 48, 50, 54, 69, 76, 78, 82, 83, 90, 99, 101, 105, 106, 109, 117, 119, 124, 128, 136, 158, 161, 164, 165

TABLE DES MATIÈRES

Page

REMERCIEMENTS	2
TITRE	3
SOMMAIRE	4
INTRODUCTION	6
PREMIÈRE PARTIE	
RITE RANS L'EXPRESSION ARTISTIQUE	23
<u>CHAPITRE I : RITE ET ART</u>	23
1 - Rite du don	33
2 - L'Art comme instrument de langage pour l'artiste	27
3 - Concept de temporalité comme création artistique	31
<u>CHAPITRE II : L'ART EN ÉTAT D'EXTASE</u>	44
1 - Dépendance et indépendance des Arts	44
2 - Arts et numérique	45
3 - Rite d'échange et plaisir désintéressé, « il y a » esthétique relationnelle.....	51
4 - Œuvre désintéressée, action généreuse	54
<u>CHAPITRE III : PROCESSUS D'EXALTATION DU MOI, IDENTITÉ SENSIBLE ET DE L'EXPRESSION ARTISTIQUE</u>	57
1 - Trace humaine comme empreinte dans la matière pensée	57
2 - L'œuvre d'art comme élan vital	63
3 - « Espace entre » deux	64
4 - Le Rite « sacré » à l'état de « dépendance ».....	67
DEUXIÈME PARTIE	
ŒUVRE POÉTIQUE ET SPIRITUALITÉ	72
<u>CHAPITRE I : ACTION POÉTIQUE ET SPIRITUALITÉ</u>	72
1 - Corps passeur comme matériau premier dans l'art contemporain....	72
2 - Le geste comme transmetteur d'un acte majeur	77
3 - « Le trésor solennel du geste » créateur	84
<u>CHAPITRE II : CORPS EN ACTION COMME ŒUVRE POÏÉTIQUE DE L'EXPLOITATION DU DÉGOÛT DE LA CRÉATION ARTISTIQUE</u>	88

1 - Gestuelle poïétique du dégoût	88
2 - Corps matière pour une esthétique de la mise en œuvre.....	93
3 - Corps créateur comme médiation artistique	96
4 - Esthétique rituelle et peinture primaire	102
<u>CHAPITRE III</u> : L'ŒUVRE D'ART TRADITIONNELLE COMME TRACE DE L'ARTISTE EN ACTION	108
1 - Happening et l'installation, le « Sens possible de l'œuvre présentée ».....	108
2 - Peinture rituelle et installation	110
3 - L'œuvre d'art traditionnelle désacralisée	118
4 - Rite d'exorcisme et peinture	119
<u>CHAPITRE IV</u> : PROCESSUS DE L'ART CONTEMPORAIN COMME GARDIEN DE LA CONNEXION ENTRE SACRÉ ET PROFANE.....	124
1 - Concept de l'art <i>qui se fait</i>	124
2 - Art rythmique comme spirituel de l'essence destructrice.....	125
3 - Vie sacrée et expression de la création esthétique d'aujourd'hui	136
4 - Forme rituelle de fétichisation comme « art de la traversée picturale »	142
5 - Œuvre d'art comme souffle spirituel	148
TROISIÈME PARTIE	
CORPS PERFORMANCE ET RITE DANS L'ART MODERNE	151
<u>CHAPITRE I</u> : DÉMARCHE PLASTIQUE DU PROCESSUS DE RITUALISME, DE TRANSFORMATION	151
1 - Guérison dans l'acte rituel du créateur	151
2 - Autocréation comme œuvre de la vocation thérapeutique	155
3 - Processus de transformation dans l'art contemporain	158
<u>CHAPITRE II</u> : PROCÉDÉ RITUEL D'EXPULSION ET ACTE POÏÉTIQUE DANS L'ART MODERNE	161
1 - Rite, nourriture de l'instinct du créateur.....	161
2 - Perte reproductrice-chimère comme don dans l'art moderne	163
3 - L'œuvre picturale dans l'ivresse de la création artistique.....	175
4 - L'essentiel intérieur et le dispositif d'écriture directe au processus créatif de l'œuvre	182
<u>CHAPITRE III</u> : L'ART À LA FIGURE ALTÉRÉE	185

1 - L'Art sorcier comme naissance d'une écriture plastique	185
2 - Métissage du beau entre arts traditionnels et modernes.....	190
3 - Perte de soi et dépense	192
4 - L'Altération de l'esthétique du rite du don	192
5 - L'art est un sale boulot	196
<u>CHAPITRE IV</u> : CORPS PERFORMANCE ET RITE DANS	
L'ART CONTEMPORAIN	201
1 - Trace et Dépense de la performance	201
2 - Le corps de l'artiste comme support de son art	204
3 - Le souffle comme trajectoire singulière dans l'œuvre-action.....	204
4 - Matrice et Mère de corps vivant dans l'œuvre performative	205
QUATRIÈME PARTIE	
DON EN CRÉATION COMME IDENTITÉ NOUVELLE.....	210
<u>CHAPITRE I</u> : VOHOU VOHOU PLASTIQUE ET PRATIQUE	
SPIRITUELLE	210
1 - Le vohou vohou comme processus de déconstruction d'une nouvelle identité artistique	210
2 - Le spirituel comme « L'Essentiel Intérieur »	220
3 - Le « tournant spirituel »	221
<u>CHAPITRE II</u> : PRATIQUE DU DON COMME PROCESSUS	
RITUALISME DE DÉCONSTRUCTION	
D'UNE NOUVELLE IDENTITÉ DANS L'ART	
D'AUJOURD'HUI	222
1- Dépendance du souffle comme don.....	222
2 - La métaphore du don en création plastique	224
3 - Le don, « la figure même de l'impossible ».....	225
4 - L'artiste anthropologue	229
<u>CHAPITRE III</u> : DE LA NOIX DE COLA DANS L'ACTE	
PLASTIQUE	232
1 - La matière végétale avec la création oblativ	232
2 - Dialogue rituel entre l'artiste et le végétal	232
CONCLUSION	241
BIBLIOGRAPHIE	252
TRAVAUX PERSONNELS.....	256
INDEX DES NOMS PROPRES	294
TABLE DES ILLUSTRATIONS	310
INDEX DES NOTIONS	314
TABLE DES MATIÈRES	318