

Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis

Thèse de Doctorat préparé à

**L'École Doctorale Esthétique, Sciences et Technologies des Arts,
Laboratoire EA 4010 Arts des images et art contemporain**

***Simultanéité des paysages :
Métamorphoses créatrices et empreintes intimes***

TOME théorique

Présentée par

Gabriela GOLIN

Sous la direction du Professeur Éric BONNET

Membres du Jury :

M. Éric BONNET, Professeur émérite, Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis

M. Dominique CHATEAU, Professeur émérite, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Mme. Anna GUILLÓ, Professeure, Aix-Marseille Université

M. Alexandre HOLLAN, artiste expert

Mme. Françoise PY, Maître de conférences, Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis

Soutenue le 27 novembre 2020.

dessin original de Gabriela GOLIN

Sans titre, 2019

Bâton d'encre à l'huile, mine de plomb, carré esquisse sur papier carton bois, 15 x 15 cm. Clansayes. France

Sommaire

Tome – Archéologie d'un savoir pratique

Remerciements	p. 7
Résumé	p. 9
Abstract	p. 10
Introduction	p. 11
Chapitre 1. Différents « temps » de création	p. 25
• 1.1. Continuités du processus créateur dans le temps	p. 35
• 1.2 Processus mnésique : l'œuvre d'Adalgisa CAMPOS ..	p. 40
• 1.3 Recherche de liens entre les créations d'après Adalgisa CAMPOS	p. 54
Chapitre 2. Différents « espaces » de création	p. 68
• 2.1 Discontinuités des espaces picturaux	p. 79
• 2.2 Cadres socioculturels : l'œuvre de Claudia ANDUJAR	p. 84
• 2.3 Recherches créatrices dans les « paysages » socioculturels d'après Claudia ANDUJAR	p. 103
Chapitre 3. Différentes « matières » dans la création	p. 114
• 3.1 Interdépendance des matières abstraites et concrète ...	p. 124
• 3.2 <i>Trajets imaginaires</i> : l'œuvre de Danièle ORCIER ...	p. 132
• 3.3 Recherche des mouvements créateurs à partir des constellations d'images d'après Danièle ORCIER	p. 150
Chapitre 4. Différents mouvements créateurs	p. 163

• 4.1 Le <i>travail du rêve</i> : l'œuvre de Josef NADJ	p. 172
• 4.2 « Mémoires ouvertes » selon Josef NADJ	p. 181
• 4.3 Le <i>travail créateur</i> : l'œuvre d'Alexandre HOLLAN	p. 189
• 4.4 « Impressions » et « rêves » selon Alexandre HOLLAN	p. 203
Conclusion	p. 214
Tableau schématique de la thèse	p. 224
Index général	p. 226
Table des Illustrations	p. 234
Bibliographie	p. 240

Tome annexe – Archéologie d'une pratique artistique

Introduction	p. 7
« <i>Prélude</i> » de Fernando Pessoa	p. 9
1. Simultanités de paysages dans différentes expériences artistiques	p. 11
<i>La métamorphose de Daphné</i> d'Ovide (extrait)	p. 21
2. Métamorphoses créatrices	p. 23
<i>La huitième élégie de Duino</i> de Rainer Maria Rilke	p. 31
3. Expériences pratiques de référence	p. 32
<i>Stalker</i> de Andreï Tarkovski (extrait)	p. 41
4. Strates d'un procédé de dessin	p. 43
• 4.1 Le temps : juxtaposition d'instant	p. 45
• 4.2 L'espace : superposition d'expériences	p. 47
• 4.3 Les matériaux : alliage du concret et de l'abstrait	p. 51
• 4.4 Les mouvements : gestes et traces	p. 55
<i>L'œil</i> de Flávio Motta	p. 59
5. Méthodologie d'écriture d'un savoir pratique d'après Silvio DWORECKI	p. 61
Conclusion	p. 75
Tables des illustrations	p. 77

Remerciements

Je voudrais d'abord adresser toute ma reconnaissance à mon directeur de thèse, professeur Éric BONNET de l'Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, pour son soutien, ses conseils et ses encouragements tout au long de ces années. Ainsi qu'à l'École doctorale EDESTA pour sa fondamentale Bourse à la création sans laquelle je n'aurais pu réaliser le tome pratique de cette étude qui exige le développement de deux recherches complémentaires : théorique et pratique.

Je tiens à remercier spécialement le professeur Dominique CHATEAU de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne pour sa disponibilité et générosité envers ses élèves, laquelle j'ai le plaisir de connaître depuis mes années de master. Il m'a prodigué de nombreux conseils qui m'ont permis d'avancer dans mes recherches théoriques. Je le remercie également pour l'honneur qu'il me fait d'avoir accepté d'être membre du jury de ma soutenance de thèse.

J'adresse tous mes remerciements également au professeur François JEUNE de l'Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis et à la professeure Anna GUILLO d'Aix-Marseille Université pour l'honneur qu'ils m'ont fait d'avoir accepté de participer du jury de la soutenance de cette thèse.

Je tiens à témoigner toute ma reconnaissance à monsieur Alexandre HOLLAN pour sa disponibilité et gentillesse durant et après l'entretien riche et poétique qu'il m'a accordé, et pour son acceptation à être membre spécialiste du jury de ma soutenance de thèse ; à madame Danièle ORCIER pour l'accueil qu'elle m'a réservé dans son atelier, pour l'invitation à une résidence d'artiste, pour le séjour passé ensemble et l'entretien généreux et riche en images ; à madame Claudia ANDUJAR pour sa disponibilité à m'accorder un entretien sur ses recherches créatrices ; à madame Adalgisa CAMPOS pour les travaux artistiques dont je suis admiratrice depuis de nombreuses années et son entretien précis et abondant en informations, à monsieur Josef NADJ pour sa disponibilité à m'accorder un entretien et au professeur Silvio DWORECKI de l'Université de São Paulo pour m'avoir ouvert les portes de la création artistique et pour m'avoir accordé une inspirante conversation sur mon travail et sur l'apprentissage artistique.

Je désire aussi remercier madame Cybele DUBOIS-FOURNIER pour les transcriptions ; monsieur Philippe GRANDCHAMP et le CISED – Centre d'initiatives et de services des étudiants de Saint-Denis – pour les corrections. Enfin, il serait très long de nommer tous ceux qui m'ont aidé durant ces années, c'est grâce à de nombreuses personnes que j'ai pu mener à terme cette thèse. Qu'elles soient toutes remerciées ici !

Résumé

L'objet de cette thèse est l'étude des métamorphoses par lesquelles passent les perceptions et les souvenirs qui en se transformant en mouvements corporels deviennent trait, image, forme, œuvre d'art.

Devant l'immensité de ce champ de recherches, nous avons retenu quatre composantes avec lesquelles travaillent les artistes : le temps et l'importance de la mémoire dans le processus créateur ; l'espace et l'importance des cadres socioculturel, linguistique, géographique, historique ; les matériaux concrets et abstraits et leurs interdépendances au cours de leurs transformations en œuvre d'art ; enfin l'acte créateur – pensée ou geste – capable de réunir en un seul mouvement l'espace, le temps, la matière, l'esprit et le corps de l'artiste. En somme, ces mouvements créateurs reliés par les systèmes mnésiques dans le temps, cadrés par des schèmes et dispositions de l'espace socioculturel, contraint par les matériaux concrets et abstraits construisent les œuvres d'art.

La compréhension du travail créateur envisagée prend en compte, non seulement les actes créateurs et les différents procédés mis en œuvre, mais aussi le développement d'une pensée, d'une relation à multiples systèmes de référence entre l'artiste et le monde qui l'entoure et entre l'artiste et les mondes qu'il crée.

Il ressort de toute étude sur les pratiques artistiques qu'en raison de sa diversité, aucune analyse ne permet d'avancer une hypothèse explicative unique parce que chaque artiste à chaque instant répond différemment aux questions et aux problèmes rencontrés. Il nous a semblé ainsi pertinent de suivre la méthodologie archéologique soutenue par Michel Foucault pour mettre en lumière les articulations possibles entre théories, analyses d'œuvres et pratiques artistiques des artistes ici présentés.

Abstract

The object of this thesis is the metamorphoses through which perceptions and memories are transformed into corporal movements to create a piece of art. Given the vastness of this field of research, we selected four components with which artists work: time and the importance of memory in the creative process; space and the importance of sociocultural, linguistic, geographical and historical frameworks; concrete and abstract materials and their interdependencies during their transformations into a work of art; and finally the creative act - thought or gesture - capable of unifying, in a single movement, the space, time, matter, mind and body of the artist. In short, these creative movements linked by mnemonic systems in time, framed by patterns and dispositions of sociocultural space, constrained by concrete and abstract materials construct every work of art.

The understanding of the creative work takes into account not only the creative acts and different processes, but also the development of a thought, a relationship with multiple systems of reference between the artist and the world and between the artist and the worlds he creates.

It emerges from any study of artistic practices that, because of its diversity, no analysis can put forward a single explanatory hypothesis because each artist at each moment responds differently to the questions and problems encountered. It thus seemed relevant to us to follow the archaeological methodology supported by Michel Foucault in order to shed light on the possible articulations between the theories, the analyses of works and the selected artistic practices presented here.

Introduction

Les pratiques artistiques propres à chaque artiste relèvent d'une multiplicité de relations spécifiques, liées à un espace physique et socioculturel précis, à un temps historique et personnel, à un corps singulier, à des habitudes psychiques, à des automatismes, à une manière de créer des relations avec autrui, de s'approprier un imaginaire collectif, d'utiliser une technique. Cette complexité échappe à toute tentative de théorisation, et c'est la raison pour laquelle nous avons choisi un angle d'approche, parmi divers autres, pour chacune de ces pratiques. Ils nous ont permis d'éclairer des aspects relatifs à un ensemble de travaux créateurs de chaque artiste pour ensuite les mettre en rapport avec la pratique artistique personnelle qui sous-tend cette étude.

Lorsque le chercheur a aussi une pratique artistique, ce qui est le cas de cette thèse, le cadre théorique qui s'impose d'emblée est celui du parcours d'expériences pratiques personnelles. Le praticien ne peut s'empêcher de revenir toujours sur les fondements de sa propre expérience. Pour que le champ de ces recherches ne se restreigne pas à cette perspective personnelle, plusieurs ouvertures ont ainsi été envisagées vers différents domaines théoriques : anthropologiques, esthétiques, neuroscientifiques, philosophiques, psychologiques, sociologiques, littéraires.

Pour autant, notre méthodologie de recherche n'appartient pas exactement à ces domaines du savoir, elle relève davantage du champ théorique décrit par

Paul Valéry, René Passeron et bien d'autres : la *poiétique*. Passeron définit la *poiétique* comme un « ensemble des études qui portent sur l'instauration de l'œuvre, et notamment de l'œuvre d'art »¹. Ces études comprennent :

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 part, l'examen et l'analyse des techniques, procédés, instruments, matériaux, moyens et supports d'action.²

Le présent projet de recherche comporte des éléments de ces deux parties de l'étude *poiétique*. Reste qu'il s'agit moins d'exposer une « science normative des critères de l'œuvre et des opérations qui l'instaurent »³ que de proposer des situations mettant en lumière certains seuils, dimensions et éléments des pratiques créatrices liées aux rapports qu'ils entretiennent avec leurs environnements.

Notre approche s'apparente, par conséquent, davantage à la méthode *archéologique* proposée par Michel Foucault dans son ouvrage *L'archéologie du savoir*. Les descriptions de nos énoncés ont ainsi été étudiées « dans l'épaisseur du cumul où ils sont pris et qu'ils ne cessent pourtant de modifier, d'indiquer, de bouleverser et parfois de ruiner »⁴. Et les théories présentées définissent « des types et des règles de pratiques discursives [artistiques] qui traversent des œuvres individuelles, qui parfois les commandent entièrement et les dominent sans que rien leur échappe, mais qui parfois aussi n'en régissent qu'une partie »⁵. Notre objectif, suivant la logique établie par Foucault, est celui de définir « des formes spécifiques d'articulation »⁶ parmi un recueil de relations pratiques et théoriques, matérielles et abstraites.

Nous avons ainsi étudié les œuvres d'artistes contemporains, pour exposer les spécificités et diversités de chaque processus de travail à l'intérieur de leurs

1 René Passeron, « La *poiétique* », in *Recherches Poiétiques*, Tome I, Groupe de Recherches esthétiques du C.N.R.S., Paris, Éditions Klincksieck, 1975, p. 14.

2 Jean Pommier, *Paul Valéry et la création littéraire*, cité par René Passeron, « La *poiétique* », in *Recherches Poiétiques*, Tome I, Groupe de Recherches esthétiques du C.N.R.S., Paris, Éditions Klincksieck, 1975, p. 14.

3 René Passeron, *Op. cit.*, p. 21.

4 Michel Foucault, *L'archéologie du savoir* (1969), Paris, Éditions Gallimard, 2008, p. 171-172.

5 *Ibid.*, p. 189.

6 *Ibid.*, p. 221.

historicités et pour définir différentes articulations et perspectives avec notre objet d'étude : le travail créateur.

Le premier point de rapprochement que nous avons trouvé entre les processus créateurs des artistes ici présentés est celui d'une constante recherche de transgression de la surface visible et reconnaissable du paysage, de l'objet, de l'espace, d'un environnement social, pour retrouver leurs structures, l'invisible qui s'y cache, les mouvements internes.

Jean-François Lyotard, dans son livre *Discours, figure*, théorise sur la *différence* dans l'espace perceptif. Cet espace courbe au centre duquel il y a une vision claire et à la périphérie une perception diffuse. Ce que l'auteur appelle perception diffuse c'est la courbure de cet espace, c'est-à-dire dans « *la vision dite diffuse, le périphérique n'est pas seulement brouillé, il est autre, et toute tentative de le saisir le perd. Là se trouve la différence à l'intérieur du visible* »⁷. Pour dévoiler cette différence, la « déconstruction du champ qui en révèle la véritable inégalité »⁸, explique l'auteur, nous devons arrêter le mouvement de la tête, puis de l'œil entre les choses ou leurs faces.

Apprendre à voir est désapprendre à reconnaître. Il faut faire cesser le mouvement de l'œil tout en conservant la très grande ouverture de l'appareil oculaire pour que le champ constitué par la juxtaposition de points également distincts en principe laisse la place au lieu figural par excellence, au champ de vision que l'attention focalisée refoule et qui comporte autour de la très petite zone de vision distincte (zone fovéale) une vaste frange périphérique à espace courbe.⁹

Lyotard cite les recherches de deux artistes sur cet effort de désapprendre à reconnaître pour apprendre à voir : celle de Cézanne immobile devant la Sainte-Victoire ; et celle de Georges Braque vers l'infini de l'objet observé. L'artiste présente sa quête vers une existence des objets au-delà de leurs silhouettes dans ses écrits réunis dans le livre *Le jour et la nuit*. Lyotard explique qu'il ainsi « *peint avec des mots l'espace d'une peinture où se jouerait la force de la*

7 Jean-François Lyotard, *Discours, Figure* (1971), Paris, Éditions Klincksieck, 2017, p. 159.

8 *Ibid.*, p. 157.

9 *Ibid.*.

“*métamorphose*” au lieu de l’ordre de la “*métaphore*” »¹⁰. Ou selon les mots de Braque : « *Pour moi, il ne s’agit plus de métaphore, mais de métamorphose.* »¹¹

L’analyse développée par Braque sur son processus créateur semble s’appliquer également aux créations étudiées ici. Chacun des leurs créateurs, nous donne l’impression d’être moins intéressé par les métaphores d’une perception, d’un sentiment, d’un paysage que leurs métamorphoses en dessin, en peinture, en mouvement. À part, peut-être, le travail photographique de Claudia Andujar qui se situe entre les deux. Par des tentatives de représenter en image la vision et la compréhension du monde du peuple Yanomami (métaphores) elle finit par manipuler, transformer, superposer ses propres images (métamorphoses).

Cette mise en parallèle de leurs travaux de création pris parmi d’autres nous a conduits à adopter une approche théorique selon quatre perspectives : le **temps**, l’**espace**, la **matière** et le **mouvement**. Certes, l’espace ne peut se dissocier du temps ni la matière du mouvement et il est impossible de penser la matière en mouvement sans prendre en compte l’espace-temps. Pour autant, cette division nous apparut adéquate pour décrire de manière méthodique certaines facettes d’un objet d’étude qui de toute manière ne peut être analysé sans perdre en épaisseur.

Des cheminements de recherches ont été ensuite développés sur un certain nombre de rapports et entrecroisements : la continuité et le cumul d’expériences créatrices dans le temps ; la discontinuité des espaces socioculturels et la délimitation d’un espace physique pour instaurer l’espace de création ; l’interdépendance des tissus matériels et abstraits dans la construction du corps de l’œuvre ; et enfin les métamorphoses apportées par le travail créateur instaurant « *une réalité nouvelle, qui ouvre dans le monde un horizon plus vaste, une possibilité nullement fermée, mais telle au contraire que la réalité sous toutes ses formes s’en trouve élargie* »¹².

Il s’ensuit que ces rapports et entrecroisements se focalisent davantage :

10 *Ibid.*, p. 160.

11 Georges Braque, *Le jour et la nuit* (1917 et 1952), Paris, Éditions Gallimard, 1952, p. 38.

12 Maurice Blanchot, *L’espace littéraire* (1955), Paris, Éditions Gallimard, 1988, p. 281.

– l’accumulation d’expériences créatrices dans le temps requiert le travail de tous les systèmes mnésiques du cerveau : le travail *Publication d’archives* d’Adalgisa Campos, réalisé à partir de l’organisation et de l’appropriation des archives de son père disparu, est un travail d’actualisation de souvenirs, de continuité, de transformation, de l’élaboration d’une archive d’artiste à partir d’archives familiales ;

– les règles et l’organisation d’un espace social ainsi que les rapports établis entre les individus d’une communauté conditionnent notre regard sur le monde ; et cette perspective induite, consciemment et inconsciemment, transparait dans les actions créatrices : la série photographique *Rêves Yanomami* de Claudia Andujar déploie l’espace limité de la photographie sur plusieurs strates de temps, d’espace, d’images, de rapports sociaux. Dans les années 2000, Andujar décide de sortir ses archives de négatifs argentiques de photos qu’elle a prises, dans les années 1970, des rituels chamaniques Yanomami, pour les retravailler. À ces négatifs (en noir et blanc) elle en a superposé d’autres (en couleur) de plusieurs paysages pour en tirer une nouvelle photo argentique. L’essence de ce travail est son désir de donner forme et image à une perspective sur le monde qui n’était pas la sienne.

– la construction du corps de l’œuvre dans laquelle se nouent des rapports physiques et chimiques entre les matériaux sollicite l’établissement des rapports abstraits entre les systèmes psychiques, la construction d’une pensée, les divers imaginaires, les règles socioculturelles et personnelles, etc. Ces rapports abstraits et concrets en constante interaction métamorphosent les matériels jusqu’à ce qu’« *on ne désintrieque [plus] la matière de la forme, le processus du résultat, le tangible du visible* »¹³, « *l’expérience du savoir* »¹⁴ et le contenu du style. Les expériences créatrices avec le tissu matériel qui se forme au fur et à mesure subissent, constamment, l’influence d’un tissu abstrait personnel et collectif du

13 Georges Didi-Huberman parle ici de grandes lignes de force qui ont fait l’émergence d’un art « moderne » au XV^e siècle en Italie, nous le généralisons, in Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008, p. 95.

14 *Ibid.*, p. 97.

créateur. L'œuvre se construit ainsi lorsqu'une interdépendance entre ces tissus matériels et abstraits s'établit. Danièle Orcier utilise les mêmes matériaux de dessin depuis quelques dizaines d'années : crayons, aquarelles, gomme, pastel sec. Elle varie la dureté de la mine de plomb, les crayons aquarelle sont parfois dilués, parfois non, la gomme, elle l'utilise comme outil de dessin sur différentes tailles de papier. Papiers à l'intérieur desquels elle libère son imagination et son imaginaire symbolique, pour créer un univers diversifié. Les constellations d'images symboliques sur lesquelles l'artiste s'appuie pour constituer son travail semblent provenir autant du domaine imaginaire collectif des agriculteurs de la campagne du Sud-Est de la France que des concepts du Plein et du Vide, du *Yin et Yang* acquis par une pratique de tai-chi-chuan ainsi que des lectures sur la philosophie chinoise. Ces constellations symboliques enrichissent ses mouvements créateurs et son parcours de dessins d'après nature du paysage vu depuis son atelier jusqu'aux dessins plus abstraits où toute image est déstructurée pour libérer la ligne.

– enfin, les mouvements créateurs physiques de transformation de l'espace, de la matière, du langage, des codes sociaux sollicitent des fonctionnements du processus psychique semblable au travail du rêve, décrit par Freud, qui transforme des *pensées latentes* en *contenu manifeste* par des condensations du matériel psychique, par déplacements, par la prise en considération de la présentabilité de ce matériel et par une élaboration secondaire. Cependant, ajoute Didier Anzieu¹⁵, le travail créateur redistribue autrement l'interaction des systèmes psychiques et s'accompagne d'un processus d'expériences de composition du corps de l'œuvre. Dans le travail de création d'improvisations de Josef Nadj il est question d'ouvrir des espaces du monde pour accueillir son imaginaire et sa sensibilité et rendre ainsi visible un *entre-monde*¹⁶,

15 Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Éditions Gallimard, 1981, p. 19-20.

16 Mot utilisé par Paul Klee in « Discussion entre Paul Klee et Lothar Schreyer » in *Souvenirs : Erinnerungen am Sturm und Bauhaus*, München, Éditions Langen une Müller, 1956, cité par Félix Klee in *Paul Klee, Leben und Werk in Dokumenten*, ausgewählt aus den nachgelassenen Aufzeichnungen und den unveröffentlichten Briefen, Zürich, Éditions Diogenes, 1960, traduction française de Paul Klee et Félix Klee, Paris, Éditions Les librairies associées, 1963,

des gestes, des formes, des dessins, des histoires, des chorégraphies. De ce fait, notre approche méthodologique de son travail – tout comme ceux réalisés pour les autres artistes présents – ne prétend, en aucun cas, analyser son œuvre de manière exhaustive, mais cherche à établir des points communs avec les autres créations étudiés ici. Nadj a une vision très poétique du travail créateur : celle qui consiste à ouvrir des espaces et des données du monde pour le créer autrement.

Les différentes méthodes de travail d'Alexandre Hollan nous ont permis d'approfondir notre recherche sur les instants de contact entre le créateur et le monde. À partir de ses quêtes de résonances du visible, de l'impression qu'un arbre peut produire sur lui suscitant un bref mouvement de son corps qu'il enregistre au crayon ou au fusain sur le papier pour fixer ces instants dans l'éternité du dessin et de la peinture. L'éternité est ici l'empreinte laissée de ce geste. L'artiste transforme sa perception en mouvements et les matières en rythme de dessin. Durant les mois d'été, son regard se promène dans la garrigue du Languedoc pour capter ses instants uniques. L'hiver, il se retire parmi les objets de son atelier à Paris pour rêver en couleurs. Le dessin de l'arbre et la peinture d'objets composent deux univers créateurs, utilisant des techniques différentes avec plusieurs ensembles de matériaux – l'un en noir et blanc (fusain, gouache sur papier), l'autre en couleur (acrylique sur toile) – pour fixer des instants de résonance du visible et de l'invisible en image.

Le point de départ à toutes les perspectives d'analyse sur les processus de création et les œuvres des artistes étudiés, ainsi qu'aux choix théoriques apportés est ma pratique artistique. Par conséquent, une étude de cette pratique s'est révélée nécessaire pour exposer les rapports et articulations qu'elle a engendrés avec les travaux des artistes interviewés et les problématiques et hypothèses formulées. En ce sens, un deuxième tome de cette recherche a été formulé à partir des descriptions de mon travail artistique. L'approche à cette pratique personnelle s'est fait également sur différentes perspectives : le paysage, les métamorphoses, les références artistiques, la perception, le temps, l'espace, les matières et les

p. 116, cité par Jean-François Lyotard, *Op. cit.*, p. 224.

mouvements. L'intention était de retrouver de liens entre cette pratique, les pratiques des artistes mentionnées et les énoncés théoriques.

La structure de la présente thèse est constituée de quatre angles d'approche sur la *poiétique* (temps, espace, matière, mouvement), ces perspectives se focalisent sur quatre problématiques : continuité, discontinuité, intégration et transformation. Des analyses d'œuvres et de parcours créateurs éclairent les aspects théoriques et s'articulent avec les récits que les artistes ont faits sur leur travail créateur dans les entretiens apportés.

Le premier chapitre, consacré à différents temps de création, débute par un texte générique sur les temps de l'œuvre et les temps de réalisation de l'œuvre, et enchaîne avec un autre sur la continuité du travail créateur dans le temps, avant de focaliser le propos sur les études neurologiques de Francis Eustache et Béatrice Desgranges : *Les chemins de la mémoire*. Une théorie qui se converge vers l'analyse de l'œuvre *Publication d'archives* de Adalgisa Campos, qu'un entretien avec l'artiste vient clore.

Le travail d'Adalgisa Campos et le mien se rapprochent, dans un premier temps, par une recherche pratique de dessins sur les mouvements de la nature. Dans un second temps, je me suis inspirée de sa méthode de transformation d'archives ainsi que de celles de Claudia Andujar pour composer les dessins du tome pratique de ce projet. En *résidence d'artiste*, j'ai repris tous mes dessins d'après nature depuis la vue de ma fenêtre pour redessiner sur eux d'après nature au milieu de la garrigue et finalement construire une installation de livres nommée *Jardin-Forêt*.

Le deuxième chapitre part également d'un court texte sur différents espaces de création, auquel succède un autre sur la nécessité de l'artiste de circonscrire des espaces physiques et intimes pour permettre la création d'autres réalités. Un troisième texte ouvre sur les études anthropologiques de Philippe Descola, présentées dans son livre *Par-delà nature et culture*, ce qui nous a

permis d'aborder la question de l'influence des différents environnements sociaux au regard de tout individu sur lui-même et sur autrui. Toutes ces études guident l'analyse de la série photographique *Rêves Yanomami* de Claudia Andujar suivie d'un entretien avec l'artiste.

Un environnement socioculturel différent du sien permet de percevoir plus facilement les limites, auparavant invisibles, de sa vision de monde. Pour ma part, le fait d'habiter dans une ville avec une organisation socioculturelle différente de celle de mon pays natal enrichit et élargit ma perception du monde chaque jour. Cependant, cette même organisation sociale m'assignent un statut d'étranger, me rappelant à tout instant que je ne suis pas dans mon pays natal, que d'une certaine manière, je n'appartiens pas à cette culture. C'est une donnée qui m'appartient désormais : celle d'être étrangère à l'environnement dans lequel je vis. En face de la nature, pourtant, je suis toujours la même.

Le troisième chapitre sur les matières dans la création s'ouvre sur un texte décortiquant certains matériaux, et enchaîne avec un autre sur l'interdépendance des matières concrètes et abstraites dans la composition du corps de l'œuvre. L'analyse des œuvres de Danièle Orcier, ensuite, s'élargit avec les propos des études anthropologiques de Gilbert Durand du livre *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archéologie générale*, ainsi qu'avec l'entretien qui suit.

J'ai l'impression que Danièle Orcier et moi partageons la même admiration pour le paysage, pour les théories du vide et du plein de la philosophie chinoise, pour les crayons et les papiers. Nous employons, toutes les deux, des gestes avec beaucoup de pression, elle souvent par des mouvements larges et moi par des concis. Le parallèle entre ses dessins et les miens tient moins à un rapprochement d'images qu'à une méthode de travail.

Le quatrième chapitre aborde la question des mouvements créateurs. De la

métamorphose du temps, de l'espace, des matières, en œuvre. Du travail d'intégration des matériaux et des tissus abstraits, des codes sociaux, linguistiques, visuels, préétablis pour créer une œuvre dans laquelle les mouvements internes, selon Maurice Blanchot, loin d'être l'unité amortie d'un repos, est l'intimité des « *mouvements contraires qui ne se concilient jamais* »¹⁷. Le premier texte attribué à l'étude des différents mouvements qui créent et réalisent des œuvres visuelles est suivi de deux analyses d'œuvres en sous-chapitres :

– le premier est consacré à deux improvisations de Josef Nadj et aux différentes manières de rendre visibles les tissus abstraits : émotionnels, psychologiques, imaginaire dans le but d'ouvrir d'espaces de création. Il nous a servi de référence théorique pour cette analyse l'idée d'*entre-monde* de Paul Klee et la compréhension du travail créateur de Jean-François Lyotard en *Discours, figure*. Pour clore cette analyse, nous avons réalisé un entretien avec le chorégraphe.

– le second au travail créateur d'Alexandre Hollan et ses différents mouvements pour rendre visibles ses résonances intérieures et celles du monde dans le but de les sauver dans l'éternité d'une l'image. Il est accompagné des explications sur les processus psychologiques de la création selon Didier Anzieu dans son ouvrage *Le corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*, et d'un entretien avec l'artiste.

Pour prolonger, dans le tome pratique, une analyse présente ma pratique artistique et quelques métamorphoses par lesquelles passe ma perception pour devenir mouvement enregistré. Pour rendre visible ces processus souvent inconscients j'ai établi certaines strates de mouvements qui se sédimentent et se superposent dans le flux de cette pratique comme un ruisseau qui creuse son lit, c'est-à-dire, « dont le trajet ne préexiste pas au voyage »¹⁸. Cette pratique est déjà

17 Maurice Blanchot, *Op. cit.*, p. 300.

18 Explication de Gilles Deleuze sur le concept de processus in « Anti-Edipe et autres réflexions », cours de Gilles Deleuze à Vincennes, du 27 mai 1980, séance 1, transcription de

introduite en partie parmi les textes des chapitres précédents, néanmoins, pour clore ce projet nous avons estimé nécessaire d'exposer non seulement les constructions établies dans l'espace pictural, mais aussi celles du parcours créateur lui-même. Pour m'aider à visualiser ce processus, j'ai sollicité l'aide à la méthodologie fine et sensible d'enseignement artistique de mon premier professeur de dessin : Silvio Dworecki. Artiste pour lequel j'ai été, en deux occasions, assistante d'atelier.

L'enchaînement de textes de ces deux tomes n'a pas pour objectif de créer des rapports de cause à effet, ou une visée hiérarchique ou logique de question-réponse-objection. Nous avons élaboré cette méthodologie d'organisation d'après l'idée suggérée par Foucault *d'arbre de dérivation énonciative*¹⁹. À la base se trouvent « *les énoncés qui mettent en œuvre les règles de formation dans leur étendue la plus vaste ; au sommet, et après un certain nombre d'embranchements, les énoncés qui mettent en œuvre la même régularité, mais plus finement articulée, mieux délimitée et localisée dans son extension* »²⁰. Chacun des quatre chapitres commence par les vastes perspectives que nous avons constituées comme point d'entrée à l'objet étudié. Leur suivent ces règles de formation qui se délimitent et focalisent jusqu'à la spécificité de l'analyse de l'œuvre d'un artiste. Cette analyse d'une perspective de spectateur à l'extérieur du processus de création de l'œuvre se confronte à celle dévoilée par ces mêmes artistes, durant les entretiens réalisés, sur leurs travaux créateurs.

Chaque chapitre s'ouvre sur la description d'une de mes rencontres avec l'œuvre de Mira Schendel dont l'aspect soulevé permet d'ouvrir la perspective développée par la suite. Ces rencontres inoubliables m'ont poussée à formuler des questions sur mon travail pratique : sur le rapport trait-vidé, la possibilité de créer un espace pictural avec un seul trait, la matérialité du support et du crayon, le rythme des gestes enregistrés, une composition précise qui déborde de temps en

Frédéric Astier, durée de 37 min 33 s [en ligne], <<https://www.webdeleuze.com/textes/248>>.

19 Michel Foucault, *Op. cit.*, p. 199-200.

20 *Ibid.*.

temps. Mira Schendel est une référence importante à ma pensée pratique et théorique, cependant, devant le paysage, ces références deviennent des pensées latentes qui se manifestent ou non. Parce que ces instants suspendus de contemplation et assimilation engendrent des mouvements de mon corps qu'entre regard et gestes défient tous mes savoirs pratiques, ma confiance en moi, mes jugements esthétiques, mes réussites.

Mes travaux artistiques sont présents dans cette thèse en trois temps :

- en frontispice du tome théorique constitué d'un dessin original ;
- en tome annexe qui contient le descriptif de ma pratique, un dialogue avec Silvio Dworecki suivi d'un ensemble d'images de mon travail ;
- et à la clôture de ce projet avec une exposition de dessins.

L'ensemble de ces dessins a été réalisé en deux temps : celui de la composition de dessins réalisés d'après nature de jardins confinés de Paris, natures transformées par des individus, cadrés par les fenêtres de mes chambres dans la période de 2009 à 2013 et celui concentré sur deux mois de *résidence d'artiste* en 2019 dans le vallon des Alyssas, Clansayes, France où j'ai eu la possibilité de travailler huit heures par jours sur ma pratique, de créer un lieu de travail au milieu de la garrigue du Sud-est.

En 2019, j'ai réorganisé toutes mes archives de dessins en nouvelles séries, par affinités esthétiques, pour composer des livres de 21 x 15 cm, 15 x 15 cm et de 80 x 60 cm. Certaines séries se sont immédiatement transformées en livre, d'autres ont servi de base à de nouveaux dessins superposés. Les anciens dessins de jardins se sont fait ainsi superposer par des détails de mouvements la forêt.

Au départ, le choix de la création de livres d'artiste se rapportait à une question méthodologique de présentation et exposition de mes travaux artistique pour cette thèse. Cependant, la réalisation de ces livres a pris une dimension plus importante que prévu, les expériences de reliure avec les feuilles en carton-bois épaisses ont créé des livres en forme d'étoile ou de fleur rigides. Ils sont devenus plus objet que livre et à côté les uns aux autres ont composé un autre ensemble avec un rythme agréablement inattendu. Les livres-objets se sont transformés ainsi

en installation. Ce nouveau chemin de ma pratique doit encore se développer, tout comme les grands dessins sur toile de 200 x 95 cm réalisés durant la même *résidence d'artiste*. C'est dans ce contexte de recherche ouverte, infini, en procès, en constante transformation que je préfère voir ma pratique artistique et mes textes théoriques.

La problématique commune à ces deux pôles d'une même recherche – pratique et théorique – est celle qui consiste à mettre en relief les rapports qui tissent et rassemblent le temps, l'espace, les mouvements, les matières, pour retrouver les métamorphoses par lesquelles passe notre perception du paysage, de l'objet, du contexte social, des archives, de symboles imaginaires afin qu'ils deviennent dessins, photographie, mouvements : œuvre d'art.

1. Différents temps de création

Certaines rencontres avec les œuvres d'art sont capables de nous amener, subjectivement, hors du temps et de l'espace. Elles nous plongent dans un autre espace-temps : celui de l'œuvre. Telles furent certaines de mes rencontres inoubliables avec les œuvres de Mira Schendel²¹.

Un samedi matin de travail, dans une collection privée, toute une équipe est occupée à amener les œuvres d'art accrochées aux murs à la photographe et puis les remettre à leur place. Durant l'un de mes allers-retours, alors que j'étais partie chercher une peinture de taille moyenne, je traverse une petite salle et je me retrouve devant une aquarelle bleue (Fig. 1). Soudain, le temps s'arrête. Les bruits ont disparu, mes pensées se sont suspendues dans un étonnement et, comme pour un premier baiser d'amour, le monde autour de moi a cessé d'exister ; plus rien n'a d'importance. Cette expérience restera gravée pour toujours dans ma mémoire.

De retour à mes tâches quotidiennes, je reconnais l'auteure de l'œuvre : c'est une œuvre de Mira Schendel ! J'admirais beaucoup le travail de l'artiste, pourtant ce contact avec son œuvre a, d'abord, arrêté mon regard, créé une sympathie, de l'étonnement, la suspension du temps, la sensation de sortir de l'espace de travail pour s'installer dans un lieu entre deux mondes : le sien et le mien, pour ensuite, se produire la reconnaissance de son auteure. L'approche

²¹ Mira Schendel est une artiste suisse née Myrrha Dagmar Dub à Zürich (1919-1988). En 1949, elle déménage d'abord à Porto Alegre, au Brésil, puis à São Paulo où elle passe le reste de sa vie.

émotionnelle a précédé le souvenir.

Cette rencontre ne soulève pas d'un souvenir resurgit involontairement, néanmoins, elle a éprouvé un de ces instants où l'esprit se sent dépassé par lui-même²², semblable au moment où le personnage proustien portait à ses lèvres une cuillerée du thé où il avait « *laissé s'amollir un morceau de madeleine* »²³.

Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse : ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel.²⁴

Enthousiasmée par cette rencontre, je montre l'aquarelle à quelques-uns de mes collègues lesquels se sont contentés d'émettre quelques rapides commentaires appréciatifs sur l'œuvre. La journée, se poursuit entre les allers-retours de l'équipe vers la salle préparée pour prendre les photos quand j'aperçois la photographe venir chercher une œuvre et se figer, bouche bée, devant l'aquarelle bleue, maintenant, dans la file des œuvres à photographier. Revenant à elle-même, elle se tourne vers moi, qui la regardais : « C'est de Mira Schendel. C'est magnifique ! » Je lui ai souri, elle m'a souri en retour. Immédiatement, le regard que je portais sur cette inconnue a changé. Nous savions toutes les deux avoir traversé une expérience similaire.

Le narrateur de l'œuvre de Proust, *À la recherche du temps perdu*, enfant, se posait sous le marronnier du jardin, dans une petite guérite au fond de laquelle il se sentait caché du regard des visiteurs, avec un livre à la main et le désir de s'approprier des histoires. Ces après-midi de lecture déployaient en lui simultanément sa conscience qui allait « *des aspirations les plus profondément cachées [...] jusqu'à la vision tout extérieure de l'horizon* »²⁵ qu'il avait au bout du jardin, et ses émotions. La trouvaille du romancier, explique le narrateur, « a

22 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Tome I, Du côté de chez Swann* (1913), Édition présentée et annotée par Antoine Compagnon, Paris, Éditions Gallimard, 2016, p. 102.

23 *Ibid.*, p. 101.

24 *Ibid.*.

25 *Ibid.*, p. 149.

été d'avoir l'idée de remplacer ces parties impénétrables à l'âme par une quantité égale de parties immatérielles, c'est-à-dire que notre âme peut s'assimiler »²⁶.

Et une fois que le romancier nous a mis dans cet état, où comme dans tous les états purement intérieurs, toute émotion est décuplée, où son livre va nous troubler à la façon d'un rêve, mais d'un rêve plus clair que ceux que nous avons en dormant et dont le souvenir durera davantage, alors, voici qu'il déchaîne en nous pendant une heure tous les bonheurs et tous les malheurs possibles dont nous mettrions dans la vie des années à connaître quelques-uns, et dont les plus intenses ne nous seraient jamais révélés parce que la lenteur avec laquelle ils se produisent nous en ôte la perception [...]²⁷

Chaque fois que nous reprenons le fil de l'histoire, après une pose de lecture, nous replongeons dans cet état intérieur capable de nous soustraire au temps physique et de l'espace de notre entourage. Indubitablement, la rencontre avec certaines œuvres peut nous introduire dans un état où les événements dramatiques de l'histoire nous fassent oublier notre médiocrité, contingence, oublier que nous sommes mortels.

Qu'importe dès lors que les actions, les émotions de ces êtres d'un nouveau genre nous apparaissent comme vraies, puisque nous les avons faites nôtres, puisque c'est en nous qu'elles se produisent, qu'elles tiennent sous leur dépendance, tandis que nous tournons fiévreusement les pages du livre, la rapidité de notre respiration et l'intensité de notre regard.²⁸

L'œuvre d'art est un événement qui se reproduit quand nous rentrons dans cet espace « *où sans cesse tout recommence et où mourir même est une tâche sans fin* »²⁹. Selon Maurice Blanchot, cet événement n'est pas en dehors du temps ni de l'espace « *mais, par [lui] arrive dans le temps un autre temps, et dans le monde des êtres qui existent et des choses qui subsistent arrive comme présence, non pas un autre monde, mais l'autre de tout monde, ce qui est toujours autre que le*

²⁶ *Ibid.*, p. 151.

²⁷ *Ibid.*.

²⁸ *Ibid.*.

²⁹ Maurice Blanchot, *Op. cit.*, p. 206.

monde »³⁰. Comment alors créer ces espaces et ces temps où les événements conduisent les lecteurs ou spectateurs dans ces états purement intérieurs ?

Nous pensons que pour créer cet espace où sans cesse tout recommence le créateur doit plonger, lui aussi, dans un état intérieur, un état de rêve éveillé. Tel un rêve, le travail créateur se développe à l'intérieur d'un système de références subjectives, d'un milieu social circonscrit et d'un moment historique spécifique.

Les temporalités subjectives du créateur (qu'elles soient : le temps d'un bonheur, d'un deuil, d'une promenade, d'une histoire d'amour, d'une angoisse, d'un son, d'un mouvement...) l'aident à déterminer les temps de la réalisation de l'œuvre : depuis le déclenchement créateur d'une première idée, d'une forte émotion, d'une image jusqu'à ce que celle-ci prenne corps. Les temporalités subjectives et objectives de réalisation de l'œuvre construisent ensemble les temps de l'œuvre : les rythmes du poème, de la narration, du style, du langage, de la composition, des coups de pinceau...

Les intervalles de temps objectif, compté en heures, en minutes, du travail de l'élaboration de l'œuvre, ne font qu'un avec l'invention elle-même. Henri Bergson défend l'idée selon laquelle l'intervalle de temps de l'invention ne peut être allongé ou raccourci sans modifier du même coup le contenu de l'œuvre puisque contracter ou dilater la durée d'une création, c'est « *modifier à la fois l'évolution psychologique qui la remplit et l'invention qui en est le terme. [...]* C'est la progression d'une pensée qui prend corps. Enfin, c'est un processus vital, quelque chose comme la maturation d'une idée »³¹. La durée perçue et vécue par la conscience et le temps spatialisé ne font qu'un dans la création.

Mes séances de travail pratique se réalisent quand ma concentration me permet de pénétrer dans cet état purement intérieur auquel séjourne la durée subjective pour les mettre en rapport avec le temps des mouvements spatialisés, c'est-à-dire le temps de gestes de mon corps et des expériences pratiques. La

30 *Ibid.*, p. 303.

31 Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, (1907), Éditions Presse Universitaires de France, Paris, 2006, p. 340.

création d'un dessin demande, non seulement l'enregistrement de traits dans l'espace, mais également la mise en relation de plusieurs temps.

Mon temps d'atelier, tel un rêve éveillé, commence par une méditation ou un exercice face au paysage où j'essaie de vider mes pensées des « *incidents médiocres de mon existence personnelle* »³², et de les remplacer par les perceptions du paysage, de la flore et par une musique écoutée (instrumentale brésilienne, jazz nord-américain).

À ce moment-là, le temps de l'horloge ne m'importe plus, c'est mon temps à moi suivant un rythme qui m'est propre et qui colle à ma respiration, mes angoisses, mes expériences qui prend le dessus. C'est un temps ressenti et vécu comme un « cocon » spatio-temporel dont à chaque séance de travail doivent être reconstruits pour pouvoir créer les rythmes propre au dessin.

Ce « cocon » me permet la mise en rapport, simultanément, de mes perceptions et mes gestes, des mouvements de la nature et ceux de mes états d'esprit, des mouvements de mon corps et des rythmes de la musique. Des relations au présent qui spatialisent les multiples mouvements de création et les enregistrent avec des matériaux divers, selon la technique du dessin, sur un support.

Mes dessins sont réalisés très rapidement, en quelques minutes, en revanche, chaque séance de travail peut durer plusieurs heures. Plus je reste devant le paysage, plus de dessins sont faits. Mes séances de travail d'après nature commencent par dessiner un morceau de paysage au crayon dans mes cahiers, puis avec plusieurs crayons sur papier carton et parfois sur toile. Les premiers dessins influencent le choix ultérieur des supports et des matériaux qui, réciproquement, engendreront la manière dont je regarderai le paysage : dans son ensemble ou dans le détail.

Ce procédé se modifie légèrement quand je change d'environnement, le besoin de me familiariser avec le nouveau paysage m'oblige à prendre plusieurs séances de travail de préparation sur mes cahiers ; c'est seulement après un certain

³² Marcel Proust, *Op. cit.*, p. 154.

temps que j'arrive à constituer les séries de dessins. Composer une série peut, parfois, prendre plusieurs mois avec des centaines de dessins, d'expériences vécues au cours des différentes saisons de l'année. Cette méthode de travail je l'expérimente depuis quelques dizaines d'années (**Fig. 2 et 3**).

La nouveauté survenue, dernièrement, dans mes procédés est celle de la superposition de deux dessins réalisés en intervalles de temps éloignés : celui de l'ensemble de temps de création d'un premier dessin d'il y a dix ans et celui d'un autre ensemble d'intervalles de temps de la conception du nouveau dessin, en 2019, qui s'y superpose. Le premier dessin structure le deuxième, je ne l'efface pas, je l'intègre et je le transforme. Les traces des gestes du passé se métamorphosent avec les nouvelles expériences et le nouveau regard. Entre passé et présent, structure et détail, je construis mes séries de dessins dans l'espoir qu'un jour elles puissent à leur tour suspendre l'écoulement du temps de quelqu'un d'autre, ne serait-ce que pour quelques secondes. Dans ce but, j'essaie de mettre en rapport deux moments, selon moi, susceptibles de créer la sensation de suspension de temps : la contemplation de la nature et l'état intérieur de méditation auquel je dessine.

La création d'un travail artistique se déploie sur plusieurs temporalités :

- les temps subjectifs du créateur ;
- les temps subjectifs et objectifs dans ces « cocons » spatio-temporels de séances de travail ;
- le temps de saisir une idée, un contenu psychologique, une émotion, une impression, une matière et de les transformer en projet ;
- les temps de contemplation ;
- les temps des expérimentations dans l'espace qui se répètent, s'accumulent et mettent en jeu le temps de la mémoire et le temps des mouvements corporels pour donner corps à l'œuvre...
- Et finalement, le temps pour l'artiste de s'en détacher.

Alexandre Hollan³³ dessine d'après nature le même chêne depuis des années ; chaque été, il s'installe devant l'arbre pour travailler. Une fois que le dessin au fusain sur papier a pris forme, il l'efface. Le lendemain, au cours d'une autre séance, il redessine le même arbre sur le même support et l'efface à nouveau. Il répète ainsi ces gestes qui dessinent et effacent jusqu'à ce qu'une image surgisse de cette brume dense laissée sur le papier par les couches multiples. C'est le moment auquel, pour lui, le « *dessin commence à vivre* »³⁴ (Fig. 4).

Ces dessins sont réalisés sur un temps très long ; l'artiste doit pénétrer chaque jour dans ce même espace visuel pour saisir les différentes densités du paysage et de l'espace pictural en construction ; chaque jour, il doit retrouver ce temps particulier créé par cette relation spécifique avec l'arbre pour que puissent surgir en lui de nouvelles perceptions et sensations qui seront ensuite inscrites par un geste sur le support. Le cumul de gestes, effacé ou non, composera la masse de brume et les traits du dessin.

Pour Hollan, « *l'action du peintre cherche à inscrire une trace dans cette durée qui la dépasse, cherche à sauver l'instant dans éternité, créer une source d'énergie* »³⁵. L'instant d'une impression, d'une résonance, d'un regard vécu par l'artiste devant l'arbre déclenche un mouvement de son corps qui s'inscrit dans le papier par l'intermédiaire du crayon pour composer l'œuvre. Ces instants sont alors sauvés par l'éternité de l'œuvre, ou du moins, par le temps de vie de ses matériaux et selon l'impact social de l'œuvre.

L'œuvre d'art, créée à partir des superpositions et juxtapositions de tous ces temps spatialisés par les mouvements créateurs, porte en elle d'autres temporalités :

– le temps propre à l'œuvre « *où sans cesse tout recommence et où mourir*

33 Alexandre Hollan est un artiste hongrois né à Budapest en 1933, il vit et travaille en France depuis 1956.

34 Alexandre Hollan, « L'arbre, le lieu et l'espace – Expérience du peintre. Causerie au Séminaire Horizon – Paysage à l'Université de Nanterre, le 5 décembre 1998 » in *Cahier*, textes réunis par Jean-Yves Pouilloux, Éditions William Blake & Co. Édit, 2008, p. 52.

35 Alexandre Hollan, *Cahier*, textes réunis par Jean-Yves Pouilloux, Éditions William Blake & Co.Édit, 2008, p. 14.

même est une tâche sans fin »³⁶ ;

– les rythmes de l’histoire, de la poésie, des couleurs, de la lumière, de la musique, des mouvements corporels ;

– le temps auquel le contenu de l’œuvre se réfère, c’est-à-dire, une histoire d’anticipation ou du passé, une image des conflits contemporains ou des mémoires anciennes ;

– le contexte historique et social dans lequel l’œuvre a été créée, qui se reflète dans les choix de son style, telle une musique baroque ou électronique.

Ces temporalités en jeu dans l’œuvre rejoignent un autre ensemble de temps subjectifs au contact des spectateurs. Les intervalles de temps particuliers et spécifiques d’une lecture ou de la contemplation, ressenties comme un rêve plus clair que ceux que nous faisons en dormant qui « *déchaîne en nous pendant une heure tous les bonheurs et tous les malheurs possibles dont nous mettrions dans la vie des années à connaître* »³⁷.

Notre problématique liée à la métamorphose par laquelle passe l’environnement du créateur pour devenir œuvre nous conduit à circonscrire entre ces temps multiples, qu’il s’agisse de temporalités physiques, psychologiques, historiques ou esthétiques, celles nécessaires au processus de création de l’œuvre artistique.

Chaque expérience créatrice est issue d’une relation complexe entre l’artiste et son environnement culturel, familial et historique. Chaque action créatrice est à la fois le résultat d’un apprentissage technique, esthétique, éthique, intellectuel et des *schèmes*³⁸ de la pratique acquise, consciemment ou

36 Maurice Blanchot, *Op. cit.*, p. 206.

37 Marcel Proust, *Op. cit.*, p. 151.

38 Le concept de « schème » utilisé par Philippe Descola que nous emprunterons ici provient du « schème conceptuel » de Claude Lévi-Strauss qui est « la clé de l’articulation entre l’intelligibilité et l’empirique » in *La pensée sauvage*, Paris, Éditions Plon, 1962, p. 173. Descola explique que ce concept utilisé par Lévi-Strauss dérive de celui du « schématisme transcendantal » de Emmanuel Kant « entendue comme une méthode pour penser la relation entre le concept et l’objet concret auquel il s’applique », mais que sa conception serait « plus proche de celle de Piaget, elle-même inspirée de Kant, pour qui le schème est une représentation interne d’une classe de situations permettant à l’organisme d’agir de façon cohérente et coordonnée chaque fois qu’il confronte des situations analogues. » in *Par-delà nature et culture* (2005), Paris, Éditions Gallimard, 2015, p. 180-181.

inconsciemment, dans un milieu social spécifique. Et ces relations prennent du temps.

Les rapports que l'artiste entretient avec son entourage sont ainsi, selon nous, intrinsèquement liés à la relation qu'il entretient avec les œuvres qu'il crée. Les expériences quotidiennes de l'artiste donnent forme à ses projets artistiques et aux actions créatrices et, réciproquement, les expériences vécues au cours de la création influencent l'histoire personnelle et parfois, le statut social de l'artiste. Maurice Blanchot explique en d'autres mots :

cela ne veut pas dire que le peintre fasse de la peinture avec sa vie ni qu'il cherche la peinture dans sa vie, mais cela ne veut pas dire non plus que la vie reste intacte, lorsqu'elle devient tout entière la recherche d'une activité qui n'est sûre, ni de ses buts ni de ses moyens, qui n'est sûre que de cette incertitude et de la passion absolue qu'elle demande.³⁹

La vie d'Alexandre Hollan n'est pas restée intacte à ses recherches artistiques ; elle est devenue la recherche de cette activité qui exige une passion absolue. Durant des années, en été, l'artiste a parcouru l'Europe en voiture à la quête des impressions que la nature pouvait révéler en lui pour les inscrire dans un espace et les éterniser. Plus tard, plus sédentaire, il a divisé ses recherches entre les dessins de ses impressions de la garrigue du sud de la France en été et les peintures des *vies silencieuses* des objets de son atelier à Paris en hiver.

Les instants créateurs d'Hollan se différencient selon la méthodologie choisie : d'une part, le temps de la nature, le temps d'un dessin rapide, d'un dessin à plusieurs couches, les temps des déplacements, des impressions, des gestes, des effacements, des compréhensions d'un espace, d'un mouvement, le temps de la composition, le temps de créer des rapports entre traits et vide, lignes et espace et, d'une autre part, les différents temps inscrits dans les objets à peindre (les rouilles, l'usure), les temps de composition de ces objets, le temps des lumières qui les baignent en différents moments de la journée, le temps de comprendre les rapports entre les couleurs, entre les mouvements apportés par les vibrations lumineuses, le temps des expérimentations, les temps de chaque coup de pinceau.

³⁹ Maurice Blanchot, *Op. cit.*, p. 108.

Aujourd'hui, affirme Alexandre Hollan, ces univers se rejoignent :

il y a très longtemps, je me disais que la couleur c'est les vies silencieuses et les arbres c'est du noir et blanc. Et, maintenant, je commence à sentir que les arbres ont aussi besoin que la couleur vienne les habiter. C'est pour cela que j'ai vraiment besoin de comprendre avec les arbres ce que j'ai, d'une certaine façon, déjà compris dans mes relations avec les vies silencieuses. Les vies silencieuses enseignent aux arbres comment leur couleur peut vibrer, tout comme dans une nature morte, une vibration lumineuse doit introduire un mouvement.⁴⁰

Ces deux univers créateurs, avec deux techniques artistiques différentes, composés de plusieurs méthodologies de travail ont toujours eu de similitudes par rapport à la recherche de résonances intérieures provoqué par une rencontre avec le monde extérieur, soit les impressions, soit les vibrations de couleurs. Néanmoins, dernièrement, ils se sont rapprochés davantage. Ces deux courants créateurs, avec tous les divers procédés, se convergent vers un lieu encore inconnu.

Les instants créateurs font œuvre – telle est l'hypothèse que propose d'étudier notre recherche dans cette première perspective sur travail créateur –, dès lors que se manifeste, de la part de l'artiste, un effort pour établir des rapports et des connexions entre ces multiples instants engendrant une continuité du processus créateur dans le temps.

40 Alexandre Hollan, « Entretien avec Alexandre Hollan réalisé par Gabriela Golin » le 2 décembre 2015 in Tome théorique de la thèse de doctorat *Simultanéité des paysages : métamorphoses créatrices et empreintes intimes*, 58 min 34 s, 2015, p. 209.

1.1 Continuités des processus créateurs dans le temps

Une recherche créatrice est un parcours composé de multiples expériences, de choix nombreux, de diverses actions, d'une série d'ébauches et d'œuvres ; autant d'instantanés créateurs différents qui s'échelonnent sur un intervalle de temps plus au moins long. Anton Ehrenzweig suggère qu'une recherche créatrice ressemble à un labyrinthe composé d'un grand nombre de points nodaux d'où rayonnent, dans toutes les directions, divers chemins menant à d'autres intersections. À chacune d'entre elles, le penseur créateur doit prendre de décisions sans avoir toutes les informations nécessaires⁴¹. Pour se guider à l'intérieur de ces labyrinthes faits de chemins incertains et tortueux, l'artiste se repose sur certains protocoles, sur des techniques, sur un style, un code linguistique, éthique, pratique, sur une accumulation d'expériences passées ou sur la volonté de les rompre.

Jackson Pollock⁴², par exemple, dans sa poursuite picturale vers l'effacement complet de toute représentation figurative⁴³, a fini par développer un procédé technique qualifié aujourd'hui de *dripping* (Fig. 5).

Nous pouvons de même observer le déroulement des expériences auxquelles se livre Pollock : il étend la toile sur le sol, il construit le réseau linéaire qui couvre la surface de peinture liquide, laquelle, avec ses volutes et ses méandres, modifie la viscosité du réseau et le format de la surface. Nous suivons ainsi la progression vers un treillis de plus en plus dilaté et vers des formats de dimensions de moins en moins conventionnelles, qui rompent dans un premier temps avec la tradition de

41 Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique* (*The Hidden Order of Art : A Study in the Psychology of Artistic Imagination*, 1967) traduction de Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, préface de Jean-François Lyotard, Paris, Éditions Gallimard, 1982, p. 71.

42 Jackson Pollock est un artiste étasunien né à Cody dans le Wyoming en 1912 et mort en 1956 à Springs dans l'État de New York, États-Unis.

43 Rosalind Krauss, *L'inconscient optique*, traduit par Michèle Veubret, Paris, Éditions Au même titre, 2002, p. 358.

verticalité en explorant des frises exagérément horizontales, et finissent par faire sauter les frontières de la peinture de chevalet.⁴⁴

Pollock focalise désormais ses recherches picturales dans la construction de ces réseaux de lignes de différentes couleurs avec plusieurs couches de treillis. L'écoulement d'encre depuis divers outils se dépose sur la surface de la toile, guidé par les mouvements du corps. Les mouvements rapides créent avec le jet de peinture les treillis resserrés ou élargis ; les mouvements lents engendrent les flaques de couleurs. C'est tout un nouveau « dictionnaire » pictural qu'il venait d'inventer. Pour comprendre la souplesse de son style, défend Clément Greenberg, il est nécessaire d'« *apprendre la langue de Pollock* »⁴⁵.

Ce dictionnaire pictural est issu d'une accumulation de choix pris par l'artiste à l'intérieur de ce labyrinthe qu'est la recherche créatrice où souvent il n'a pas le recul nécessaire pour prendre des décisions réfléchies⁴⁶. Labyrinthe où chaque pas du créateur se fonde sur ses choix précédents et doit se combiner aux décisions à venir ; où chaque élément posé dans l'ensemble de l'œuvre, du projet, des expérimentations crée un déséquilibre, une dissymétrie que l'élément suivant mettra en cause ou l'acceptera dans le but d'instaurer une stabilité ou une instabilité désirée. Le créateur a eu besoin d'établir des rapports et des connexions entre ces multiples instants pour qu'un lexique pictural puisse être créé.

Ce parcours créateur fait d'expériences personnelles et d'œuvres réalisées est probablement inspiré par un enchaînement de problématiques matérielles (toile, peinture, pinceau, écoulement d'encre, leurs superpositions, leurs couleurs, leurs parcours dans l'espace) et abstraites (angoisse, bonheur, désirs, souvenirs et autant d'autres émotions qui devaient habiter l'artiste bien avant l'existence de ses créations, qui les ont nourris au moment de leur réalisation et qui ne l'ont certainement pas quitté ensuite). Au travers de ces problématiques, il a non seulement réussi à déconstruire l'espace pictural comme espace accueillant et

44 Rosalind Krauss, *Ibid.*, p. 345.

45 Rosalind Krauss, *Ibid.*, p. 350.

46 Anton Ehrenzweig, *Op. cit.*, p. 71.

peuplé de formes et figures⁴⁷, mais a créé un nouveau style de peinture. Ce travail créateur a rompu avec quelques-uns des *schèmes* consolidés de la pratique de la peinture de son époque.

Tout artiste, inséré ou exclu d'un contexte social, se construit personnellement à l'influence des relations qu'il établit avec le collectif qui l'entoure durant une certaine période historique. Tout individu dans un contexte social donné, essaie, constamment, « *d'assurer l'intégration du moi et d'autrui* »⁴⁸, à la fois parmi les représentations collectives qui y sont déjà consolidées et parmi ses expériences personnelles et sa cognition individuelle.

Les recherches de Philippe Descola l'ont amené à décrire deux types de *schèmes* : les spécialisés et les intégrateurs.

Sur l'existence des schèmes spécialisés – dont la composition perspective ou les différentes sortes d'*habitus* constituent des exemples parmi d'autres –, un large consensus existe : ils forment la trame de notre existence quotidienne en ce qu'ils organisent la plupart de nos actions, depuis les techniques du corps ou les scénarios d'expression des émotions jusqu'à l'usage des stéréotypes culturels et la formation des jugements classificatoires. Les schèmes intégrateurs sont des dispositifs plus complexes, mais dont la compréhension est cruciale pour l'anthropologie puisque tout laisse à penser que c'est leur fonction médiatrice qui, pour une large part, contribue à donner à chacun de nous le sentiment d'avoir en commun avec d'autres individus une même culture et une même cosmologie.⁴⁹

La construction de la personnalité de chacun d'entre nous s'instaure avec de tels dispositifs. Ces complexes relations, souvent inconscients, entre l'individu et le collectif social construisent les labyrinthes du travail créateur.

Le *dripping* de Pollock, création individuelle, apprécié et accepté par le contexte socioculturel de l'art contemporain des États-Unis dans un moment historique spécifique, a permis que ses œuvres soient exposées, diffusées, critiquées, racontées. Elles quittent ainsi, les bords du cercle social de l'artiste pour rejoindre l'imaginaire collectif de l'art affectant par conséquent d'autres

47 Yves-Alain Bois, « Pollock Jackson – (1912-1956) » in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 30 avril 2018. <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/jackson-pollock>>.

48 Philippe Descola, *Par-delà nature et culture* (2005), Paris, Éditions Gallimard, 2015, p. 203.

49 *Ibid.*, p. 192.

parcours créateurs, d'autres recherches créatrices d'artistes de pays distincts, avec des cultures différentes. Les parcours et les influences d'une œuvre dans le temps accumulent d'autres ensembles temporels à la création. Notre recherche circonscrite aux rapports et connexions des temporalités nécessaires au travail de l'artiste ne s'attardera pas sur cet autre vaste objet d'étude.

Les expériences créatrices se divisent en intervalles de temps discontinus, l'artiste nécessite des moments de repos pour disposer d'un nouveau regard sur son travail. Elles sont remplies d'instantanés créateurs capables de nous soustraire au monde des tâches quotidiennes et nous mettre dans une sorte de cocon spatio-temporel intime. Une création artistique est, elle-même, une discontinuité spatio-temporelle, réalisée pour transporter le spectateur dans un autre temps du temps, vers un autre espace de l'espace.

Toutefois, cette atomisation des moments créateurs ne peut aboutir en œuvre d'art que par les liens créés entre eux, c'est-à-dire, par ce qui se poursuit d'un instant à l'autre, d'un choix à l'autre, d'une expérience à l'autre, d'un registre à l'autre. Il ne s'agit pas d'abolir la séparation entre temps de création et temps de non-crédation, notre but est d'apporter lumière aux différentes manières dont le travail créateur se construit d'après un parcours d'actions qui relie : les espaces, matières, mouvements et temps créateurs et les différentes recherches créatrices entre elles.

Créer une œuvre est une question de mise en rapport de tous ces intervalles de temps et de connexions entre ces multiples données. Ce qui permet à l'artiste de se retrouver parmi tant de chemins et de possibilités est sa mémoire. Ou, pour être plus précis, ce sont toutes les différentes fonctions mnésiques du cerveau. Elles jouent un rôle fondamental dans la continuité du travail créateur, dans l'équilibre et la synthèse de toutes les informations et expériences accumulées.

Nous nous référons aux récentes recherches neurologiques de Francis Eustache et Béatrice Desgranges, respectivement directeur et directrice adjointe de l'unité U1077 de l'équipe sous la triple tutelle de l'École pratique de Hautes

Études de l'INSERM et de l'Université de Caen Normandie pour comprendre ce travail d'équilibre et de synthèse des systèmes mnésiques dans le temps.

Leur modèle MNESIS envisage une mémoire fractionnée en plusieurs systèmes selon les différentes fonctions mnésiques en constante interaction. Il y aurait au moins cinq systèmes, dont quatre de mémoire à long terme : la mémoire perceptive liée aux sens, la mémoire procédurale qui permet d'acquérir des habiletés, la mémoire sémantique qui est celle des régularités et des événements du monde et la mémoire épisodique qui est « *la mémoire des événements personnellement vécus, situés dans leur contexte temporo-spatial d'acquisition* »⁵⁰. Le dernier système « *chargée du maintien temporaire et de la manipulation d'informations pendant la réalisation de tâches cognitives diverses comme la compréhension de textes, l'apprentissage ou le raisonnement* »⁵¹ est une mémoire à court terme nommée : mémoire de travail.

Ce modèle a attiré notre attention par les dimensions émotionnelle, identitaire et prospective qu'il apporte et, notamment, par la dimension temporelle qui manque à la plupart des modèles. La mémoire s'inscrit dans le temps. La consolidation⁵² d'un souvenir prend du temps.

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

51 Francis Eustache, *Pourquoi notre mémoire est-elle si fragile ?*, Paris, Éditions Le Pommier et Éditions de la Cité des sciences et de l'industrie, 2015, p. 33.

52 Francis Eustache et Béatrice Desgranges, *Les chemins de la mémoire*, *Op. cit.*, p. 273-274.

1.2 Processus mnésique : l'œuvre d'Adalgisa Campos

Notre cerveau est en perpétuel réagencement neuronal⁵³, les réponses des neurones à un stimulus ne sont plus comprises aujourd'hui comme une structure fixe acquise au long de la vie, mais comme le résultat d'un réseau de cellules qui inscrivent :

continuellement en elle[s]-même[s] les traces de son fonctionnement et s'en trouve perpétuellement modifiée. Chaque neurone – et par extension chaque réseau de connexions entre neurones – se façonne ainsi en permanence au fil d'un apprentissage que révèle la modification subséquente de son activité.⁵⁴

Les structures et les connexions de neurones sont donc modifiées en fonction de leurs activités selon l'interaction du sujet et son environnement⁵⁵. C'est l'idée d'un « cerveau-processus », c'est-à-dire, d'un système nerveux organisé autour de la *neuroplasticité*.

Les systèmes mnésiques définis par Eustache et Desgranges précisent quelques-unes de ces importantes connexions cognitives personnelles nécessaires, au fil du temps, au développement de toute activité humaine, notamment, celle de la recherche créatrice.

La mémoire de travail, par exemple, chargée du traitement et du maintien temporaires des informations comme l'apprentissage et le raisonnement⁵⁶, intervient « à différents stades de formation et de récupération du souvenir »⁵⁷. C'est elle qui permet à l'artiste de retrouver son chemin dans les labyrinthes des recherches créatrices, d'aller chercher dans ses souvenirs des solutions à des

53 Dominique Lecourt, Introduction du livre de Marc Peschanski, *Le cerveau en quatre dimensions*, Éditions Hachette, 1993, p. 16.

54 Marc Peschanski, *Le cerveau en quatre dimensions*, Éditions Hachette, 1993, p. 20.

55 *Ibid.*, p. 21.

56 Francis Eustache, *Pourquoi notre mémoire est-elle si fragile ?*, *Op. cit.*, p. 33.

57 Francis Eustache et Béatrice Desgranges, *Les chemins de la mémoire*, *Op. cit.*, p. 289-290.

blocages créateurs, de résoudre un dysfonctionnement, de trouver un équilibre. Elle joue un rôle déterminant dans la première synthèse mnésique « *qui s'effectue dans le présent psychologique* »⁵⁸, à l'« *espace de la conscience où s'opère[nt] des changements dans nos représentations du monde et de nous-mêmes* »⁵⁹. Ce système mnésique sélectionne et manipule les informations des expériences antérieures, enregistrées dans les mémoires à long terme, pour répondre de manière plus appropriée à une situation du présent.

Toutes les expériences de réalisation d'un travail artistique sont ancrées dans le moment présent. Cependant, elles engagent simultanément le passé par le biais de l'accumulation de savoirs, de l'utilisation de techniques, par les habitudes du corps et les projections vers le futur, tel l'enchaînement de choix pratiques pour accomplir le projet, l'imagination de nouvelles expériences, la recherche des solutions à des questions pratiques.

Or, la mémoire de travail est le système au présent qui rend compte du « *stockage temporaire d'informations intégrées provenant de différentes sources* »⁶⁰. L'artiste l'actionne au moment de dessiner un paysage d'après nature ou de créer une nouvelle partition de musique, par exemple. Contrôlée par « l'administrateur central » elle récupère et traite les informations présentes sous la forme de processus conscient, et si nécessaire, « *les manipule et les modifie* »⁶¹.

Tout aussi essentiel au créateur est le système mnésique de représentation perceptive. Il rend compte des effets d'amorçage de type perceptif. C'est de mémoire à long terme implicite dans la mesure où le fait d'avoir été en contact avec un stimulus modifie son traitement ultérieur à l'insu même du sujet : chaque expérience laisse une trace mnésique qui change la performance de la perception du sujet sans pour autant requérir le rappel conscient des faits.

La connotation émotionnelle d'un événement, affirment les chercheurs, « *renforce les contenus de la mémoire perceptive, dans leurs aspects tant*

58 *Ibid.*, p. 462.

59 *Ibid.*, p. 462.

60 *Ibid.*, p. 110.

61 *Ibid.*, p. 111.

implicites (effets d'amorçage) qu'explicites »⁶². L'intensité émotionnelle de l'expérience peut rendre certaines informations plus faciles à reconnaître ou au contraire interdites si cette expérience est liée à une émotion extrême, tel « *qu'elle peut être ressentie lors d'un traumatisme [ce qui] peut conduire à des effets délétères sur la mémoire* »⁶³. Georges Didi-Huberman illustre l'interdépendance du regard et des émotions avec la manière particulière qu'a le personnage Stephen Dedalus, dans *Ulysse* de James Joyce, de percevoir la mer :

Lorsque Stephen Dedalus contemple la mer étalée devant lui, la mer n'est pas simplement l'objet privilégié d'une plénitude visuelle isolée, parfaite et « détachée » ; elle ne lui apparaît ni uniforme, ni abstraite, ni « pure » dans son opticalité. La mer, pour Dedalus, devient un bol d'humeurs et de morts pressenties, un pan horizontal menaçant et sournois, une surface qui n'est plane que pour dissimuler et dans le même temps *indiquer* la profondeur qui l'habite, la meut, tel ce ventre maternel offert à son imagination comme un « bouclier de vélin tendu », gros de toutes les grossesses et de toutes les morts à venir.⁶⁴

Inéluctable modalité du visible, déclare Stephen Dedalus devant l'image de la mer : « *pensé par mes yeux* »⁶⁵. Il contemple la mer et toute une avalanche de

62 *Ibid.*, p. 474.

63 *Ibid.*.

64 Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1995, p. 13.

65 James Joyce : « Inéluctable modalité du visible [Aristote, *Traité de l'âme* (II et III)] : ça du moins, sinon plus, pensé par mes yeux. Signatures de toutes choses que je suis venu lire ici, frai marin, varech marin, marée montante, ce godillot rouilleux. Vert-morve, argentbleu, rouille : signes colorés. Limites du diaphane. Mais il ajoute : dans les corps. C'est donc qu'il avait conscience d'eux corps avant elle d'eux colorés. (...) / Stephen ferma les yeux pour entendre varech et coquillages s'écraser craquant sous ses godillots. Et ores donc, tu es bien en train de marcher au travers. Je le suis bien, un pas à la fois. Infime espace de temps traversant d'infimes moments d'espace. Cinq, six : le *nacheinander* [l'un après l'autre]. Exactement : et voilà l'inéluctable modalité de l'audible. », p. 96. Et « Épouse et soutien d'Adam Kadmon : Heva, Ève nue. N'avait pas de nombril. Contemple. Ventre sans tache tout rebondi, bouclier de vélin tendu, non, blanc froment amoncelé, qui demeure auroral et immortel d'éternité en éternité. Matrice du péché. / Enfanté dans la sombre matrice du péché je le fus aussi, fait et non engendré. Par eux, cet homme qui a mes yeux, ma voix, et une femme spectrale à l'haleine de cendres. Ils se sont étreints puis défaits, ont accompli la volonté de l'accoupleur. De toute éternité, il m'a voulu et désormais ne pourra pas vouloir que je ne sois plus. Une *lex eterna* L'enveloppe. Est-ce donc alors cette divine substance dans laquelle Père et Fils sont consubstantiels ? Où est-il, ce cher pauvre Arius pour débattre dur quelque conclusion ? », p. 98. James Joyce, « III. Protée », chapitre I (traduction de Pascal Bataillard, édition d'André Topia) in *Ulysse* (1922), traduction sous la direction de Jacques Aubert, Paris, Édition Gallimard, 2013, p. 96 et 98.

sensations et de pensées sur la « *matrice du péché* »⁶⁶ l'envahit.

Notre perception est un phénomène dynamique aussi physique, lié au fonctionnement du corps humain que psychologique, survenu de nos histoires personnelles. Un phénomène retenu par la mémoire perceptive qui modifie, de ce fait, son traitement ultérieur à notre insu.

De plus, la perception que nous avons de notre entourage dépend, par ailleurs, des *schèmes collectifs* que nous pouvons « *définir comme des dispositions psychiques, sensori-motrices et émotionnelles, intériorisées grâce à l'expérience acquise dans un milieu social donné* »⁶⁷. Ces schèmes permettent à l'individu de :

structurer de façon sélective le flux de la perception en accordant une prééminence significative à certains traits et processus observables dans l'environnement ; ensuite, organiser tant l'activité pratique que l'expression de la pensée et des émotions selon des scénarios relativement standardisés ; enfin, fournir un cadre pour des interprétations typiques de comportement ou d'événements, interprétations admissibles et communicables au sein de la communauté où les habitudes de vie qu'elles traduisent sont acceptées comme normales.⁶⁸

Pour le formuler autrement, nos perceptions, bien qu'elles nous soient propres, sont encadrées par une structure sociale prédéterminée. Structure qui s'est construite par des expériences individuelles et collectives.

Un autre système mnésique implicite est celui de la mémoire procédurale indissociable de l'action. Il permet au sujet d'acquérir des habiletés à la suite d'un entraînement des facultés et de les stocker, progressivement, pour être en mesure de les restituer sans un rappel conscient des expériences antérieures⁶⁹. Cette mémoire « *sous-tend [s] une partie de l'expertise de l'écrivain, de l'artiste, du musicien, du neurochirurgien et de toutes sortes de personnes ayant des compétences techniques* »⁷⁰. L'acquisition des aptitudes techniques mécaniques

66 *Ibid.*, p. 98.

67 Philippe Descola, *Par-delà nature et culture* (2005), Paris, Éditions Gallimard, 2015, p. 189-190.

68 *Ibid.*.

69 Francis Eustache, *Pourquoi notre mémoire est-elle si fragile ?*, *Op. cit.*, p. 52.

70 Francis Eustache et Béatrice Desgranges, *Les chemins de la mémoire*, *Op. cit.*, p. 272.

libère le système cognitif à des tâches plus complexes et au « *traitement simultané de plusieurs types d'information* »⁷¹, comme lorsqu'au moment de jouer une musique l'attention du musicien se focalise sur la partition ou sur l'enchaînement des notes de sa mémoire épisodique plutôt qu'à ses mains. Cependant, si la mémoire procédurale assure la continuité d'un apprentissage technique nécessaire à toute pratique artistique, elle peut également devenir un obstacle à la création lors que l'artiste n'est conscient ni du conditionnement que ses répétitions produisent ni des limites que ces automatismes imposent à son corps. Tels automatismes peuvent limiter les mouvements du corps à un nombre restreint d'options, c'est la raison pour laquelle toute technique doit être constamment analysée et réévaluée.

Cy Twombly⁷², par exemple, joue régulièrement entre deux registres de gestes : l'automatique et le volontaire. Dans ses œuvres, nous trouvons de gribouillage ainsi que de traits précis : des formes géométriques bien déterminées, des lignes horizontales, verticales, écritures, numéros, formes totémiques, phalliques. Twombly construit sa « palette » de mouvements et son « dictionnaire » de traits avec ces gestes, que seul son corps pouvait reproduire⁷³, « *entre impulsion et préméditation* »⁷⁴. Selon l'analyse de Roland Barthes, les gestes, les traits, les hachures et les formes que Twombly a précisément inscrits ou qui lui ont échappé⁷⁵ deviennent sur cet espace des *événements graphiques*⁷⁶ permettant à la feuille d'exister et à l'œuvre d'art de naître.

71 Francis Eustache, *Pourquoi notre mémoire est-elle si fragile ?*, *Op. cit.*, p. 128.

72 Cy Twombly est un artiste étasunien né à Lexington en 1928 et mort à Rome en Italie en 2011.

73 Roland Barthes, « Cy Twombly ou Nom multa sed multum », in *Cy Twombly : cinquante années de dessins*, exposition présentée à la Galerie d'art graphique du Centre Georges Pompidou du 21 janvier au 29 mars 2004, Paris, Éditions Gallimard, Centre Pompidou, 2004, p. 40.

74 Simom Schama, « Cy Twombly » in *Cy Twombly : cinquante années de dessins*, exposition présentée à la Galerie d'art graphique du Centre Georges Pompidou du 21 janvier au 29 mars 2004, Paris, Éditions Gallimard, Centre Pompidou, 2004, p. 27.

75 *Ibid.*, p. 34.

76 *Ibid.*, p. 43.

Le quatrième système mnésique est celui de la mémoire sémantique. C'est la mémoire des mots, des concepts et des objets ainsi que de connaissances générales sur le monde (savoir que la mer est salée) ou sur soi (notre lieu de travail, notre ville natale...). C'est la mémoire qui nous permet aussi de nous représenter un objet absent⁷⁷ sans pour autant nous donner l'impression de revivre un événement particulier dans le passé comme la mémoire épisodique. Depuis quelque temps, nous associons cette mémoire à la notion de *conscience noétique*⁷⁸ ou conscience de l'existence du monde.

André Breton joue avec de telles connaissances sémantiques, imaginaires et symboliques du monde pour créer des associations de mots dans ses récits. Nous pouvons penser, par exemple, au troisième chapitre de son livre *L'amour fou* fondé à partir de l'histoire d'un des objets de sa collection, une grande cuillère en bois d'exécution paysanne dont le manche a un petit soulier qui fait corps avec lui :

Cendrillon revenait bien du bal ! La longueur réelle de la cuiller de tout à l'heure n'avait plus rien de fixe, ne pouvait présenter aucun caractère contrariant, elle tendait vers l'infini aussi bien dans le sens de la grandeur que dans celui de la petitesse : c'est qu'en effet le petit soulier-talon présidait à l'enchantement, qu'en lui logeait le ressort même de la stéréotypie (le talon de ce soulier-talon eût pu être un soulier, dont le talon lui-même... et ainsi de suite). Le bois d'abord ingrat acquérait par là la transparence du verre. Dès lors, la pantoufle au talon-soulier qui se multipliait prenait sur l'étagère un vague air de se déplacer par ses propres moyens. Ce déplacement devenait synchrone de celui de la citrouille-carrosse du conte. Plus loin encore, la cuiller de bois s'éclairait, d'ailleurs, en tant que telle. Elle prenait la valeur ardente d'un des ustensiles de cuisine qu'avait dû manipuler Cendrillon avant sa métamorphose. Ainsi se trouvait spécifié concrètement un des plus touchants enseignements de la vieille histoire : la pantoufle merveilleuse en puissance dans la pauvre cuiller. Sur cette idée se fermait idéalement le cycle des recoupements. Avec elle, il devenait clair que l'objet que j'avais désiré contempler jadis s'était construit hors de moi, très différent, très au-delà de ce que j'eusse imaginé, et au mépris de plusieurs données immédiates trompeuses. C'était donc à ce prix, seulement à ce prix qu'en lui, encore une fois, la

77 Francis Eustache et Béatrice Desgranges, *Les chemins de la mémoire*, *Op. cit.*, p. 113.

78 *Ibid.*.

parfaite unité organique avait pu être atteint.⁷⁹

Breton achète cette cuillère en bois au marché sans trop réfléchir et, de retour chez lui, en l’observant posée sur son étagère, il l’associe à un autre projet : celui d’un objet qu’il aurait voulu réaliser avec Alberto Giacometti. Le projet en question était né de l’association de deux mots : « le cendrier Cendrillon » et de l’idée de créer un objet que l’auteur qualifie d’*onirique*. Projet que Giacometti oublie de réaliser. C’est seulement plus tard qu’un tel objet se concrétisera sous la forme de cette cuillère paysanne en dépit de la volonté de Breton.

Les connaissances générales du conte de Cendrillon, une cuillère paysanne, une association de mots, autant de mémoires sémantiques liées à une histoire non aboutie et des souvenirs qu’a conduits l’auteur à créer ce texte de *L’amour fou*.

Le dernier système de mémoire à long terme de ce modèle MNESIS est celui de la mémoire épisodique. Il nous permet de voyager mentalement dans le temps et d’aller puiser dans le passé « *d’expériences antérieures, sous la forme de souvenirs vécus* »⁸⁰. Intimement lié, à tous les autres systèmes, il se caractérise par l’impression de revivre un événement spécifique dans un temps subjectif plutôt que par l’exactitude de l’événement réel⁸¹. Cela s’explique par le fait que la mémoire épisodique récupère le souvenir tout en l’actualisant selon les croyances et aspirations⁸² de l’individu au moment présent. L’équilibre entre le modèle identitaire et les précisions attachées aux souvenirs est une « *dimension essentielle qui trace le chemin original de la mémoire* »⁸³.

L’expérience par laquelle est passé Adalgisa Campos⁸⁴ avec son projet

79 André Breton, *L’amour fou*, Éditions Gallimard, 1937, p. 47.

80 Francis Eustache et Béatrice Desgranges, *Les chemins de la mémoire*, *Op. cit.*, p. 468.

81 *Ibid.*, p. 112.

82 *Ibid.*, p. 468.

83 *Ibid.*

84 Adalgisa Campos est une artiste brésilienne née à São Paulo, Brésil en 1971, elle y vit et travaille.

Publication d'archives témoigne de cette « lutte » entre sa propre identité et l'imprécision de ses souvenirs d'enfance, notamment ceux qui concernent les souvenirs de son père.

À l'âge de trente ans, l'artiste prend connaissance d'un fonds d'archives contenant plusieurs centaines de documents personnels de son père décédé vingt ans plus tôt. Ce fonds avait été créé méthodiquement au fil de plusieurs années, il se composait : de journaux intimes (tenus entre 1945 et 1980), d'écrits divers, de relevés bancaires, de carnets de comptabilité et carnet d'école, de factures, de lettres, de livres, de photos...

En découvrant et classant ces documents, elle touche à des aspects cachés et oubliés de l'histoire de son père qui viennent perturber les souvenirs qu'elle avait de lui. À travers les traces de son histoire à lui elle réactualise ses souvenirs et passe à percevoir autrement sa relation avec son père. Une réorganisation de ces informations devient nécessaire et c'est sous forme de projet artistique qu'Adalgisa Campos choisit de matérialiser cette nouvelle relation père/fille.

L'équilibre entre mémoire et identité est une dimension du système épisodique qu'Eustache et Desgranges appellent mémoire autobiographique. Elle a pour fonction de rééquilibrer constamment et en temps réel cette équation essentielle entre l'identité propre du sujet et ses souvenirs. Les chercheurs estiment que c'est la cohérence identitaire qui détermine les choix de synthèses dans le processus de mémorisation :

Le but ultime de la mémoire est donc de trouver le meilleur compromis [...] entre, d'une part, la justesse et la précision des informations et, d'autre part, la nécessité de mettre en adéquation les informations à mémoriser, la cohérence identitaire du sujet et sa résonance avec les personnes de son entourage, qui constituent d'autres systèmes de référence avec lesquels il doit composer. Cette sphère, qui introduit la dimension de la cognition sociale dans l'étude de la mémoire, va du cercle familial à la société toute entière.⁸⁵

La cognition sociale et identitaire se construit ensemble. Face aux archives

85 Francis Eustache et Béatrice Desgranges, *Les chemins de la mémoire*, *Op. cit.*, p. 294.

de son père, à ses journaux intimes, les systèmes mnésiques de Campos ont dû retrouver le meilleur compromis entre les nouvelles informations – sans qu'un dialogue avec son père soit possible, les questions restent donc sans réponse – et sa cohérence identitaire formée à partir de ses souvenirs d'enfance. Un processus qu'on imagine chargé d'une intensité émotionnelle importante.

Les souvenirs d'enfance de l'artiste resurgissent avec la rencontre de ces documents et s'actualisent dans une nouvelle synthèse entre ces récentes informations et l'identité adulte de Campos. C'est cette relation entre souvenir, découverte et reconsolidation de souvenirs qui semblent conduire ce projet *Publication d'archives* menée de 2004 à 2009.

Réaliser une œuvre à partir d'archives n'était pas un procédé inconnu de l'artiste, elle alimente depuis des années une « collection de mesures » qui sert de source à plusieurs de ses créations. C'est une base de données dans laquelle l'artiste archive des dessins et des mesures du monde qui l'entoure. Les sols de chambres où elle vivait, les façades d'une galerie, quelques fenêtres, des trottoirs, son lit, son agenda, un savon, une prise électrique, une ampoule. L'artiste transforme tous ces objets en surface plane, en forme géométrique, en données abstraites qu'elle archive afin de pouvoir l'utiliser ultérieurement.

Un exemple d'utilisation de cette collection est la création de trois installations à partir des mesures des façades de la Galerie Rampe 003 à Berlin.

La première installation a été réalisée pour une exposition dans cette même galerie en 2001. L'artiste avait pour l'occasion reproduit en tissu noir découpé le dessin d'élévation de la façade frontale de la galerie à l'échelle réelle. Il fut installé sur le trottoir en face de la galerie, créant une sorte d'écho pour le regard entre : la façade architecturale et œuvre artistique, la tridimensionnalité du bâtiment et la bidimensionnalité de l'installation, la légèreté du tissu et la légèreté de l'architecture en fer blanc et en verre (Fig. 6).

La deuxième exposition eut lieu un peu plus tard la même année de l'autre côté de l'océan, au Centro Cultural São Paulo au Brésil. À l'intérieur de l'espace d'exposition, l'artiste a suspendu les parois en tissu de toutes les façades de la

Galerie Rampe 003 pour recréer à échelle réelle sa tridimensionnalité architecturale, jouant encore sur ce décalage entre dessin et architecture. Le volume de l'espace créé par les parois en tissu (même s'il avait un rapport de mesures directement proportionnel à celui de la galerie berlinoise) était devenu, pour ces nouveaux spectateurs, volume géométrique d'un dessin architectural avec lequel leurs corps pouvaient interagir, pénétrer et faire le tour. L'analogie qui se faisait à Berlin entre l'architecture et l'installation était ici fracturée (Fig. 7).

Les visiteurs de l'exposition ne connaissaient, peut-être, pas l'architecture de la galerie allemande, et pourtant, l'œuvre n'a pas perdu de sa richesse. Elle s'est transformée : d'une installation faite d'après nature, avec un rapport direct à l'objet observé, à une installation géométrique tridimensionnelle.

En 2010, une troisième installation est réalisée dans le même Centre Culturel avec trois de ces tissus. Cette fois-ci, les façades furent suspendues toutes sur un même plan formant une seule paroi où la découpe créait un rythme de lumière et traits. Cette installation fracture la corrélation de formes avec l'architecture berlinoise d'origine, cependant elle continue de dialoguer, par un jeu de lignes et espaces vides, avec l'espace architectural (Fig. 8).

Lorsque l'artiste a reçu les archives de son père, elle avait déjà une histoire de transformation d'objets en archives personnelles et en ressource pour la création artistique. *Publication d'archives* commence par la classification de ce fonds en trois catégories : celle de documents à préserver en état, celle de notes et cahiers d'écrits divers qui ont été chronologiquement retranscrits dans un seul et complet journal intime, et enfin, celle des documents à devenir support d'œuvres de l'artiste.

Après le triage et l'organisation de cette dernière catégorie, Campos décide d'enregistrer les silhouettes d'un total de 2000 formats de cahiers, enveloppes, lettres, agendas sur des feuilles de papier. Et réaliser leurs mensurations pour enrichir sa collection de mesures.

Ensuite, l'artiste a sélectionné quelques documents papier pour les recouvrir de peinture. Parfois entièrement d'autres, seulement sur la partie comprenant du texte. Adalgisa Campos explique que dans ces moments, elle avait besoin de taire ces documents, de retrouver du silence (Fig. 9).

Au fil de cette recherche du silence, les traits qui couvraient les textes se sont transformés en dessins proches des formes géométriques, puis en dessins de formes organiques classifiés *a posteriori* en thoraciques, musculaires, feuilles, germinatives, bourgeons, méduses, cellules cardiaques (Fig. 10)...

Ces différents dessins « organiques » partent souvent du souvenir d'un objet naturel⁸⁶ auquel l'artiste cherche moins à reproduire la forme exacte qu'à tenter de comprendre ses structures internes. En d'autres termes, il s'agit pour Campos de retracer les mécanismes vitaux de ces organismes (la manière dont poussent les feuilles d'arbres ou celle dont chemine la sève par exemple).

Selon l'artiste⁸⁷, une telle démarche a pour référence principale les poèmes en prose de Francis Ponge, en particulier ceux qui décrivent les choses quotidiennes dans *Le parti pris des choses* :

L'huître, de la grosseur d'un galet moyen, est d'une apparence plus rugueuse, d'une couleur moins unie, brillamment blanchâtre. C'est un monde opiniâtrement clos. Pourtant on peut l'ouvrir : il faut alors la tenir au creux d'un torchon, se servir d'un couteau ébréché et peu franc, s'y reprendre à plusieurs fois. Les doigts curieux s'y coupent, s'y cassent les ongles : c'est un travail grossier. Les coups qu'on lui porte marquent son enveloppe de ronds blancs, d'une sorte de halos.

À l'intérieur, l'on trouve tout un monde, à boire et à manger : sous u n *firmament* (à proprement parler) de nacre, les cieux d'en dessus s'affaissent sur les cieux d'en dessous, pour ne plus former qu'une mare, un sachet visqueux et verdâtre, qui flue et reflue à l'odeur et à la vue, frangées d'une dentelle noirâtre sur les bords.

Parfois très rare une formule perle à leur gosier de nacre, d'où l'on trouve aussitôt à s'orner.⁸⁸

Si ce poème de Ponge décrit l'huître, son objet semble être le monde qui se

86 Adalgisa Campos, *Conjunto Discreto - sobre figura e ação em desenho*, mémoire de master à l'Institut d'Arts visuels, Université de l'État à la ville Campinas, São Paulo, Brésil, 2012, p. 13.

87 *Ibid.*, p. 131.

88 Francis Ponge, *Le parti pris des choses* (1942), dossier et notes réalisés par Émile Frémond suivis d'une lecture d'image par Alain Jaubert, Édition Gallimard, 2009, p. 21.

trouve à l'extérieur et à l'intérieur des choses les plus simples. L'objet de ce poème est la poésie elle-même. De la même manière, ces œuvres de Campos constituent un ensemble de dessins de choses les plus simples ayant pour objet l'acte même de dessiner.

Un autre important aspect de ce projet est le choix de l'artiste de transformer ses séances de travail créateur sur les documents de son père en événements publics : elle a transporté son atelier, sa table, sa chaise, ses outils de travail et une partie des archives en question dans les galeries d'art, centres culturels où elle dessinait et les exposait ensuite au fur et à mesure. Pour Campos, ce choix provenait du désir de présenter aux spectateurs les procédés de son travail de façon immédiate et non par la médiation des œuvres. Selon l'artiste, « dévoiler le faire » devant un public, c'est offrir ses mouvements, ses gestes à ceux qui sont présents⁸⁹.

Il s'agit dans ces performances, de trouver le meilleur compromis entre l'intimité et l'exposition : l'intimité des documents personnels, l'intimité du regard qu'une fille porte sur son père, l'intimité d'un travail d'atelier et d'un processus de création et, dans une tension quasi contradictoire, l'exposition d'un regard d'artiste sur des archives familiales, l'exposition d'un rapport entre archives personnelles et création artistique, l'exposition de gestes créateurs et de la réalisation d'une œuvre.

Reste que c'est moins l'intimité des documents qui se trouve exposée que l'intimité d'un travail d'atelier. Par ce procédé, elle dévoile les processus de réalisation de dessins ainsi que le résultat de la transformation de ces archives en série d'œuvres.

Cependant, ces performances comprenaient également la lecture publique du journal intime posthume lequel ont été soigneusement rassemblés les écrits du père. La lecture de ce journal du début jusqu'à la fin, réalisée par l'artiste Maria Carolina Coutinho, a déterminé la durée totale de ces divers événements publics. Elles conduisaient l'émersion de l'artiste dans ses strates de souvenir et

⁸⁹ Adalgisa Campos, *Op. cit.*, p. 145.

d'émotions qui se métamorphosaient en lignes, masse, dessin.

Plusieurs éléments temporels composent ce projet :

- la date précise à laquelle les documents originaux ont été réalisés ;
- la durée et la méthode d'archivage ;
- l'intervalle de temps passé entre la mort du père et l'appropriation de ces documents par la fille ;
- la durée prise par la rencontre entre l'artiste et ces archives ;
- le moment de la récupération des souvenirs familiaux et celui de leurs actualisations ;
- l'intervalle de temps pris pour la nouvelle organisation du fonds d'archives ;
- celui de la réalisation de chaque dessin ;
- celui du processus par lequel sont passées les formes des dessins : du recouvrement de textes aux dessins « organiques » ;
- l'intervalle de temps de la lecture du journal intime entier (douze heures) :
- la durée des performances ;
- sans oublier le temps suspendu nécessaire à la rencontre entre l'artiste et son travail ;
- le rythme qui forme les rapports entre traits, mots et vide des dessins...
- Et celui de l'archivage des dessins à la fin du projet.

Consciemment ou non, l'artiste a travaillé avec toutes ces temporalités, simultanément ou successivement, au cours de la réalisation de son travail : depuis le premier contact avec les archives héritées jusqu'à leurs transformations en œuvres.

Les retours vers le passé de la mémoire épisodique, selon Eustache et Desgranges, sont destinés à servir une orientation tournée vers l'avenir⁹⁰.

90 Francis Eustache et Béatrice Desgranges, *Les chemins de la mémoire*, *Op. cit.*, p. 489.

Ce voyage dans le temps et l'espace est extraordinaire ; il permet de se représenter consciemment les événements passés tout en les intégrant à un projet [...] La mémoire épisodique implique une prise de conscience de l'identité du sujet dans le temps subjectif s'étendant du passé au futur.⁹¹

Tel fut ce projet *Publication d'archives* : un travail d'actualisation de mémoires oubliées – procédé qui a permis l'artiste de créer un équilibre entre la vie et la mort, entre le temps présent et le passé, l'identité du père et celle de la fille, entre les traces d'une mémoire familiale et celles d'elle-même – tourné vers l'avenir par la création d'une série d'œuvres d'art.

Publication d'archives a été un projet, sur cinq ans, de création d'un ensemble d'œuvres d'art à partir d'une relation père/fille engendrée par la découverte des archives de documents personnels du père. Des archives personnelles gardées des dizaines d'années qui, une fois ouvertes, se sont transformées en archives d'histoire familiale, que s'est appropriées ensuite l'artiste pour en faire une série de dessins qui constituent désormais le fonds d'archives des œuvres d'Adalgisa Campos.

Les systèmes mnésiques, comme nous les expliquent les auteurs du livre *Les chemins de la mémoire*⁹², sont des systèmes qui assurent les liens et connexions entre les perceptions, les actions, les connaissances, les souvenirs et l'entourage social de chacun d'entre nous. Selon une logique semblable, le processus de création assure les liens et les connexions entre tous les instants et tous intervalles de temps créateurs.

L'entretien avec Adalgisa Campos qui suit détaille et approfondit certains liens entre ses recherches créatrices et son processus de création dans le temps.

91 Francis Eustache, *Pourquoi notre mémoire est-elle si fragile ?*, Paris, Éditions Le Pommier et Éditions de la Cité des sciences et de l'industrie, 2015, p. 44.

92 Francis Eustache et Béatrice Desgranges.

1.3 Recherche de liens entre les créations d'après Adalgisa CAMPOS

Née à São Paulo au Brésil en 1971, l'artiste y vit et travaille.



Atelier de l'artiste à São Paulo. © Photographie Adalgisa Campos

Adalgisa Campos est une artiste visuelle professeure d'art diplômée à la faculté d'Architecture et Urbanisme de l'Université de São Paulo en 1993, à l'École nationale des arts décoratifs de Paris en 1996 et à la faculté d'Art de l'Université de l'État de São Paulo à la ville de Campinas, Brésil, 2012.

Nous nous sommes rencontrées à l'occasion de la construction d'un décor de théâtre créé par notre professeur d'arts plastiques commun, professeur Silvio Dworecki de l'Université de São Paulo, au début des années 1990. Je suis son travail depuis ce jour avec grand intérêt.

Cet entretien a été réalisé le 22 avril 2018 au soir, en français, par vidéoconférence (1 h 17 min 30 s). Adalgisa Campos se trouvait dans l'atelier qu'elle partage avec son mari l'artiste Paulo Penna où ils animent des cours d'arts plastiques :

GG – J'aimerais t'interroger dans cet entretien sur ton processus de création. Dans mes recherches sur mes propres procédés créatifs, je me retrouve toujours à chercher des liens entre mes dessins, comme une sorte de fil conducteur qui relierait toutes mes diverses recherches créatrices. Peu importe leur variation et même si j'ai parfois l'impression qu'elles partent dans tous les sens, il y a toujours pour moi quelque chose qui se poursuit, quelque chose qui les relie, est-ce que tu perçois un lien entre un travail et un autre ? Un fil conducteur qui relierait tous tes dessins, tes performances et tes vidéos ?

AC – Un seul fil conducteur, non. J'en vois plusieurs. Depuis quelques années, une partie de mon travail consiste à essayer de trouver des points de rapprochement, de croisement. C'est à peu près ce que j'ai fait pendant ma recherche de master, identifier ce que tu appelles un « fil ». Et non plus procéder comme je le faisais avant où je choisissais ce que j'allais faire le matin, pour passer à autre chose dans l'après-midi, avoir un procédé dans un moment, passer à autre chose, puis y revenir. Le temps passant, je me suis rendu compte qu'il ne s'agissait pas de phases qui venaient les unes après les autres, mais de véritables champs d'intérêt ou des voies d'accès à mes désirs qui étaient là tout le temps (ou presque tout le temps), et qui avait des points communs, qui étaient plus complexe que simplement un fil. Ce n'était pas le déroulement d'actions les unes après les autres, mais plutôt un réseau.

GG – Un réseau où tout est connecté ?

AC – Oui, exactement. Tout le problème est de trouver comment les actions créatrices se lient entre elles. C'est une question qui m'intéresse beaucoup ! Depuis dix ans, j'essaie de conserver une diversité dans ma pratique, de ne jamais réduire mes actions. Cela ne signifie pas forcément qu'un fil conducteur réduise les choses, mais dans mon cas, il le ferait sans doute.

GG – Ce que j’appelle « fil conducteur », ce n’est pas une seule idée ou un seul parcours qui détermine toute recherche créatrice d’un artiste, mais quelque chose qui relie les créations les unes aux autres. Je pense à Jackson Pollock par exemple : il vise à effacer la figure dans ses recherches picturales et finit par créer son propre style.

AC – Justement, son parcours n’est pas linéaire : il efface les figures puis les retrouve dans les dernières années de sa vie. Il va et revient.

GG – Plutôt que l’expression « fil conducteur », qui suppose quelque chose de linéaire, on pourrait alors parler tout simplement d’un « lien » entre les recherches. Ton idée de parler de réseau est très intéressante et rend bien compte de la complexité du processus de création. Est-ce que, par exemple, tu observes des liens entre tes dessins « mesures d’espaces » et « structures organiques » ?

AC – Entre 2009 et 2010, lorsque j’ai entamé mon mémoire, je me suis d’abord demandé sur quel objet, sur quelle création je devais me pencher. Je m’intéressais, à ce moment-là, à mes anciens travaux, en particulier à ma collection de mesures, même si je n’avais plus une pratique aussi intensive de ce procédé que de celui des dessins du projet *Publication d’archives*. Au moment de formuler mon projet de recherche, la question s’est vraiment posée : « est-ce que je devais laisser tomber ma collection de mesure ou non ? » On m’a même proposé de laisser tomber tout le reste et de mener une recherche uniquement sur cette collection, mais je ne pouvais pas diviser mon travail davantage. Au contraire, je voulais trouver des moyens pour rassembler les choses. C’était cela la problématique de la recherche théorique pour moi : « comment réunir les mensurations, les performances, les dessins plus organiques ? »

GG – Dans le texte de ton mémoire de master, tu classifies tes dessins selon deux catégories : celles de *circonscription* et d’*inscription*, en faisant référence aux concepts de Nicéphore 1^{er}⁹³. Si j’ai bien compris, tu attribues à la *circonscription* tes dessins de mesures et à l’*inscription* tes dessins

93 Nicéphore 1^{er} de Constantinople, *Discours contre les iconoclastes* (vers 806), traduction préface de Marie-José Mondzain-Baudinet, Paris, Éditions Klincksieck, 1989.

« organiques ».

AC – D’une manière générale oui, même si je crois que chaque dessin peut remplir les deux fonctions de façon simultanée. Je pense par exemple à la fois où j’ai reproduit le dessin des mesures d’une chambre en grandeur nature sur le sol de la galerie de l’Institut d’Art UNICAMP. Il s’agit de façon évidente d’une *circonscription* et pourtant, le fait que le dessin se trouve à l’intérieur de la galerie constitue aussi à une sorte d’*inscription* puisque les personnes qui y pénètrent entrent dans « mes chambres ». C’est une manière d’inscrire cet espace dans l’expérience des spectateurs. Dans le cas de la collection de mesures, le caractère de *circonscription* reste le plus important.

GG – Si l’on admet cette idée des fonctionnements simultanés, est-ce que tes dessins « organiques » appartiendraient aussi à la *circonscription* ? (Fig. 11)

AC – Je me posais la question tout en te parlant. Je ne crois pas. Dans ces dessins que tu appelles « organiques », notamment dans la série *Formations* l’idée de contour est pratiquement absente. En général, la silhouette des dessins correspond à la forme des coups de pinceau ou aux dimensions de mes gestes.

GG – Tes performances, parlerais-tu d’*inscription* ou de *circonscription* ?

AC – Les deux. Je pense à l’inscription bien sûr, mais dans un sens large, comme le conçoit Nicéphore : modifier la surface du bois pour inscrire une ligne. Selon cette logique, réaliser une performance devant un public dans un lieu public est aussi une sorte d’inscription. Dans plusieurs *Rites*⁹⁴, j’ai utilisé les dessins de la collection de mesures pour circonscrire l’espace avec lequel j’allais travailler. On y trouve ainsi les deux aspects : *circonscription* et *inscription* (Fig. 12).

94 Le *Rite* est une série de performances de l’artiste qui consiste initialement à circonscrire un espace, puis à renverser un grand sac de cailloux par terre et à les étaler délicatement jusqu’à couvrir toute la zone déterminée. Avec les mouvements du corps, elle les repousse pour créer un centre vide sans pourtant dépasser la limite initiale. Parfois, un dessin vient s’ajouter à la composition de cailloux.

Si j'en reviens à ta question sur les dessins, l'enjeu avec les *Formations* c'est qu'au moment de les réaliser je pense beaucoup moins à la description spécifique d'une espèce humaine ou végétale (d'une plante que j'observe par exemple), qu'à un système de construction ayant un rapport au système organique de l'objet. Je me concentre sur son mode de fonctionnement et de croissance. Il s'agit donc plutôt d'inscription (**Fig. 13 et 14**).

GG – Est-ce qu'on pourrait parler aussi de circonscrire un sujet de recherche créatrice ? Le fait de choisir certains objets ou plantes à dessiner revient-il à *circonscription* d'un champ plus vaste ? Dirais-tu, par exemple, que ton travail parle d'objets quotidiens, de ces objets qui t'entourent ? Est-ce que cela serait un des sujets de tes recherches créatrices ?

AC – Je ne sais pas si je « parle » de choses quotidiennes, mais je dessine à partir de choses quotidiennes – et ce n'est pas un dessin, disons, naturaliste d'une chambre ou d'un pot de fleurs. Les dimensions des espaces que j'habite ou les dimensions des objets qui m'entourent (et plus récemment les dimensions de mon corps) sont des points de départ pour des images ou des objets ou des actions. Mais je ne sais pas si ces objets sont véritablement le sujet de ma recherche. Le sujet est peut-être la manière dont j'habite le monde – les possibilités d'interprétation sont nombreuses.

GG – Je me souviens d'une exposition à laquelle tu participais à la galerie de l'avenue Paulista (à São Paulo) où les spectateurs devaient apporter un objet. Tu faisais un dessin de cet objet et l'on pouvait ensuite l'échanger avec un autre objet déjà présent. J'ai longtemps gardé l'objet que j'avais choisi parmi ceux de l'exposition ; c'était une spatule d'ouvrier usagée, elle était très belle, vieille, en bois avec des croûtes de ce qui semblait être de l'enduit blanc séché. Je ne sais pas pourquoi j'ai choisi spécifiquement cet objet entre tant d'autres dont je n'ai plus aucun souvenir. Qu'est-ce qui t'attire dans les objets : la forme, la matière, la fonction ?

AC – Cette exposition faisait partie d’un travail de groupe au sein du collectif d’artiste « Grupo Braço » avec lequel on a mené trois ou quatre actions. La première d’entre elles était celle de la galerie du SESC : on recueillait et rassemblait des objets que les participants apportaient et ensuite on les échangeait. Ce qui nous intéressait dans ce protocole, c’était la dimension aléatoire de ce que les personnes ramenaient. Ces objets étaient choisis, non pas parce que c’était le bijou hérité d’une grand-mère ou quelque autre sorte de préciosité, mais parce qu’ils étaient là, simplement. On retrouvait une forme de tirage au sort, de hasard. Ensuite, il y avait un dialogue qui passait par le langage.

Avec les objets dont je prends les mesures, je n’ai cependant pas le même rapport : ils ne sont pas du tout aléatoires. Les dessins de l’exposition *Nove quartos (Les neuf chambres)* par exemple, présentée à Campinas à la fin de mon master, ont été réalisés à partir de chambres dans lesquelles j’avais habité – de toutes les chambres dans lesquelles j’ai habité. Il y a donc un rapport très particulier, très spécial et spécifique (Fig. 15).

Dans d’autres cas, je prenais les mesures des petits objets de ma maison ; j’ai par exemple fait une sorte de repérage de tous les objets rectangulaires que j’avais. Pour qu’un objet rentre dans ma collection, il faut qu’il remplisse des critères assez précis, en revanche, c’est aussi une question de désir – ce qui n’est pas non plus très réfléchi.

GG – Est-ce le choix des objets à mesurer de nature classificatoire du type : mesurer toutes les chambres de ta vie ou tous les objets de ta maison ?

AC – Dans le cas précis des *Neuf chambres*, j’ai commencé alors que j’étais déjà dans la sixième ou septième chambre. J’étais en train de déménager d’une chambre à l’autre et je me suis dit : « tiens, j’aimerais bien prendre les mesures du sol, j’aime bien observer cela ». J’en ai alors pris toutes les mesures. Arrivée dans la chambre suivante, je me suis dit : « tiens, ici aussi, j’aimerais en avoir les mesures » et ainsi de suite. J’ai dû faire quelques recherches pour retrouver les mesures des chambres plus anciennes (notamment celles de mon enfance que je n’avais pas mesurées). Je dirais alors que le point de départ n’est

pas véritablement abstrait, c'est-à-dire « détaché de l'objet », mais qu'il est lié à l'écoute de mes désirs. Je me suis dit « cette forme me plaît, qu'est-ce que je pourrais en faire ? J'aimerais bien confronter cette forme avec celles d'autres chambres ». Alors j'y vais et je prends toutes les mesures.

Ma toute première prise de mesure a été réalisée pour un festival au nord de l'Allemagne. J'avais proposé une exposition où il s'agissait de travailler à partir des descriptions qu'ils pouvaient me donner de l'endroit où j'allais exposer. Je n'avais aucune idée de ce que cela pouvait donner comme résultat, d'autant que je ne parlais pas l'allemand et qu'ils ne parlaient pas le portugais. Les responsables du festival (une architecte et un designer) ont commencé à m'envoyer des descriptions – la seule règle était de n'envoyer ni plan ni photo. Leurs descriptions m'ont amené à travailler sur les dimensions de l'espace. C'est la première mesure que j'ai faite (Fig. 16).

En arrivant sur place, j'ai trouvé plusieurs autres endroits qui m'intéressaient et j'ai commencé à prendre des mesures de sol. Tout ceci pour te dire que c'était à la fois réfléchi et intuitif.

Au cours de ces presque vingt ans de collection, je suis aussi passée par des moments où j'essayais de comprendre mes désirs. Qu'est-ce qui m'intéresse dans cette forme ? Comment la mettre en rapport avec d'autres ? Je choisis ainsi mes mesures.

GG – Est-ce que tu te poses ces mêmes questions pour dessiner la nature ?

AC – Au moment de rédiger mon mémoire, je retrouvais tout juste un peu de temps libre et de l'énergie après avoir passé une longue période loin de mon atelier – je venais d'avoir un enfant. J'avais été acceptée à l'Université de l'État de São Paulo dans la ville de Campinas (UNICAMP) et la distance entre mon lieu de travail et mon lieu de vie (São Paulo) me semblait être un problème vis-à-vis de mon enfant. Et pourtant cela, s'est avéré être la solution parce que prendre le bus le matin pour un voyage d'une heure m'a offert beaucoup de temps pour moi. Je me suis remise à travailler par le biais de dessins d'après nature, surtout des petites plantes et des fourmilières dans les jardins de l'université. J'ai débuté par

ces nombreux dessins d'après nature pour ensuite dessiner ma compréhension du fonctionnement de ces objets.

GG – Est-ce qu'on trouvait déjà une telle recherche sur la structure des objets dans le projet *Publication d'archives* ?

AC – *Publication d'archives* s'est achevé en 2009 et j'ai commencé cet autre projet qu'un an et demi plus tard. Au moment du projet *Publication d'archives*, j'ai commencé à fouiller dans cette paperasse des archives de mon père et je me suis posé un tas de questions avant de dessiner ces formes organiques. C'est bien à ce moment-là que je suis arrivée à ce type de forme : ne pas dessiner l'extérieur des choses, mais leur fonctionnement interne. Recherche que j'ai, effectivement, apportée à mon master (**Fig. 17 et 18**).

GG – Une partie du texte de ton mémoire est consacrée aux gestes répétitifs et l'on perçoit bien dans tes vidéos des *Structures*, ainsi que dans tes dessins sur les archives de ton père combien la répétition t'intéresse. Les gestes ont beau ne jamais être identiques, on trouve une forme de répétition volontaire. Ces répétitions viennent-elles, spontanément, de l'objet que tu observes, dans leurs lignes et formes ? Ou bien cherches-tu justement des objets qui permettent une répétition de gestes ? (**Fig. 19 et 20**)

AC – Je crois que je la cherche. Cela rejoint ce que je viens de dire sur mon désir de faire en sorte que la représentation ne soit pas celle de l'apparence de la surface d'un objet, mais une forme de compréhension de son fonctionnement. C'est la différence entre *Physis* et *Hilé*, deux mots qui en grec désignent la nature. Si l'art imite la nature, on peut l'entendre selon plusieurs sens, notamment celui qu'emploie Paul Klee pour décrire un arbre dans *Confession artistique*⁹⁵. Il le décrit à partir de son fonctionnement (au sens de *Physis*) et explique ainsi que pour dessiner un arbre, il faut comprendre le parcours que la sève fait depuis les racines jusqu'aux branches. Sans cela, impossible de le traduire en pratique⁹⁶.

95 Paul Klee, « Confession artistique » (*Schöpferische Konfession*, 1920) in *Dans l'entremonde, Aquarelles et dessins de Paul Klee*, Paris, Éditions Delpire, 1957.

96 Adalgisa Campos ajoute à cet égard (traduction libre) : « Je fais référence au postulat

Quand j'observe les objets en pensant à ce que je fais, il n'en ressort jamais un état unique. Si l'on prend des feuilles de bananier par exemple, aucune ne sera parfaitement semblable à l'autre ; chacune d'entre elles est unique en ce sens et pourtant elles partagent toutes un certain principe dû à leur caractère organique. Comprendre ce principe est l'objet de mes dessins, ce principe qui se répète d'une feuille de bananier à l'autre, ou d'un palmier à l'autre et ainsi de suite. Pour la vidéo que j'ai faite avec les *Formations*, l'idée était de confronter ma compréhension de ce principe (ce n'est pas le principe du bananier, mais celui d'une pousse qui se développe) et le fonctionnement de mon propre organisme, de mon corps qui dessine.

GG – Les mouvements du corps semblent très importants dans ton travail, que ce soit dans les performances ou dans les vidéos, où, justement, nous voyons une pousse germer sous ton pinceau. En revanche, pour la vidéo des mesures de neuf chambres, il s'agit d'un mouvement différent : le passage d'une chambre à l'autre suit une transformation chronologique des espaces, n'est-ce pas ?

AC – Oui, c'est chronologique : le temps entre une image de mesure et l'autre est proportionnel au temps que chaque chambre a représenté dans ma vie.

GG – Il y a donc là un rapport entre le mouvement et le temps. Comment choisis-tu la durée de tes vidéos et de tes performances ?

AC – Dans la vidéo sur *Les neuf chambres* (qui dure quarante secondes), une seconde équivaut à une année : chaque mesure de chambre dure ainsi le nombre de secondes qui correspondent au temps que je suis passé dans la chambre. Pour les *Formations* ou les autres performances, le temps renvoie le plus strictement possible au temps de la création de quelque chose. Chaque petite image dans *Formations* a pour durée l'intervalle de temps qui sépare le moment où le pinceau touche le papier jusqu'au moment où il s'en sépare. Je cherche à

fondamental pour l'art occidental que fait Aristote dans *La Poétique* : "l'art est l'imitation de la nature". Selon le professeur Luiz Armando Bagolin – ces cours m'ont permis de découvrir Nicéphore –, Aristote aurait utilisé le mot *Physis* pour parler de la nature, mais en référence au fonctionnement du monde naturel. Jusqu'à Paul Klee cependant, la compréhension qui prédominait de ce postulat était celle plutôt de *Hilé*, c'est à dire, de matière, d'apparence, etc. ».

couper très précisément et très nettement la vidéo en suivant ces deux repères : quand le pinceau touche et quand il s'éloigne. Le temps de chaque image est ainsi le temps de sa création.

GG – Un jour, tu m'as expliqué que la performance était pour toi, une manière de dévoiler le « faire » à un public. Les vidéos sont-elles aussi une sorte de dévoilement du « faire » ?

AC – Oui, les vidéos sont une façon pour moi d'être plus précise, de bien découper et de cadrer uniquement ce que je veux montrer. Même si c'est finalement assez différent d'être face à un public pour faire un dessin (comme pour *Publication d'archives*) et de les réaliser devant une vidéo. Dans ce cas, c'est plus intime et cela demande moins de dévoilement, mais l'idée reste la même et cela m'intéresse : dévoiler le processus de construction, le rendre palpable, en révéler le secret.

GG – Je me souviens d'un échange que nous avons eu sur les commentaires d'un de tes professeurs à Paris qui ne trouvait pas tes dessins assez généreux. T'en souviens-tu ?

AC – Je n'y pensais plus, mais je sais très bien qui m'a dit cela, c'est Livia Deville. Elle parlait des objets exposés à Fontenay-sous-Bois⁹⁷ et que j'avais réalisés à partir d'un petit cahier de dessins de mémoire. Ces objets n'étaient pas clairs : il s'agissait de dessins abstraits qui, en ce sens, étaient refermés sur eux-mêmes. C'est à ce propos qu'elle a évoqué avec moi la générosité de telles œuvres envers spectateur en disant que ces objets n'étaient pas généreux et un peu durs. Je pense à l'opposition entre « opacité » et « transparence ». Je ne sais pas si c'est exactement ce à quoi elle faisait référence, mais c'est comme cela que je l'ai compris. Il ne s'agit pas de rendre l'objet explicite, mais de penser à la

97 Adalgisa Campos ajoute à ce propos (traduction libre) : « Pour l'exposition *Les découvertes du Salon de l'éphémère*, à Fontenay-sous-Bois en France, j'avais proposé quatre travaux : une série de trois dessins et peintures de fenêtres d'après mon cahier de mémoire sur des rideaux en coton jaune et un autre travail en papiers d'emballage bleu plissé formant le dessin de carrelages de la maison de ma grand-mère. Tous les quatre suivaient, fondamentalement, des formes géométriques simples inspirées de mes souvenirs des objets et des endroits spécifiques. Livia Deville a critiqué le fait que l'ensemble générait de l'ambiguïté à cause d'un manque d'explicitation du représenté. ».

transparence des moyens. Cela n'exclut pas la nécessité, de la part des spectateurs d'un investissement – celui qui veut regarder doit être investi –, mais de l'autre côté, il est de notre devoir d'artiste de donner rendez-vous à mi-chemin.

Livia Deville m'a aussi parlé d'Agnès Martin, dont je n'avais jamais entendu parler. Peu de temps après, je suis allée à Londres et j'ai trouvé un catalogue de l'artiste que j'ai toujours d'ailleurs. Voir ses images fut physique : j'en ai été physiquement malade tant cette expérience fut poignante. Je comprends très bien maintenant combien sa manière de figurer est liée à cette tension entre la volonté de rendre visible sans pour autant tout raconter (faire référence à un objet). Même s'il s'agit d'un travail très différent du mien, je ne cherche pas une dimension mystique, cela me touche toujours beaucoup.

GG – Cette transparence de moyens est-elle quelque chose de très important pour toi, n'est pas ?

AC – Oui, je tiens à cette « *clareza de procedimentos* » [transparence de procédés].

GG – C'est très intéressant. Tu l'appliques également, cette transparence de procédés quand tu apportes ton atelier dans l'espace public pour les performances du projet *Publication d'archives*. Quels sont les projets sur lesquels tu travailles actuellement ? Tu avais mentionné une *résidence d'artiste* au Québec.⁹⁸ Peux-tu raconter quelque chose à ce sujet ?

AC – Je leur ai proposé quelque chose d'assez vague, mais qui étrangement me rappelle beaucoup le projet du nord de l'Allemagne. Il s'agit d'un petit centre d'artiste. En ce moment, ils sont en train de déconstruire le bâtiment pour en bâtir un nouveau et les personnes qui viennent pour la résidence sont logées dans un autre endroit que le lieu habituel. Je leur ai proposé de travailler sur la mémoire de cet ancien bâtiment et sur ce qu'ils imaginent de celui à venir. Je vais commencer à enquêter au sein de la résidence au sujet du plan du bâtiment. Cette façon de travailler me renvoie vingt ans en arrière.

⁹⁸ *Résidence d'artistes* Est-Nord-Est au Québec, Canada. Adalgisa Campos y a séjourné du 6 août au 28 septembre 2018.

Ils demandent aussi qu'on propose un *workshop* avec les habitants de ce petit village au nord du Québec. Je pensais à proposer des dialogues dessinés : je travaille depuis quelques mois sur cette idée d'utiliser le dessin pour s'entretenir avec les gens. C'est cette situation folle que l'on vit ici au Brésil qui m'a donné l'idée. On vit dans un climat général de menace, de censure et institutionnellement les gens sont très mal à l'aise. C'est très grave et assez étrange !

Il y a quelques mois par exemple, une exposition à Porto Alegre sur le *queer*⁹⁹ a fait l'objet de plusieurs manifestations et menaces. Juste après, une performance a eu lieu avec la sculpture *Bicho* de Lygia Clark et un homme nu, cela a aussi fait scandale auprès de mêmes personnes. À cette occasion, on a réuni à l'atelier des amis et des amis d'amis, qui travaillaient dans plusieurs institutions. Il en a ressorti le constat d'un climat général de désarroi et de tristesse, qui n'en finit plus d'empirer. C'était formidable de pouvoir parler aux gens et, en même temps, comme c'était retransmis en direct – on voulait que des personnes d'autres régions du Brésil y participent également –, on ne pouvait pas tout dire. Ceux d'entre nous qui travaillaient dans des organismes d'État avaient un peu peur de parler.

Je me suis donc dit que ce qu'il fallait explorer, ce sont ces micros-rapports : encore moins que la micropolitique, la micro micropolitique ! Il ne s'agit pas de convaincre quelqu'un de voter pour un tel ou un tel, mais d'établir un rapport limpide de communication entre deux ou trois personnes. J'ai donc formulé plusieurs possibilités très simples pour proposer de tels dialogues, par exemple en partant d'un point commun : une feuille de papier avec un point au milieu. Toi et moi, on fait ensuite ce qu'on veut avec ce point-là. Ce n'est encore qu'à l'état de projet, mais ce sont toutes ces choses qui m'occupent la tête depuis des mois.

GG – Ce qui est intéressant, c'est que tu vas mener ce projet dans un autre

⁹⁹ L'exposition « *Queermuseu – cartografias da diferença na arte da brasileira* » organisée par le commissaire Gaudêncio Fidelis à l'espace Santander culturel à la ville de Porto Alegre, Rio Grande du Sul, Brésil en 2017 a été fermée un mois avant la date prévue à cause des manifestations de groupes religieux et du groupe Mouvement Libre Brésil (MBL). Un an plus tard, elle est exposée à l'École d'arts visuels du Parque Lage à Rio de Janeiro.

pays avec une autre langue différente de la tienne, même si tu parles très bien français.

AC – Oui, mais je pourrais tout aussi bien ne pas parler du tout. Je ne sais pas encore, je vais y réfléchir d’ici là. Ce sera peut-être purement du dessin.

Même s’il s’agit là de choses très différentes, mon objectif est toujours de pouvoir fouiller, trouver des liens. Je ne veux pas réduire. Je veux que tout cela s’entremêle.

Il y a aussi ces dessins [elle me montre de loin des images de son nouveau projet de dessin] que je réalise à partir des mensurations de mon corps, à la mine de plomb et à la gouache. Cela finira par être réalisé probablement seulement à la mine de plomb. C’est un vrai défi : c’est la première fois que je fais quelque chose de gestuel à cette échelle.

GG – Y cherches-tu également la structure ?

AC – Oui, mais je pars des possibilités de mes mouvements et des limites que je peux atteindre avec mes bras. Je ne sais pas du tout ce que cela va donner. C’est un peu angoissant.

GG – C’est une graine qui n’a pas encore germé.

Toujours en quête de la diversité, Adalgisa Campos cherche rendre visibles aux spectateurs ses procédures de travail créateur. Pour que l’artiste puisse comprendre, elle-même, le processus par lequel passe son travail de création, il lui a fallu prendre du recul et retrouver les liens existant entre ses différentes réalisations créatrices. Et elle a trouvé, non seulement des liens, mais tout un réseau de chemins qui s’entrecroisent et se superposent sur certains points communs : les *circonscriptions*, les *inscriptions*, les structures de formation des organismes et entre autres, la transparence de procédures.

2. Différents espaces de création

Aller à la rencontre d'une œuvre d'art, déclare Paul Valéry, c'est se retrouver dans un espace qui n'est plus soumis au régime et aux lois de l'ordre pratique¹⁰⁰ du quotidien. En d'autres termes, l'espace de l'œuvre n'est soumis ni aux mouvements et les forces physiques du macro- et du microcosme ni davantage du temps chronologique. Rencontrer une œuvre d'art c'est retrouver, revoir et vivre son propre univers subjectif selon une construction perspective subjective, imaginative et expérimentale de quelqu'un d'autre. C'est d'être disposé à vivre¹⁰¹ – pour un bref moment ou plusieurs heures – dans un espace où s'associent et se confondent les histoires, les images, les souvenirs du créateur et les nôtres.

Il y a des années, je suivais une visite à la réserve du Musée d'art moderne de São Paulo – MAM-SP en compagnie d'un petit groupe d'étudiants. La conservatrice¹⁰² commentait certaines œuvres de cet espace auquel il est soigneusement rangé et gardé les œuvres d'art. Soudain, la force d'un trait isolé, solitaire à l'intérieur de l'espace vide d'une toile m'arrêta. C'était une œuvre

¹⁰⁰Paul Valéry, « Poésie et pensée abstraite » in *Variété V*, Paris, Éditions Gallimard, 1944, p. 144.

¹⁰¹Paul Valéry, *Ibid.*.

¹⁰²Professeure Magali Melleu Sehn, Chercheuse en conservation d'art contemporain à São Paulo, Brésil.

parmi autant d'autres, elle ne faisait pas partie des œuvres commentées – personne n'y prêtait attention. En cet instant, je n'entendais plus rien, je ne voyais plus rien d'autre, je n'étais plus dans l'espace physique de la réserve technique du musée, mais bel et bien accrochée à cette surface étendue accueillant un trait ferme, concis et audacieux. Pendant quelques instants, le trait et moi séjournions dans cet espace intemporel, tout le reste ne comptait plus (Fig. 21).

Intriguée par ma contemplation de l'œuvre, la conservatrice se dirigea vers moi, me sortant de l'univers de l'œuvre qui m'attirait tant. « C'est une Mira Schendel », lui confiais-je (sans me douter que cinq ans après, j'allais me trouver devant la petite aquarelle bleue me plongeant dans le même état de contemplation). Je ne pus m'empêcher de partager avec elle la profonde admiration que j'avais pour cette artiste ayant eu l'audace de s'arrêter après avoir inscrit un seul trait. Ce trait précis et concis posé dans un coin de l'espace du support concentrait une telle puissance qu'à lui seul il transformait l'espace vide de la toile en un espace pictural étendu à l'infini. Et à son tour, cet espace pictural vaste et vide avait une présence telle qu'il isolait ce trait du reste du monde.

Les lignes, écrit Mira Schendel, servent la plupart du temps à « *stimuler le vide* »¹⁰³. Elles n'ont pas pour autant d'importance mineure ou aléatoire, dans ses œuvres. La gestuelle inscrite sur le papier donne un rythme à l'espace, le fait vivre.

À cette époque-là, les références théoriques de l'artiste étaient, entre autres, les recherches du philosophe et poète suisse Jean Gebser¹⁰⁴ avec qui elle se correspondait. Geraldo de Souza Dias¹⁰⁵, après ses analyses des archives

103 Mira Schendel (traduction libre) : « Je dirais que la ligne, dans la plupart du temps, stimule le vide. Je ne suis pas sûre que le mot "stimuler" est correct. En tout cas, ce qui est important dans mes œuvres c'est le vide, activement le vide. » (« *Eu diria que a linha, na maioria das vezes, apenas estimula o vazio. Não estou certa de que a palavra estimular esteja correta. Algo assim. De qualquer modo, o que importa na minha obra é o vazio, ativamente o vazio.* ») cité par Guy Brett, « ativamente o vazio » in *No vazio do mundo, Mira Schendel*, édité à l'occasion de l'exposition présentée à la Galeria de Arte do SESI du 30 septembre 1996 au 26 janvier 1997, sous la direction de Sônia Salzstein, São Paulo, Éditions, Marca D'Água, 1996, p. 50.

104 cf. Jean Gebser, *Ursprung und Gegenwart*, vol 1, « Die Fundamente der aperspektivischen Welt », Stuttgart, Éditions Deutsche Verlags-Anstalt, 1949.

105 Geraldo de Souza Dias a réalisé sa thèse de doctorat sur Mira Schendel – *Mira Schendel : Kunst zwischen Metaphysik und Leiblichkeit* à l'Universität der Künste Berlin, 2000.

personnelles de Schendel, suggère que sa compréhension du concept de *Vide* était moins celle d'un néant à se faire remplir que celle d'une amplitude cosmique (*Weite*).

Les recherches philosophiques de l'artiste ne s'arrêtent pas à Gebesen, elle s'est correspondu, des années après, avec le philosophe allemand Max Bense et la sémiologue Élisabeth Walther-Bense. Puis, elle a connu la nouvelle phénoménologie allemande à travers l'œuvre du professeur Hermann Schmitz de l'Université de Kiel. Motivée par ses théories, elle le rencontre personnellement quelques fois.

Des influences des théories de Carl Gustav Jung et certaines philosophiques Chinoises, par exemple, sur le *yin* et *yang* peuvent également être retrouvées dans ses écrits et ses œuvres selon Souza Dias.

D'après les témoignages des amis de l'artiste¹⁰⁶, elle avait l'habitude de consulter régulièrement le *Yi jing – Le Livre des changements*¹⁰⁷. Elle a même réalisé toute une série de peinture à tempera des idéogrammes symboliques du livre. « Elle a interprété la correspondance entre “hexagramme” et situations sans se servir de “trigrammes” traditionnels [...] qui, pris trois par trois, représente les forces de base de la nature, mais en utilisant des éléments de peinture du champ de la couleur. »¹⁰⁸ L'artiste mettait le support rectangulaire à la verticale et le divisait en deux secteurs avec plusieurs combinaisons possibles. L'emploi des couleurs, « ocre et bleu dans leurs variations proportionnelles à des aires juxtaposées »¹⁰⁹, garde, selon Souza Dias, une « association de base avec le paysage : la ligne de l'horizon »¹¹⁰. C'est probable que l'œuvre en aquarelle bleue que j'ai rencontrée durant mon travail d'assistante fait partie de cette recherche

106 Note de bas de page : Geraldo de Souza Dias, « Mira Schendel », *Mira Schendel*, catalogue publié à l'occasion de l'exposition présentée à la Galerie Nationale du Jeu du Paume du 9 octobre au 18 novembre 2001, traduction de Pierre Léglise-Costa, Paris, Éditions Jeu du Paume/Réunion des musées nationaux, 2001, p. 21.

107 cf. Cyrille J-D Javary et Pierre Faure, *Yi Jing. Le Livre des Changements*, Paris, Éditions Albin Michel, 2017.

108 Geraldo de Souza Dias, *Ibid.*, p. 20.

109 *Ibid.*.

110 *Ibid.*.

commencée en 70.

Le Vide dans la peinture traditionnelle chinoise n'est pas l'espace de l'inexistant ou du vague « *mais un élément éminemment dynamique et agissant* »¹¹¹ qui assure « *au système pictural son efficace et son unité* »¹¹². Fan Chi, artiste peintre de la fin du XVIII^e siècle, explique à cet égard :

Dans la peinture, on fait grand cas de la notion de Vide-Plein. C'est par le Vide que le Plein parvient à manifester sa vraie plénitude. Cependant, que de malentendus il convient de dissiper ! On croit en général qu'il suffit de ménager beaucoup d'espace non peint pour créer du vide. Quel intérêt présente ce vide s'il s'agit d'un espace inerte ? Il faut en quelque sorte que le vrai Vide soit plus pleinement habité que le Plein. Car c'est lui qui, sous forme de fumées, de brumes, de nuages ou de souffles invisibles, porte toutes choses, les entraînant dans le processus de secrètes mutations. Loin de « diluer » l'espace, il confère au tableau cette unité où toutes choses respirent comme dans une structure organique.¹¹³

Le Vide dans la peinture traditionnelle chinoise « *interviens à tous les niveaux, depuis les traits de base jusqu'à la composition d'ensemble* ».¹¹⁴ Il est l'espace d'accueil, l'espace structural de composition et également élément de composition – ainsi des nuages ou des cours d'eau. Ce Vide médian¹¹⁵, des brumes dans les peintures traditionnelles de *Montagnes et d'Eaux* par exemple, favorise « *la circulation du souffle* »¹¹⁶ pour que « *virtuellement, la Montagne [puisse] entrer dans le Vide pour se fondre en vagues et qu'inversement l'Eau, passant par le Vide [puisse] s'ériger en Montagne* »¹¹⁷. Le Vide médian de la philosophie chinoise est, dans la composition picturale, un espace vide que permet d'éviter une opposition trop rigide entre l'eau et la montagne et pour rendre dynamique

111 François Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 45-46.

112 François Cheng, *Ibid.*, p. 73.

113 Fan Chi traduit par François Cheng, *Ibid.*, p. 99-100.

114 François Cheng, *Ibid.*, p. 73.

115 François Cheng : À la base de la pratique du peintre « résidait une conception organiciste de l'univers où les souffles vitaux étaient censés relier tous les êtres et leur agir dans un *chou-liu* [circulation universelle] comportant d'incessantes transformations internes, comme dans une sorte de cosmogénèse continue au sein de laquelle le Temps ne serait autre que l'Espace en mutation, et l'Espace le Temps momentanément en repos. » François Cheng, *Souffle-Esprit. Textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 169.

116 Shen Tsung-ch'ien cité par François Cheng, *Ibid.*, p. 127.

117 François Cheng, *Vide et plein, Op. cit.*, p. 47.

l'espace pictural.

Le traitement de l'espace dont témoignent ces peintures chinoises cherche la plupart du temps à créer un microcosme (une peinture dynamique avec la sensation d'être en mouvement), à l'image de la dimension organique et vivante du macrocosme¹¹⁸. Kuo Hsi¹¹⁹ fut le premier à envisager des théories sur la perspective¹²⁰ pour les peintures de paysages. Dans son traité *Haut Message des forêts et des sources*, il décrit trois modes de distanciation :

Les montagnes ont trois types de distances ou perspectives. Lorsque, du pied de la montagne, le spectateur élève son regard vers le sommet, c'est le *kao-yuan* [distance ou perspective en hauteur] ; lorsque, depuis le devant de la montagne, le spectateur jouit d'une vue plongeante sur les montagnes derrière, c'est le *shen-yuan* [distance ou perspective en profondeur] ; lorsque, depuis une montagne proche, le spectateur dirige horizontalement son regard vers les montagnes lointaines, c'est le *p'ing-yuan* [distance ou perspective plane].¹²¹

Les peintures donnent, alors, au spectateur la sensation d'entrer dans le paysage et découvrir cet espace « où l'on peut résider ou se promener »¹²² (Fig. 22).

Les recherches picturales de Mira Schendel sont quant à elle différentes puisque l'artiste semble moins chercher à construire une perspective qu'à dévoiler la surface et la matière du support.

Si certains espaces picturaux nous invitent à y entrer, de sorte que nous nous sentons accueillis, d'autres, au contraire, nous donnent l'impression de déborder l'espace, de sorte que nous nous sentons envahis par l'histoire, les mots, les images. D'autres encore, telles certaines œuvres de Mira Schendel ou Cy Twombly, ne créent ni une sensation d'attraction ni une sensation d'expulsion, ils dévoilent la surface plane du support.

118 François Cheng, *Ibid.*, p. 72.

119 Kuo Hsi (Guo Xi) est né au Henan vers 1020 a été peintre officiel de la cour de l'empereur Shenzong (1068-1085) de la dynastie Song, et il est mort vers 1090.

120 Pierre Ryckmans, « Guo Xi [Kouo Hi] » in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 6 septembre 2018. <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/guo-xi-kouo-hi>>.

121 Wang Wei cité par François Cheng, *Souffle-Esprit. Op. cit.*, p. 103.

122 Pierre Ryckmans, « Guo Xi [Kouo Hi] », *Op. cit.*

Pour construire l'espace de l'œuvre, le créateur doit, d'abord, circonscrire un espace d'action. Les caractéristiques de cet espace détermineront le travail à venir.

La taille du papier, par exemple, détermine dans ma pratique l'étendue de mes gestes, très concis pour les plus petits formats et plus large pour les dimensions plus importantes. Si l'organisation de l'espace de mes dessins se diffère de celle de Mira Schendel ou des peintures chinoises, le rapport entre trait et vide y joue un même rôle essentiel. Le vide, entre structure de base (support) et lumière (vide entre les traits), acquiert une qualité de volume qui contraste avec les traits noirs et crée du mouvement dans la composition des dessins. Une telle dynamique s'active dès qu'un premier trait change la forme du vide structurant. Le trait suivant est tenu de prendre en compte cette modification dynamique et imposer une nouvelle forme au vide. Le noir foncé et mat du bâton d'encre à l'huile des lignes creuse le vide lumineux du support en lui donnant forme et volume sans pour autant perturber son unité. L'espace pictural se forme et se transforme alors dans la recherche d'une harmonie entre traits et vide, lumière et ombre.

Cependant, j'ai parfois l'impression que l'espace lumineux des masses de vide refuse d'accueillir les traits d'ombre que j'y inscris, sans les repousser complètement. Les traits se reposent simplement sur la structure sans s'accrocher. Certains d'entre eux creusent, d'autres se reposent sur le vide structural pour modeler le vide médian.

Ce rapport dynamique entre traits et vide de ma pratique artistique constitue peut-être l'une des raisons pour lesquelles l'œuvre de Schendel me bouleverse tant. C'est moins un trait sur le support dont je fais l'expérience en observant son œuvre que la rencontre entre mes propres expériences gestuelles et créatives et les siennes. Il est, dès lors, impossible d'envisager, si le ressenti que j'ai eu en regardant son œuvre composée d'un seul trait perdu dans le vaste vide de l'espace pictural fut vécu de la même manière par l'artiste. Certes, ses

recherches sur le *Vide d'amplitude cosmique* s'approchent de mon ressenti devant l'œuvre, mais ce geste-là a été peut-être une « caresse » à éveiller le *Vide*.

Dernièrement, en résidence d'artiste, mécontente avec le résultat retrouvé dans certains rapports entre traits et vide je dépassais l'équilibre recherché et le cumul de traits noirs les uns sur les autres m'ont conduit à remplir le support de traits et de volume noir. Un tout nouveau rapport est né dans l'espace pictural, plus seulement entre lumières et ombre, entre traits et vide, mais aussi entre les nuances de noir et la texture des matières.

Pour Maurice Blanchot, l'espace de l'œuvre relève à la fois de l'intime et du dehors :

Le poème – et en lui le poète – est cette intimité ouverte au monde, exposé sans réserve à l'être, est le monde, les choses et l'être sans cesse transformés en intérieur est l'intimité de cette transformation, mouvement apparemment tranquille et doux, mais qui est le plus grand danger, car la parole touche alors à l'intimité la plus profonde, n'exige pas seulement l'abandon de toute assurance extérieure, mais se risque elle-même et nous introduit en ce point où de l'être il ne peut rien être dit, rien être fait, où sans cesse tout recommence et où mourir même est une tâche sans fin.¹²³

Un poème, une peinture, une musique, une chorégraphie constituent ces espaces d'intimité de l'artiste ouverts au monde par des actes créateurs. En outre, les œuvres sont aussi l'espace où l'être et le monde sont transformés en intimité, affirme Rainer Maria Rilke, et deviennent ainsi l'intimité même de cette transformation. *Weltinnenraum*¹²⁴ (espace intérieur du monde) :

*À travers tous les êtres passe l'unique espace :
espace intérieur du monde. Silencieusement volent les oiseaux
tout à travers nous. Ô moi qui veux croître,
je regarde au dehors et c'est en moi que l'arbre croît !*¹²⁵

Le créateur transforme cet espace intérieur du monde qui croît en lui

123 Maurice Blanchot, *Op. cit.*, p. 206.

124 *Weltinnenraum* signifie espace intérieur du monde en allemand, c'est une idée de Rainer Maria Rilke cité par Maurice Blanchot *Ibid.*, p. 174.

125 Rainer Maria Rilke, poème daté d'août 1914, cité par Maurice Blanchot *Ibid.*.

depuis l'espace du dehors en image, en sons, en mouvements pour construire dans l'espace pictural, métrique ou scénique un autre espace intime. Cet autre espace qui devient « *violemment déployé par la contestation mutuelle du pouvoir de dire et du pouvoir d'entendre* »¹²⁶ c'est-à-dire lorsque l'intimité transformatrice du créateur est exposée au-dehors elle rencontre l'intimité transformatrice du spectateur. À tel point que, toutes les émotions et actions, des personnages d'un roman par exemple, s'accomplissent en lui.

Il s'agit, pour cette étude sur la métamorphose par laquelle passe l'environnement du créateur pour devenir œuvre d'art, de se concentrer sur ce qui est en rapport avec le travail de l'artiste.

Le premier espace auquel le créateur se confronte est l'étendue incommensurable du macrocosme, étendue au sein de laquelle nos sens perceptifs et nos actions motrices créent nécessairement, un cadre.

Notre champ visuel, pour ne citer qu'un seul de nos sens, couvre une étendue considérable dès lors que l'on considère l'organe de la vision comme partie prenante d'un corps en mouvement. Ces morceaux d'espace délimités par notre vue demeurent d'une telle hétérogénéité que notre attention consciente n'est pas apte à l'appréhender dans son ensemble. Elle limite alors la saisie de l'espace à « *quelques éléments de la scène, au détriment d'autres, néanmoins bien visibles* »¹²⁷. Elle sélectionne des éléments du champ visuel selon nos expériences personnelles et selon les schèmes collectifs « *intériorisé[s] grâce à l'expérience acquise dans un milieu social donné* »¹²⁸.

L'attention consciente parcourt le champ visuel de manière à saisir ce que l'on peut reconnaître, explique Jean-François Lyotard, « *et rejette ainsi tout ce qui n'y est pas identifiable immédiatement* ».¹²⁹ Or, l'artiste qui cherche son œuvre dans le paysage, par exemple, est tenu de saisir aussi bien l'attention focalisée

126 Maurice Blanchot, *Ibid.*, p. 35.

127 Jérôme Dokic, *Qu'est-ce que la perception ?*, Paris, Éditions Librairie philosophiques J. VRIN, 2004, p. 55-56.

128 Philippe Descola, *Par-delà nature et culture* (2005), Paris, Éditions Gallimard, 2015, p. 189-190.

129 Jean-François Lyotard, *Discours, Figure, Op. cit.*, p. 158.

autour de la zone de vision distincte que les éléments de la vaste frange périphérique de l'espace courbe. L'auteur rappelle qu'apprendre à voir, c'est désapprendre à reconnaître¹³⁰.

Lyotard qualifie le premier contact de notre attention consciente avec un élément de la périphérie du champ visuel d'*événement visuel*¹³¹, d'*altérité visuelle*, d'*un invisible du visible*¹³² qui n'est « *pourtant pas simplement le dos de ce qui est saisi de face au centre* »¹³³, mais la « *distance insaisissable entre la périphérie du champ visuel et son foyer* »¹³⁴.

Pour Anton Ehrenzweig, le créateur se nourrit de conflits engendrés par ces différents principes de la focalisation sur le détail de l'attention consciente et du *scanning* complexe de l'attention indifférenciée : la fragmentation de l'une se heurte à la totalité de l'autre¹³⁵. Nous retrouvons cette opposition dans la description que donne Italo Calvino d'un de ses processus d'écriture :

Parfois, cherchant à me concentrer sur l'histoire que je voudrais écrire, je m'aperçois que mon intérêt se porte sur autre chose, non pas sur une chose précise, mais sur tout ce qui reste exclu de ce que je devrais rédiger : le rapport entre mon sujet bien déterminé et toutes les variantes ou solutions de remplacement, tous les événements que le temps et l'espace peuvent contenir. C'est là une obsession dévorante, destructrice, qui suffit à me bloquer. Pour la combattre, j'essaie de limiter le champ de mon propos, puis de le diviser en champs plus restreints, puis de les subdiviser encore, et ainsi de suite. Un autre vertige me saisit alors, celui du détail du détail du détail, me voilà aspiré par l'infinitésimal, par l'infinitement petit, tout comme je me dispersais auparavant dans l'infinitement vaste.¹³⁶

Ce moment de la recherche créatrice, où le projet tenu dans l'espace imaginaire personnel du créateur investit l'espace physique de l'écriture, est celui auquel l'artiste construit le corps de l'œuvre. Le parcours vécu par Calvino s'étend de l'espace périphérique diffus d'un *scanning* complexe de tout ce qui

130 *Ibid.*, p. 157.

131 *Ibid.*, p. 158.

132 *Ibid.*.

133 *Ibid.*.

134 *Ibid.*.

135 Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, *Op. cit.*, p. 54.

136 Italo Calvino, *Leçons américaines : aide-mémoire pour le prochain millénaire*, traduction de Yves Hersant, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 114.

devrait rester exclu jusqu'à l'espace focalisé du détail.

L'espace imaginé et imaginaire du projet reste difficile à définir avant d'être rendu visible ou audible par les expériences créatrices dans l'espace physique. Il est modelé par la conscience et l'inconscient de l'artiste, par ses mémoires et ses souvenirs, sa culture et son histoire. Aussi bien que par un événement particulier, une expérience traumatique, heureuse, un deuil... ou encore un rêve ou une œuvre d'art. Un élément de l'environnement socioculturel ou familial ou personnel du créateur s'impose à son esprit et prend place dans sa conscience. Autour de cet événement peut ou non se construire un projet déclencheur d'un travail créateur. C'est un point de départ restreint et souvent flou, qui, à un moment donné et pour une raison ou une autre, est repris dans le vaste champ des recherches créatrices de l'artiste.

Une fois que le projet a été suffisamment défini, l'artiste est alors en mesure d'investir l'espace physique et matériel pour commencer les expériences créatrices. Ces études préliminaires impliquent souvent l'examen d'un grand nombre de possibilités et explorent le champ des possibles de l'infiniment grand à l'infiniment petit, de l'infiniment présent à l'infiniment passé et futur, de l'infiniment proche à l'infiniment lointain. Et ils déterminent, selon les résultats acquis, les caractéristiques physiques d'un espace-support plus approprié au projet.

Cet autre espace que le créateur s'approprie – différent de l'espace du dehors où il est inséré, de l'espace mental du projet et des espaces d'ébauches – est l'espace physique qui deviendra l'espace de l'œuvre. Il est choisi et circonscrit pour accueillir la construction du corps de l'œuvre. C'est n'importe quel espace du monde que l'artiste aura jugé pertinent d'adapter pour la réalisation de son projet.

Dès que l'artiste s'engage dans un espace pour réaliser son travail créateur, depuis son intention¹³⁷ jusqu'à la matérialisation de l'œuvre, il effectue un nombre

137 Nous utilisons le mot « intention » d'après Marcel Duchamp dans son texte « Le processus de créatif » (1957), in *Duchamp du signe. Écrits*, Paris, Éditions Flammarion, 1991, pp.188-189 : une « intention » qui comprend des dispositions qui ne sont pas complètement conscientes.

considérable d'expériences. Quelques-unes ont lieu dans les espaces d'ébauche, d'autres dans l'espace-support définitif. Les premières transforment le projet de l'espace imaginaire en image, symboles, sons, formes, mouvements, protocoles... Les deuxièmes sur l'espace-support transforment, en plus, l'espace, la matière, le langage, le son, les images en œuvre d'art. Certains artistes, dont moi-même, ne réalisent pas d'ébauches, nous engageons toutes les expériences et transformations directement sur l'espace-support définitif. Et leurs résultats, positifs ou négatifs, restent enregistrés sur le support et deviennent éléments du travail.

Ces expériences transformatrices de matières concrètes et abstraites peuvent, simultanément, atteindre les parties les plus intimes, les plus enfouies de l'inconscient de l'artiste et les faire ressortir à la conscience. Une censure stricte du système psychologique du créateur peut les bloquer complètement ou, s'il est plus flexible, permettre à ces projections d'intégrer l'espace pictural, sonore, chorégraphique. Nous comprenons, par conséquent, le besoin de certains artistes de se placer dans une sorte de « cocon » spatio-temporel psychologique pour être en mesure de se concentrer sur la création de l'espace de l'œuvre.

L'artiste saisit et isole un élément psychologique ou perceptif ou affectif pour établir le noyau d'une recherche créatrice. L'élaboration de cette recherche, telle la progression d'une pensée, s'enrichit par des possibilités infiniment vastes et infiniment détaillées qui se délimitent au choix d'un projet précis. La réalisation de ce projet sur un espace circonscrit l'étend en plusieurs seuils d'expériences créatrices. De sorte que ces espaces investis par la création ne peuvent – telle est l'hypothèse que propose d'étudier notre recherche dans cette perspective spatiale du travail créateur – constituer une œuvre sans un effort du créateur pour délimiter chacun d'entre eux et ainsi permettre leurs intégrations dans la construction de

Pierre Bourdieu dans sa théorie de la pratique « dispositionnaliste » « place au principe des actions, non pas nécessairement des intentions explicites, mais des dispositions corporelles, des schèmes générateurs de pratiques qui n'ont pas besoin d'accéder à la conscience pour fonctionner, et qui peuvent fonctionner en deçà de la conscience et de la volonté – ce qui ne veut pas dire qu'ils soient élémentaires, primitifs. ». Pierre Bourdieu, « Cours du 13 janvier 1999 » in *Manet : une révolution symbolique*, cours au Collège de France (1998-2000) suivis d'un manuscrit inachevé de Pierre et Marie-Claire Bourdieu, Paris, Éditions Raison d'agir/Éditions du Seuil, 2016, p. 81.

l'espace de l'œuvre.

L'espace de l'œuvre se compose alors d'un espace physique choisi et circonscrit par l'artiste pour qu'il puisse y exposer les « *espaces intérieurs du monde* » qui le traversent et ses projets imaginaires et protocoles imaginés. Ensuite sur cet espace-support se réalisent diverses expériences créatrices, dont les rapports entre l'intime et l'extérieur, la matière et l'espace, l'intention et les accidents composent l'espace de l'œuvre. Ce dernier est déterminé par une limite physique étendue à multiples seuils d'espaces et de temps par les constructions créatrices. Un espace où l'intimité du créateur rencontre l'intimité du spectateur.

2.1 Discontinuités des espaces de création

Faire de l'art, de même que réfléchir à l'art, défendent Tacita Dean et Jeremy Millar¹³⁸, c'est créer un « lieu ». Concept difficile à circonscrire, le lieu est défini par ces deux auteurs comme « *un espace à l'intérieur duquel le processus du souvenir continue d'activer le passé* »¹³⁹. En d'autres termes, les espaces physiques avec lesquels nous interagissons quotidiennement ou sur une certaine durée engagent un processus de stratification de souvenirs et de récits personnels. En eux se déposent toutes les expériences vécues : ils deviennent familiers.

Du lieu et de l'art, on peut dire qu'ils ne contiennent – ni ne sont contenus par – aucune frontière, mais plutôt d'innombrables seuils qui s'étendent bien au-delà des limites physiques du site ou de l'objet de l'art, et aussi des limites temporelles puisqu'ils demeurent même quand le lieu ou l'œuvre d'art ont disparu.¹⁴⁰

Le lieu est ainsi un espace délimité que, par un processus d'accumulation

138 Tacita Dean et Jeremy Millar, *Lieu (Place)*, traduction de Vicent Delezoide, Londres, Éditions Thames & Hudson, 2005, p. 26.

139 *Ibid.*, p. 14.

140 *Ibid.*, p. 20.

d'expériences et de souvenirs capables de transformer les perceptions et relations que nous avons avec lui, s'étend à plusieurs seuils.

Reprenons l'interdépendance des espaces durant le processus de réalisation d'une œuvre pour ajouter la distinction entre lieu et espace : l'artiste a besoin de choisir ou circonscrire un espace à sa création, il peut être un nouvel espace (une feuille de papier, un morceau de toile) ou un lieu déjà connu (un document, une enveloppe, un livre). Lequel s'approprie l'artiste pour ses expériences créatrices qui le déploie en multiples stratifications d'expériences, de traces et d'empreintes dans le but de construire l'espace de l'œuvre. Ce dernier devient lieu de l'œuvre pour l'artiste. Et pour nous, spectateurs, il apparaît comme un espace intime, étranger et inconnu que nous faisons nôtre en le transformant, à notre tour, en lieu personnel.

Dean et Millar ont établi un parallèle¹⁴¹ entre les parcours d'expériences par lesquels ils sont passés dans leurs recherches théoriques pour déterminer le concept de « lieu » et ce passage du film *Stalker*¹⁴² d'Andreï Tarkovski ci-dessous. Il s'agit d'un dialogue du personnage principal au sujet de l'espace de l'intrigue, la « Zone » :

La Zone, c'est un système complexe... de pièges, si l'on veut, qui tous sont mortels. J'ignore ce qui se passe ici en dehors de notre présence... mais il suffit qu'on se montre pour que tout entre en mouvement. Nos humeurs, nos pensées, nos sentiments, toutes nos émotions provoquent ici des changements que nous ne sommes pas en mesure de concevoir. Les anciens pièges disparaissent tandis qu'en surgissent de nouveau, les endroits sûrs deviennent impraticables, et le chemin tantôt se fait plus simple et aisé, tantôt se complique de manière impossible. C'est cela, la Zone. On pourrait même croire qu'elle est capricieuse. Et de fait, elle est à chaque instant telle que nous la modelons avec notre conscience...¹⁴³

La Zone est un espace vivant qui se modifie constamment selon les

141 *Ibid.*, p. 11.

142 *Stalker* (*Сталкер*, 1979), Andreï TARKOVSKI (réalisateur), interprété par Aleksandr Kaydanovskiy, Anatoliy Solonitsyn, Nikolay Grinko, Alisa Freyndlikh [et al.], act., 163 minutes, Boulogne-Billancourt, Édition Gaumont Columbia RCA vidéo, DL 1982.

143 Andreï Tarkovski, « Stalker » in *Œuvres cinématographiques complètes*, volume II, traduction de Luc Aubry, Nikita Krivochéine, Arnaud Le Glanic, Paul Lequesne, André Markowicz, Laure Vernière, Irina Vinogradova, Paris, Exils éditeurs, 2001, p. 240-241.

mouvements, les pensées et les humeurs de chaque personnage qui s'y aventure. Un tel rapprochement avec la recherche théorique nous permet de comprendre l'incertitude et l'indétermination de ce parcours tout aussi créateur que le parcours de réalisation d'une œuvre.

Cette analogie spatiale convient également à la « lutte »¹⁴⁴ que mène l'artiste à l'intérieur de l'espace de création. Dépositaire de souvenirs et d'expériences, cet espace se transforme à chaque instant modelé par la conscience et l'inconscient de l'artiste. Les gestes créateurs – volontaires et involontaires, accompagnés de souvenirs, de sentiments, conduits par des schèmes de la pratique et d'une technique – provoquent des changements dans cet espace que l'artiste immergé n'est pas en mesure de concevoir dans son ensemble. Ces changements créateurs ne prennent fin qu'au moment où l'artiste se retrouve exclu de ce lieu où désormais il n'y a plus de place à la création. Il s'agit dès lors de laisser place aux spectateurs qui rentrent dans ce système complexe de pièges et de découvertes, pour la modeler selon leurs pensées et émotions.

Que se passe-t-il sur ce support où il suffit qu'on se montre pour que tout rentre en mouvement ? Marcel Duchamp explicite sa théorie sur le processus créatif de la manière suivante :

Pendant l'acte de création, l'artiste va de l'intention à la réalisation en passant par une chaîne de réactions totalement subjectives. La lutte vers la réalisation est une série d'efforts, de douleurs, de satisfactions, de refus, de décisions qui ne peuvent ni ne doivent être pleinement conscients, du moins sur le plan esthétique.

Le résultat de cette lutte est une différence entre l'intention et sa réalisation, différence dont l'artiste n'est nullement conscient.

En fait, un chaînon manque à la chaîne des réactions qui accompagnent l'acte de création ; cette coupure qui représente l'impossibilité pour l'artiste d'exprimer complètement son intention, cette différence entre ce qu'il avait projeté de réaliser et ce qu'il a réalisé est le « coefficient d'art » personnel contenu dans l'œuvre.

En d'autres termes, le « coefficient d'art » personnel est comme une relation arithmétique entre « ce qui est inexprimé, mais était projeté » et « ce qui est exprimé inintentionnellement ».¹⁴⁵

144 Marcel Duchamp, « Le processus de créatif » (1957) in *Duchamp du signe. Écrits*, Paris, Éditions Flammarion, 1991, p. 188.

145 Marcel Duchamp, « Le processus de créatif », *Op. cit.*, p. 188-189.

Duchamp utilise ce terme de « *coefficient d'art* » pour décrire « *le mécanisme subjectif qui produit l'œuvre d'art à l'état brut* »¹⁴⁶, c'est-à-dire avant qu'elle ne soit accomplie par l'investissement du spectateur. Cette « lutte » du mécanisme subjectif (conscient, préconscient et inconscient) du créateur est interdépendante des expériences matérielles et spatiales durant la réalisation de l'œuvre. L'interaction des matériaux peut créer de satisfactions ou d'efforts supplémentaires, la capacité de l'espace-support à accumuler les matières peut apporter d'insatisfactions ou de nouvelles décisions.

En tout cas, le processus de réalisation de l'œuvre exige un effort de la part du créateur pour créer de rapports entre toutes les chaînes de réactions subjectives et matérielles qui accompagnent les actes créateurs.

L'espace pictural est celui que chaque instant de cette « lutte » renvoie à l'artiste, d'une part les registres des expériences accomplies intentionnellement et « inintentionnellement » et d'autre part ce qui n'a pas encore été exprimé. Jusqu'au détachement définitif du créateur de ce lieu¹⁴⁷ devenu :

une réalité nouvelle, qui ouvre dans le monde un horizon plus vaste, une possibilité nullement fermée, mais telle au contraire que la réalité sous toutes ses formes s'en trouve élargie.¹⁴⁸

Pour créer cette nouvelle réalité, le créateur met à l'épreuve ses habiletés, ses connaissances, ses limites physiques, son imaginaire et souvent il se met aux risques de se perdre ou de se retrouver poussant toutes ses limites « *jusqu'au cœur vide où l'être atteint sa limite et où la limite définit l'être* »¹⁴⁹.

N'est-ce donc pas par la transgression de limites et d'idées que l'œuvre

146 *Ibid.*.

147 Didier Anzieu démontre sa théorie sur les cinq phases du travail créateur, étant la dernière celle de « produire l'œuvre au-dehors, de déclarer l'œuvre terminée, de la détacher définitivement de soi, de l'exposer à un public, d'affronter les jugements, les critiques – ou pire encore, l'indifférence ». Nous reviendrons sur cette théorie dans le cinquième chapitre. *Le corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Éditions Gallimard, 1981, p. 127.

148 Maurice Blanchot, *Op. cit.*, p. 281.

149 Michel Foucault, *Préface à la transgression, hommage à Georges Bataille* (1963), suivi de *Ceci n'est pas une préface* de Francis Marmande, Fécamp, Nouvelles Éditions Lignes, 2012, p. 21.

d'art ouvre dans le monde un horizon plus vaste ?

Pour Michel Foucault, la transgression est un geste qui concerne la limite, selon la même logique du principe de contestation de Blanchot, auquel « *n'est pas un effort de la pensée pour nier des existences ou des valeurs* »¹⁵⁰, mais un « *geste qui reconduit chacune d'elles à ses limites* »¹⁵¹. Il n'y a rien de négatif dans la transgression, bien au contraire : le geste qui transgresse affirme l'être limité¹⁵².

La limite et la transgression se doivent l'une à l'autre la densité de leur être : inexistence d'une limite qui ne pourrait absolument pas être franchie ; vanité en retour d'une transgression qui ne franchirait qu'une limite d'illusion ou d'ombre. Mais la limite a-t-elle une existence véritable en dehors du geste qui glorieusement la traverse et la nie ?¹⁵³

Cette dynamique entre limite et transgression est au centre de mouvements créateurs qui réalisent l'espace de l'œuvre. Les limites de données objectives se confrontent aux contraintes de l'être, les gestes de transgression créatrice repoussent chacune de ces données à leurs limites pour déployer l'espace du support en multiples seuils. Au fur et à mesure, cette dynamique de soumissions et transgressions constantes des limites amène le créateur à devenir :

créateur aussi de lui-même en ce qu'il crée. À la fois, artiste plus riche de l'épreuve de ses œuvres, autre qu'il n'était grâce à son ouvrage ; parfois épuisé et mourant en cette œuvre qui n'en est que plus vivante.¹⁵⁴

Réaliser une œuvre dans l'espace est ainsi une question de définition et de déplacement de limites : celles qu'imposent les espaces-supports, les dimensions de l'espace de travail, les limites budgétaires, les limites techniques, les intervalles de temps, les caractéristiques physiques des matériaux... Mais il est, surtout, question des cadres de l'être créateur, soumis au danger immense qui est celui de conduire une expérience jusqu'au point où l'être « *ne peut plus continuer* »¹⁵⁵.

150 Michel Foucault, *Ibid.*

151 *Ibid.*

152 *Ibid.*, p. 20.

153 *Ibid.*, p. 17.

154 Maurice Blanchot, *Op. cit.*, p. 281.

155 Rainer Maria Rilke dans une lettre adressée à Clara Rilke citée par Maurice Blanchot *Op. cit.*, p. 316.

Parmi tous les cadres qui définissent l'être créateur – les données objectives du fonctionnement de son corps, la flexibilité de son mécanisme psychologique, envers les intégrations et échanges entre conscience, préconscience et inconsciente, réunissant l'imagerie de surface et sa matrice inconsciente et vice versa durant le travail créateur¹⁵⁶ –, il y a les structures sociales, acquises implicitement et explicitement, qui induisent la perception de l'espace social et le rapport à autrui. Ces structures organisent et cadrent les connaissances et les actions pratiques d'une collectivité et agissent fréquemment sans « *mobiliser des images mentales ou un savoir déclaratif, structures à présent regroupées sous l'appellation générique de "schèmes"* »¹⁵⁷.

Par les expériences créatrices, certains artistes jouent avec ces cadres socioculturels et ses structures dans le but de les repousser, de les transgresser ou tout simplement de les exposer.

Les recherches anthropologiques de Philippe Descola, professeur d'anthropologie de la nature au Collège de France, en particulier celles présentées dans son livre *Par-delà nature et culture* constituent selon nous une compréhension pertinente des cadres et des contraintes que le contexte social et l'espace environnant imposent à chaque individu, limites auxquels tout créateur se confronte.

2.2 Cadres socioculturels : l'œuvre de Claudia Andujar

Des recherches de la psychologie cognitive sur le raisonnement analogique ont montré « *que la reconnaissance de similitudes entre des objets ou des événements singuliers devient beaucoup plus facile lorsqu'elle procède par*

156 Anton Ehrenzweig suggère qu'un « bon espace pictural est [...] une démarche du contrôle proprement inconscient, opposé à la planification consciente. », p. 95, in *L'ordre caché de l'art*, *Op. cit.*, p. 244-245.

157 Philippe Descola, *Op. cit.*, p. 187.

induction à partir d'un schème déjà présent »¹⁵⁸ par contraste avec les comparaisons analytiques « *au coup par coup, qui sollicite plus l'attention et la mémoire* »¹⁵⁹. Si, comme l'explique Descola, un grand pas sépare la cognition individuelle (raisonnement analogique en situation expérimentale) et les *représentations collectives*¹⁶⁰ (induction à partir des schèmes partagés), elles restent, pourtant, interdépendantes. Dans un sens, notre expérience du monde s'élabore « *en accord avec des paradigmes existants* »¹⁶¹ et nos cognitions individuelles sont induites par des schèmes explicites et implicites des pratiques collectives préalablement établies. Dans l'autre sens, les représentations collectives sont disséminées par des individus particuliers¹⁶² et les paradigmes existants peuvent être « *affectés par des événements imprévus qui exigent leur réforme* »¹⁶³ par les individus.

Philippe Descola distingue deux catégories parmi les *schèmes* dont chaque environnement social dispose pour « *assurer l'intégration du moi et d'autrui dans un environnement donné* »¹⁶⁴ : les *schèmes explicitables* d'une part, pouvant être formulés comme des modèles vernaculaires par ceux qui les mettent en pratique¹⁶⁵ (ainsi il en est des règles de mariage, de parenté, des rituels et des dispositions géographiques des sites sacrés) et les *schèmes implicites* d'autre part, qui intériorisés sans inculcation particulière, s'acquièrent par une familiarisation progressive avec des procédures collectives et sociales¹⁶⁶.

Parmi les *schèmes implicites*, l'auteur distingue, d'un côté, les *schèmes spécialisés*, « *dont la composition perspective ou les différentes sortes d'habitus constituent des exemples parmi d'autres* »¹⁶⁷ – ce sont eux qui structurent la trame de notre quotidien et organisent la plupart de nos actions depuis les pratiques

158 *Ibid.*, p. 199.

159 *Ibid.*.

160 Philippe Descola, *Ibid.*.

161 *Ibid.*, p. 200.

162 *Ibid.*, p. 199.

163 *Ibid.*.

164 *Ibid.*, p. 203.

165 *Ibid.*, p. 190.

166 *Ibid.*.

167 *Ibid.*, p. 192.

corporelles et les répertoires d'expressions des émotions jusqu'à « *la formation des jugements classificatoires* »¹⁶⁸ – et de l'autre côté, les *schèmes intégrateurs*, des dispositifs plus complexes de fonction médiatrice qui contribuent « à donner à chacun de nous le sentiment d'avoir en commun avec d'autres individus une même culture et une même cosmologie ».¹⁶⁹

La trame de notre quotidien est organisée par les *schèmes spécialisés* dont font partie les différents *habitus*. La notion d'*habitus*, établie par Pierre Bourdieu, se définit comme un système de dispositions durables qui agissent en tant que

principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement adaptées à leur but sans supposer la visée consciente de fins et la maîtrise expresse des opérations nécessaires pour les atteindre, objectivement « réglées » et « régulières » sans être en rien le produit de l'obéissance à des règles, et, étant tout cela, collectivement orchestrées sans être le produit de l'action organisatrice d'un chef d'orchestre.¹⁷⁰

L'*habitus* intègre les expériences passées et fonctionne

chaque moment comme une *matrice de perceptions, d'appréciation et d'actions* [qui] rend possible l'accomplissement de tâches infiniment différenciées, grâce aux transferts analogiques de schèmes permettant de résoudre les problèmes de même forme et grâce aux corrections incessantes des résultats obtenus, dialectiquement produites par ces résultats.¹⁷¹

En ce qui concerne la pratique artistique, Bourdieu estime¹⁷² « *qu'un habitus de peintre est un modus operandi socialement constitué* »¹⁷³. Selon lui, pour analyser une œuvre d'art il est nécessaire de reconstruire le système de dispositions pratiques de l'artiste, puisque « *c'est ce modus operandi qui devient*

168 *Ibid.*.

169 Philippe Descola, *Op. cit.*, p. 192.

170 Pierre Bourdieu, *Le sens pratique* (1980), Paris, Les Éditions de Minuit, 1989, p. 88-89.

171 Pierre Bourdieu, « Esquisse d'une théorie de la pratique » (1972) in *Esquisse d'une théorie de la pratique précédée de Trois études d'ethnologie kabyle*, Paris, Éditions du Seuil, 2015, p. 261-262.

172 Pierre Bourdieu, « Manet, une révolution symbolique », cours au Collège de France (1998-2000).

173 Pierre Bourdieu, « Cours du 20 janvier 1999 » in *Manet : une révolution symbolique*, cours au Collège de France (1998-2000) suivis d'un manuscrit inachevé de Pierre et Marie-Claire Bourdieu, Paris, Éditions Raison d'agir/Éditions du Seuil, 2013, p. 94.

opus operatum ». ¹⁷⁴ Dans la lignée de ce raisonnement, nous considérons qu'il existe tout un système de dispositions venant structurer nos perceptions, actions et modes d'intégration. Systèmes élaborés dans nos rapports avec l'espace socioculturel et le contexte historique qui ne sont pas toujours conscients. Si notre dernier chapitre développe plus longuement la nature des mouvements créateurs, la notion d'*habitus* permet une première compréhension des relations qui s'établissent entre le créateur et le contexte dans lequel il se situe.

De notre perspective *poiétique* du travail créateur, nous voudrions accentuer que la fertilité des expériences créatrices se trouve dans ce qu'elles apportent de risque de déstructuration du langage, des symboles, de l'imaginaire et du créateur lui-même le poussant à ses limites. Et dans la dynamique qui se crée entre les dispositions pratiques du créateur et le contexte historico-social.

Pris dans deux environnements culturels différents, l'un en Allemagne et l'autre en Irlande, ces deux artistes témoignent, à la même époque, du désir de se libérer des assujettissements de la tradition culturelle dans laquelle ils se trouvaient. Il s'agit de Bertolt Brecht et de James Joyce. Pour Brecht, l'art est une question d'engagement, d'action pédagogique, voire révolutionnaire ¹⁷⁵ : il s'agit de rompre avec l'illusion théâtrale et de pousser le spectateur à la réflexion. Pour ce faire, il milite pour une formule qui lui est chère : la *dislocation du monde* ¹⁷⁶.

La dislocation du monde, voilà le sujet de l'art. Impossible d'affirmer que, sans désordre, il n'y aurait pas d'art, et pas d'avantage qu'il pourrait y en avoir un : nous ne connaissons pas de monde qui ne soit désordre. Quoi que les universités nous susurrent à propos de l'harmonie grecque, le monde d'Eschyle était rempli de luttes et de terreur, et tout autant celui de Shakespeare que celui d'Homère, de Dante et de Cervantès, de Voltaire et de Goethe. Si pacifique que parût le compte rendu qu'on en faisait, il parle de guerres, et quand l'art fait la paix avec le monde, il l'a toujours signée avec un monde en guerre. ¹⁷⁷

174 Pierre Bourdieu, *Ibid.*, p. 82.

175 Umberto Eco, *L'œuvre ouverte (Opera aperta, 1962)* traduction de Chantal Roux de Bézieux, Paris, Éditions du Seuil, 2015, p. 290.

176 Georges Didi-Huberman, *Atlas ou Le gai savoir inquiet*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011, p. 181.

177 Bertold Brecht, « Exercices pour comédiens » (1940), traduction dirigée par J.M. Valentin,

Dans un monde alors en guerre, Brecht a eu le courage de tenter l'aventure du désordre.

Avec James Joyce, le courage du désordre est le même, mais il emprunte un chemin différent. Pour Umberto Eco, l'écrivain ne s'intéressait qu'au style et si ses actions stylistiques devaient se plier à des fins pédagogiques, elles perdraient de leur portée révolutionnaire¹⁷⁸. Suivant un rythme de mutations incessantes créées à partir de relations multiples, Joyce réduit le monde au langage et rejoue l'affrontement des cultures au sein du mot. Il prouve que le langage littéraire n'est pas immédiatement traduisible en des termes d'utilisation concrète¹⁷⁹ et qu'est possible :

l'existence d'un langage qui ne se contente plus d'*affirmations sur le monde* à partir de réalités (des référents) que les signes organisent selon des modes définis de rapports ; [mais] d'un langage qui devient *lui-même reflet du monde* et organise dans ce but les rapports, à lui internes, des signes – les réalités signifiées ne jouant plus qu'un rôle secondaire de support des signes, comme si c'était à présent la *chose* désignée qui faisait fonction de *signe* conventionnel pour que soit signifié le *terme* qui la désigne.¹⁸⁰

En supprimant les points de repère de la tradition littéraire et en proposant une nouvelle structure, Joyce laisse les lecteurs « *disponibles et responsables, devant la provocation du chaos et ses possibilités* »¹⁸¹.

Aussi différents que puissent être les chemins d'expériences littéraires des deux auteurs – Brecht qui prend « *pour objet les actes de l'homme et ses rapports concrets* »¹⁸² et Joyce « *celui où l'art engendre, au niveau des structures techniques, un énoncé de type absolument formel* »¹⁸³ dont la seule loi est sa cohérence interne –, ils ont tous deux bouleversé, dénoncé et repoussé les cadres

L'Art du comédien. Écrits sur le théâtre, Paris, Éditions l'Arche, 1999, pp.118-127 cité avec une traduction légèrement modifiée par Georges Didi-Huberman in *Atlas ou Le gai savoir inquiet*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011, p. 181-183.

178 Umberto Eco, *Op. cit.*, p. 290.

179 *Ibid.*, p. 291.

180 *Ibid.*.

181 *Ibid.*, p. 293.

182 *Ibid.*, p. 291.

183 *Ibid.*.

de l'histoire culturelle européenne de leur époque.

Pour en revenir aux schèmes implicites définis par Descola, le deuxième ensemble de schèmes qu'il nomme intégrateurs offre aux individus une autre sorte de structure aux relations que nous entretenons avec le monde. Ces schèmes intégrateurs sont subdivisés en deux modalités fondamentales : l'*identification* et la *relation*¹⁸⁴. Nous pourrions objecter avec raison, explique Descola, que :

le monde et ses usages sont bien trop complexes pour être réduits à ce genre de combinaison élémentaire. Rappelons donc que les modes d'identification ne sont pas des modèles culturels ou des *habitus* localement dominants, mais de schèmes d'intégrations de l'expérience qui permettent de structurer de façon sélective le flux de la perception et le rapport à autrui en établissant des ressemblances et des différences entre les choses à partir des ressources identiques que chacun porte en soi : un corps et une intentionnalité.¹⁸⁵

Les *schèmes intégrateurs de mode de relation* organisent de forme générale les liens qu'une collectivité entretient¹⁸⁶ avec d'autres communautés, et à l'intérieur de sa collectivité : il en est ainsi de l'échange, de la prédation, du don, de la production, de la protection, de la transmission, etc.

Les *matrices d'identification* sont quant à elles les moyens qu'un groupe d'êtres humains emploie pour spécifier les propriétés des existants. Elles servent de point d'ancrage aux formes de cosmologies, de modèles de lien social et de « *théories de l'identité et de l'altérité* »¹⁸⁷. Les deux schèmes relèvent des « *structures cognitives, émotionnelles et sensori-motrices qui canalisent la production d'inférences automatiques* »¹⁸⁸, orientant de ce fait l'action pratique et l'organisation de la pensée.

Pour définir les modalités d'identification, Descola établit comme principe que tout être humain se perçoit en tant qu'unité mixte d'intériorité¹⁸⁹ et de

184 *Ibid.*, p. 204.

185 *Ibid.*, p. 404

186 *Ibid.*, p. 572.

187 Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, *Op. cit.*, p. 220.

188 *Ibid.*, p. 528.

189 Selon Descola, « par le terme vague d'« intériorité », il faut entendre une gamme de propriétés reconnues par tous les humains et recouvrant en partie ce que nous appelons d'ordinaire l'esprit, l'âme ou la conscience – intentionnalité, subjectivité, réflexivité, affects, aptitude à

physicalité¹⁹⁰. La combinaison de ces deux perceptions et leur organisation en ressemblances et en différences, selon l'idée de leurs continuités et discontinuités, l'ont conduit à définir quatre groupes d'ontologie : *l'animisme, le naturalisme, le totémisme, et l'analogisme*¹⁹¹.

Selon le contexte historique et géographique, les matrices génératives d'identification ainsi que les modalités d'interaction entre les individus peuvent prédominer l'une sur l'autre sans pour autant être exclusives. À elles s'ajoute la présence discrète d'autres modes à l'état d'ébauche¹⁹², engendrant ainsi un nombre de variations idiosyncrasiques que nous avons coutume d'appeler *les différences culturelles*¹⁹³. À tel point que, au fil du temps, ces matrices connaissent de transformations, de réorganisations et de réaménagements permettant le progrès d'une technique, par exemple. Cependant, ces réorganisations peuvent avoir lieu, parfois, dû à d'événements dramatiques.

Nous pensons à cet égard aux événements par lesquels ont été contraintes de passer les populations autochtones du Brésil (et le sont toujours). Sous la pression d'envahisseurs et à la suite de la dégradation de leur écosystème environnant, ils ont été forcés de modifier certaines de leurs stratégies de subsistance¹⁹⁴, tout en luttant, en même temps, pour préserver leur cosmologie, leurs modèles socioculturels et leur vision du monde. La force de la pression

signifier ou à rêver. », *Ibid.*, p. 211.

190 « Par contraste, la physicalité concerne la forme extérieure, la substance, les processus physiologiques, perceptifs et sensori-moteurs, voire le tempérament ou la façon d'agir dans le monde en tant qu'ils manifesteraient l'influence exercée sur les conduites ou l'*habitus* par des humeurs corporelles, des régimes alimentaires, des traits anatomiques ou un mode de reproduction particulière. La physicalité n'est donc pas la simple matérialité des corps organiques ou abiotiques, c'est l'ensemble des expressions visibles et tangibles que prennent les dispositions propres à une entité quelconque lorsque celles-ci sont réputées résulter des caractéristiques morphologiques et physiologiques intrinsèques à cette entité. », Philippe Descola, *Ibid.*, p. 211-212.

191 Pour compléter ce cadre, l'auteur ajoute au moins cinq autres modes qui ont un rôle dans la schématisation des pratiques : la *temporalité*, la *spatialisation*, la *figuration*, la *médiation* et la *catégorisation*. Il ne s'attarde cependant pas sur ces modalités. Philippe Descola *Ibid.*, p. 282, p. 351, p. 207-208 respectivement.

192 *Ibid.*, p. 293-294.

193 *Ibid.*

194 *Ibid.*, p. 661-662.

externe qu'ils ont eu à subir a révélé l'impressionnante résistance de leurs structures d'identification.

La photographe Claudia Andujar¹⁹⁵ fut témoin de certains changements qui ont eu lieu en terre Yanomami. Sa première rencontre avec cette population habitant près de la frontière entre le Brésil et le Venezuela eut lieu en 1971, dans le cadre d'un photoreportage pour le magazine brésilien *Realidade*¹⁹⁶ autour d'un projet de développement porté par le gouvernement fédéral dans la région. La communauté qu'elle a visitée était encore, à ce moment-là, isolée du contexte politico-social du pays. Cependant, peu de temps après, les invasions des orpailleurs d'or et les dégradations sont arrivées et elles ont été tellement violentes qu'Andujar décide de créer une organisation non gouvernementale Commission pour la création du parc Yanomami (CCPY), accompagnée par des anthropologues, des ethnologues et des avocats, pour la délimitation, la protection et la conservation de leurs terres. En 1999, ils réussissent à avoir du gouvernement brésilien la démarcation de terres Yanomami, délimitations qui aujourd'hui se retrouvent gravement menacées.

En s'utilisant d'une pratique photographique apprise au sein d'une société *naturaliste* (la sienne), Claudia Andujar dévoiler certains aspects de la vie quotidienne et de l'environnement d'une société avec une matrice d'identification différente : l'*animisme*. Si la société naturaliste est « *définissable par une continuité de la physicalité des entités du monde et une discontinuité de leurs intériorités* »¹⁹⁷, la société qui s'identifie selon une modalité animiste est déterminée par une discontinuité de la physicalité des existants et une continuité de leurs intériorités. L'ontologie animiste attribue à des non-humains une intériorité identique à celles des humains. Les plantes et les animaux sont ainsi dotés de comportements qui suivent « *les normes sociales et les préceptes*

195 Claudia Andujar est une artiste suisse née Claudine Haas à Neuchâtel en 1931, elle vit et travaille à São Paulo, Brésil.

196 Une des photographies de Claudia Andujar fait la couverture, et d'autres sont publiés à l'intérieur du numéro du mois d'octobre 1971.

197 Philippe Descola, *Op. cit.*, p. 304.

éthiques des humains »¹⁹⁸, ce qui leur permet d'établir avec les humains des relations de communication.

La similitude des intériorités autorise donc une extension de l'état de « culture » aux non-humains avec tous les attributs que cela implique, de l'intersubjectivité à la maîtrise des techniques, en passant par les comportements ritualisés et la déférence à des conventions. Toutefois, cette humanisation n'est pas complète, car dans les systèmes animiques, ces sortes d'humains déguisés que sont les plantes et les animaux se distinguent précisément des hommes par leurs vêtements de plumes, de poils, d'écaillés ou d'écorce, autrement dit par leur physicalité.¹⁹⁹

Le chaman Davi Kopenawa Yanomami²⁰⁰ explique de la manière suivante cette continuité d'intériorités entre les êtres du monde selon laquelle les humains et les animaux sont tous des Yanomami²⁰¹ :

Les animaux que nous mangeons sont différents. Ils étaient des humains et sont devenus gibier. Nous les voyons comme des animaux, mais ce sont des Yanomami. Ce sont simplement des habitants de la forêt. Ils ne sont pas autres. Nous sommes semblables à eux. Nous sommes aussi du gibier. Notre chair est identique, nous ne faisons que porter le nom d'êtres humains. Au premier temps, lorsque nos ancêtres n'étaient pas encore devenus autres, nous étions tous des humains ; les aras, les tapirs, les pécaris étaient tous des humains. Puis ces ancêtres animaux se sont transformés en gibier. Cependant, pour eux, nous sommes toujours les mêmes, nous sommes aussi des animaux ; nous sommes le gibier habitant des maisons tandis qu'ils sont les habitants de la forêt. Mais nous, qui sommes restés, nous les mangeons, et ils nous trouvent effrayants, car nous sommes affamés de leur chair. Les tatous, les tortues, les cervidés sont d'autres humains que nous, mais nous les dévorons. C'est ainsi. Nous, Yanomami qui ne sommes pas devenus gibier et agissons encore comme des humains, nous mangeons nos frères les tapirs et tous les autres.²⁰²

Ce récit témoigne de la différence de compréhension de l'identité et de

198 Philippe Descola, *Ibid.*, p. 229-230.

199 Philippe Descola, *Ibid.*.

200 Davi Kopenawa Yanomami est un chaman né à Alto Rio Toototobi, dans l'État de l'Amazonas, Brésil en 1956. Il est président de l'Hutukara Association Yanomami (HAY) à Bela Vista, Roraima, au Brésil.

201 Nous avons décidé de garder la description complète du chaman Yanomami sur cette similitude d'intériorités de sa matrice d'identification classifiée par Descola d'« animiste » parce qu'elle est très détaillée.

202 Davi Kopenawa et Bruce Albert, *Yanomami : l'esprit de la forêt*, édité à l'occasion d'expositions présentées à la Fondation Cartier pour l'art contemporain, du 14 mai au 12 octobre 2003, Arles, Éditions Actes Sud, 2003, p. 76.

l'altérité entre ce modèle d'identification animiste et celui de la vision naturaliste de l'ontologie moderne. Cette dernière différencie les humains des non-humains par :

la conscience réflexive, la subjectivité, le pouvoir de signifier, la maîtrise des symboles et le langage au moyen duquel ces facultés s'expriment, de même que les groupes humains sont réputés se distinguer les uns des autres par leur manière particulière de faire usage de ces aptitudes en vertu d'une sorte de disposition interne que l'on a longtemps appelée l'« esprit d'un peuple » et que nous préférons à présent nommer « culture ». Car il n'a pas besoin de professer un relativisme intransigeant pour admettre avec l'opinion commune qu'en matière de coutume et de mœurs les usages varient selon les conventions arbitraires et les régimes de signification au moyen desquels les humains aiment à se particulariser collectivement en dépit de leur identité d'espèce.²⁰³

En dépit de la discontinuité de nos corps, nous sommes bien dans une continuité de physicalité puisque nous appartenons à un même réseau organique et, comme n'importe quel autre être organisé, nous sommes tous composés à l'échelle atomique des mêmes matériaux quantiques organisés de manière différente.

Par une médiation technique – la photographie –, Andujar propose de faire dialoguer deux matrices de schèmes structurant les expériences et les perspectives sur le monde. Sa *matrice d'identification* qui regarde et cadre le monde à travers l'appareil photo et la leur avec leurs rituels, leurs habitudes, leur quotidien. La série *Rêves Yanomami* est une des solutions visuelles retrouvées par l'artiste : il s'agit de la superposition de deux photos, la première (en noir et blanc) du rituel chamanique prise dans les années 1970 et l'autre (en couleur) de différents paysages. Selon Andujar, le but était de représenter les moments d'extase du rituel chamanique pendant lesquels les chamans « voyagent » dans le monde entier, franchissant la frontière entre l'humain et le non-humain (Fig. 23).

Si la technique photographique a pu apparaître, c'est bien entendu grâce aux avancées de l'optique et de la chimie développées depuis le XVII^e siècle. Mais celles-ci seraient restées sans conséquence si le concept de chambre noire,

²⁰³ Philippe Descola, *Op. cit.*, p. 304-305.

remontant à l'Antiquité, n'avait pas été actualisé dans un contexte d'objectivité réaliste. C'est ce changement de perspective qui permet véritablement de faire de la photographie une technique susceptible d'entraîner des mutations socioculturelles. Susan Sontag parle même à cet égard d'une nouvelle grammaire visuelle²⁰⁴, d'un nouveau code visuel modifiant « *ce qui mérite d'être regardé* »²⁰⁵.

La corrélation entre les changements d'expériences collectives qui reconfigurent les techniques et les nouvelles techniques qui modifient notre rapport au monde s'applique, évidemment, à la pratique photographique. Elle continue, à la fois, de connaître des mutations techniques conditionnées par les expériences des professionnels et les transformations socioculturelles et, à la fois, de reconfigurer notre rapport au monde.

Cependant, précise Descola, c'est moins le progrès technique qui transforme les rapports des humains (entre eux et avec le monde) qu'un schème d'interactions préexistant, « *confiné jusque-là dans une position subalterne ou spécialisée* »²⁰⁶ qui se reconfigure, rendant possibles des actions qui semblaient auparavant irréalisables²⁰⁷.

Claudia Andujar contrainte, consciemment et inconsciemment, par une structure ontologique choisit la technique de la photographie, avec ses codes et sa grammaire visuelle, pour transformer ses expériences vécues auprès des Yanomami en image. Elle nous dit ainsi : ceci mérite d'être regardé.

Pour Sontag, la photographie constitue une atomisation de la réalité, des particules libres qui nient l'interdépendance des éléments du monde. Par le médium photographique, tout peut devenir discontinu, tout peut être séparé de tout et, réciproquement, tout peut être rapproché de tout²⁰⁸. Ces fines tranches « *d'espace autant que de temps* »²⁰⁹ sont pour Sontag « *d'inépuisables incitations à*

204 Susan Sontag, « Dans la caverne de Platon » in *Sur la photographie (On photography, 1977)*, traduction de Philippe Blanchard avec la collaboration de l'auteur, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2008, p. 15.

205 Susan Sontag, *Ibid.*.

206 Philippe Descola, *Op. cit.*, p. 655.

207 Philippe Descola, *Ibid.*.

208 Susan Sontag, *Op. cit.*, p. 41.

209 *Ibid.*.

déduire, à spéculer et à fantasmer »²¹⁰. Les photos des Yanomami prises en forêt amazonienne par Andujar nous invitent indubitablement à d'inépuisables réflexions, déductions et fantasmes quant à ce peuple brésilien, des spéculations qui ne seront pourtant jamais suffisantes pour comprendre leur culture et leur perception du monde. Elles nous mettent en face cependant de questions sur l'identité et l'altérité, sur les multiplicités culturelles, nos actions quotidiennes et nos positionnements politiques.

L'artiste a atomisé son contact avec les Yanomami par le biais de la photographie : ces particules libres d'images ont voyagé à travers le monde, se sont déconnectées de leur environnement pour nous faire voyager à l'intérieur d'un monde inconnu qui connaissait et connaît encore un impitoyable changement.

Depuis la deuxième moitié du XX^e siècle, l'histoire de la communauté des Yanomami est faite de violence et de persécutions à la fois envers leur territoire et leur population. La forêt amazonienne a fait l'objet aux alentours des années soixante-dix de deux projets gouvernementaux : le premier faisait partie d'un plan d'intégration du territoire avec la création d'une autoroute traversant la forêt, dans l'optique d'un développement économique de la région ; le second avait pour objectif de cartographier la région amazonienne afin d'être en mesure d'étudier ses ressources naturelles. Ces deux projets ont déclenché une augmentation de la population non autochtone dans la région qui avec le premier, a créé une période de destructions écologiques d'envergure et avec le deuxième a permis la découverte de métaux précieux dans la région et l'arrivée de milliers d'orpailleurs d'or.

Des confrontations nombreuses avec la population locale ont eu lieu, incluant le massacre des communautés autochtones et l'assassinat des défenseurs de la forêt. Des menaces pèsent toujours sur la région en raison des intérêts économiques qu'elle représente. On estime que *« près de 60 % de la superficie du territoire Yanomami sont couverts par des demandes et des titres de prospection*

210 *Ibid.*, p. 42.

minière enregistrés au Département national de production minérale »²¹¹ par des entreprises brésiliennes et internationales. Il est également de notoriété publique que les propriétaires des terres agricoles voisines de la forêt font pression pour étendre leur territoire sur les terres Yanomami, terres officiellement homologuées par le gouvernement en 1992²¹². De même, des orpailleurs d'or y sont toujours présents et continuent d'empoisonner les rivières et le gibier avec leur mercure.

Le peuple des Yanomami occupe aujourd'hui un territoire qui couvre près de 229 232 km² en Amazonie, des deux côtés de la frontière entre le Brésil et le Venezuela. Ils constituent un vaste ensemble linguistique subdivisé en cinq sous-groupes de la même famille : *Yanomae, Yanōmami, Sanima, Ninam et Yāroamē*. L'ethnonyme Yanomami fut créé par des anthropologues à partir de leur propre dénomination, *yanōmami thēpē*, qui signifie être humain²¹³. La population dont nous avons connaissance est d'environ 34 853 personnes (en 2016), mais les chercheurs estiment que près de 35 % du peuple Yanomami du Venezuela ne sont pas recensés. Il est réparti en 665 communautés, dont huit groupes en isolement volontaire²¹⁴.

Chaque communauté est constituée d'une maison multifamiliale considérée comme une unité économiquement et politiquement autonome. En dehors de cette monade, l'espace social, est perçu avec méfiance : c'est l'univers des « autres »²¹⁵ où « le règne de la parenté s'atténue graduellement à mesure qu'augmente celui du politique et du rituel, régulateurs des formes de violence symbolique (pouvoirs pathogènes) et manifeste (duels rituels, raids guerriers) qui articulent les rapports entre groupes locaux »²¹⁶. L'espace des communautés Yanomami est ainsi investi de deux manières différentes par la pratique sociale : l'espace habité (familial) et l'espace de l'autre (non maîtrisable) (Fig. 24, 25 et 26).

211 Bruce Albert, *Yanomami : l'esprit de la forêt*, *Op. cit.*, p. 182.

212 Bruce Albert, *Ibid.*, p. 183.

213 Bruce Albert, *Ibid.*, p. 54.

214 Source : Ferreira H. P., 2011 cité dans la carte territoriale des communautés Yanomami du Brésil-Venezuela, 2014 de l'Instituto Socioambiental (ISA). URL : <www.socioambiental.org>.

215 Bruce Albert, *Op. cit.*, p. 187.

216 Bruce Albert, *Ibid.*.

Descola nous rappelle que cette discontinuité perçue par les populations amazoniennes entre l'espace familial et l'espace politique ne ressemble en rien à la relation dichotomique qui sépare les lieux habités du domaine sauvage dans les communautés de modalités d'identification naturaliste²¹⁷. L'usage des espaces à l'intérieur d'une communauté est un « *domaine de la vie collective que toute société codifie peu ou prou sans que ce code se présente pour autant à l'expérience individuelle comme un répertoire de normes à appliquer consciemment* »²¹⁸. C'est davantage par une familiarisation progressive que ces procédures d'utilisation s'instaurent implicitement. Le chaman Yanomami Davi Kopenawa témoigne à cet égard de leur relation avec la « terre-forêt » où ils habitent²¹⁹ :

Ce qu'ils [la population non indienne] nomment « la nature », c'est, dans notre langue très ancienne, *urihi a*, la terre-forêt, mais aussi son image, visible aux seuls chamans, que nous appelons *Urihinari*, l'esprit de la forêt. C'est grâce à elle que les arbres sont vivants. Ainsi, ce que nous appelons l'esprit de la forêt, ce sont les innombrables images des arbres, celles des feuilles qui sont leurs cheveux, et celles des lianes. Ce sont aussi celles du gibier et des poissons, des abeilles, des tortues, des lézards, des vers de terre et même des escargots *warama aka*. L'image de la valeur de fertilité *nē roperi* de la forêt, c'est également ce que les Blancs appellent la nature. Elle a été créée avec elle et lui donne sa richesse. Ainsi, pour nous, les esprits *xapiri* sont les véritables possesseurs de la nature et non pas les êtres humains. Les esprits crapaud, les esprits caïman et les êtres poisson, enfants de *Tëpërësikî*, sont les maîtres des rivières, tout comme les esprits ara, perroquet, tapir ou chevreuil et tous les autres esprits animaux sont les maîtres de la forêt. C'est ainsi. Les *xapiri* ne cessent de se déplacer à notre insu sur toute son étendue. Ce sont eux qui, venus des montagnes, font surgir les vents dans leurs courses et leurs jeux, que ce soit la brise du temps sec, *iproko*, ou le vent du temps des crues, *yari*. Ce sont les esprits de la pluie *maari* qui descendent du ciel pour rafraîchir la terre sous leurs averses et en chasser le temps d'épidémie. C'est pourquoi, si les *xapiri* demeuraient loin de nous sans que les chamans les fassent danser, la forêt deviendrait beaucoup trop chaude pour que nous puissions y rester vivants très longtemps.²²⁰

217 Philippe Descola, *Op. cit.*, p. 90.

218 Philippe Descola, *Ibid.*, p. 190.

219 Encore une fois, nous pensons que ce passage mérite d'être exposé entièrement.

220 Davi Kopenawa et Bruce Albert, *La chute du ciel. Paroles d'un chaman Yanomami*, Paris, Édition PLON, 2010, p. 514-515.

La maison multifamiliale des Yanomami est incrustée dans la « terre-forêt ». Elle a la forme d'une grande circonférence, comme une base de cône sectionné : le toit en paille remonte de l'extérieur vers l'intérieur du cercle et s'appuie sur les pilotis en bois auxquels sont accrochés les hamacs. Le centre, vide, est l'espace des rituels et des fêtes.

Les espaces autour de maisons sont organisés en cercles concentriques. Le premier cercle d'un rayon de cinq kilomètres circonscrit la zone d'utilisation immédiate pour les petites activités agricoles et la pêche individuelle ou collective occasionnelle de courte durée. Le deuxième rayon, entre cinq et dix kilomètres, est le domaine de la chasse individuelle (*rama huu*) et de la collecte familiale quotidienne. Le troisième cercle, entre dix et vingt kilomètres, est le domaine des expéditions de chasse collectives (*henimou*) (d'une durée d'une à deux semaines avant les rites funéraires) et des expéditions multifamiliales pour gérer, semer ou récolter les zones de plantation. On estime que les Yanomami passent un tiers, voire la moitié de l'année dans des abris provisoires situés dans la troisième zone pour ces activités²²¹.

Le rapport et l'utilisation de l'espace environnant sont tout à fait différents dans les communautés qui relèvent d'une modalité d'identification naturaliste. Depuis l'Empire romain, une frontière marque la séparation entre un espace sauvage et un espace domestique, frontière dont « nous sommes tributaires encore aujourd'hui »²²². À cette époque, la forêt des mythes pouvait bien avoir une dimension nourricière et sacrée, mais la véritable forêt représentait l'extérieur de Rome, « la limite où s'arrête la juridiction de l'État, le rappel de l'impénétrable fouillis végétal »²²³, une terre qui « n'est agréable [ni] à regarder ni à habiter »²²⁴. La nature n'était appréciée que lorsqu'elle était transformée par l'action de l'être humain, lorsqu'elle était domestiquée. Cette ligne de partage entre sauvage et domestique se creusera davantage avec le christianisme et « sa double idée d'une

221 Site internet du Programme « Povos Indigenas no Brasil » de l'Instituto Socio-Ambiental (ISA). Traduction libre du texte. : <<https://pib.socioambiental.org>>.

222 Philippe Descola, *Op. cit.*, p. 109-110.

223 Philippe Descola, *Ibid.*.

224 Philippe Descola, *Ibid.*.

transcendance de l'homme et d'un univers tiré du néant par la volonté divine »²²⁵, conception selon laquelle les humains deviennent extérieurs et supérieurs à la nature. Cette perspective du monde naturaliste possède bien évidemment une histoire propre, conditionnée par un système d'aménagement de l'espace et un style alimentaire²²⁶ qui est passé par un long et singulier processus de maturation à l'intérieur d'un champ opératoire. Une telle chaîne de décantations et de ruptures multiples²²⁷ se redessine et se transforme constamment, avec aujourd'hui l'urgence de reconsidérer cette supériorité humaine sur la nature, supériorité qui, poussée à l'extrême, a entraîné de graves problèmes écologiques et sociaux sur les terres des populations autochtones partout dans le monde.

Néanmoins, Claudia Andujar et les Yanomami partagent l'expérience d'avoir vécu dans une société où, en raison de violences externes, il a fallu réorganiser, réaménager et transformer le tissu social. Et c'est peut-être ce qui les a rapprochés au premier abord. Née en 1931 à Neuchâtel en Suisse, Andujar part aussitôt rejoindre son père dans la ville roumaine d'Oradea, une ancienne ville hongroise. En 1943, les biens de la famille sont confisqués par l'armée allemande et son père est envoyé au camp de concentration de Dachau, dont il ne reviendra pas. Andujar n'habitait déjà plus avec ses parents, ayant été placée dans un couvent catholique²²⁸ qui fermera ses portes au moment de l'occupation militaire allemande. Non juives, sa mère et elle quittent le pays pour la Suisse. Des années après, son oncle lui propose de venir étudier à New York, invitation qu'elle accepte. En 1954, pourtant elle décide de rejoindre sa mère à São Paulo, Brésil, ville dans laquelle elle réside toujours aujourd'hui.

L'enfance d'Andujar fut marquée par une idéologie eugéniste répressive et expansive conduisant à la Seconde Guerre mondiale. Jeune adulte, au Brésil, l'artiste a connu le coup d'État de 1964 mené par des forces militaires qui ont

225 Philippe Descola, *Ibid.*, p. 129.

226 Philippe Descola, *Ibid.*, p. 110.

227 Philippe Descola, *Ibid.*, p. 136.

228 Claudia Andujar, « Entretien réalisé par Fernando Luna », le 27 mars 2017 pour le magazine Trip, numéro 263, mars 2017, <https://revistatrip.uol.com.br/trip/claudia-andujar-fotografa-artista-visual-e-ativista-indios-yanomami>.

imposé un gouvernement dictatorial, violant de manière systématique les droits de l'homme jusqu'en 1985. Cette période de l'histoire du Brésil a laissé de profondes blessures dans la structure d'expériences collectives sur au moins deux générations de la population du pays. Dans ce contexte difficile, l'artiste accompagne les violences et changements qui ont lieu en terres Yanomami.

Deux histoires de violences sociales qui se rapprochent à travers un projet photographique, deux perspectives sur le monde qui se croisent, deux ontologies qui se confrontent, différentes structures d'expériences, d'actions et de pensées qui se complètent.

Créée en 2002, sa série photographique *Rêves Yanomami*²²⁹ est un exemple extrêmement intéressant de la manière dont l'artiste a rendu compte, visuellement, de ses perceptions sur les perspectives de monde des chamans Yanomami.

Le rituel chamanique Yanomami repose sur une suppression des frontières entre le corps et l'esprit – on souffle une poudre hallucinogène nommée *yãkoana hi*²³⁰ dans les narines du chaman. Comme le raconte le chaman Kopenawa, cette poudre est la nourriture des esprits *xapiri* :

Lorsque nous buvons la *yãkoana*, son pouvoir tombe sur nous avec force en nous frappant la nuque. Alors, nous mourons et devenons rapidement spectres. Pendant ce temps, les esprits se nourrissent de sa poudre à travers nous, qui sommes leurs pères. Puis, ils descendent lentement en chantant sur les miroirs venus de leurs maisons fixées dans la poitrine du ciel. Ils y dansent, sans jamais toucher terre, couverts d'ornements de plumes et brandissant leurs machettes, leurs haches et leurs flèches, prêtes à combattre les êtres maléfiques. Depuis ces hauteurs, ils voient au loin toute la forêt et nous préviennent des maux qui nous menacent.²³¹

Si les *xapiri* ont le pouvoir de guérir les malades en combattant et

229 Trois photos de cette série ont été présentées lors de l'exposition *Éloge du vertige* à la Maison européenne de la photographie de la ville de Paris du 18 janvier au 25 mars 2012. Cette exposition était consacrée à la photographie expérimentale brésilienne des soixante dernières années et fut conçue par le commissaire Eder Chiodetto assisté de Marie Hippenmeyer dans le cadre d'un échange entre la MEP et l'Institut Cultural Itaú.

230 *Yãkoana hi* est une poudre « confectionnée à partir de résine tirée de la partie profonde de l'écorce de l'arbre *Virola elongata*, qui contient un puissant alcaloïde hallucinogène, la Diméthyltryptamine », explique Bruce Albert in *Yanomami : l'esprit de la forêt*, édité à l'occasion de l'exposition présentée à la Fondation Cartier pour l'art contemporain, du 14 mai au 12 octobre 2003, Arles, Éditions Actes Sud, 2003, p. 68.

231 Davi Kopenawa et Bruce Albert, *La chute du ciel. Op. cit.*, p. 103.

repoussant les êtres maléfiques, ils sont aussi capables, même en dehors des rituels, d'emporter l'image du chaman dans le temps du rêve pour les rendre savants ; c'est ainsi, selon Kopenawa, qu'ils peuvent connaître le monde et accroître leur savoir²³².

La série photographique *Rêves Yanomami* se compose d'impressions en couleur, jet d'encre à pigment sur papier coton de 97 x 127 cm. Il s'agit d'une fusion entre l'image des corps de chamans et des natures par superposition de négatifs argentiques réalisées en trois temps différents.

La première série est constituée par des photos en noir et blanc des rituels chamaniques prises entre 1974 et 1976. À cette période, l'artiste séjournait chez les Yanomami grâce à deux bourses, l'une attribuée par la Fondation John Simon Guggenheim de New York (1971-1974) pour un projet photographique et l'autre par la FAPESP – *Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo*, Brésil (1976) pour un projet graphique avec les Yanomami afin qu'ils puissent « *décrire leur propre vision de la forêt et du cosmos* »²³³.

La seconde série d'images est composée de photographies de paysage réalisées durant différents moments de la vie de l'artiste.

La troisième strate temporelle est celle où, en 2002, l'artiste reprend ses archives photographiques, les réorganise et les retravaille en essayant de rendre visible la fusion entre l'humain et le non-humain durant les rêves chamaniques. Elle décide pour cela de superposer deux négatives photos à l'agrandisseur photo, l'un issu de la première série en noir et blanc capturée au moment des rituels chamaniques, l'autre en couleur d'un paysage pour imprimer une troisième photographie en couleurs tirée du résultat de cette fusion (**Fig. 27 et 28**).

232 Davi Kopenawa et Bruce Albert, *Ibid.*, p. 502.

233 Source : le texte « Le projet des dessins » de l'exposition *Claudia Andujar. La lutte Yanomami*, présentée à la Fondation Cartier pour l'art contemporain du 30 janvier au 10 mai 2020, commissaire d'exposition Thyago Nogueira, a été assisté de Valentina Tong et de la conservatrice Leanne Sacramone, assistée de Juliette Lecorne. L'exposition a été organisée en collaboration avec l'Instituto Moreira Salles, São Paulo, Brésil, bénéficiant du soutien de l'Association Yanomami Hutukara, Boa Vista, Brésil et de l'Instituto Socioambiental – ISA, São Paulo et Boa Vista, Brésil, Paris, 2020, p. 21.

Ce projet de dessins a eu une durée de cinq mois et a récolté plus d'une centaine de dessins.

Andujar, entre résistances et réorganisations de son propre regard sur le monde grâce à cette autre modalité d'organisation d'expériences, a construit sa recherche créatrice, son cheminement artistique, ses œuvres. Elle a fait de sa vie la compréhension de cette perspective sur le monde des Yanomami et adapté son processus de création par la transformation de ce regard en images.

D'autres séries ont été constituées par l'artiste à partir de ces archives photographiques de 1974 à 1976 actualisant sa mémoire des événements vécus trente ans auparavant, mais également, par les expositions présentées, celle d'une société qui tend à rapidement oublier les histoires dont ils n'ont pas été personnellement témoins.

Claudia Andujar fut récompensée en 2018 par le prix Goethe pour l'ensemble de son travail et tenait à être accompagnée pour la cérémonie à Weimar, en Allemagne, par le chaman Davi Kopenawa, son ami de longue date, président de l'association Yanomami *Hutukara* à qui elle verse une partie de revenus de ventes de photos des Yanomami qui l'ont rendu célèbre.

Les frontières implicites et explicites imposées à chaque individu à l'intérieur d'une société sont nombreuses. Limites qui doivent être exposées, composées, modifiées et même transgressées. Franchir ces limites n'est en aucun cas négatif parce que la limite et la transgression se doivent l'une l'autre la densité de leur être²³⁴, jusqu'où « *l'être atteint sa limite et où la limite définit l'être* »²³⁵.

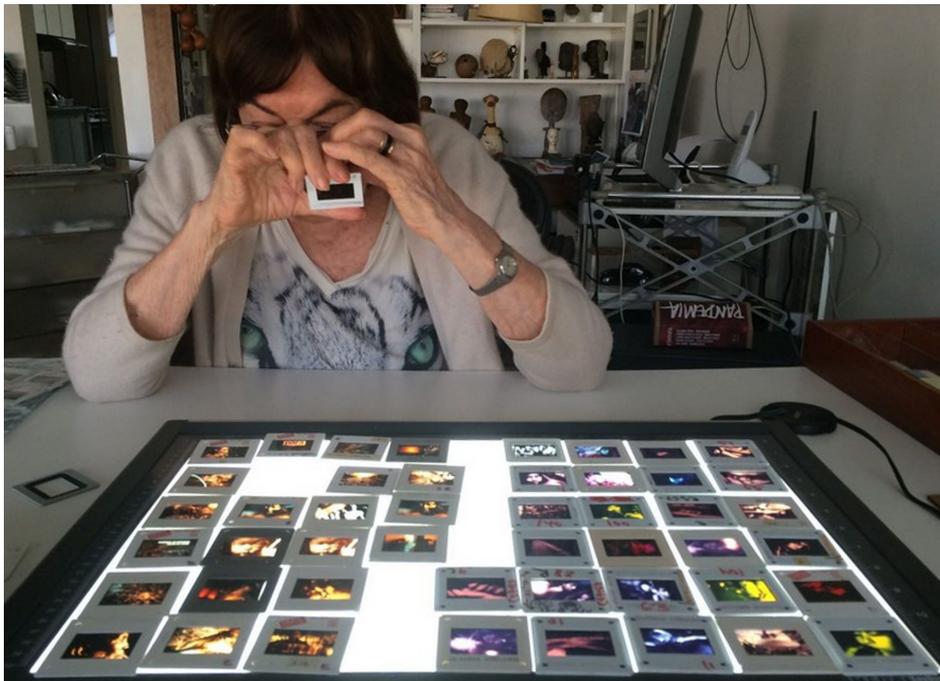
L'entretien qui suit avec Claudia Andujar nous dévoile certains détails de sa relation avec les Yanomami, de son processus de compréhension de leur *matrice d'identification* du monde et de la transformation de cette différence en image photographique.

234 Michel Foucault, *Préface à la transgression, Op. cit.*, p. 17.

235 Foucault se réfère ici au principe de contestation défini par Blanchot. *Ibid.*, p. 21.

2.3 Recherche créatrice dans les « paysages » socioculturels d'après Claudia ANDUJAR

Née à Neuchâtel en Suisse en 1931, l'artiste vit et travaille à São Paulo au Brésil.



© Photographie du site internet du IMS – Instituto Moreira Salles
(montage de l'exposition *Claudia Andujar : a luta Yanomami*)

Claudia Andujar née Claudine Haas en Suisse est une artiste militante qui a consacré son travail artistique et social à un des peuples autochtones brésiliens d'Amazonie : les Yanomami. Après la Seconde Guerre mondiale, l'artiste part rejoindre un oncle aux États-Unis où elle étudie au Hunter College de New York. Une fois à São Paulo, Brésil, des amis lui présentent l'anthropologue Darcy

Ribeiro qui lui parle des Karajá, une autre communauté autochtone. Désirant les rencontrer, Andujar passe deux mois chez eux dans la région centrale du Brésil et fait un portfolio photographique qu'elle cherche ensuite à publier. Face aux réponses négatives retrouvées au Brésil, elle amène ces photos aux États-Unis et parvient à les faire publier par le magazine *Life*²³⁶, puis une de ces photographies d'un Xikrin fait la couverture du *New York Times Magazine*²³⁷. De retour à São Paulo, elle trouve du travail comme photographe *free-lance*, publiant dans plusieurs magazines. L'un d'entre eux, *Realidade* l'envoie en 1971 faire un reportage photo en Amazonie (Fig. 29 et 30).

Cette même année, Andujar décide de quitter le photojournalisme et d'aller s'installer en territoire Yanomami pour y réaliser un projet photographique financé par une bourse de deux ans de la John Simon Guggenheim²³⁸ Fondation. Décision qui changera complètement sa vie.

Le soir du 26 avril 2018, j'ai téléphoné à Claudia Andujar à son domicile à São Paulo, comme convenu, pour réaliser cet entretien en français (1 h 2 min 37 s). En dépit de quelques problèmes de qualité de la communication téléphonique, nous avons réussi à mener un bel entretien :

GG – Depuis plusieurs années, votre travail artistique est centré sur le peuple Yanomami d'Amazonie, du côté brésilien. Diriez-vous que votre œuvre photographique émane principalement de votre relation avec eux ?

CA – Oui, mais seulement à partir de 1970, avant je faisais autre chose.

GG – Est-ce que vous vous souvenez de votre rencontre avec eux ? De ce que vous avez pu ressentir en arrivant au milieu de la forêt Amazonienne ? Est-ce qu'au départ votre relation avec les Yanomami fut difficile ?

236 Source : Claudia Andujar, « Entretien réalisé par Fernando Luna », *Op. cit.*, source site internet.

237 Source : Dépliant de l'exposition *Claudia Andujar. La lutte Yanomami*, présentée à la Fondation Cartier pour l'art contemporain, *Op. cit.*, p. 8.

238 John Simon Guggenheim Fondation – Mémoirial Fondation. URL : <<https://www.gf.org/fellows/all-fellows/claudia-andujar>>.

CA – Non, ce n’était pas difficile. En fait, j’étais accompagnée par quelqu’un qui travaillait avec eux depuis quelque temps [le missionnaire catholique Carlo Zacchini] et cela m’a aidé. Certes, c’était une nouvelle approche d’une société, ou plutôt des personnes que je ne connaissais pas, mais ce n’était pas difficile, non.

GG – Et en ce qui concerne l’environnement ? Je pense à des détails. Par exemple, lorsque je suis arrivée en France, j’ai le souvenir de passer par une forêt et de ne pas l’identifier comme une forêt. Pour moi, la forêt était celle que l’on trouve encore dans certains endroits entre Rio de Janeiro et São Paulo : la forêt atlantique, très dense, d’un vert très foncé, très humide... Maintenant, je suis habituée à ces belles, délicates et magiques forêts françaises. J’imagine que pour vous, avec votre regard de photographe, ces relations, cette étrangeté avec un nouvel environnement ont dû jouer dans la composition de vos photos.

CA – En réalité, j’avais déjà beaucoup voyagé au Brésil à cette époque et je ne me suis pas sentie étrangère. Avant d’aller chez les Yanomami, j’étais déjà allée rencontrer d’autres communautés : les premiers autochtones que j’ai connus étaient des Karajá [de la région de la rivière Araguaia], ensuite je suis allée chez les Bororos [à l’État de Mato Grosso] et enfin chez les Kayapó [Mebêngôkre Kayapó et Mebêngôkre Xikrin à l’État du Pará]. Alors cela n’était pas si étrange d’arriver dans une nouvelle communauté. L’idée d’aller connaître des communautés indiennes me passionnait et m’intéressait beaucoup. Bien entendu, ils ont une manière de vivre différente de la mienne, mais ce qui me passionnait, c’était de comprendre, d’élargir ma propre vision. Je ne me suis pas sentie comme une étrangère chez eux. Naturellement, les connaître a pris un peu de temps, je voulais qu’ils m’acceptent, et pour cela, oui, j’ai fait beaucoup d’efforts, mais je me suis senti bien dès le départ, cela m’a beaucoup plu.

GG – Qu’est-ce qui vous a décidé à rester plus longtemps chez les Yanomami de Catrimani ?

CA – C’était le bon moment dans ma vie pour le faire : j’avais décidé de faire un travail sans date fixe de présentation, de rester aussi longtemps que nécessaire pour les comprendre. C’était un désir que j’avais, je me suis sentie bien là-bas (Fig. 31 à 35).

GG – Il y a plusieurs communautés Yanomami dispersées dans une vaste aire de la forêt amazonienne, avez-vous établi une proximité d’autres communautés ?

CA – J’ai beaucoup voyagé parmi les communautés Yanomami. Vous savez, le territoire Yanomami est énorme, c’est un pays qui contient plusieurs communautés, une partie au Brésil, une autre au Venezuela.

Une communauté (en tout cas selon leur mode de vie traditionnel) est une maison ronde qui contient en son centre un espace vide. C’est dans cet espace que les fêtes avaient lieu. Les maisons sont généralement construites par les membres d’une famille ou des personnes très proches issues de mariages avec les membres d’une autre communauté. C’est comme cela que le peuple Yanomami est constitué. En général, une maison est composée d’environ soixante personnes, mais le nombre peut aller jusqu’à cent cinquante, voire deux cents personnes. D’une certaine manière, une communauté est un village.

GG – Et j’imagine que pour aller d’une communauté à une autre, il faut plusieurs jours de voyage.

CA – Oui, cela peut prendre un, deux ou trois jours à pied au milieu de la forêt, naturellement. En général, il y a un chemin déjà tracé, car ils se rendent visite les uns aux autres. Certaines maisons communautaires – les *aldeias*²³⁹ – sont plus proches, comptant parfois deux ou trois groupes de maisons, d’autres sont plus distantes.

²³⁹ *Aldeia* est la dénomination en portugais pour l’ensemble d’habitants autochtones partageant une même localité. Une *aldeia* est différent d’un village par son organisation physique et sociale.

GG – C’est durant le projet de vaccination²⁴⁰ de la population indienne que vous avez le plus voyagé en Amazonie, n’est-ce pas ?

CA – Ce projet de vaccination a pris beaucoup de temps, presque un an, je crois, même si mes souvenirs ne sont plus très exacts. On a rendu visite à la plupart des communautés (Fig. 36). Disons qu’entre un côté du territoire Yanomami et l’autre, il y a des changements d’habitude, de langue et de paysage naturellement puisque certains endroits sont montagneux alors que d’autres sont des vallées. C’est un territoire très vaste.

GG – Vous qu’avez entendu les différentes langues Yanomami [*Yanomae*, *Yanōmami*, *Sanima*, *Ninam* et *Yaroamē*], diriez-vous qu’elles sont proches l’une de l’autre ? À la manière du portugais et de l’espagnol par exemple ?

CA – Les différences ne sont pas si grandes.

GG – Dans votre série photographique *Rêves Yanomami*, il est question des rituels chamaniques. Les premières photos des superpositions de ce projet ont été prises dans les années soixante-dix au moment de grands rituels chamaniques dans lesquels se retrouvent plusieurs chamans venus de plusieurs maisons communautaires. Comment s’organisent-ils ? Chaque communauté compte-t-elle un chaman ?

CA – Il y a plus d’un chaman par *aldeia*, cela dépend de la taille et du nombre de personnes qu’elle comporte. En tant que spectatrice de ces rituels réalisés par les Yanomami, j’essayais d’être invisible et de ne pas intervenir. C’est très important. J’ai d’abord passé du temps avec eux pour qu’ils puissent mieux me connaître et me faire confiance. Jusqu’au moment où ils ne me prenaient plus pour une étrangère.

GG – C’est à ce moment que vous avez pris les photos en noir et blanc des rituels chamaniques que trente ans après, vous retravaillerez dans votre atelier pour faire cette nouvelle série *Rêves Yanomami*, n’est pas ?

240 À cette période, Andujar prenait des photos de chaque personne vaccinée afin de constituer un registre médical. Des années plus tard, ces photos ont fait l’objet d’un projet de livre et d’une exposition intitulée *Marcados pra viver (Marqués pour vivre)* en opposition au marquage des juifs à l’époque de son enfance. C’est un autre exemple de l’actualisation de ses archives.

CA – Oui. J’ai fait les superpositions chez moi. C’était déjà une interprétation, naturellement. Cela m’a pris du temps pour réussir à rendre dans ces photos ce que j’avais compris de cette culture qui est la leur.

GG – Est-ce que comprendre leur culture a été le plus difficile pour vous ?

CA – C’était le plus important : les comprendre, comprendre qui était ce peuple.

GG – Ces photos, représentent-elles ce que vous avez compris des rêves des chamans durant le rituel ?

CA – Oui. Durant ces cérémonies, les chamans prennent des hallucinogènes, ce qui signifie qu’ils se libèrent, qu’ils voyagent dans leurs rêves.

GG – J’ai lu les récits de ces rituels et même le parcours pour devenir chaman que raconte Davi Kopenawa dans le livre *La chute du ciel : paroles d’un chaman yanomami*, qu’il a coécrit avec Bruce Albert²⁴¹.

CA – Vous devez comprendre alors ce dont il s’agit. J’ai essayé, au travers de mes photographies et dans mon travail de transmettre ce que j’avais ressenti, ce que j’avais vu.

GG – Est-ce que vous pouvez me dire comment vous avez réalisé ces superpositions de photos des rituels Yanomami avec vos photos des voyages pour produire cette troisième série de photos de rêves ?

CA – Je superposais les pellicules, l’une sur l’autre. Je mélangeais parfois les pellicules en noir et blanc avec celles en couleurs jusqu’à que cela représente ce que je voulais exprimer (**Fig. 37**).

GG – Avez-vous ensuite retravaillé ces photos à l’ordinateur ?

CA – Non, à ce moment-là je n’utilisais pas encore l’ordinateur. C’est un travail réalisé uniquement dans le studio qui j’ai chez moi où je dispose de tout l’équipement nécessaire. Je travaillais d’abord avec les pellicules à la table lumineuse, en suivant mon désir de former quelque chose qui représentait ce que j’avais ressenti et, en général, en superposant deux pellicules. Une fois satisfaite,

241 Davi Kopenawa et Bruce Albert, *La chute du ciel : paroles d’un chaman yanomami*, Édition Terre Humaine Plon, France, 2010.

je les mettais ensemble à l'agrandisseur pour les tirer sur le papier. J'ai fait les impressions moi-même. Une troisième photo est donc celle qui était imprimée ; la superposition de deux pellicules produisant une troisième photo.

GG – Vous avez beaucoup travaillé d'après vos archives personnelles en créant plusieurs séries de photos et plusieurs expositions, de sorte que nous pouvons distinguer chez vous deux manières de travailler : l'une qui prend la forme d'expérimentations avec l'appareil photo directement sur le terrain, et l'autre, avec un certain recul, à partir d'expérimentations sur vos archives photographiques en studio tenant compte de vos compréhensions de la culture Yanomami.

CA – En fait, cela se fait en trois moments différents : d'abord, je fais les prises de photos chez les Yanomami ; ensuite, de retour à São Paulo, je travaille ces photos et je vois ce que j'avais fait sur le terrain ; et c'est après qu'il m'est venu cette manière d'interpréter tout ce matériel.

Avoir une compréhension du travail réalisé n'est possible que dans le studio : c'est seulement là que l'on comprend ce que l'on a apporté, ce qu'on a trouvé. Bien entendu, d'un point de vue technique, travailler sur le terrain et dans le studio est complètement différent, mais l'important c'est de sentir qu'on a réalisé un travail qui représente ce qu'on est allé chercher et ce qu'on a trouvé. Pour ce travail en particulier, l'important était d'essayer de comprendre qui sont les Yanomami.

GG – Ce qui est très beau dans votre tentative de compréhension des Yanomami est qu'elle se traduit en parcours artistique, en œuvre d'art. C'est tout un travail de recherche de compréhension d'un peuple qui est devenu œuvre.

CA – C'est l'essence de mon travail – je l'espère en tout cas, parce que c'est cela que je cherchais. Mon désir de connaître les Yanomami est la raison pour laquelle j'ai passé autant d'années à voyager sur leurs territoires et de retour chez moi à comprendre ce que j'avais trouvé en photographiant. Les comprendre c'est le but de mon travail.

GG – D'après les nouvelles que l'on reçoit, les territoires Yanomami sont

toujours sous la menace d'envahisseurs, n'est-ce pas ?

CA – Oui et avec le gouvernement que l'on a aujourd'hui la situation est très difficile. Ce qui intéresse le gouvernement actuel du Brésil c'est la production agricole qui rapporte de l'argent – la culture autochtone ne les intéresse pas. C'est donc très difficile pour les Yanomami, car leurs terres sont occupées en ce moment par des chercheurs d'or.

GG – Des chercheurs d'or ? Mais je pensais que cela avait cessé après la démarcation des terres.

CA – Non, malheureusement. Défendre les terres indiennes dépend du gouvernement brésilien, gouvernement qui n'y voit pas d'intérêt. On estime qu'environ cinq à six mille chercheurs d'or occupent le territoire Yanomami. C'est une situation très grave.

GG – Des ONG, existent-elles toujours pour lutter à leurs côtés ?

CA – Oui. J'ai moi-même été la présidente de la Commission pour la création d'un Parc Yanomami (CCPY), commission qui aujourd'hui n'existe plus. J'ai essayé de toutes les façons de les aider, de lutter avec eux, cela fait aussi partie de tout mon travail, une partie très importante !

Il existe une organisation aujourd'hui qui travaille beaucoup avec les peuples autochtones du Brésil et qui s'appelle ISA (Instituto Socio Ambiental). C'est une importante association non gouvernementale qui possède, notamment un bureau à Boa Vista, au Roraima. Les Yanomami du Brésil habitent en partie dans l'État de Roraima et dans celui d'Amazonas.

GG – Être militante fait aussi partie de votre travail ?

CA – À part le fait d'être artiste, j'ai beaucoup travaillé pour que le gouvernement brésilien reconnaisse les territoires Yanomami, oui.

GG – Croyez-vous que ces deux activités, artistique et militante, se complètent ?

CA – Disons que mon travail de photographe participe à ce travail de défense des Yanomami. C'est d'ailleurs pour mon travail en tant que militante et photographe que j'irai recevoir le Prix à Weimar en Allemagne au mois d'août

2018. Je tiens à ce que le prix ne revienne pas qu'à moi, mais soit aussi donné à Davi Kopenawa.

GG – Votre relation et activisme avec Davi Kopenawa est agréablement surprenant. Dans un entretien que vous avez donné au magazine brésilien Trip²⁴² en 2017, vous dites être représentée en tant qu'artiste par la Galeria Vermelho, à São Paulo avec un accord particulier qui consiste à partager le montant du prix de vente de vos photos en trois parts : un tiers pour la galerie, un autre pour vous et finalement le dernier tiers pour l'association Hutukara Associação Yanomami (HAY) présidée par Davi Kopenawa.

CA – Oui, sur tout ce qui est vendu, un tiers va chez les Yanomami. Je crois que c'est la seule galerie dans le monde qui fait une telle chose. C'est aussi une manière de défendre les Yanomami, de faire connaître leur cause et de faire comprendre l'importance de ce peuple. Mes photos, les voyages pendant lesquels j'ai été accompagnée par des Yanomami, les publications de mes travaux, mes expositions : tous ces travaux sont pour moi différentes manières de défendre la cause Yanomami. Bruce Albert, en tant qu'anthropologue et ami des Yanomami, a aussi travaillé dans ce sens.

GG – Connaissez-vous Bruce Albert personnellement ?

CA – Oui, mais il n'habite plus au Brésil. Quand je l'ai le connu, il habitait à São Paulo. Maintenant, il habite en Uruguay.

GG – Je vous remercie beaucoup le temps que vous m'avez accordé, c'était un vrai plaisir de discuter avec vous !

Claudia Andujar a construit son travail artistique à partir des relations humaines et sociales. Depuis qu'elle a rencontré les Yanomami dans les années soixante-dix et a connu leurs *matrices d'identification* avec le monde si différent du sien, elle s'est tournée vers une démarche créatrice d'images photographiques dans le but d'exposer sa compréhension ce mode de vie intimement lié à la nature et ainsi pouvoir élargir sa propre vision du monde.

242 Claudia Andujar, « Entretien réalisé par Fernando Luna », *Op. cit.*, source site internet.

L'artiste réalise ses œuvres en ayant recours à plusieurs espaces : personnels et sociaux, intimes et publics, présents et passés, vécus et inconnus, réels et imaginaires. À chaque espace, elle se positionne sur une perspective : celle derrière l'appareil photo qui cadre le monde, celles en mouvements à l'intérieur de la forêt Amazonienne, celle de comprendre la perspective sur le monde d'autrui, celles qui regardent les pellicules argentiques dans le studio, où « *l'on comprend ce que l'on a apporté* »²⁴³. Pour construire l'espace-temps de la photographie elle-même.

Pour que l'artiste puisse se retrouver parmi autant de seuils d'espaces, conscients et inconscients, il lui faut les circonscrire d'abord pour pouvoir les transgresser et les ouvrir.

243 Claudia Andujar, « Entretien avec Claudia Andujar réalisé par Gabriela Golin », le 26 avril 2018 in tome théorique de la thèse de doctorat *Simultanéité des paysages : métamorphoses créatrices et empreintes intimes*, 1 h 2 min 37 s, 2018, p. 109.

3. Différentes matières dans la création

L'œuvre d'art est éminemment ce dont elle est faite²⁴⁴, affirme Maurice Blanchot : elle est la matière qui la compose, le rythme verbal dans le poème, le son dans la musique, la lumière devenue image dans le cinéma, la lumière devenue couleur de la peinture. L'œuvre d'art révèle la matière et se révèle en elle, « *elle est ce qui rend visible ou présente sa nature et sa matière* »²⁴⁵.

La matière fibreuse des minces feuilles de papier de riz japonais compose plusieurs œuvres de Mira Schendel. Ainsi de l'installation *Trenzinho (Petit train, 1966)* (Fig. 38), formée d'un fil de nylon transparent étiré d'un côté à l'autre de l'espace pour soutenir plusieurs feuilles de papier juxtaposées les unes après les autres suspendues par une extrémité.

Le rythme visuel et répétitif de ces rectangles malléables, dispersés dans l'espace selon une perspective linéaire expose légèreté, délicatesse, fragilité et les trames de la composition du papier ainsi que les différents mouvements des feuilles repliées sur elles-mêmes. La matière compose l'œuvre et, réciproquement, l'œuvre dévoile cette matière translucide – la transparence des matériaux fait à cet égard partie des recherches picturales de Mira Schendel, comme en témoignent d'autres de ses œuvres²⁴⁶ – par la mise en scène de ces papiers.

244 Maurice Blanchot, *L'espace littéraire* (1955), Paris, Éditions Gallimard, 1995, p. 296.

245 *Ibid.*.

246 Geraldo Souza Dias, « Mira Schendel » in *Mira Schendel, Op. cit.*, p. 9.

Fabriqué à partir de fibres – « *cellulosiques enchevêtrées, réparties en feuilles minces, et agglutinées par des liaisons naturelles de type hydrogène* »²⁴⁷ – issues du bois (écorce de mûrier, feuillus, eucalyptus, bambou), de la paille, de l’abaca, du coton, du lin, etc., le papier doit ses caractéristiques physiques aux différentes sortes de fibres qui le composent : longues, résistantes, courtes, opaques, absorbantes.

Depuis les premières utilisations au III^e siècle avant J.-C, les techniques de fabrication du papier ont traversé les continents, de la Chine au Japon, en passant par le Moyen-Orient, au nord de l’Afrique, et l’Europe. Tout comme d’autres technologies, la fabrication du papier est tributaire des changements sociaux et économiques, telle la révolution industrielle, et mutuellement, selon ses nouveaux usages, elle transforme des schèmes d’interaction collectifs. Les différents processus de fabrication suivent, pour la plupart, le découpage et le lessivage à haute température des morceaux de bois pour former une pâte de fibres, à laquelle, peuvent être ajoutés des produits chimiques de type colles, colorants ou blanchisseurs pour obtenir des caractéristiques physiques particulières. Deux possibilités ensuite : soit, on introduit cette pâte dans une machine à papier pour la finalisation du processus de séchage, pressage, lissage et embobinage – c’est le processus de fabrication industriel ; soit, on la place dans un bassin d’eau – sa masse volumique étant moins importante flotte à la surface de l’eau –, ce qui permet de la récupérer à l’aide d’un cadre sur lequel on a disposé une toile de trame très fine, l’ensemble est par la suite égoutté et séché naturellement et forme, selon la volonté de l’artisan, des feuilles de papier plus ou moins épaisses et plus ou moins rugueuses – c’est la technique manuelle traditionnelle.

Le papier est considéré un matériel durable même si, comme toute matière, il change dans le temps selon les interactions qu’il établit avec l’environnement et d’autres matériaux. Le papier peut voir sa couleur modifiée, il peut s’oxyder, moisir et devenir le support de toute une chaîne biologique de champignons,

247 Gérard Coste, « Papier » in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 5 mars 2018. <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/papier>>.

bactéries et insectes qui, en se développant, fragilisent sa structure.

Cette structure n'en est pas moins considérée comme stable, néanmoins, elle constitue, comme toute matière, un *système de systèmes*²⁴⁸ dynamique et en constant changement. Composé d'un système moléculaire organique et chimique, lui-même constitué de systèmes atomiques dont le système de particules élémentaires qui le composent n'est peut-être pas le dernier niveau de système microphysique. La physique quantique poussant de plus en plus loin la connaissance sur les structures dynamiques des composants de la matière préfère utiliser, à la place de la notion d'« élément », celle d'« événement »²⁴⁹, ou pour être précis, celle de système d'événements énergétiques impliquant une résistance relative. Le terme d'« état de la matière » substitue dans ce cas l'expression « manière d'être »²⁵⁰ de la matière. De nos jours, la matière est ainsi considérée comme un événement électromagnétique témoignant d'une certaine résistance dans une stabilité plus ou moins importante.

À l'échelle de la perception humaine, la cohésion d'un *système de systèmes* de matière définit un certain nombre de propriétés, parmi lesquelles on compte : l'élasticité, la plasticité, la viscosité, la porosité, la perméabilité, la solubilité, la réfraction de la lumière, la teinte, la saturation, la clarté... Chacune de ces propriétés résiste plus ou moins aux déformations, dilatations, contractions, dilutions, sédimentations, tensions, imbibitions, drainages..., ainsi qu'aux interactions chimiques ou physiques avec d'autres *systèmes de systèmes*.

L'intégration de matières, selon leurs caractéristiques physiques, structure les expériences artistiques. Expériences matérielles qui, « *investi [es] des puissances surdéterminées de l'imaginaire et du symbolique* »²⁵¹ créent des objets où, selon Georges Didi-Huberman, l'« *on ne désintrie pas la matière de la*

248 Stéphane Lupasco, *Les trois matières* (1958), Strasbourg, Éditions Cohérence, 1982, p. 14.

249 Stéphane Lupasco, *Ibid.*, p. 9.

250 Vincent Fleury, « Matière (physique) – États de la matière » in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 22 février 2018. <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/matiere-physique-etats-de-la-matiere>>.

251 Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008, p. 49-51.

forme, le processus du résultat, le tangible du visible »²⁵², « *l'expérience du savoir* »²⁵³, le contenu du style. En d'autres mots, elles créent les œuvres d'art.

Les expériences créatrices d'interactions matérielles et imaginaires s'appuient, la plupart du temps, sur une technique et un savoir-faire existants. Ces derniers constituent une structure de départ à l'artiste, quitte à ce que son projet exige par la suite de les adapter.

Mira Schendel, un an après avoir reçu une importante quantité de papier de riz très mince, délicat et translucide décide de mener des expériences sur ce matériau. Elle emploie d'abord toutes les techniques qu'elle avait l'habitude d'utiliser, mais rien ne tient jusqu'à ce qu'un jour, une autre artiste lui présente la technique du monotype²⁵⁴ : produisant un seul exemplaire de chaque dessin ou peinture, cette technique d'impression peut se réaliser de différentes manières.

L'artiste a choisi celle qui consiste, dans un premier temps, à étaler avec un rouleau une couche de peinture à l'huile – peinture possédant un temps de séchage plutôt long – d'une consistance suffisamment épaisse pour couvrir entièrement une plaque rigide de métal ou de verre. Elle protège cette pellicule d'encre par une fine couche de poudre de talc pour ensuite, poser délicatement une feuille de papier par-dessus et dessine sur son verso. Pour dessiner sur le papier, Schendel a utilisé plusieurs sortes d'objets non tranchants : des couvercles arrondis de stylos-bille, ses ongles²⁵⁵. L'endroit du papier en contact de la pellicule de poudre de talc par la pression des gestes la traverse et touche l'encre au-dessous enregistrant les traces. L'étape suivante consiste à enlever délicatement le papier – la moindre pression peut y laisser des traces – pour retrouver le dessin.

On se retrouve, alors, devant deux dessins symétriques et inversés : d'un côté celui fait des sillons que le contact entre la surface du papier et la peinture a formés, et de l'autre, celui modelé par les traits d'encre que le papier a absorbé.

252 Georges Didi-Huberman parle ici de grandes lignes de force qui ont fait l'émergence d'un art « moderne » au XV^e siècle en Italie, nous le généralisons. *Ibid.*, p. 95.

253 *Ibid.*, p. 97.

254 Mira Schendel, extrait d'un texte de l'artiste in *No vazio do mundo*, *Op. cit.*, p. 2.

255 Geraldo Souza Dias, *Op. cit.*, p. 12.

Le premier, éphémère, s'efface avec le passage du rouleau pour préparer le prochain monotype tandis que le deuxième constitue l'œuvre pérenne.

Avec cette technique d'inscription indirecte, c'est l'empreinte du geste qui fait œuvre. Or, comme le rappelle Didi-Huberman, faire une empreinte « *c'est toujours produire un tissu de relations matérielles qui donnent lieu à un objet concret (par exemple une image estampée), mais qui engagent aussi un ensemble de relations abstraites, mythes, fantasmes, connaissances, etc.* »²⁵⁶.

Le tissu de relations matérielles de cette technique de monotype commence par mettre en rapport :

- une plaque de métal ou de verre lisse, rigide, non poreuse sur laquelle vient se déposer l'encre huileuse et dense ;

- celle-ci avec un rouleau en caoutchouc imperméable qui forme une pellicule plus ou moins épaisse ;

- cette pellicule rentre en contact avec le papier poreux, flexible et résistant ;

- la résistance qu'offre la texture du papier au déplacement de cet objet conduit les gestes de l'artiste ;

- le mouvement du geste de la main suit les mouvements du corps tout entier ;

- ce corps spécifique, composé de multiples relations matérielles organiques et les intentions et dispositions créatrices de l'artiste qui engage un ensemble de relations abstraites²⁵⁷.

De l'envie d'utiliser un papier inconnu Schendel a découvert une technique. Par multiples expériences, elle a travaillé les matériaux et les a investis d'un matériel imaginaire et d'une symbolique²⁵⁸. Certaines relations abstraites de cette trame qui compose ses œuvres sont immédiatement liées au processus de sa réalisation : ainsi du désir d'activer le Vide du support par un trait, une masse de

256 Georges Didi-Huberman, *Op. cit.*, p. 32.

257 Georges Didi-Huberman, *Ibid.*, p. 32.

258 Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008, p. 49-51.

couleur ou une lettre, ou du désir d'exprimer visuellement le rythme d'une musique électroacoustique²⁵⁹. D'autres se trament indirectement, par le biais de ses recherches créatrices plus abstraites, telles celle sur le silence visuel, la transparence et l'invisible.

Des recherches qui se sont greffées sur une histoire personnelle, un imaginaire, des fantasmes, des souvenirs et des connaissances sans compter des *habitus* et des schèmes collectifs induits ou appris. Le tissu de relations abstraites qui s'établissent durant les expériences créatrices s'étend depuis les désirs les plus concrets aux habitudes, peurs et désirs les plus inconscients.

Ensemble, les tissus de relations abstraites et matérielles se forment et se transforment mutuellement jusqu'au moment où il devient impossible de dissocier la matière de la forme, le processus du résultat, le tangible du visible²⁶⁰, l'expérience du savoir²⁶¹, le contenu du style.

Les espaces de nature cloîtrés par l'architecture des villes ont toujours résonné en moi avec une grande intensité, chaque ligne organique de ce paysage, chaque mouvement de feuilles, de branches dans le vent ou la pluie, chaque changement de saisons de l'année, me semble affirmer une essence conjointe au plus sauvage des environnements naturels. Regarder ces jardins m'apaise, me conforte et me permet d'éprouver une autre durée que celle du temps qui passe, d'éprouver une autre appropriation de l'espace, d'autres formes de mouvement et une force de résistance.

Depuis des années, ma pratique artistique consiste à m'approprier ces paysages pour libérer les mouvements de mon corps, et les inscrire sur la matière du papier à travers la technique du dessin.

Ces jardins cadrés par les immeubles et par la perspective de mon regard à travers une fenêtre deviennent, au fur et à mesure, un espace familier. Ma

259 Mira Schendel réalise une série de monotypes en hommage à la musique électroacoustique du compositeur allemand Karlheinz Stockhausen (1928-2007) né à Mödrath, Allemagne pour la Biennale de São Paulo en 1965. *Mira Schendel, Op. cit.*, p. 14.

260 Georges Didi-Huberman, *Op. cit.*, p. 95.

261 Georges Didi-Huberman, *Ibid.*, p. 97.

perception sur eux se transforme. D'une perspective plus large du paysage, mon regard se focalise ensuite sur les détails. Mes gestes deviennent plus concis et précis et parfois ils demandent de nouveaux matériaux de travail.

Au moment de la réalisation d'un dessin, chaque crayon est sélectionné selon le mouvement que l'observation du paysage déclenche sur mon corps, cependant, la « palette » de crayons et de supports pour les dessins d'un paysage spécifique est souvent déterminée après quelques expériences.

Par exemple, pour les recherches pratiques durant mon master, j'ai réalisé de dessins d'après nature des jardins de quatre terrasses donnant sur un toit de Paris. Ce paysage m'a d'abord orienté vers un format plus important (un rouleau de papier kraft blanc) pour faire rentrer plusieurs relations entre les plantes, l'idée était une sorte de panoramique à l'horizontale ou à la verticale. Néanmoins, au lieu d'ouvrir les possibilités à de multiples gestes ce long support s'est imposé davantage sur les traits de crayon. Ceux-ci se perdaient au milieu du vide et ne reflétaient pas mes ressentis sur cette nature résistante. Il m'a fallu plusieurs séances de travail pour penser au bâton d'encre à l'huile. Cet outil si gras et huileux exigeait pourtant un papier plus épais (le carton gris). Les modifications de format et de matériel demandent, réciproquement, un nouvel ensemble de gestes et de perceptions des jardins afin de trouver le meilleur compromis entre les mouvements de ce paysage et la relation trait-vidé du dessin.

Mon master s'achève et j'oublie ces dessins jusqu'à ma visite de l'exposition *Anselm Kiefer, l'alchimie du livre* à la Bibliothèque François Mitterand²⁶² (Fig. 39). Inspirée par ses magnifiques livres-objets, j'ai décidé de sortir mes grands dessins pour les assembler en différents livres d'artistes, qui par manque de place n'ont pas été finalisés. Au cours de ma résidence d'artiste, j'ai eu l'occasion de les reprendre et d'en constituer des livres, bien que quelque chose leur manquait. C'est alors que j'ai redessiné sur certains les paysages sauvages de la garrigue. C'est-à-dire que je me suis approprié des lignes et des compositions

²⁶² *Anselm Kiefer, l'alchimie du livre* est une exposition présentée à la Bibliothèque François Mitterand du 20 octobre 2015 au 7 février 2016.

de dessins suscités par la vue depuis une fenêtre de Paris pour inscrire d'autres lignes et ombres conduites par l'observation d'une forêt vierge.

Chaque expérience, chaque petite modification bouleverse l'ensemble des relations matérielles et abstraites existantes.

Un autre grand changement de « palette » de matériaux de ces dernières années a eu lieu en 2011. J'ai été invitée par le groupe d'artistes responsable de l'ARC Gallery à Chicago, aux États-Unis²⁶³, pour participer à une exposition collective. Contrainte de transporter mes dessins en cabine d'avion pendant un long vol climatisé et de les exposer dans des conditions inconnues, il m'a semblé pertinent de réaliser une série de dessin sur toile, matériel plus résistant et plus flexible.

Avec ce passage du papier à la toile tout un tissu de relations abstraites jusque-là inconscientes s'est dévoilé. Le nouveau support a changé aussi bien les relations matérielles, la technique de réalisation de mon travail que la perception que j'avais de mon processus de travail. Une perception qui s'est dès lors nettement imposée (**Fig. 40**).

Pour commencer, une préparation préalable du support – tissu en coton très épais avec une trame bien serrée – s'est avérée nécessaire. Et cette nouvelle technique a exigé un nouveau rapport avec le support.

Les techniques de préparation du support à la peinture ont évolué suivant les progrès technologiques et changements sociaux, depuis l'antiquité où l'on préparait les panneaux en bois. Le but est de créer une pellicule protectrice entre le support et la couche picturale pour contrôler l'absorption excessive d'encre, les agressions chimiques et les réactions liées au contact de ces tissus avec l'huile et les solvants. Ces techniques assurent de ce fait une meilleure conservation de la peinture dans le temps. De nos jours, des produits industrialisés remplacent les longues préparations suivant des techniques traditionnelles. Le résultat n'est cependant pas strictement identique, ce qui explique que certains artistes préfèrent

²⁶³ Exposition collective du groupe Génie de la Bastille à ARC Gallery, Chicago, États-Unis, 2011.

continuer à utiliser ces anciennes techniques. Celles-ci leur permettent de contrôler chaque étape de la préparation, depuis l'encollage jusqu'à l'enduction et ainsi pouvoir choisir, par exemple, entre un apprêt maigre (un mélange de colle de peau et blanc de Meudon) ou un apprêt gras (un mélange avec le pigment blanc de zinc dilué à l'huile). Pour des raisons pratiques, j'ai opté pour le gesso acrylique industriel.

Toutefois, l'intensité du blanc de cet enduit sur la toile m'a très rapidement dérangé : le contraste dur entre le blanc mat et éclatant de l'apprêt et le noir mat et profond du bâton d'encre à l'huile semblait trop rigide et conflictuel. D'emblée, cette étrangeté, ressentie et rejetée, m'a fait prendre conscience de l'importance du rapport entre la couleur de l'espace vide et la couleur des traits sombres des crayons. Une relation jusqu'alors inconsciente qui a néanmoins toujours participé aux choix de mes papiers, rarement blancs.

Il fallait alors réussir à casser ce blanc lumineux avant même de commencer à dessiner. Les premières expériences superposaient l'apprêt d'une fine couche translucide de peinture à l'huile noire ou d'autre couleur. Les rapports ultérieurs entre trait et vide étaient certes moins conflictuels, néanmoins, le résultat créait un élément intermédiaire et supplémentaire qui brouillait l'ensemble d'une manière insatisfaisante. Une sorte d'ombre inquiétante et très présente s'ajoutait à l'espace pictural.

Après une dizaine d'essais, j'ai décidé de mélanger de l'encre de Chine directement à la pâte de gesso pour retrouver une nuance de gris légère et assez lumineuse. Ce nouvel apprêt créait un espace vide « vivant ».

Les rapports entre les intensités de couleurs et la puissance de la lumière et de l'ombre sont devenus, désormais, l'objet d'un nouveau seuil de recherche pratique. À l'intérieur d'un même dessin se rejoignent dès lors les recherches suivantes :

- de rapports des formes et des mouvements du paysage ;
- de relations entre ma perception et mon imaginaire des paysages ;
- d'une « palette » de matières d'après les expériences ;

- de rapport entre les rythmes de la musique et du paysage et le temps de mes mouvements et gestes ;
- d'un équilibre pictural entre les traits et le vide ;
- et désormais, la recherche des volumes de lumière et des vallées creusées par l'ombre noire.

Entre toutes ces recherches matérielles et abstraites strictement liées au travail du dessin se tissent d'autres relations plus complexes qui relèvent de mes systèmes mnésiques et du fonctionnement de mon appareil psychique.

L'hypothèse psychanalytique d'Ehrenzweig à propos de la recherche créatrice est que les systèmes conscients, préconscients et inconscients s'intègrent et dépassent les barrières de censure constituées dans chaque système pour permettre au créateur d'établir des relations entre les « *exigences de la fantasmatique irrationnelle* »²⁶⁴ de l'inconscient, et « *les besoins de la tâche rationnelle objective du moment* »²⁶⁵. D'une part, il y a une intégration horizontale pour réconcilier et maintenir ensemble les fragments du moi, contradictoires et incompatibles, qui sont disséminés au niveau conscient²⁶⁶ et sur l'espace pictural, musical, théâtral au moment de la réalisation de l'œuvre. Cette intégration témoigne d'un double mouvement de déconstruction et reconstruction des codes, des images, des espaces, de l'imaginaire. D'autre part, il y a une intégration verticale des systèmes de manière à réunir l'imagerie de surface à la matrice inconsciente. Entre les matrices conscientes et les matrices inconscientes, propose l'auteur, « *il y a bien plus qu'un simple lien : la pensée de surface est immergée tout entière dans la matrice du processus primaire* »²⁶⁷ durant le travail créateur.

La perspective sur le processus créateur abordée dans ce chapitre sur les différentes matières dans la création et leurs transformations en corps de l'œuvre nous a conduits à circonscrire, pour l'instant, notre champ d'études aux

264 Anton Ehrenzweig, *Ibid.*, p. 320.

265 Anton Ehrenzweig, *Ibid.*, p. 320.

266 *Ibid.*, p. 244-245.

267 *Ibid.*, p. 320.

interactions créatrices horizontales qui construisent ce qu'Ehrenzweig appelle de la superstructure de l'œuvre. Ces intégrations, n'oublions pas, sont constamment reliées aux intégrations verticales par la dynamique du travail créateur.

Pour réaliser une œuvre d'art – telle est l'hypothèse soulevée dans cette perspective sur travail créateur –, le créateur doit déconstruire et reconstruire les tissus matériels et abstraits préalablement établis afin de pouvoir créer de nouvelles formes d'intégration. Durant ce travail, les projections inconscientes du moi sur l'espace pictural déstabilise le projet conscient de départ, obligeant le créateur à trouver, constamment, un compromis entre son intention et ses gestes, entre les traces de ses expériences et les accidents enregistrés dans l'espace, entre ce qui reste inexprimé tout en appartenant au projet et « *ce qui est exprimé inintentionnellement* »²⁶⁸ au moment du travail créateur.

3.1 Interdépendance des matières abstraites et concrètes

Au quotidien, l'intégration des relations objectives et subjectives se fait de manière implicite à tout instant. À notre perception de la réalité se mêlent l'objectivité du monde et la subjectivité de notre regard. Notre *mode d'identification* au monde implique un cadre de connaissances, de rituels, de règles ainsi que des *habitus*, d'histoires personnelles, d'imaginaires. Nos actions quotidiennes se constituent à partir des adaptations aux événements singuliers et imprévus et par des schématisations implicites de l'expérience²⁶⁹. Notre langage est formé par ce qui lui tient des *discours* et des *figures*²⁷⁰. Notre imaginaire est composé d'images, de symboles, de mythes et de rêves, fantasmes, délires et désirs.

268 Marcel Duchamp, « Le processus de créatif » *Op. cit.*, p. 188-189.

269 Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, *Op. cit.*, p. 201-202.

270 Jean-François Lyotard, *Discours, Figure* (1971), Paris, Éditions Klincksieck, 2017.

Toutefois, au moment de la réalisation d'un travail artistique, dans un espace circonscrit, les expériences créatrices, guidées par la trame de relations abstraites issues d'une histoire personnelle et un contexte social, peuvent destituer certaines intégrations préétablies pour instituer de nouveaux rapports. Le tissu de relations matérielles alors en formation devient interdépendant de relations abstraites qui se dévoilent, par des expériences de mise en rapports – perspectifs, temporels, spatiaux, imaginaires, formels – jusque-là imprévus.

Rainer Maria Rilke dans un passage du livre *Les cahiers de Malte Laurids Brigge* défend, remarquablement, la raison pour laquelle les vers sont des expériences²⁷¹ :

On devrait attendre et butiner toute une vie durant, si possible une longue vie durant ; et puis enfin, très tard, peut-être saurait-on écrire les dix lignes qui seraient bonnes. Car les vers ne sont pas, comme certains croient, des sentiments (on les a toujours assez tôt), ce sont des expériences. Pour écrire un seul vers, il faut avoir vu beaucoup de villes, d'hommes et de choses, il faut connaître les animaux, il faut sentir comment volent les oiseaux et savoir quel mouvement font les petites fleurs en s'ouvrant le matin. Il faut pouvoir repenser à des chemins dans des régions inconnues, à des rencontres inattendues, à des départs que l'on voyait longtemps approcher, à des jours d'enfance dont le mystère ne s'est pas encore éclairci, à ses parents qu'il fallait qu'on froissât lorsqu'ils vous apportaient une joie et qu'on ne la comprenait pas (c'était une joie faite pour un autre), à des maladies d'enfance qui commençaient si singulièrement, par tant de profondes et graves transformations, à des jours passés dans des chambres calmes et contenues, à des matins au bord de la mer, à la mer elle-même, à des mers, à des nuits de voyage qui frémissaient très haut et volaient avec toutes les étoiles, – et il ne suffit même pas de savoir penser à tout cela. Il faut avoir des souvenirs de beaucoup de nuits d'amour, dont aucune ne ressemblait à l'autre, de cris de femmes hurlant en mal d'enfant, et de légères, de blanches, de dormantes accouchées qui se refermaient. Il faut encore avoir été auprès de mourants, être resté assis auprès de morts, dans la chambre, avec la fenêtre ouverte et les bruits qui venaient par à-coups. Et il ne suffit même pas d'avoir des souvenirs. Il faut savoir les oublier quand ils sont nombreux, et il faut avoir la grande patience d'attendre qu'ils reviennent. Car les souvenirs eux-mêmes ne sont pas encore cela. Ce n'est que lorsqu'ils deviennent en nous sang, regard, geste, lorsqu'ils n'ont plus de nom et ne se distinguent plus de nous, ce n'est qu'alors qu'il peut arriver qu'en une heure très rare, du milieu d'eux, se lève le premier mot d'un

271 Ce texte méritait d'être reproduit entièrement. Il nous aidera également à comprendre certaines métamorphoses créatrices du chapitre sur les mouvements créateurs.

vers.²⁷²

Rilke décrit la métamorphose d'expériences personnelles en souvenirs, puis de souvenirs oubliés en « *sang, regard, gestes* » qui finalement se révèle à la conscience, dans une heure très rare, en forme d'un premier mot. Quand les souvenirs oubliés ne se distinguent plus de nous, quand ils s'intègrent à nous « *dans le silence d'une profonde métamorphose* »²⁷³, le premier mot d'un vers peut naître. Ce mot deviendra le centre d'une recherche créatrice par laquelle le poète – se reposant sur les codes et techniques disponibles, sur ses expériences préalables de transformation du langage – constituera le corps du poème.

Or, nous explique Maurice Blanchot, « *Rilke ne veut pas dire [...] que le vers serait l'expression d'une personnalité riche, capable de vivre et d'avoir vécu.* »²⁷⁴ Mais que l'expérience signifie ici : « *contact avec l'être, renouvellement de soi-même à ce contact – une épreuve, mais qui reste indéterminée* »²⁷⁵.

Le travail de création demande un contact constant avec soi-même. Le rythme créateur – avec ses intégrations verticales et horizontales des systèmes psychologiques, et entre les déconstructions et reconstructions des codes linguistiques – provoque une deuxième métamorphose : celle des matières de créations en image, en symbole, en espace pictural.

Dans sa réflexion sur le théâtre, Antonin Artaud explique que faire du langage articulé un langage poétique et théâtral consiste à « *donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves* »²⁷⁶ :

Faire la métaphysique du langage articulé, c'est faire venir le langage à exprimer ce qu'il n'exprime pas d'habitude : c'est s'en servir d'une façon nouvelle, exceptionnelle, inaccoutumée, c'est lui rendre ses possibilités d'ébranlement physique, c'est le diviser et le répartir dans l'espace, c'est prendre les intonations d'une manière concrète, absolue, de leur restituer

272 Rainer Maria Rilke, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge (Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, 1910)*, traduction de Maurice Betz, Paris, Éditions Émile-Paul Frères, 1947, p. 20-21.

273 Maurice Blanchot, *Op. cit.*, p. 105.

274 Maurice Blanchot, *Ibid.*.

275 *Ibid.*.

276 Antonin Artaud, « Le théâtre et son double (1938) » in *Œuvres complètes, IV*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Éditions Gallimard, 1987, p. 44-45.

le pouvoir qu'elles avaient de déchirer et de manifester réellement quelque chose, c'est se retourner contre le langage et ses soucis utilitaires, on pourrait dire alimentaires, contre ses origines de bête traquée, c'est enfin considérer le langage sous la forme de l'*Incantation*.²⁷⁷

Faire la métaphysique du langage articulé revient ainsi, complète Lyotard, à « *défaire le code, sans pourtant détruire le message, mais au contraire en délivrant le sens* »²⁷⁸. Le travail créateur métamorphose le langage utilitaire pour en libérer le sens.

Pour réaliser le corps d'une œuvre autour d'un noyau de matière provenant de la métamorphose d'un souvenir oublié, il est nécessaire d'effectuer diverses expériences d'intégrations matérielles (concrètes et simultanément abstraites) comprenant des échecs, des résultats inattendus, des projections inconscientes angoissantes, ainsi que l'apparition de nouvelles questions, de nouveaux chemins, le besoin de la restructuration du projet.

Les actions éphémères de Francis Alÿs²⁷⁹ dans l'espace public exposent justement ces moments d'expérience avec les matériaux durant la réalisation d'un projet. Une de ses actions déjà très reconnues, *Paradox of praxis I – Sometimes Making Something Leads to Nothing* (*Paradoxe de la praxis I*, sous-titre : *Parfois, faire quelque chose ne mène à rien*, ville de Mexico, 1997-1998), consistait à se promener dans la ville de Mexico, où l'artiste habite, tout en poussant un grand bloc de glace rectangulaire (100 x 70 x 50 cm) jusqu'à ce qu'après des heures de marche, celui-ci ne soit plus qu'une petite boule de glace, puis une flaque d'eau.

Le tissu socioculturel de référence de cette action se reporte à l'histoire souvent oubliée des vendeurs de boissons fraîches qui manipulent ces blocs de

277 Antonin Artaud, cité par Jean-François Lyotard avec quelques modifications grammaticales, d'après la citation sans référence de Paul Arnold, « L'univers théâtral d'Antonin Artaud », *Lettres d'Antonin Artaud à Jean-Louis Barrault*, Paris, Éditions Bordas, 1952, p.31 in Jean-François Lyotard in *Discours, Figure, Op. cit.*, p. 89.

278 Jean-François Lyotard, *Ibid.*, p. 55.

279 Francis Alÿs est un artiste belge né à Anvers en 1959, il vit à Mexico depuis le début des années 80. Il travaille avec le paysage urbain. Il ni le dessine ni le peint, il y rentre pour créer des événements dans le souhait qu'ils deviennent des fables, des histoires, des œuvres.

glace quotidiennement dans leurs échoppes²⁸⁰. Ce contexte spécifique s'est transformé en protocole d'action pour créer dans l'espace public un décalage, une surprise, un étonnement, ce que Thierry Davila nomme « *perturbations légères et poétiques* »²⁸¹.

Le protocole d'action engagée – déplacer un grand bloc de glace par le corps de l'artiste – doit toujours s'adapter aux inconnus de l'équation : la température du sol, la friction entre la rugosité du bitume et la glace, le temps de fusion du bloc, la fatigue du corps, l'interférence des passants... Le rapport qui s'établit entre le protocole et les incidents durant l'action construit l'œuvre.

La force transgressive de cette action touche moins les habitudes quotidiennes de la ville que le domaine de l'art lui-même, puisqu'à travers cette œuvre, c'est la notion d'objet d'art, d'espace et de la durée de l'œuvre d'art qui a été remise en cause.

La réalisation de ces protocoles d'action éphémère en espace public à partir des relations socioculturelles du quotidien des habitants d'une ville (en particulier les imperceptibles qui déterminent les déplacements) est souvent au centre des recherches de l'artiste. Avec *Paradox of praxis I*, il est question du quotidien des vendeurs de boissons fraîches dans la ville de Mexico, pour *The Green Line (Ligne verte, sous-titre : Parfois, faire quelque chose de poétique peut devenir politique, parfois faire quelque chose de politique peut devenir poétique*, Jérusalem, 2004), il est question des déplacements quotidiens des habitants de Jérusalem à travers ses check points.

Deux ans après la décision du gouvernement israélien de construire un mur de 750 km entre Israël et la Cisjordanie, Alÿs est invité par le Musée d'Israël à Jérusalem à réaliser un projet dans la région en tant qu'artiste visiteur. Il conçoit alors un protocole de marche de 24 km qui commence près du check point de Ein Yaël au sud de Jérusalem et va jusqu'au nord de la ville, au check point de Ramot, en suivant la ligne de l'armistice de 1948, appelée *Ligne verte*. Tout au long de sa

280 Thierry Davila, *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2002, p. 101.

281 *Ibid.*, p. 114-115.

marche, il laisse couler depuis un pot de peinture percé une ligne verte.

Francis Alÿs avait déjà réalisé ce protocole de peinture coulant sur le sol à São Paulo en 1995 et à Paris en 2002. Intitulée *The leak*, cette action était une manière de sortir du *white cube* de la galerie, et selon l'analyse de Thierry Davila, de reprendre et de décaler le *dripping* de Pollock en lui donnant une nouvelle extension²⁸². Avec *The Green Line* se pose cependant la question des frontières géopolitiques de la région.

Ce protocole d'action met en rapport :

– les espaces physiques de la ville de Jérusalem et celle du corps en marche de l'artiste ;

– les déplacements de ce corps et la peinture que l'artiste manipule ;

– l'action de l'artiste et les habitants qui le rencontrent ;

– la ligne verte de peinture qui se dessine au sol et la matérialité des espaces physiques ;

– le réalisateur de la vidéo et les déplacements d'Alÿs ;

– la projection de la vidéo dans le musée et les spectateurs.

Néanmoins, pour que cette expérience puisse s'accomplir, les étapes du protocole doivent prendre en compte d'autres actions qui resteront implicites à l'œuvre, par exemple : les moments de repos, de ressourcer le corps (dormir, manger), de remplir le pot de peinture, le montage de la vidéo. Toute une infrastructure pour permettre à l'action éphémère de se réaliser et d'être vu par les spectateurs du musée. Le protocole et la vidéoœuvre de l'action présentent, tous les deux, l'un avant et l'autre après, une perspective et un découpage prédéterminés de l'action exposant par conséquent un autre tissu de relations abstraites (éthiques, politiques, historiques) : celui du créateur.

Par la vidéo, cependant, les spectateurs peuvent contempler toute la marche qui retrace visuellement la frontière sociopolitique imposée aux déplacements quotidiens des habitants, et les paysages urbains du sud au nord d'Israël. Cette ville marquée par des histoires de ségrégation, de domination, de

282 Thierry Davila, *Op. cit.*, p. 103.

guerres et de tentatives de paix.

Selon Bourdieu, toutes

les manipulations symboliques de l'expérience corporelle, à commencer par les déplacements dans un espace symboliquement structuré, tendent à imposer l'*intégration* de l'espace corporel, de l'espace cosmique et de l'espace social.²⁸³

Telle semble être la démarche créatrice de ces travaux de Francis Alÿs : manipuler des structures symboliques d'un espace social pour intégrer son espace corporel, son histoire personnelle, son imaginaire et son imagination. L'artiste déränge le réel pour activer de nouvelles intégrations spatiales, de nouvelles perceptions de cet espace symboliquement structuré. Il réarrange le paysage urbain et le quotidien en protocole pour le mettre, par la suite, en action sur ce même espace, telle une fable visuelle racontée par un corps en mouvement.

L'artiste espère que ses actions restent dans les souvenirs des spectateurs et qu'elles intègrent les récits des habitants, pour qu'ils soient répétés et transmis, actualisés et insérés dans « *une pratique interprétative active* »²⁸⁴ :

Nous devons laisser maintenant le soin de notre histoire à la tradition orale, comme le dit Platon dans *La République*. C'est seulement dans sa répétition et sa transmission que l'œuvre s'actualise. À cet égard, l'art ne peut jamais être libéré du mythe. En effet, dans les sociétés modernes, non moins que les prémodernes, l'art opère précisément dans l'espace du mythe. En ce sens, le mythe ne concerne pas la vénération des idéaux – les dieux païens ou l'idéologie politique – mais plutôt une pratique interprétative active du public, qui doit donner à l'œuvre son sens et sa valeur sociale.²⁸⁵

Alÿs élabore des actions à partir d'une relation entre ses « *dispositions*

283 Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, *Op. cit.*, p. 130.

284 Klaus Biesenbach et Cara Starke, « Francis Alÿs : A to Z » in *Francis Alÿs : A Story of Deception*, édité à l'occasion de l'exposition présentée à la Tate Modern du 15 juin au 5 septembre 2010, London, Éditions Tate Publishing, 2010, p. 36.

285 Francis Alÿs : « *We shall now leave the care of our story to oral tradition, as Plato says in the Republic. Only in its repetition and transmission is the work actualized. In this respect, art can never free itself from myth. Indeed, in modern no less than premodern societies, art operates precisely within the space of myth. In this sense, myth is not about the veneration of ideals – of pagan gods or political ideology – but rather an active interpretive practice performed by the audience, who must give the work its meaning and its social value.* » cité par Klaus Biesenbach et Cara Starke, *Ibid.*.

pratiques »²⁸⁶, ses recherches artistiques, ses raisonnements politiques, éthiques, son imaginaire et un espace déterminé qui lui offre un champ de possibles. Par des recherches sur l'histoire, les habitudes, les déplacements, les récits de la tradition orale de ce contexte social, l'artiste trouve le noyau d'une action et un espace de jeu. Ce noyau se transforme en protocole dans tous ces détails pour finalement mettre à l'épreuve le corps de l'artiste dans un espace public. Ce corps en mouvement questionne et est questionné, il crée des anecdotes parallèles à celles de la ville dans l'espoir qu'elles rentrent dans la tradition orale.

Ce qui est certain, c'est qu'avec les enregistrements (photographies ou vidéos) de ses actions éphémères, Alÿs participe à un récit qui ne se limite plus à celui de la ville : il contribue à l'histoire de l'art contemporain.

Si l'œuvre d'art est « *ce qui rend visibles ou présentes sa nature et sa matière* »²⁸⁷, elle est aussi les récits qu'elle engendre, son parcours et l'imaginaire qu'elle forme.

Gilbert Durand (1921-2012), fondateur du premier Centre de Recherches sur l'Imaginaire (CRI) à Chambéry, devenu GRECO-CNRS, propose pour étudier *in contreto*²⁸⁸ le symbolisme imaginaire, une lecture anthropologique selon laquelle des échanges se font constamment entre les pulsions subjectives du sujet et les intimités objectives du milieu cosmique et social :

Pour cela, il faut nous placer délibérément dans ce que nous appellerons le *trajet anthropologique*, c'est-à-dire *l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimités objectives émanant du milieu cosmique et social*. Cette position écartera de notre recherche les problèmes d'antériorité ontologique, puisque nous postulerons une fois pour toutes qu'il y a

286 Pierre Bourdieu : « La question que je voudrais traiter la prochaine fois est de savoir comment on peut rendre compte de cette logique sans parler en termes d'intention, mais en termes de rencontre entre une disposition – au sens d'un système de mode de pensée incorporé et infraconscient – et un espace comme champ de possibles. Comment cette rencontre, qu'on peut décrire en suivant les premières œuvres, a-t-elle engendré un problème, non pas un problème théorique, mais un problème pictural, c'est-à-dire un problème pratique, comme la plupart des problèmes ? » *in* « Cours du 13 janvier 1999 », *Manet : une révolution symbolique*, *Op. cit.*, p. 67.

287 Maurice Blanchot, *Op. cit.*, p. 296.

288 Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archéologie générale* (1960), Malakoff, DUNOD Éditions, 2016, p. 20.

*genèse réciproque*²⁸⁹ qui oscille du geste pulsionnel à l'environnement matériel et social, et vice versa. C'est dans cet intervalle, dans ce cheminement réversible que doit selon nous s'installer l'investigation anthropologique. Finalement, l'imaginaire n'est rien d'autre que ce trajet dans lequel la représentation de l'objet se laisse assimiler et modeler par les impératifs pulsionnels du sujet, et dans lequel réciproquement, comme l'a magistralement montré Piaget²⁹⁰, les représentations subjectives s'expliquent « par les accommodations antérieures du sujet » au milieu objectif.²⁹¹

Durand place à la racine de toute pensée – d'après les études de Piaget sur la cohérence fonctionnelle de la pensée symbolique et du sens conceptuel – la structuration symbolique²⁹². Il adopte une perspective symbolique pour étudier « *les archétypes fondamentaux de l'imagination humaine* »²⁹³ et le trajet où se rencontrent pulsion individuelle et milieu social : l'imaginaire.

Cette perspective de trajet anthropologique réversible et ses échanges complexes entre les subjectivités du créateur et le milieu matériel et social environnant semblent bien s'accorder avec les parcours de création artistique : objet de notre étude. L'imaginaire et le milieu socioculturel sont des tissus abstraits, conscient et inconscients, qui jouent des rôles fondamentaux dans toute création.

3.2 Trajets imaginaires : l'œuvre de Danièle Orcier

Pour rendre compte des changements symboliques de l'imaginaire collectif d'un milieu social durant un intervalle de temps, Gilbert Durand établit un

289 Gilbert Durand fait référence au livre de Jean Piaget, *Introduction à l'épistémologie génétique* (3^e volume), Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1950 qui définit la notion de genèse réciproque par « l'équilibre mobile » (p. 36) et par la « réversibilité » (p. 37) in *Ibid.*.

290 Gilbert Durand fait référence au livre de Jean Piaget, *La formation du symbole chez l'enfant*, Paris, Éditions Neuchâtel-Paris, 1945, p. 219 in *Ibid.*, p. 21.

291 *Ibid.*, p. 20-21.

292 *Ibid.*, p. 11.

293 *Ibid.*.

parallèle avec les déplacements hydrographiques. Un ruisseau d'eau devient fleuve, se rejoint à un bassin et s'épuise dans un delta. L'auteur nous avertit dès le départ qu'un « *imaginaire social, mythologique, religieux, éthique, artistique n'est jamais sans père ni mère, et non plus sans enfants...* »²⁹⁴. Par conséquent, nous ne devons jamais perdre de vue « *cette prudence limitative quant au choix de nos terrains et de nos échantillons* »²⁹⁵. Selon l'analogie de Durand, la formation d'un bassin « sémantique » se compose de six phases différentes :

1) *Ruissellements*. Divers courants se forment dans un milieu culturel donné : ce sont quelquefois des résurgences lointaines du même bassin sémantique passé, ces ruisseaux naissent, d'autres fois de circonstances historiques précises (guerres, invasions, événements sociaux ou scientifiques, etc.).

2) *Partage des eaux*. Les ruissellements se réunissent en partie, en écoles, en courants et créent ainsi des phénomènes de « frontières » avec d'autres courants orientés différemment. C'est la phase des « querelles », des affrontements des régimes de l'imaginaire.

3) *Confluences*. De même qu'un fleuve est formé d'affluents, un courant constitué a besoin d'être conforté par la reconnaissance et l'appui d'autorités en place, de personnalités influentes.

4) *Au nom du fleuve*. C'est alors qu'un mythe ou une histoire renforcée par la légende promeut un personnage réel ou fictif qui dénomme et typifie le bassin sémantique.

5) *Aménagement des rives*. Une consolidation stylistique, philosophique, rationnelle se constitue. C'est le moment des « seconds » fondateurs, des théoriciens. Quelquefois, des crues exagèrent certains traits typiques du courant.

6) *Épuisement des deltas*. Se forment alors des méandres, des dérivations. Le courant du fleuve affaibli se subdivise et se laisse capter par des courants voisins.²⁹⁶

Or, tout créateur est immergé dans un bassin sémantique contenant des images symboliques, des affluents de style, de courants de pensée qu'il a assimilés par l'induction et par l'éducation depuis son enfance. L'artiste, durant le travail créateur interagit, échange, affronte et se laisse guider par ces systèmes de symboles de l'imaginaire collectif constitué. Par conséquent, chaque œuvre se

294 Gilbert Durand, *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Éditions Hatier, 1994, p. 69.

295 *Ibid.*

296 Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés* (1996), préface de Michel Cazenave, Paris, Éditions Albin Michel, 2000, p. 89.

construit sur un nombre déterminé de symboles.

Cependant, ils ont une très grande polyvalence d'interprétation. Dans certains mythes et légendes, par exemple, l'arbre peut-être « *à la fois symbole du cycle saisonnier [...] [et] de l'ascension verticale* »²⁹⁷. Les objets symboliques peuvent également subir des renversements ou des redoublements de sens qui « *aboutissent à des processus de double négation* »²⁹⁸ : tels l'arbre renversé, l'avaleur avalé, le trancheur de liens qui devient le maître-lieur, etc.²⁹⁹.

Cette complexité et polyvalence d'interprétation des symboles a orienté Durand vers une méthodologie convergente dont le point de départ est « *des grands gestes réflexologiques pour débrouiller les réseaux et les nœuds que constituent les fixations et les projections sur les objets de l'environnement perceptif* »³⁰⁰. Le milieu humain est le premier à influencer les dominantes sensori-motrices et accueillir les « *schèmes d'imitation* »³⁰¹.

Le premier geste, la dominante posturale, revendique « *les matières lumineuses, visuelles et [les] techniques de séparation, de purification* »³⁰². Le second geste lié à la descente digestive exige des matières de la profondeur et des techniques du breuvage et de l'aliment. Le troisième est celui des gestes rythmiques qui « *se projettent sur les rythmes saisonniers* »³⁰³ et requièrent les techniques du cycle. Cette classification tripartite concorde, entre autres, avec :

une classification technologique qui discerne les outils percutants et contondants d'une part, les contenants et les récipients liés aux techniques du creusement d'autre part, enfin les grands prolongements techniques de cet outil si précieux qu'est la roue : les moyens de transport aussi bien que les industries du textile ou du feu.³⁰⁴

Durand reprend l'équation de Leroi-Gourhan : « *Force + matière =*

297 Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Op. cit., p. 34.

298 *Ibid.*.

299 *Ibid.*.

300 *Ibid.*, p. 34.

301 *Ibid.*, p. 32.

302 *Ibid.*, p. 35.

303 *Ibid.*.

304 *Ibid.*.

outil »³⁰⁵ pour expliquer ce rapprochement où « *chaque geste appelle à la fois une matière et une technique, suscite un matériau imaginaire et, sinon un outil, du moins un ustensile* »³⁰⁶. L'auteur s'est mis ainsi en quête des accords et des convergences entre ces trois réflexes dominants, la matière qu'elles exigent, les techniques qu'elles suscitent et d'une part, leur prolongement culturel et d'autre part, l'environnement et ses conditionnements.

En se refusant de séparer « *la conscience imageant des images concrètes qui sémantiquement la constituent* »³⁰⁷, l'auteur arrive à une proposition descriptive de « classification structurale des divers contenus possibles de l'imaginaire »³⁰⁸. Cette classification des convergences a comme point de départ les trois dominantes réflexes : posturale, digestive et rythmique, réparties en trois grands groupes de schèmes³⁰⁹ :

les schèmes diaïrétiques et verticalisants d'une part, symbolisés par les archétypes du *spectre* et du *glaive* isotopes de tout un cortège symbolique, d'autre part les schèmes de la descente et de l'intériorisation symbolisés par la *coupe* et ses composantes symboliques, enfin les schèmes rythmiques, avec leurs nuances cycliques ou progressistes, représentés par la *roue* dénaire ou duodénaire et le *bâton* bourgeonnant, l'arbre.³¹⁰

Une parenthèse se fait nécessaire avant de continuer ce parcours théorique pour expliciter la compréhension du concept de *schème* par Durand. Il emprunte ce concept, tel qu'il est développé par Sartre, Burloud et Revault d'Allonnes – ces deux derniers reprennent la terminologie kantienne – et l'utilise pour définir ce qu'il nomme le *schème imaginaire*³¹¹ :

Le schème est une généralisation dynamique et affective de l'image, il constitue la factivité et la non-substantivité générale de l'imaginaire. Le

305 Leroi-Gourhan, *L'homme et la matière*, p. 331-332 cité par Gilbert Durand in *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *Op. cit.*, p. 34-35.

306 Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *Op. cit.*, p. 35.

307 *Ibid.*, p. 407.

308 *Ibid.*.

309 *Ibid.*.

310 *Ibid.*.

311 Terminologie retirée du livre d'Emmanuel Kant, *La Critique de la Raison pure*, Paris, Éditions Flammarion, 1937, p.102 cité par Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *Op. cit.*, p. 40.

schème s'apparente à ce que Piaget, après Silberer, nomme le « symbole fonctionnel » et à ce que Bachelard appelle « symbole moteur ». Il fait la jonction, non plus comme le voulait Kant, entre l'image et le concept, mais entre les gestes inconscients de la sensori-motricité, entre les dominantes réflexes et les représentations. Ce sont ces schèmes qui forment le squelette dynamique, le canevas fonctionnel de l'imagination. La différence qui existe entre les gestes réflexologiques que nous avons décrits et les schèmes est que ces derniers ne sont plus seulement des engrammes théoriques, mais des trajets incarnés dans des représentations concrètes précises ; ainsi, au geste postural correspondent deux schèmes : celui de la verticalisation ascendante et celui de la division tant visuelle que manuelle, au geste de l'avalage correspond le schème de la descente et celui du blottissement dans l'intimité. Selon le mot de Sartre³¹², le schème apparaît bien comme le « présentificateur » des gestes et des pulsions inconscientes.³¹³

Reprenons le parcours. En contact avec l'environnement naturel et social, les gestes différenciés en schèmes déterminent les grands archétypes, tels qu'ils ont été définis par Carl Gustav Jung³¹⁴. « *Les archétypes constituent la substantification des schèmes* »³¹⁵ et « *le point de jonction entre l'imaginaire et les processus rationnels* »³¹⁶. À eux se lient divers images, signes et symboles. Par exemple, aux schèmes de l'ascension correspondent les archétypes du sommet, du lumineux auxquels peuvent se lier les symboles d'échelle, de la flèche volante, de l'avion, etc. Les schèmes de la descente se substantifient en archétypes du creux et de la nuit, auxquels peuvent se lier les symboles de la coupe, ceux de l'inversion et mystique, etc. Les schèmes du repli sur soi-même provoquent les archétypes de l'intimité et de la roue. Ce dernier « *donne le symbolisme de la croix qui lui-même devient le simple signe de la croix tel qu'il est utilisé dans l'addition ou la multiplication* »³¹⁷. Dans le prolongement de ces relations, Durand retient le mythe.

Toutes ces constellations symboliques se polarisent autour des grands schèmes et constituent par isomorphisme deux régimes : le Régime diurne, de

312 Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Paris, Éditions Gallimard, 1940, p.137 cité par Gilbert Durand, *Ibid.*, p. 40.

313 Gilbert Durand, *Ibid.*.

314 Carl Gustav Jung, *Les types psychologiques.*, Genève, Éditions Georg, 1950, p. 387,454 sq..

315 Gilbert Durand, *Op. cit.*, p. 40.

316 *Ibid.*, p. 41.

317 *Ibid.*, p. 42.

l'antithèse et le Régime nocturne, des euphémismes. Enfin ces isomorphismes

des schèmes, des archétypes et des symboles au sein des systèmes mythiques ou de constellations statiques nous amèneront à constater l'existence de certains protocoles normatifs des représentations imaginaires, bien définis et relativement stables, groupés autour des schèmes originels et que nous appellerons structures.³¹⁸

L'auteur détermine ainsi trois structures : schizomorphes (diurne), mythiques et synthétiques (nocturnes).

La perspective matérielle du travail créateur que propose d'étudier ce chapitre nous impose une circonscription à cette extensive recherche sur l'imaginaire. Nous partons du même principe que Gilbert Durand « *qu'il y a genèse réciproque³¹⁹ qui oscille du geste pulsionnel à l'environnement matériel et social, et vice versa* »³²⁰. Et nous ajoutons que ce *trajet anthropologique*, c'est-à-dire, « *l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social* »³²¹ est primordial à la réalisation de l'œuvre.

Mais ce sont, tout particulièrement, les constellations d'images dynamiques formées autour d'un archétype avec ses schèmes sensori-moteurs imbriqués qui nous intéressent, dans la mesure où ces constellations servent, consciemment et inconsciemment, de matériau imaginaire à la création artistique.

Les villes invisibles, par exemple, est une histoire où Italo Calvino dit avoir concentré en une unique structure à multiples facettes, toutes ses réflexions, expériences et conjectures. La structure du texte est composée de plusieurs courts dialogues entre les personnages Marco Polo et l'empereur des Tartares Kublai Khan, que s'intercalent de courts textes descriptifs de chaque ville lesquelles Marco Polo a supposément visitées.

318 *Ibid.*, p. 43.

319 Gilbert Durand fait référence au livre de Jean Piaget, *Introduction à l'épistémologie génétique* (3^e volume), Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1950 qui définit la notion de genèse réciproque par « l'équilibre mobile » (p. 36) et par la « réversibilité » (p. 37) in *Ibid.*.

320 *Ibid.*, p. 20.

321 *Ibid.*.

Les échanges entre les deux personnages apportent des analyses sur les récits descriptifs et l'évolution de leur relation. Les textes descriptifs se côtoient « sans que leur succession implique un rapport causal ou hiérarchique », il se trouve, au contraire, « pris dans un réseau qui permet de tracer des parcours multiples et de tirer des conclusions ramifiées et plurielles »³²².

Marco Polo rencontre l'empereur à plusieurs reprises et à la demande de celui-ci lui décrit toutes les villes par lesquelles il est passé au fil de ses voyages dans l'empire oriental. Au cours d'une de ses visites, Marco Polo explique que « l'ailleurs est un miroir en négatif. Le voyageur y reconnaît le peu qui lui appartient, et découvre tout ce qu'il n'a pas eu, et n'aura pas »³²³. Quelques rencontres plus tard, l'empereur lui demande alors de parler de son point de départ, sa ville natale :

_ Chaque fois que je fais la description d'une ville, je dis quelque chose de Venise. [Marco Polo]

_ Quand je t'interroge sur d'autres villes, je veux entendre parler d'elles. Et de Venise, quand je t'interroge sur Venise. [réplique Kublai Khan]

_ Pour distinguer les qualités des autres, je dois partir d'une première ville qui reste implicite. Pour moi, c'est Venise.

_ Alors tu devrais commencer tous tes récits de voyage par leur point de départ, en décrivant Venise telle qu'elle est, et tout entière, sans rien omettre de ce que tu te rappelles.

[...]

_ Les images de la mémoire, une fois fixées par les paroles, s'effacent, constata Polo. Peut-être, Venise, ai-je peur de la perdre toute en une fois, si j'en parle. Ou peut-être, parlant d'autres villes, l'ai-je déjà perdue, peu à peu.³²⁴

Marco Polo se sert de ses souvenirs et de ses imaginaires vénitiens pour décrire cinquante-cinq villes qui portent toutes des prénoms de femmes : Anastasie, Zora, Dorothée, Irène, Zaïre, Olivia, Isidora... Chaque description est répertoriée par Calvino selon un regard ou une sensation que les visiteurs

322 Italo Calvino, *Leçons américaines : aide-mémoire pour le prochain millénaire (Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio, 1988)*, traduction de Yves Hersant, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 118.

323 Italo Calvino, *Les villes invisibles (Le città invisibili, 1972)*, traduction de Jean Thibaudeau, Paris, Éditions Gallimard, 2013, p. 39.

324 *Ibid.*, p. 110-111.

étrangers sont supposés ressentir en les traversant : les villes et le désir, les villes et les signes, les villes continues, les villes cachées, les villes et la mémoire, etc.

La première des villes et des signes est Tamara :

L'homme marche pendant des jours entre les arbres et les pierres. L'œil s'arrête rarement sur quelque chose, et seulement quand il y a reconnu le signe d'autre chose : une empreinte sur le sable indique le passage du tigre, un marais annonce une source, la fleur de la guimauve la fin de l'hiver. Tout le reste est muet et interchangeable ; les arbres et les pierres ne sont que ce qu'ils sont.

Pour finir, le voyage conduit à la ville de Tamara. On y pénètre par des rues hérissées d'enseignes qui sortent des murs. L'œil ne voit pas des choses, mais des figures de choses qui signifient d'autres choses : la tenaille indique la maison de l'arracheur de dents, le pot la taverne, les halberdiers le corps de garde, la balance romaine le marchand de fruits et légumes. Statues et écussons représentent des lions, des dauphins, des tours, des étoiles : signe que quelque chose – qui sait quoi ? – a pour signe un lion ou un dauphin ou une tour ou une étoile. D'autres signes avertissent de ce qui est quelque part défendu – entrer dans la ruelle avec des charrettes, uriner derrière le kiosque, pêcher à la ligne du haut du pont – et de ce qui est permis – faire boire les zèbres, jouer aux boules, brûler les cadavres de ses parents. Par la porte des temples, on voit les statues des dieux, tous représentés avec leurs attributs : la corne d'abondance, le sablier, la méduse, par quoi le fidèle peut les reconnaître et leur adresser les prières qui conviennent. [...] Le regard parcourt les rues comme des pages écrites : la ville dit tout ce que tu dois penser, elle te fait répéter son propre discours, et tandis que tu crois visiter Tamara tu ne fais qu'enregistrer les noms par lesquels elle se définit elle-même et dans toutes ses parties.

Comment sous cette épaisse enveloppe de signes la ville est-elle en vérité, que contient-elle ou cache-t-elle, l'homme ressort de Tamara sans l'avoir appris. Au-dehors s'étend jusqu'à l'horizon la terre vide, s'ouvre le ciel où courent les nuages. Dans la forme que le hasard et le vent donnent aux nuages, l'homme déjà s'applique à reconnaître des figures : un voilier, une main, un éléphant...³²⁵

Italo Calvino, avec ce récit, nous dévoile le regard d'un étranger sur une ville où les signes d'identification des espaces publics et privés créent un discours sans pour autant raconter ce que la ville contient ou cache. À côté de ce texte se dessine celui de la ville inoubliable de Zora qui a disparu parce que la Terre l'a oubliée, et ainsi de suite.

Ces textes ont été écrits à partir des constellations d'images formées autour

325 *Ibid.*, p. 21-22.

du livre *Devisement du monde* de Marco Polo³²⁶, 1298. Ainsi que des constellations d'images attachées à l'imaginaire collectif européen de l'époque sur les villes d'un Orient jusque-là inconnues. Sans oublier l'imagination de Marco Polo qui s'est introduite, explicitement et implicitement, dans ses récits de voyage.

Italo Calvino construit ainsi, avec ces imaginaires et d'autres, tels ceux liés à la ville de Venise – depuis son imagination – des dialogues et de descriptions attribuant à chaque texte différentes constellations d'images liées à la mémoire, aux signes, aux désirs.

Par les expériences créatrices, cette alchimie d'imaginaire, de formes, des symboles s'intègrent au langage le transformant en corps de l'œuvre où l'« *on ne désintrie pas la matière de la forme, le processus du résultat, le tangible du visible* »³²⁷, « *l'expérience du savoir* »³²⁸, le contenu du style.

Nous nous référerons à la méthode de convergence symbolique de Durand – sans oublier le dynamisme du *trajet anthropologique* de l'imaginaire – pour exposer certaines constellations d'images à peu près constantes dans l'œuvre de Danièle Orcier.³²⁹ Nous utiliserons le terme de « constellation d'image » également pour un ensemble d'œuvres qui se construit autour d'un imaginaire.

L'artiste travaille par séries de dessins sur de longues périodes selon certains symboles : le cercle, le carré, la vigne, l'arbre, le fils de fer. Les constellations d'images qui les entourent rencontrent l'espace et les matières et suscitent des mouvements de son corps. Réciproquement, chaque geste « *appelle à*

326 Marco Polo était citoyen de Venise et conseiller privé et commissaire impérial de Khoubilai-Khaân, *Le livre de Marco Polo* a été rédigé – en vieux français en 1298 sous la dictée de Polo – par Rusticien de Pise, puis publié pour la première fois d'après trois manuscrits inédits de la Bibliothèque impériale de Paris, présentant la rédaction primitive du Livre, revue par Marco Polo lui-même et donnée par lui, en 1307, à Thiébault de Cépoy, accompagnée de variantes, de l'explication des mots hors d'usage, et de commentaires géographiques et historiques tirés des écrivains orientaux, principalement chinois. Source : catalogue en ligne Gallica de la Bibliothèque François Mitterand, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k503889g>.

327 Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, *Op. cit.*, p. 95.

328 Georges Didi-Huberman, *Ibid.*, p. 97.

329 Danièle Orcier est une artiste française née à Corbelin en Isère en 1944, elle vit et travaille à Clansayes, dans la Drôme.

la fois une matière et une technique, suscite un matériau imaginaire et, sinon un outil, du moins un ustensile »³³⁰. Dans une note d'atelier de 1986, l'artiste retrace son processus de travail sur la série de dessins *Paysage face à l'atelier* :

Fascination des perspectives, des lignes créées par les vignes,
Ponctuation de piquets. Jalonnement.
Vigne jeune, malléable
taillée, soignée, attachée,
surveillée, désherbée
terre à nu, trace des outils,
pas de l'homme.
Grappe opulente, abondance de l'automne
vin de l'ivresse.
Respiration du vent.
L'eau omniprésente
lumière argentée
traduite par un jeu incessant de coups de crayon :
rythmes/contre rythmes
vides/pleins
sec/gras
mille petits vides/plénitude du noir.
Alternance des gestes :
constructeur/destructeur
de violence/de douceur
d'incision/d'effleurement
instinctif/maîtrisé
frénétique/ordonné.
Alternance de couches de crayons :
blanc/noir.
Du gribouillis au peaufinage.
La vie se trame.³³¹

Ce texte décrit une constellation d'images : celle du *Paysage face à l'atelier* ; révèle certaines matières : qu'elles soient la lumière, le vent, l'eau, les vignes, les piquets, le souvenir du goût de la grappe ou d'une soirée d'ivresse, le crayon ; expose une technique : celle du dessin qui engendre les mouvements du corps qui accompagnent ce paysage et ces matières du gribouillis au peaufinage où se trame la vie et le dessin (**Fig. 41**).

330 Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Op. cit., p. 35.

331 Danièle Orcier, « Refuge pour Nymphes », octobre 1986, Aux Alyssas, à Clansayes, site internet de l'artiste, <<http://www.angle-art.fr/artistes/Paysages-face-a-l-atelier.html>>.

Danièle Orcier dynamise l'espace pictural en jouant avec les forces contraires : vide et plein, noir et blanc, légèreté et force, équilibre et déséquilibre, horizontal et vertical, des différences qui ne s'opposent pas dans ses dessins, mais qui se complètent.

Cette série en question est composée de dessins réalisés d'après nature de la vue de l'atelier de l'artiste, de dessins de mémoire de ces mêmes paysages et de dessins que l'artiste appelle : paysages imaginaires. Ces derniers ne sont ni des paysages « textuel »³³² ni des dessins de souvenirs d'un paysage spécifique ou d'un moment vécu, selon l'artiste, ce sont des dessins engendrés par l'imprégnation des images de la garrigue et des vignes environnantes dans son imaginaire personnel depuis des années sur place.

Quelques grands paysages imaginaires jugés ratés ont été découpés, recadrés pour faire ressortir certaines relations entre les traits les libérant des représentations de paysages. Aujourd'hui, ces lignes rejoignent une nouvelle constellation d'images qu'Orcier a appelée *Aventure des lignes*.

Une tout autre constellation d'images dans l'ensemble des œuvres de l'artiste est celle des images de cercles et de mouvements circulaires. Orcier a écrit pareillement un texte pour ce procédé qu'elle a développé durant dix ans. Nous le copions intégralement ci-dessous parce que le choix des mots et la disposition des vers qui a fait l'artiste sur son processus de réalisation de dessins sont également révélateurs de cette constellation d'images. Le poème a comme préambule la phrase : « *le cercle est une forme symbolique universelle adaptée au cours des siècles par toutes les cultures et toutes les religions, des plus matérialistes aux plus spirituelles* »³³³.

332 Danièle Orcier, « Entretien avec Danièle Orcier réalisé par Gabriela Golin », le 12 janvier 2019 in Tome théorique de la thèse de doctorat *Simultanéité des paysages : métamorphoses créatrices et empreintes intimes*, 1 h 9 min 9 s, 2019, p. 154.

333 Danièle Orcier, « Notes d'atelier » juillet 2006, site internet de l'artiste : <<http://www.angle-art.fr/artistes/Portfolio-Cercles-le-juste-milieu.html>>.

Debout face à la surface blanche du papier à l'échelle de mon corps
 Je pose un point au centre qui contient le germe de multiples virtualités.
 Autour de ce point, impulsé par un mouvement interne
 Je trace, j'étire le point en ligne,
 Je dilate, je développe lentement.
 Au début, mouvement naturel du bras, force centrifuge.
 Je tourne et tourne, le mouvement s'accélère de lui-même, sur lui-même
 et retourne en son centre, force centripète.
 Le trait se multiplie, s'enroule, s'épaissit, s'alourdit, l'air circule, le centre
 se densifie
 Au centre, une boule de plomb argenté s'installe, scintille,
 Trait sur trait ou presque
 L'axe du dessin, plein ou vide est toujours à la source du mouvement, de
 l'élan vital.
 C'est le point de référence du mouvement qui se renouvelle sans cesse.
 Avec toujours une infime différence de trajectoire du bras qui module le
 trait, son rythme, sa sonorité.
 L'élan du mouvement m'entraîne, dessin de tout le corps.
 C'est une danse visuelle sur papier, vitesse du geste, ivresse, retourner au
 centre.
 Trouver la juste mesure de chacun de mes gestes, l'équilibre du plein et du
 vide.
 C'est un état de contemplation, né d'un paysage face à mon atelier.³³⁴

Si l'état de contemplation et de méditation que l'artiste retrouve en
 dessinant les grands cercles à l'échelle de son corps est semblable à ceux des
 paysages, cette nouvelle série constitue, pourtant, une tout autre convergence
 d'images structurées par un isomorphisme des symboles circulaires, employant
 des gestes circulaires, dans une envie « *de développer un maximum du potentiel
 circulaire* »³³⁵ jusqu'à l'épuisement du corps (Fig. 42).

Les constellations d'images des processus de création de Danièle Orcier
 semblent être constituées par différents bassins imaginaires : celui d'une
 immersion dans le monde d'arts plastiques contemporains, d'un imaginaire du
 quotidien des agriculteurs de la campagne du Sud-est français, celui des concepts,
 tels le plein et le vide, le *yin et yang* acquis par une pratique de tai-chi-chuan et
 par ses lectures du *Yi Jing - Le livre des changements*, les livres sur l'art de
 François Cheng... Des bassins imaginaires et philosophiques que Danièle Orcier
 s'en est approprié certains aspects en rapport à la nature, les rythmes des saisons

334 *Ibid.*

335 Danièle Orcier, « Entretien réalisé par Gabriela Golin », *Op. cit.*, p. 160.

et du corps et le changement permanent.

À partir de ces convergences de symboles et images de la nature et mouvement du corps, l'artiste a formé ses propres constellations d'images : celle de dessins de paysages environnants qui proviennent d'une observation quotidienne directe, d'un historique personnel avec ce vallon circonscrit par la végétation de la garrigue et les vignes ; celle de dessins des traces de l'homme ayant modelé la nature et de matériaux utilisés par les agriculteurs, tels fils de fer tordus laissés dans le champ ; celle de dessins du symbole circulaires, spiraux, géométriques ; celles des lignes et des traces de son propre travail.

Ces matériaux imaginaires et matières concrètes de l'environnement suscitent à l'artiste la même technique aux divers crayons et à la gomme sur papier. Pourtant, ils demandent plusieurs méthodes gestuelles :

- les superpositions de multiples traits qui construisent des surfaces denses ;

- l'effacement de ces surfaces par traits de gomme ;

- les mouvements linéaires et les déplacements du corps dans les dessins en grand format horizontal et vertical ;

- les mouvements circulaires des bras qui partent du centre de l'espace pictural en expansion centripète et reviennent en mouvement centrifuge dans les grands cercles à l'échelle de son corps ;

- le découpage et recadrage des grands dessins...

- et l'association de ces gestuelles – entre les circulaires et linaires, les circulaires qui se déplacent devenant spirales, les circulaires et les géométriques, les surfaces denses et l'effacement à la gomme – qui engendre de nouvelles méthodes.

Avec ce répertoire de gestes, tout en continuant à en chercher des nouveaux, Danièle Orcier semble composer ses dessins tels une partition de musique : des gestes forts creusent le papier tandis que d'autres l'effleurent doucement, puis il y a ceux des effacements qui construisent des pauses, de gestes de lignes courtes et de longues, de surfaces denses et du silence. Et dans cette

construction visuelle et musicale, l'artiste cherche ce qu'elle nomme « *un équilibre instable* ».

C'est ce « *moment où le dessin est prêt à basculer, mais il ne bascule pas* ». ³³⁶ Ce moment n'est ni repos ni mouvement, mais un instant délicat et difficile à saisir où tout est en suspens : un trait de plus peut être le trait de trop.

De temps à autre, dans l'action du travail créateur, cet équilibre est perturbé par un élément de trop et la limite est dépassée. Il faut alors reprendre le dessin autrement : l'effacer, recadrer, superposer jusqu'à ce qu'un nouvel équilibre se présente. Et à ce moment d'incertitude, tout peut changer : un paysage effacé peut devenir un cercle, un paysage en grand format peut se muer en plusieurs petits dessins abstraits, un dessin horizontal peut devenir vertical, un dessin de gestes déterminés et soignés peut déboucher sur un dessin de gestes spontanés et involontaires... À la recherche d'un équilibre instable Orcier construit et déconstruit plusieurs fois un dessin, elle change sa structure, son rythme, déclare qu'il n'y a plus de place pour la création dans cet espace donné avant de le reprendre quelque temps plus tard et le transformer d'après un nouveau regard. D'un regard à distance, plus détaché de sa création. Cette « lutte » qu'entreprend l'artiste avec le corps de l'œuvre donne à l'espace vide du support une densité extrêmement puissante. C'est le processus de création lui-même qui s'imprime sur le dessin et y reste en évidence, construisant petit à petit ces espaces picturaux de conflits apaisés.

Une autre constellation d'images du travail de l'artiste est la série qui nous a rapprochés : *Portrait de fil de fer*. Lorsque Danièle Orcier créa en 1979 cette série d'œuvres de dessins de fils de fer tordus par l'homme, de ces traces du travail agriculteur auprès de plantations de vignes, j'habitais de l'autre côté de l'océan Atlantique, au Brésil. À cette époque, le Musée de Grenoble en a acquis un exemplaire. Ce dessin est resté dans la réserve technique du musée jusqu'à ce que Jean-Luc Nancy, en parcourant la France dans le cadre du commissariat de

³³⁶ Danièle Orcier, *Ibid.*, p. 151.

l'exposition *Le plaisir au dessin : carte blanche à Jean-Luc Nancy*³³⁷, le retrouve et l'expose. Une photographie de ce dessin est reproduite dans le catalogue en 2007, catalogue que je reprends pour la n^{ième} fois en 2018 à la recherche d'une artiste pour intégrer ce projet de thèse. Impressionnée toujours par le *Portrait de fil de fer*, j'ai alors décidé de contacter Danièle Orcier qui, heureusement, était disponible pour un entretien. Si notre rencontre est due à un intérêt commun pour le dessin et pour la nature, elle n'aurait pu avoir lieu si l'image de l'œuvre n'avait pas suivi un certain ruissellement dans un milieu culturel donné, s'il ne s'était pas réuni avec d'autres courants (de la collection du Musée de Grenoble), s'il n'était pas « conforté par la reconnaissance et l'appui d'autorités en place, de personnalités influentes »³³⁸ (Jean-Luc Nancy), l'amenant au moment d'« aménagement des rives » : celui des théoriciens (Fig. 43).

Jean-Luc Nancy a organisé cette exposition de dessins autour du mouvement « par lequel quelqu'un vient à dessiner et du mouvement par lequel notre regard – notre pensée, notre sensibilité – répond à celui dont la trace s'est déposée sur le papier »³³⁹ ou autre support. Il s'agit de ce mouvement ressenti comme *plaisir*. Les œuvres présentées n'illustrent pas un propos sur le plaisir, c'est plutôt le propos qui est né des œuvres, de ce plaisir né de l'attrait à la ligne qui nous entraîne « sur sa trace dans la profondeur du visible »³⁴⁰.

Le philosophe explique que ce *plaisir* particulier de celui qui réalise des œuvres et de celui qui les apprécie ne cherche pas la satisfaction ou le contentement. Il « se plaît à un élan, à une tension, à une fuite »³⁴¹. C'est un *plaisir* qui se plaît moins à acquérir un objet qu'à se mener lui-même plus loin³⁴².

337 *Le plaisir au dessin : carte blanche à Jean-Luc Nancy*, exposition présentée au Musée des beaux-arts de Lyon, du 12 octobre 2007 au 14 janvier 2008.

338 Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie*. *Op. cit.*, p. 89.

339 Jean-Luc Nancy, « Le plaisir du dessin » in *Le plaisir au dessin : carte blanche à Jean-Luc Nancy*, édité à l'occasion de l'exposition présentée au Musée des beaux-arts de Lyon, du 12 octobre 2007 au 14 janvier 2008, Paris, Éditions, Hazan et à Lyon, Éditions du Musée des beaux-arts, 2007, p. 46.

340 *Ibid.*, p. 47.

341 *Ibid.*, p. 46.

342 *Ibid.*.

Il est avant toute autre chose :

une réponse ou un renvoi de l'être à l'être même. Il est envoi de l'être à soi, c'est-à-dire à ce qui précisément n'*est* pas, mais qui s'envoie vers soi, qui se cherche et qui se veut, dont l'être est dans cette tension de soi vers soi – cela même dont la formule, impliquant un écart de soi à soi, et cet écart comme indéfiniment repris et relancé, appelle un dépassement incessant. Non pas une « satisfaction », mais une « in-satisfaction » qui s'empporte toujours plus loin. Ce qu'on appelle l'« art » est le savoir d'un tel emportement.³⁴³

Ce plaisir est plutôt celui d'une ouverture³⁴⁴, de l'ouverture d'autres possibles, que d'un rassasiement, d'une conclusion. Même si parfois nous cherchons bien le plaisir d'une conclusion dans un roman ou un film, celui-ci n'est pas le plaisir qui nous amène à lire un livre ou aller au cinéma.

Nancy considère que le dessin représente de manière exemplaire cette dynamique dont le plaisir ne se laisse pas assouvir. Parce que dans le dessin il s'agit, avant même de composer une forme, d'épouser un mouvement et « *d'en désirer l'allure, la lancée ou la levée* »³⁴⁵. Le dessin au trait est une forme naissante qui se plaît à son propre élan³⁴⁶, un événement où le *dessein* se confond avec le mouvement, le geste et l'expansion du trait³⁴⁷. Dessiner, « *c'est tout à la fois, faire naître la forme – la faire en la laissant naître – et ainsi la montrer, la mettre en évidence – ou plutôt, là encore, laisser son évidence s'offrir et se disposer* »³⁴⁸. Le dessin se crée dans cette dynamique, du faire et du *laisser naître*, de suivre un *dessein* suivant le plaisir de la ligne. Matisse a écrit qu'il faut toujours « *suivre le désir de la ligne, le point où elle veut entrer ou mourir* »³⁴⁹.

La ligne n'est ni une chose inerte ni la projection d'un psychisme : elle est très précisément le *jet*, la lancée ou la jetée dont une main – avec tout le corps qui s'y rassemble – et une trace – infime dépôt de plomb ou de charbon – se font ensemble et l'une par l'autre – chacune chargée de

343 *Ibid.*, p. 21.

344 *Ibid.*, p. 23.

345 *Ibid.*, p. 47.

346 *Ibid.*, p. 46.

347 *Ibid.*, p. 19.

348 *Ibid.*.

349 Henri Matisse cité par Jean-Luc Nancy, *Ibid.*, p. 24.

l'autre [...].³⁵⁰

Ensemble, corps et l'outil dessinateur accompagnent l'expansion de la trace pour créer des événements sur le papier. L'espace du support ainsi affecté³⁵¹ se plie, se courbe, se divise et résiste.

Jean-Luc Nancy souligne que le dessin est moins la projection d'un psychisme ou la reproduction d'une forme inerte d'une pensée que l'élan qui donne naissance à une forme qui se forme par le plaisir de son élan.

Ce *Portrait de fil de fer* de Danièle Orcier expose les traces des événements qui ont eu lieu dans cet espace pictural. Celui-ci se déséquilibre et se rééquilibre par l'élan des gestes du corps et les désirs de lignes déclenchées par un regard attentif aux tournures et mouvements d'un bout de fil de fer.

Lorsque je suis allée voir le dessin original à la réserve technique du Musée de Grenoble, le plaisir d'être devant cette force circulaire de lignes enchevêtrées coupées par des effacements avec la gomme créant des relations et superpositions si puissantes m'a frappé d'emblée. Une masse de lignes devenue encore plus intense mise en relation avec les traits allongés qui découpent l'espace telle une ligne d'horizon.

Danièle Orcier était avec moi à la réserve technique du musée, émue devant son dessin, elle s'est exprimée ainsi : « Je fais ce dessin il y a quarante ans (5 octobre 1979) et l'on pourrait dire que je l'ai fait hier. »³⁵² Et effectivement, la tension créée par les lignes et la force de ses gestes et par la relation entre traits et espacements vides du support engendre une dynamique interne qui nous remet constamment dans sa présence dans le présent.

Jean-Luc Nancy a placé ce dessin dans l'exposition parmi ceux de la « *La forme qui se cherche* », dans une des cinq catégories de ce groupe appelé : « *le processus comme sujet* ». Alors, serait-il le processus de travail lui-même, le sujet des dessins de l'artiste ?

350 Jean-Luc Nancy, *Ibid.*, p. 42.

351 *Ibid.*

352 Danièle Orcier, durant la visite de la réserve technique du Musée de Grenoble avec le conservateur en chef du Musée, Madame Valérie Lagier et moi-même, le 30 septembre 2019.

Le parcours que Danièle Orcier réalise sur le support pour aller d'une constellation d'images vers la construction du corps de l'œuvre est toujours visible : ses conflits, ses hésitations, la force du mouvement qui a creusé ou effleuré le papier. Ce qui ressort de ses œuvres est, en effet, moins le portrait, le motif ou le symbole représenté que la « lutte » entreprise par l'artiste et la diversité de mouvements de traits sur le support.

L'artiste nous explique un peu plus de ses recherches sur les mouvements – qu'ils soient de la nature, de l'action de l'homme sur le paysage, du corps, des traits, du vide – dans le but d'instaurer, chaque fois, un équilibre instable sur l'espace pictural, dans l'entretien qui suit.

3.3 Recherche des mouvements créateurs à partir des constellations d'images d'après Danièle ORCIER

Née à Corbelin en Isère en 1944, l'artiste vit et travaille à Clansayes dans la Drôme.



Atelier de l'artiste au Vallon des Alyssas.

Diplômée de l'École Supérieure d'Arts et Design de Grenoble, Danièle Orcier a d'abord travaillé en tant que dessinatrice de motifs textiles pour l'industrie et l'artisanat, puis professeure de collège et lycée. En 1983, elle crée une galerie associative, *Angle art contemporain*, à Saint-Paul-Trois-Châteaux. Notre entretien fut réalisé le 12 janvier 2019 au Domaine de Alyssas, à Clansayes

où se trouve son atelier. C'est une maison en pierre très jolie et ensoleillée située au milieu des vignes, d'oliviers, de jeunes amandiers, de cerisiers, et entourée d'une garrigue. J'y suis allée pour regarder ses œuvres et, avec son accord, enregistrer nos conversations dans son atelier (1 h 9 min 9 s) qui ont pris la forme d'un entretien à partir de mes questions sur son processus de travail.

Pour une meilleure compréhension de nos échanges, les questions avec leurs réponses ont été réorganisées en quatre séries : les portraits de fil de fer, les paysages très récents et très anciens, les cercles et la dernière série d'œuvres plus abstraites qu'elle appelle *Aventure de ligne*. Le texte a été ensuite révisé par l'artiste.

Lorsque je suis arrivée dans son atelier, quelques tableaux encadrés étaient accrochés au mur. Je me suis dirigée vers eux, entre temps, Danièle Orcier est allée chercher d'autres tableaux dans sa réserve technique, me laissant un peu d'espace et de temps pour la contemplation. Tout au long de l'entretien, l'artiste a fait des allers-retours à sa réserve de dessins pour m'exposer ses différentes séries.

série Portraits de fil de fer

Après mes commentaires sur le catalogue *Le Plaisir au dessin*, et en particulier sur son dessin auquel je m'étais attachée, l'artiste a sorti de sa réserve un grand format contenant plusieurs portraits de fil de fer sur un même support (Fig. 44).

DO – J'ai une collection de fils de fer retrouvés dans la campagne. Ils sont tous différents : chaque geste d'agriculteur qui les a tordus, chaque épaisseur de fil donne une forme particulière. J'ai appelé ces dessins « portrait de fil de fer » pour dire que je regardais ces fils avec la même intensité qu'un visage.

Le mouvement m'intéresse beaucoup et toujours, sur différents plans. Dans ces dessins-là, je travaillais sur les mouvements ayant déjà donné une forme à l'objet. Une forme donnée au hasard par un agriculteur.

GG – Ce dessin est très riche en détail ! Plusieurs registres de gestes. Avez-vous utilisé différentes sortes de crayons ?

DO – Oui, il y en a plusieurs, j’aime bien travailler avec les mines de plomb très dures au départ, comme pour graver le papier, et après avec des très tendres. Le trait peut être juste effleuré sur le papier très doux, à peine visible, ou gravé. L’intérêt, c’est que lorsqu’on superpose le tendre sur le gravé, les traces d’en dessous réapparaissent.

GG – Et il y a aussi le registre des gestes avec la gomme qui découpe les traits de crayon.

DO – La gomme fait partie de ma technique de base : j’alterne entre les différentes qualités de crayons (mine de plomb, crayons fins, très gros) et l’effacement. L’effacement pour moi est aussi important que faire un trait au crayon. Alors, je fais, je défais, je fais, je défais jusqu’au point où cela me paraît satisfaisant.

GG – Les traces d’effacement créent un mouvement supplémentaire dans le dessin. Les lignes enregistrées ont déjà beaucoup de mouvement et la gomme en rajoute d’autres.

DO – La gomme crée de la rupture, mais je me suis exercée aussi à faire des dessins sans gommer, parce que parfois c’est un peu trop flatteur, cela peut donner une idée de facilité, de séduction. J’ai fait dernièrement une série en me limitant complètement à quelques traits : blanc, noir et une couleur. J’en ai fait une série de cinq ou dix. J’aime bien travailler par série et il arrive que de temps en temps il y ait un qui sorte bien – les autres je les jette à la poubelle.

GG – Jetez-vous les dessins que vous n’aimez pas à la poubelle ?

DO – Beaucoup, beaucoup ! J’adore faire le vide.

GG – Au sujet du vide justement, dans l’un de vos textes qui figure dans le catalogue de la commande publique 1 % artistique du DRAC Auvergne-Rhône-Alpes, a’agissant d’une œuvre murale pour le Lycée polyvalent du Teil en Ardèche, vous parlez de « *respecter l’espace du blanc : ce blanc, ce vide qui*

laisse croître »³⁵³ et d'aller « *chercher les analogies décrites dans les plus anciens textes chinois entre les saisons, les couleurs, les saveurs* »³⁵⁴. Vous inspirez-vous de textes chinois et de leurs théories philosophiques du vide et du plein ?

DO – Je suis complètement imprégnée de culture chinoise. Je lis le *Y King* depuis quarante ans, beaucoup de poésie chinoise, de haïkus... Cela me satisfait complètement. Évidemment, j'essaie de faire à ma manière, en complète harmonie avec mes choix de vie et d'intégrer cette culture à la mienne. La philosophie chinoise contient beaucoup de références à la nature, aux rythmes des saisons, au changement permanent du temps. J'ai lu presque tous les livres de François Cheng. Et il y a surtout le *Y Jing* : c'est un livre qu'il faut avoir, pour pouvoir le relire de temps en temps. Il paraît que c'est important d'avoir au moins un livre sur lequel on revient toujours pour se structurer, pour se rendre compte de la façon dont on le ressent différemment en fonction de notre maturité.

GG – Parce qu'on ne lit jamais un livre deux fois de la même manière.

DO – Exact.

Je me tourne vers le dessin encore une fois pour continuer d'apprécier chaque détail de traits et vides du portrait de fil de fer et l'artiste part chercher son dessin le plus ancien (Fig. 45).

séries Paysage face à l'atelier

DO – Celui-ci, c'est le premier dessin que j'ai fait, ici, dans mon atelier. C'est le premier où j'ai trouvé qu'il se passait quelque chose d'important. J'ai eu l'impression qu'il « s'est faite tout seul ». C'est une impression très agréable. En dessous, il y avait un dessin graphique dont les lignes et les traces m'ont guidée. C'est le premier dessin où j'ai travaillé toute la surface : je suis passée du linéaire à la surface.

353 Danièle Orcier, catalogue de la commande publique *1 % artistique de la DRAC Auvergne-Rhône-Alpes d'une œuvre murale pour le Lycée polyvalent Le Teil-Ardeche*, Saint-Martin-d'Hères, Éditions Imprimerie Munier, mai 1991, p. 5.

354 *Ibid.*.

GG – S’agit-il d’un paysage ?

DO – Un paysage imaginaire, il y a toujours une histoire, une mémoire de paysage, mais ce n’est quand même pas un paysage textuel.

GG – Il est très chargé de traits avec beaucoup de mouvement comme l’autre, mais la trame des lignes crée un dessin tout à fait différent. C’est presque de la peinture.

DO – Oui. C’est très vivant, très imprégné de vie. Le mouvement est créé par l’accumulation de lignes et de gestes.

GG – J’aperçois avec ces dessins deux manières de travailler : l’une en composant avec le vide, et l’autre superposant des couches épaisses de tracés.

DO – Cela dépend de l’objectif. Mais la question est la même : « quand est-ce que je m’arrête ? ». En revanche, une fois qu’on a commencé les couches il est difficile d’arrêter au milieu, il faut y aller à fond. C’est vrai que le papier blanc (je travaille toujours sur papier blanc) me semble, au départ, trop blanc. J’ai envie de le nourrir un peu avant de commencer à dessiner. Une autre solution que j’ai trouvée pour nourrir le papier est celle que j’utilise maintenant avec la technique d’aquarelle légère, pour casser un peu le blanc.

GG – Est-ce pour cette raison que vous introduisez de la couleur dans vos dessins ?

DO – Il y a un parti pris qui est celui de travailler uniquement le noir sur blanc et je ne me lasse pas, vraiment, d’explorer le noir et blanc, les gris, mais j’aime tout autant ces moments de couleur. Actuellement, je m’impose de commencer avec le crayon aquarelle en couleurs, le noir vient après, parfois, comme c’est le cas de celui-ci (**Fig. 46**).

GG – Impressionnant, on voit bien l’espace qui s’est construit petit à petit avec les lignes de couleurs, ce qui crée une profondeur.

DO – Effectivement, en partant de lignes j’ai voulu trouver ce contraste du centre fondu formant presque une surface. Le crayon aquarelle me permet de passer du trait à la surface tout en restant léger, le papier blanc est à peine coloré, à peine effleuré.

GG – Je n’ai pas l’impression que vous travaillez la perspective, mais ce dessin me donne la sensation des montagnes qui s’étendent au loin.

DO – Une impression de profondeur, oui, je fais ce contraste de travailler en même temps à plat et en profondeur, pour qu’on change de plan. L’idée c’est de toujours travailler les contraires.

Voyez-vous ces étendues, j’ai envie de continuer à le travailler, de le modifier. Mais, chaque fois, c’est évidemment un risque.

GG – Oui, chaque trait est une aventure.

DO – C’est l’aventure. L’aventure du trait ! Ce paysage fait aussi partie de ma nouvelle série *Aventures des lignes*.

J’aime beaucoup créer de grands formats et j’avoue que j’aimerais avoir un atelier plus grand pour pouvoir continuer à les travailler. J’ai donc réalisé celui-ci à l’horizontale : j’ai étendu un papier le long du mur qui fait 4,50 m de longueur et c’est mon corps qui bougeait, qui se déplaçait. J’ai commencé mon dessin d’un côté du papier et quand je suis arrivée de l’autre je n’avais plus la vision de ce que j’avais fait au départ. Pour les grandes surfaces horizontales, c’est vraiment le sens physique de la marche qui intervient dans le mouvement, je n’ai pas du tout une vision globale, c’est très différent des mouvements des grands formats verticaux.

Danièle Orcier part retrouver un autre de paysage en grand format, plus ancien, des années 80. Une sérigraphie réalisée d’après un triptyque de dessins de cette série *Paysage face à l’atelier* qui appartient désormais au Musée de Valence.

DO – Quand je suis arrivé aux Alyssas, je n’ai pas pu dessiner pendant trois ans tellement c’était beau : je ne faisais que contempler. Après, j’ai commencé à dessiner de petits formats et au bout d’un certain temps je suis passé aux grands paysages comme celui-ci. Pendant plus de dix ans ensuite, j’ai observé des paysages. Ce grand triptyque de la série *Paysage face à l’atelier*, par exemple, est arrivé à cette dimension à la suite de nombreuses esquisses (Fig. 47).

J’avais déjà fait un paysage semblable lorsque j’ai décidé d’en faire un plus grand. À un moment donné de la réalisation de ce dessin, j’ai eu l’impression

qu'il manquait d'air alors je l'ai découpé. Le Musée de Valence me l'a acheté vingt-cinq ans après l'avoir exposé ! C'est impressionnant de les regarder aujourd'hui.

Il est encore question de mouvement dans ce dessin, mais c'est le mouvement de la nature, des bambous qui sont emportés par le vent. Il y a toujours aussi la question de l'horizontalité et de la verticalité, c'est une autre constante dans mon travail.

Regardez cet autre triptyque plus récent (**Fig. 48**). J'ai commencé à le dessiner à la verticale, librement et au bout d'un moment j'ai eu comme une sorte de malaise, une nécessité de le mettre à l'horizontale. Je n'ai pas d'explication rationnelle, je l'ai mis à l'horizontale et là il s'est passé quelque chose : ma perception du dessin a changé, une justesse s'est imposée. J'ai continué, ainsi, à l'horizontale. Mais je n'étais pas satisfaite (ce qui m'arrive souvent) alors j'ai pris mon cutter et je l'ai découpé. Je repérais de petites parcelles de l'ensemble qui me plaisaient et je les découpais, puis je retravaillais, changeais de sens. J'ai beaucoup réfléchi pour décider de ce format en triptyque qui crée en même temps une continuité et une rupture. Avant d'être découpé, je trouvais qu'il lui manquait quelque chose, mais il faut toujours bien réfléchir, on ne peut pas revenir en arrière, tout comme on ne peut pas rajouter du papier blanc quand on a trop noirci. Tout cela est très important dans mon travail. J'y réfléchis beaucoup, surtout depuis deux ou trois ans.

Cet autre dessin est sorti du même paysage en grand format, c'est un autre morceau découpé (**Fig. 49**).

Comme ce dessin était au départ à la verticale, j'ai réalisé des lignes avec beaucoup d'énergie. Je n'aurais jamais eu la force de faire les traits de cette manière si j'avais travaillé à l'horizontale, avec la volonté qu'il soit horizontal.

GG – Et pourtant quand on les voit, tous les trois, à l'horizontale, cela semble être une évidence.

DO – Il ne peut pas en être autrement. J'aime bien quand le dessin paraît

une évidence, là j'arrête. Tant que ce n'est pas le cas, il faut continuer, le couper, changer d'outils, cela prend du temps.

GG – Comment organisez-vous votre rythme de travail en atelier ?

DO – Je ne saurais pas le dire exactement. Voyez, en tant que femme, il m'a été très difficile de passer des journées entières à travailler à l'atelier. J'ai eu trois enfants, je devais gagner ma vie (j'ai beaucoup enseigné dans les écoles), des tâches qui me laissaient très peu de temps de travail en atelier. Ce qui m'étonne, puisque j'ai quand même beaucoup produit. En travaillant un peu tous les jours, au bout d'une semaine, les dessins apparaissent.

GG – Réalisez-vous beaucoup de dessins en un court espace de temps ?

DO – J'entre rapidement dans la gestuelle, mais pour être satisfait avec un dessin, cela peut durer très longtemps. Certains dessins ont plusieurs couches parce que parfois je superpose, j'efface, je reprends, je retravaille le format, le cadrage. Effectivement, ce n'est pas pareil quand j'arrive à travailler sur des périodes de huit ou dix jours ou sur un mois en continu, parce que là, il se passe quelque chose, on change d'étape. D'un jour à l'autre, le travail mature, le lendemain matin il y a peut-être quelque chose de trouvé.

Je vais vous montrer une autre série tout à fait différente. C'est avec ces dessins que j'ai commencé la série des cercles (**Fig. 50**).

séries Cercles

DO – C'est un carré en mouvement avec le cercle. J'aime bien que dans un dessin il y ait des parties spontanées et puis que tout se concentre très intensément. La rencontre entre le carré et les cercles devient très vivante et crée du mouvement. D'un côté du carré, il n'y a même pas de ligne, les figures se fondent.

GG – Avez-vous utilisé le crayon aquarelle blanc pour celui-ci ?

DO – Oui, j'ai travaillé à la mine de plomb et au crayon aquarelle blanc, il n'est pas aussi gras que le pastel à l'huile ni trop farineux comme le pastel sec.

GG – Dans vos notes d'atelier publiées sur votre site internet, celle qui accompagne les dessins abstraits contient ces mots : « *L'équilibre bascule / L'harmonie s'établit* ».

DO – L'équilibre est tout le temps en train de basculer. C'est terrible cet équilibre. Mais j'aime bien retrouver un point d'équilibre qui soit un point de déséquilibre. Il y a des moments dans le dessin où je sens que l'harmonie est là et que je peux m'arrêter. C'est le moment où le dessin est prêt à basculer, mais il ne bascule pas. C'est très chinois aussi comme idée.

GG – Vous avez différentes manières de travailler, mais il y a dans vos œuvres, il me semble, toujours un travail avec la répétition de mouvements, la répétition de gestes. Vous répétez des gestes circulaires ou linéaires ou les deux, parfois vous répétez plusieurs traits qui superposent formant des couches de dessins. C'est qui est intéressant aussi c'est que même quand vous intervenez avec la gomme pour interrompre ces répétitions, vous faites des gestes répétitifs d'effacement.

DO – Exact, je travaille la répétition de gestes jusqu'à l'épuisement physique, c'est le physique qui me conduit, pas la tête. Et après je prends la gomme en sens contraire. La gomme je la considère aussi comme un outil pour dessiner en mouvement contraire, je travaille beaucoup avec cette idée de mouvements contraires.

Venez voir celui-ci de la série de grands cercles. C'est tout à fait d'une

autre époque. Je l'expose avec des poids [dans la partie basse du dessin] pour qu'il ne soit pas complètement étendu au mur ni complètement enroulé pour la présentation. Quand je l'ai exposé à l'Espace Aragon à Villard-Bonnot en 2014, il était accroché seulement en haut, pour donner l'idée d'un cercle qui s'enroule sur lui-même. Une autre option d'exposition est celle que j'ai présentée au moment de mon exposition à l'Abbaye de Boscodon, une abbaye cistercienne, dans laquelle j'ai pu investir l'espace entier de la nef. J'ai ainsi déroulé au sol dans l'allée centrale tous mes cercles, tous ceux que j'avais faits depuis dix ans. Et les papiers s'enroulaient les uns dans les autres en double enroulement (Fig. 51).

J'ai réalisé ce dessin avec des mouvements qui partaient du centre vers l'extérieur en un mouvement circulaire et une fois la taille de ce cercle définie, j'ai pris la gomme. Et là, il n'y a pas de couleur, juste la vibration des gris. Il y a une vingtaine de dessins comme celui-ci, avec des traits plus au moins forts, beaucoup à cette échelle-là (150 x 200 cm).

Regardez ce cercle-ci. J'avais fait un dessin qui ne me plaisait pas du tout alors, je l'ai entièrement gommé. Une fois achevé l'effacement, j'ai eu envie de faire ce rond absolu par-dessus. Et cela a donné une profondeur qui m'a étonnée, parce que je ne m'y attendais pas (Fig.52).

GG – Effectivement, en regardant le centre du cercle j'ai comme une impression de profondeur, en revanche, au bord, le mouvement change et j'ai l'impression que les traits circulaires ressortent. Par les mouvements de vos gestes vous avez créé une forme circulaire qui elle-même semble être en mouvement.

Et ce noir de la mine de plomb et la force que vous avez employée, c'est incroyablement beau. Ce noir résonne, c'est étonnant !

DO – C'est comme un disque, comme si un son pouvait sortir du dessin. À ce moment de la série des grands cercles, j'aurais bien voulu faire un ensemble de cercles différents comme une gamme sonore, mais cela ne s'est pas fait.

GG – Dans celui-ci, nous pouvons encore voir le dessin d'en dessous, celui que vous avez effacé. Il est toujours présent dans les traces que la force de vos gestes a laissées et ces traces résonnent sur le dessin d'au-dessus avec ses reliefs.

Même s'il y a également une force incroyable dans vos gestes circulaires, elle n'a pas complètement effacé les traces anciennes. D'ailleurs, vous appuyez très intensément sur vos dessins.

DO – J'aime appuyer au maximum de ma force. C'est pour cette raison que je les mets au mur, pour pouvoir appuyer. Dessiner sur un mur ce n'est pas la même chose que dessiner sur une table ou par terre, parce qu'on n'a pas la même force, on n'a pas la même énergie. J'aime bien travailler sur le mur parce que l'énergie peut bouger, et dans les mouvements de mon corps, et en intensité sur le dessin.

À la différence des paysages, le travail des cercles s'est fait à la verticale, donc le mouvement était tout à fait différent. J'étendais mon papier sur le mur à l'échelle de mon corps et le mouvement partait du centre vers l'extérieur, comme je vous l'ai raconté plus tôt. J'ai travaillé pendant presque dix ans sur ces cercles, plus ou moins grands, jusqu'à l'épuisement. C'était parfait pour me recentrer sur la question, de mon corps, de la concentration, de la méditation. Un vrai questionnement sur les mouvements du corps, de mes bras et jambes avec un peu de souplesse, mais en partant toujours d'un point fixe. C'est important de dissocier tous ces mouvements et ces méthodes de travail.

Ces petits formats je les ai réalisés plus tard avec une autre méthodologie. J'ai fait une multitude de possibilités de cercles qui s'enroulent, se déroulent, s'entrelacent, souvent du même format et avec des traits très forts. Je me suis imposé une contrainte : celle d'utiliser uniquement une seule mine de plomb et éventuellement un point de couleur (**Fig. 53**).

GG – C'est toujours le cercle, mais en rapport à des gestes linéaires. Nous y retrouvons également un travail des contraires, cette fois-ci non plus entre les épaisseurs et forces de vos gestes, mais entre les lignes circulaires qui se concentrent sur elles-mêmes et les lignes qui partent se promener dans l'espace.

DO – Mon intention était de développer un maximum du potentiel circulaire. Et jouer avec un autre format compte aussi. Plus récemment, c'est un maximum du potentiel de la ligne que je développe avec une nouvelle série.

séries Aventure des lignes

GG – J’apprécie énormément votre nouvelle série *Aventures des lignes*. Celui-ci, par exemple, a-t-il été découpé dans un dessin plus grand ? Toute cette série a-t-elle commencé avec ces reprises et découpages des dessins de paysages en grands formats ?

DO – Oui. Celui-là par exemple, est le premier de la série (**Fig. 54**). C’était un grand dessin que j’ai découpé en plusieurs morceaux, mais je n’étais toujours pas satisfaite. J’allais tout jeter quand j’ai mis ces deux dessins ensemble. À ce moment précis, quelque chose s’est passé et j’ai décidé de les encadrer ainsi. C’est un dessin très important pour moi, il fera toujours partie de ma collection personnelle, je ne pourrai pas m’en séparer.

Ensuite, j’en ai fait d’autres, je découpais les grands formats en plusieurs petits morceaux. J’ai fait d’abord des recadrages en tout petit format.

Quand on fait une longue ligne dans un support en grand format, au départ, le geste a une grande concentration et une grande tension, mais vers la fin c’est le lâcher-prise. Ces deux petits formats que j’ai mis ensemble dans l’*Aventures des lignes* sont justement des morceaux de ces registres de gestes de lâcher-prise, de la fin des longues lignes, souvent de dessins de paysage. Ce sont des paysages devenus lignes, mais il y a eu aussi des lignes qui sont devenues paysages comme le *Lac de montagne*.

GG – J’aurais une dernière question : y a-t-il un artiste en particulier qui compte pour vous ?

DO – Ah oui, beaucoup d’artistes. Pour n’en citer qu’un, rapidement, je dirais Giacometti pour le dessin.

GG – Lui aussi il charge ses dessins de traits.

DO – C’est extraordinaire, parce qu’il charge une partie tandis qu’une autre partie est tout juste ébauchée. J’aime beaucoup ses dessins.

Nous avons encore regardé quelques dessins des séries plus abstraites de l'artiste où les rapports entre les paysages, les lignes, les couleurs, les espaces, les surfaces, le noir et la gomme se mélangent davantage. Tout en parlant de ce dernier mouvement indépendant des œuvres d'art qui nous a réunis. Cette rencontre s'est poursuivie par une invitation de la part de l'artiste à passer deux mois en résidence d'artiste dans ce même Domaine des Alyssas. Résidence qui m'a permis de réaliser le tome pratique de ce projet en actualisant mon archive de dessin et ma propre constellation d'images.

Danièle Orcier organise ses dessins en séries de cercles, de paysages, de dessins abstraits, de portraits de fil de fer, des aventures de lignes. Chacune de ces constellations d'images de l'artiste son accompagnés, implicitement ou explicitement, par des constellations de symboles provenus d'un imaginaire collectif, par des archétypes, des schèmes de la pratique. Et ses différents « mini-bassins » imaginaires qui ont été tramés par les recherches de l'artiste lui permettent de diversifier ses gestes et ses mouvements créateurs. Elle aime travailler avec des mouvements contraires, elle aime appuyer avec le maximum de force, elle aime les traits qui coupent et d'autres qui affleurent, traits que souvent elle enlève à la gomme pour créer de la lumière, du vide. La recherche d'une richesse plurielle de gestes et celle de l'équilibre instable s'enregistrent dans l'espace pictural, de sorte qu'elles deviennent, elles-mêmes, le sujet de son travail. Jean-Luc Nancy avait raison de mettre *Portrait de fil de fer* dans le module : le processus comme sujet.

4. Différents mouvements créateurs

L'œuvre d'art « *n'est pas l'unité amortie d'un repos. Elle est l'intimité et la violence de mouvements contraires qui ne se concilient jamais et qui ne s'apaisent pas, tant du moins que l'œuvre est œuvre* »³⁵⁵ théorise Blanchot. L'œuvre « *dans la violence qui la fait une, accomplit comme l'événement unique d'une discorde essentielle au cœur de laquelle seul ce qui est en lutte peut se saisir et se qualifier* »³⁵⁶. C'est dans l'intimité de cette déchirure que dialoguent créateur et spectateur.

Réalisé par la projection et l'enregistrement de la « lutte » de l'artiste durant la réalisation de l'œuvre – cette « lutte » qui remodèle le temps, l'espace, les matériaux, l'imaginaire par des mouvements dans la violence de leurs conflits contraires –, l'espace de l'œuvre ne se concilie jamais. Des conflits et des déchirures de l'œuvre qui retiennent pour quelques instants ou pour des jours les spectateurs qui la remettent en mouvement selon son imaginaire et son imagination.

Un trait noir sur un papier crée l'angoisse de la solitude sur le vaste champ de l'espace pictural ou la sensation de liberté d'un mouvement ou des « caresses » à réveiller l'espace vide. Le registre d'un geste précis et concis de Mira Schendel

³⁵⁵ Maurice Blanchot, *Op. cit.*, p. 300.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 301.

dérange la monotonie du papier et active un rapport entre vide et plein qui résonne et ne s'apaise pas. Un rapport figé qui n'est jamais l'unité amortie d'un repos.

Une troisième rencontre inattendue avec l'œuvre de Schendel a eu lieu au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia à Madrid. Au milieu d'une des salles de leur collection permanente, je me suis retrouvée devant une série de quatre monotypes de l'artiste. D'abord surprise par l'intensité affective de ce tête-à-tête, je me suis souvenue par la suite, de ma précédente rencontre avec l'œuvre de l'artiste, au Musée d'Art Moderne de São Paulo. Étrangement, le rapprochement ne s'est pas fait par une similitude de ressentis, mais par leurs différences. Chacun des quatre monotypes présentés ne comportait qu'un seul trait dans l'espace vide du support et pourtant, je n'ai absolument pas eu la sensation de la solitude d'un trait dans le vide comme auparavant. Exposés les uns à côté des autres, ces monotypes formaient un ensemble : l'espace pictural au lieu de s'étendre à l'infini créait une sorte de structure métrique où les traits se promenaient comme des notes de musique. Dans cette partition, les rapports entre traits et vides de chaque œuvre séparée perdaient en intensité pour gagner en rythme (Fig. 55).

Selon la disposition des œuvres dans l'espace d'exposition, la perception et l'expérience affective des spectateurs peuvent différer. Un ensemble de dessins met en évidence les rapports et les rythmes qui s'établissent entre eux.

Le rythme est fondamental dans ma pratique. Le rythme créé par un ensemble de dessins est déterminé par les rythmes internes de chacun d'entre eux, autrement dit, par les rapports entre traits et vides. Des rapports qui sont eux-mêmes composés par le rythme de mes gestes suivant le rythme d'une musique instrumentale brésilienne ou du jazz nord-américain et les mouvements de la nature.

Une accumulation de rythmes construit ainsi l'espace pictural de mes dessins :

– les rythmes des éléments de la nature (les rapports entre les lignes d'un tronc d'arbre à côté d'un autre, celles des branches, des lignes de feuilles, leurs

mouvements avec le vent, sous la pluie) et qui font appel à une matière déterminée, un outil et une technique ;

– les rythmes des gestes de mon corps en employant les matériaux (peinture à l’huile grasse, mine de plomb souple [9B], fusain, pastel gras et carré esquisse) selon les mouvements de la nature pour les enregistrer sur l’espace du support ;

– le rythme des nuances de tonalités de traits noirs et gris, grâce auxquelles le vide se transforme en lumière et instaure des pauses.

Mise côte à côte, chaque composition de traits et de vide, avec ses nuances de couleurs (noir, beige, gris) et lumières structurées par l’espace pictural, se transforme en espace métrique de résonance de lignes, de masses, et de formes pour créer une partition-dessin ou un livre d’artiste.

Certains de mes dessins sont assez solides pour se tenir seuls tandis que d’autres sont plus intenses pris dans une série, d’autres encore ont été récemment transformés en livre pour composer l’installation intitulée *Jardin-forêt*³⁵⁷ (Fig. 56).

L’accumulation de rythmes ne se construit pas selon un chemin prédéterminé entre l’observation de la nature et l’organisation de l’espace pictural : ils s’influencent mutuellement et simultanément.

Les dimensions du support par exemple – ayant du potentiel pour devenir le système métrique d’une série de dessins – cadrent mes gestes et par conséquent ma perception du vaste champ de la nature. S’il s’agit d’un petit format, mon regard se tourne vers les détails de ce paysage cherchant les rugosités, les textures. Pour les grands formats, ce sont plutôt les rapports entre lignes des troncs et des feuilles et l’espace qui quête mon regard. Réciproquement, certains jours, une recherche perceptive s’impose sur les autres conduisant mes gestes et leurs rythmes soit aux détails soit aux espaces lointains de sorte à contraindre le rythme interne du dessin, des lignes et des vides. Cette contrainte exige une telle sorte de format et de matériel.

³⁵⁷ Titre inspiré du *Jardin-forêt* de la Bibliothèque National François Mitterrand à Paris. Mes livres d’artiste sont de morceaux de forêt dessinés puis arrangés comme un jardin de livres.

Durant la construction du rythme trait-vidé sur l'espace pictural s'entremêle toujours, à mes gestes volontaires, précis et concis, des gestes involontaires : de taches hasardeuses, des traits maladroits, des traits de trop qui créent des inconforts et des désaccords entre tous les rapports. Ces gestes désormais installés sur le support m'obligent à modifier la composition. En réalité, les compositions de mes dessins semblent toujours en désaccord. Je n'ai d'autre choix que de passer à un autre support lorsqu'un conflit devient trop imposant et limite de façon excessive les possibilités de rapports d'entre lignes et vides. Que ce dessin soit harmonieux ou en déséquilibre, constitué de très peu de traits ou beaucoup trop, je quitte ce support pour y voir plus clair le lendemain.

Un temps de contemplation de ces travaux devient ainsi nécessaire. Après quelques heures ou quelques jours, je reviens sur le dessin pour remplir un vide, prolonger une ligne ou le saturer de traits. En *résidence d'artiste*, j'ai repris toutes mes archives de dessin de la vue depuis les fenêtres à Paris – sauf ceux qui ont fait l'objet d'une exposition – de 2009 à 2013 et j'y ai superposé de nouveaux dessins d'après nature de la garrigue. Aux seuils de rythmes de mes empreintes de gestes réalisés d'après un paysage confiné de Paris se sont superposés d'autres seuils rythmiques réalisés d'après la nature sauvage³⁵⁸.

En dernière analyse, mes recherches pratiques sur la composition de traits et de vide, les conflits entre volumes et lignes, l'ombre et la lumière, l'élaboration de séries ou de livres, s'organisent toutes autour de cette recherche sur les différents seuils de rythmes. Ces seuils de rythmes qui s'interagissent par des mouvements d'appropriation des images de la nature et par des mouvements des projections poétiques d'une noirceur sur la lumière.

Ces mouvements semblent être suscités par un désir de faire le vide dans une conscience et un inconscient trop pleins, et de pouvoir ainsi accomplir une métamorphose qui n'est ni seulement celle du paysage en formes ni celle des

358 Pendant deux mois, j'ai travaillé en *résidence d'artiste* sur une scène en bois du Domaine des Alyssas donnant sur une forêt protégée et sur un gradin en demi-cercle fait de pierres de la région. Les dessins qui y ont été réalisés et rassemblés en plusieurs livres d'artiste constituent le tome pratique de ce projet.

matières en dessins, mais à travers celles-ci, réaliser une métamorphose intime poussant mes limites à leurs limites. C'est seulement par une métamorphose personnelle que mes mouvements créateurs et mes recherches pratiques de constructions de rapports entre lumière et ombre, traits et vide et rythmes changeront davantage. Finalement, le tissu de relations abstraites réunissant toutes mes recherches pratiques est celui d'une métamorphose intime.

Dans la construction d'un travail artistique, le créateur doit gérer plusieurs mouvements en même temps :

– ceux de son corps – un corps qui respire, sent, regarde, touche maintient son équilibre ;

– ceux de ses pensées qui l'accompagnent et se transforment au fur et à mesure qu'avance la réalisation de son projet ;

– la dynamique d'intégrations de ses systèmes psychologiques ;

– ceux déclenchés par les expériences de construction du corps de l'œuvre ;

– les mouvements de l'espace pictural et ceux des matières qui se transforment à chaque registre de geste ;

– les mouvements d'autres créateurs quand l'œuvre est collective et ceux des spectateurs, quand l'œuvre les fait interagir.

Autant de mouvements appuyés sur des connaissances anciennes, des automatismes corporels, perceptifs, des techniques préétablies, c'est-à-dire, des mouvements structurés par l'*habitus*, comme l'explique Pierre Bourdieu au sujet de l'œuvre de Manet :

c'est un coup à la Manet, on reconnaît les touches, les experts reconnaissent une forme de touche, en virgule, en point d'interrogation, etc. Il est donc structuré par l'*habitus* technique, par l'*habitus* esthétique de celui qui le produit, et en même temps par l'état déjà réalisé de la structure, ce qui fait qu'il y a un système de contraintes qui définit une marge de manœuvre, un espace de liberté.³⁵⁹

359 Pierre Bourdieu, « Cours du 3 février 1999 » in *Manet : une révolution symbolique*, *Op. cit.*, p. 138.

Chaque coup de pinceau est alors structuré : par un *habitus*, « produit du regard structuré et structurant sur la réalité en train de se structurer, possibilités qui n'existeraient pas pour un autre »³⁶⁰ ; par une « disposition technique que Manet a acquise en tant que professionnel de la peinture, qui est un *habitus* professionnel, et cet *habitus* professionnel s'est greffé, si on peut dire, sur un *habitus* qui lui préexistait, qu'il a acquis dans sa famille, dans son milieu, etc. »³⁶¹ ; par un *habitus* éthique – « système de dispositions, de principes de préférences, qui fonctionne à l'état pratique, dans la pratique, sans passer nécessairement par la conscience »³⁶² et enfin, par « l'état déjà réalisé de la structure »³⁶³. En d'autres termes, un style artistique « se définit et se redéfinit continûment dans la dialectique de l'intention d'objectivation et de l'intention déjà objectivée »³⁶⁴, il se définit dans la confrontation entre les possibilités des gestes à réaliser (possibilités qui n'existeraient pas pour un autre) et les solutions obtenues par les applications précédentes de cette pratique de gestes.

L'*habitus* est un système de dispositions durables et transposables prédisposées à fonctionner en tant que principe générateur et organisateur de pratiques et de représentations³⁶⁵, c'est-à-dire, il est le produit de l'histoire qu'assure « la présence active des expériences passées qui, déposées en chaque organisme sous la forme de schèmes de perception, de pensée et d'action, tendent, plus sûrement que toutes les règles formelles et toutes les normes explicites, à garantir la conformité des pratiques et leur constance à travers le temps »³⁶⁶. Ce passé survivant dans le présent est :

Histoire incorporée, faite nature, et par là oubliée en tant que telle, l'*habitus* est la présence agissante de tout le passé dont il est le produit : partant, il est ce qui confère aux pratiques leur indépendance *relative* par rapport aux déterminations extérieures du présent immédiat. Cette

360 Pierre Bourdieu, *Ibid.*.

361 Pierre Bourdieu, « Cours du 20 janvier 1999 » *Ibid.*, p. 84.

362 Pierre Bourdieu, *Ibid.*, p. 83.

363 Pierre Bourdieu, « Cours du 3 février 1999 », *Ibid.*, p. 138.

364 Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, *Op. cit.*, p. 92-93.

365 Pierre Bourdieu, *Ibid.*, p. 88-89.

366 Pierre Bourdieu, *Ibid.*, p. 91.

autonomie est celle du passé agi et agissant qui, fonctionnant comme capital accumulé, produit de l'histoire à partir de l'histoire et assure ainsi la permanence dans le changement qui fait l'agent individuel comme monde dans le monde.³⁶⁷

Ces dispositions pratiques implicites cadrent et structurent les gestes, les actions et les représentations, elles ne font pas, pourtant, de Manet un automate inconscient, mais non plus, un sujet parfaitement lucide³⁶⁸.

Les *habitus* se greffent les uns aux autres créant une structure propre à chaque individu. Cette structure individuelle de la pratique construit l'espace de liberté de la création. Création qui, consciemment ou inconsciemment, peut aboutir à une révolution symbolique, comme celle du *Le Déjeuner sur l'herbe*.

Le projet de Manet pour *Le Déjeuner sur l'herbe*, estime Bourdieu³⁶⁹, avait comme fondement la reproduction de trois personnages figurant en bas à droite de la gravure *Le Jugement de Pâris*, 1514 - 1518, de Marcoantonio Raimondi d'après un dessin de Raphaël (1483 - 1520) – apparemment Manet a demandé à ses modèles de la reproduire – placé dans un environnement contemporain à Manet (Fig. 57 et 58). Cet environnement a été composé avec des éléments ajoutés, au fur et à mesure, au projet du peintre : comme les vêtements des personnages, le traitement pictural utilisé, la composition de la nature morte du premier plan, le paysage autour des personnages, la baigneuse au fond – référence à Watteau ?³⁷⁰ –, les rapports des couleurs, l'incision de la lumière.

Si Manet possédait sans doute toutes les connaissances théoriques et techniques pour réaliser ce projet, au moment de la construction de l'œuvre, le peintre a rencontré des choix et des chemins imprévus. Face à l'inattendu et aux lacunes, il a trouvé des solutions esthétiques, techniques et pratiques en s'appuyant sur ses *habitus*. Il a répondu en pratique à « *des problèmes pratiques qui naissent de la confrontation entre des dispositions qui ne sont pas*

367 *Ibid.*, p. 94.

368 Pierre Bourdieu, « Cours du 20 janvier 1999 », *Op. cit.*, p. 87.

369 Pierre Bourdieu, « Cours du 27 janvier 1999 », *Ibid.*, p. 117-121.

370 Pierre Bourdieu cite le rapprochement de la baigneuse de Manet avec *L'Amour paisible*, de Watteau (1718) suggéré par M. Fried in « Manet's sources. Aspects of his arts, 1859-1865 », *Ibid.*, p. 120.

complètement conscientes et des situations qui sont en partie construites par ces dispositions »³⁷¹.

La liberté avec laquelle Manet a choisi le sujet de sa peinture était dès l'abord structurée par un contexte social spécifique tout comme la liberté dont il a bénéficié pour réaliser techniquement sa peinture et pour résoudre les problèmes soulevés durant la réalisation de l'œuvre était structurée par les matériels existants et un *habitus* professionnel greffé sur les schèmes d'une pratique artistique préalable. Cela n'a pas, pourtant, empêché *Le Déjeuner sur l'herbe* d'accomplir une révolution symbolique.

Autrement dit, à la façon des grandes révolutions religieuses, une révolution symbolique bouleverse des structures cognitives et parfois, dans une certaine mesure, des structures sociales. Elle impose, dès lors qu'elle réussit, de nouvelles structures cognitives qui, du fait qu'elles se généralisent, qu'elles se diffusent, qu'elles habitent l'ensemble des sujets percevant d'un univers social, deviennent imperceptibles.³⁷²

Une révolution symbolique perturbe les structures cognitives individuelles et défie les catégories de perception les mettant en question³⁷³. L'œuvre de Manet est un exemple, elle a tellement mis en question les représentations du monde permises dans la peinture d'une époque qu'elle a fini pour établir de nouvelles possibilités de perceptions artistiques.

Pour que le tissu de relations abstraites et matérielles puisse s'intégrer et se transformer en œuvre, un autre tissu de relations doit également s'organiser : celui de gestes et de rythmes créateurs. Ce tissu de mouvements créateurs se développe à l'intérieur d'un système de contraintes pratiques individuelles et collectives. L'*habitus* (histoire oubliée devenue du passé agi et agissant), par exemple, structure et détermine l'espace des possibles auquel le créateur découvre par ses expériences créatrices. Celles-ci – inconscients, volontaires, involontaires et automatisés – conduisent le créateur « *jusqu'au bout, jusqu'au point où l'homme*

371 Pierre Bourdieu, « Cours du 13 janvier 1999 » *Ibid.*, p.71.

372 Pierre Bourdieu, « Cours du 6 janvier 1999 » *Ibid.*, p.14

373 Pierre Bourdieu, *Ibid.*, p.31

ne peut plus continuer », ³⁷⁴ suscitées par le désir de transgresser les limites de cet espace de liberté circonscrit. Dans un jeu entre limite et transgression dont l'une est la densité de l'autre ³⁷⁵, le geste qui transgresse affirme l'être limité ³⁷⁶.

Les mouvements que nous proposons d'étudier ici sont ceux liés au travail créateur. Ce tissu de mouvements qui rend visible par la matière un *entre-monde*, comme le conçoit Paul Klee, un *souvenir oublié*, tel le pense Rilke, des *résonnances intimes*, telle la pratique d'Alexandre Hollan, des *mémoires ouvertes*, comme dans les improvisations de Josef Nadj.

Pour réaliser une œuvre d'art – telle est l'hypothèse soulevée par notre étude dans cette perspective sur les mouvements créateurs –, l'artiste doit conduire une série de mouvements, « passant par une chaîne de réactions totalement subjectives » ³⁷⁷, cadrées parfois par une technique, pour mettre en mouvement l'espace, les cadres socioculturels, les matières, ses habitudes, ses automatismes, ses systèmes mnésiques et psychologiques, et ainsi déconstruire certaines relations préétablies et pour pouvoir créer un nouveau tissu de relations afin d'ouvrir dans le monde un horizon plus vaste ³⁷⁸.

374 Rainer Maria Rilke dans une lettre adressée à Clara Rilke citée par Maurice Blanchot in *L'espace littéraire, Op. cit.*, p. 316.

375 Michel Foucault, *Ibid.*, p. 17.

376 Michel Foucault, *Ibid.*, p. 20.

377 Marcel Duchamp, « Le processus de créatif », *Op. cit.*, p. 188-189.

378 Maurice Blanchot, *Op. cit.*, p. 281.

4.1 Le travail du rêve : l'œuvre de Josef Nadj

Le travail créateur – telle est l'hypothèse de Lyotard – accomplit un ensemble d'opérations semblables à celles que Sigmund Freud nommait le *travail du rêve*,³⁷⁹ c'est-à-dire, il transforme une ou plusieurs *pensées latentes* en *contenu manifeste* par des condensations du matériel – mises en images des *pensées latentes* telles un rébus (jeu d'esprit) –, par le déplacement des intensités psychiques dû à l'influence d'une censure de défense³⁸⁰, par la transcription de *pensées de rêve* en images et finalement par un traitement interprétatif dont l'opération consiste à ordonner les constituants du rêve de manière à peu près cohérente, une composition du rêve³⁸¹, une élaboration secondaire, sous l'influence d'une autre censure, qui agissant semblablement à notre pensée vigile, contribue également au contenu du rêve.

Dans son ouvrage *Discours, figure*, l'auteur soutient l'hypothèse que ce travail « *consiste tout entier dans la transgression des écarts réglés qui forment la trame de la langue [pour les créations littéraires], et qu'il est bien en effet, de la sorte, "accomplissement de désir" »*³⁸². Autrement dit :

l'accomplissement du désir, grande fonction du rêve, consiste non pas dans la représentation d'une satisfaction (qui au contraire, quand elle a lieu, réveille), mais entièrement dans l'activité imaginaire elle-même. Ce n'est pas le contenu du rêve qui accomplirait le désir, c'est l'acte de rêver,

379 *Ibid.*, p. 239.

380 Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve (Die Traumdeutung, 1900/Gesammelte Werke, 1942)*, traduction de Janine Altounian, Pierre Cotet, René Lainé et al., notes et variantes par Alain Rauzy, préface de François Robert, Jean Laplanche, Pierre Cotet, Éditions Presses Universitaires de France, 2010, S.314, p. 352-353.

381 Sigmund Freud, *Sur le rêve (Über den Traum, 1901)*, traduction de Cornélius Heim, préface de Didier Anzieu, Paris, Édition Gallimard, 1990, p. 103.

382 Lyotard, *Op. cit.*, p. 55.

de *phantasieren*, parce que la *Phantasie* est transgression.³⁸³

Le travail du rêve n'est pas « *une interprétation de la pensée de rêve, un discours sur un discours ; pas davantage une transcription, discours à partir d'un discours ; il est sa transformation* »³⁸⁴. Le travail créateur n'est pas non plus celui de constituer uniquement un dessin, un son, un rythme, pas davantage un monde intelligible à faire reconnaître ; il est la transformation de plusieurs mouvements, matières, espaces, temps, mémoires, imaginaires en image, sons, gestes, poésie. Il est la « lutte » de l'intention vers la réalisation qu'engendre l'ouverture d'autres seuils dans l'espace du monde par l'exposition des *possibles plastiques* du créateur.

La problématique de Paul Klee, estime Lyotard, « *n'est plus celle d'un monde intelligible à constituer, à faire reconnaître ; elle est celle d'un "entre-monde", d'une autre nature possible* »³⁸⁵. Paul Klee affirme assimiler ces mondes intermédiaires (*entre-mondes*) qui s'ouvrent à lui entre les mondes que nos sens peuvent percevoir extérieurement pour les projeter hors de lui sous forme de symbole³⁸⁶, sous forme d'un contenu qui n'a guère été vu jusque-là et ainsi pouvoir élargir l'espace limité du tableau. Klee rend manifeste ce qui n'est pas visible, ses dessins n'y notent pas les « *signifiants d'un discours ni les contours d'une silhouette, il [s sont] la trace d'une énergie qui condense, déplace, figure, élabore, sans égard au reconnaissable. [...] L'invisible ici n'est pas l'envers du visible, son dos. Il est l'inconscient renversé, le possible plastique* »³⁸⁷.

Qu'il s'agisse du processus créateur de Klee ou d'un autre processus suivant d'autres problématiques, les mouvements créateurs transforment toujours

383 *Ibid.* p. 246-247.

384 *Ibid.*, p. 241.

385 Jean-François Lyotard, *Op. cit.*, p. 224-225.

386 Paul Klee, « Discussion entre Paul Klee et Lothar Schreyer » in *Souvenirs : Erinnerungen am Sturm und Bauhaus*, München, Éditions Langen une Müller, 1956, cité par Felix Klee in *Paul Klee, Leben und Werk in Dokumenten*, ausgewählt aus den nachgelassenen Aufzeichnungen und den unveröffentlichten Briefen, Zürich, Éditions Diogenes, 1960, traduction française de Paul Klee et Felix Klee, Paris, Éditions Les librairies associés, 1963, p.116, cité par Jean-François Lyotard, *Ibid.*, p. 224.

387 Jean-François Lyotard, *Ibid.*, p. 238.

des *contenus latents* en symboles, en langage théâtral, littéraire, pictural, musical, corporel.

Ehrenzweig souligne – résume Lyotard – après Winnicott et Marion Milner que :

le laxisme de l'artiste commence par suspendre les barrières qui séparent en principe la réalité extérieure et la réalité intérieure. C'est faire pleinement droit à l'idée d'une face libidinale unique sans épaisseur et sans bornes, non pas préexistante aux inscriptions qu'une écriture y tracerait par pinceau, percussion, voix ou autre, mais engendrée par les opérations métamorphosant telles intensités affectives en couleur, sons, phrases.³⁸⁸

Les opérations de métamorphose de telles intensités affectives de l'espace libidinal en mot, image, sentiment, au moment de la réalisation de l'œuvre, engendrent le rythme créateur psychique à osciller entre deux espaces : l'un indifférencié, inaccessible à la conscience, et l'autre focalisé où sont construites les images³⁸⁹. Nous reviendrons sur ces intégrations verticales du rythme créateur avec Didier Anzieu dans le sous-chapitre suivant. D'abord, nous voudrions analyser quelques transformations accomplies par le travail créateur pour délivrer le sens³⁹⁰ des codes donnés, pour rendre visible des contenus latents d'un *entre-monde* et ainsi élargir l'espace circonscrit de l'œuvre.

L'improvisation *Penzum* de Josef Nadj³⁹¹ et Joëlle Léandre³⁹² a une construction et une forme ouverte « *chaque fois nouvelle [qui] s'écrit sur place au fil d'une écoute réciproque absolue* »³⁹³. Nous pourrions dire que les travaux créateurs des artistes se complètent pour chercher la forme du spectacle à deux,

388 Jean-François Lyotard préface du livre d'Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, *Op. cit.*, p. 20.

389 Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*. *Ibid.*, p. 161.

390 Jean-François Lyotard, *Ibid.*, p. 55.

391 Josef Nadj est un artiste serbe né à Kanjiža, en Voïvodine, une enclave de langue hongroise située en Serbie. Depuis 1957, il vit et travaille à Paris.

392 Joëlle Léandre est une artiste française, contrebassiste et compositrice, née à Aix-en-Provence en 1951.

393 Josef Nadj et Joëlle Léandre, « Entretien avec Josef Nadj et Joëlle Léandre réalisé par Marylène Malbert », publié sur le site internet : <http://josefnadj.com/penzum/#presentation>.

sur scène devant les spectateurs. Le processus de création est, lui-même, le spectacle (Fig. 59).

Cette improvisation rend hommage au poète Attila József³⁹⁴. Un poème en particulier, dans lequel le terme *Penzum* apparaît, guide et inspire Nadj et Léandre au long du spectacle. Le protocole qui s'est établi d'après les accords créateurs entre les deux artistes sert de support à toutes les relations qui apparaissent sur scène au cours de chaque représentation. Tout est en construction devant le public, l'enchaînement des mouvements des deux corps sur scène, l'intégration des imprévus, les relations créées entre eux à tout instant, entre la musique et la chorégraphie, entre les mouvements du corps du danseur et le dessin en train de se faire, entre les masques, costumes et décor. L'orchestration de ces mouvements qui se construisent nécessite le recours à ce que Nadj qualifie de *mémoire ouverte* :

Dans une pièce plus écrite, les gestes sont répétés et donc fixés dans la mémoire, dans une improvisation la mémoire est fluctuante, c'est une mémoire ouverte. Dans un spectacle écrit, la mémoire est figée dans le sens d'une partition, les choix ont déjà été faits, on cherche la fermeture, dans une improvisation en même temps qu'on fait les choix on fait l'ouverture.³⁹⁵

Cette mémoire ouverte permet la création de plusieurs rapports simultanés entre les corps, les matières, les mouvements, l'espace et le temps à tout instant de l'improvisation. À travers la frénésie de ces deux mémoires fluctuantes (de Nadj et Léandre), se créent alors les rythmes, les accords sonores et visuels. Des rapports qui demandent un vaste répertoire de mouvements pour structurer ce travail créateur qui doit accorder le rendu visible des contenus invisibles de la part de deux artistes avec trois langages différents qui doivent se compléter : la musique, la danse et le dessin.

394 Attila József est un poète hongrois né à Budapest en 1905 et mort à Balatonszárszó en Hongrie en 1937.

395 Josef Nadj, « Entretien réalisé par Gabriela Golin », le 11 juin 2018 à Paris in Tome théorique de la thèse de doctorat *Simultanéité des paysages : métamorphoses créatrices et empreintes intimes*, 27 min 37 s, 2018, p. 186.

Josef Nadj m'a accordé un entretien en 2018 et une de mes questions a été sur l'approche qu'il a avec les limites et contraintes propres à la création d'un spectacle d'improvisation en duo. Il m'explique que les contraintes ne sont pas, pour lui, des limites, mais des données – d'un corps, d'un espace, d'un temps, d'un mouvement, d'une matière, d'un poème – à l'intérieur duquel s'ouvrent différents angles et infinies variantes³⁹⁶. Aucune donnée ne lui semble solide et impénétrable, au contraire, elles sont toutes riches d'infinis seuils et possibilités. Le chorégraphe ne s'affronte pas aux données, il les utilise comme support à son imaginaire, à sa sensibilité, aux mouvements de son corps.

Ce spectacle instaure plusieurs seuils de travail créateur qui s'intègrent sur un même espace. À la scène s'ouvre ainsi l'espace temporel de la musique, de la chorégraphie et du dessin. Et ce dernier s'incorpore à la danse sur le corps en mouvement de Nadj.

Lorsque j'aborde la question des gestes qui dessine sur son corps, le chorégraphe élucide :

C'est tout d'abord l'ouverture d'un autre espace. Mais c'est aussi un questionnement sur le sens caché du dessin. Un dessin cherche un support pour exister. Comme, pendant la représentation, c'est mon corps qui est présent, je l'utilise comme surface, comme support. Je laisse quelques traces sur mon corps qui continue de bouger, ce qui fait que le dessin bouge lui aussi. Le dessin est immobile par sa nature, mais les traces et le dessin sur mon corps bougent avec mes mouvements. C'est une autre dimension du dessin, une autre existence du dessin que je recherche et propose.³⁹⁷

Josef Nadj ouvre par son travail créateur les dimensions des espaces de danse et de dessin. Par les traces de charbon sur son corps qui danse s'ouvre un espace de dessin en mouvement.

Le dessin apparaît souvent dans l'œuvre de Nadj, notamment le spectacle *Les corbeaux* de 2009 où les différentes manières de dessiner structurent l'improvisation avec le musicien Ákos Szelevényi³⁹⁸. La proposition est « une

396 *Ibid.*, p. 178.

397 *Ibid.*, p. 175.

398 Ákos Szelevényi (Akosh S.) est un musicien hongrois né en 1966 à Debrecen. Il vit et travaille

sorte de métamorphose »³⁹⁹ de l'homme en corbeau qui part d'un premier dessin fait avec les mains d'homme et l'encre noire sur un papier étendu à la verticale qui se déroule doucement, jusqu'à ce que le chorégraphe couvre son corps entier se transformant en corbeau-pinceau qui dessine en dansant sur un papier horizontalement étendu sur le sol. Nadj explique avoir mis volontairement l'accent sur la force de l'image du dessin final qu'il vit « *physiquement d'une manière extrême* »⁴⁰⁰ (Fig. 60).

Les deux artistes sur scène interprètent leurs visions sur le corbeau, sur le symbole de cet oiseau qui dans les régions du fleuve Tisza, dont sont originaires les deux créateurs, fait référence à « *la sagesse, la liaison entre la surface du monde et celui du mystère qui nous entoure largement invisible* »⁴⁰¹, au « *cycle de la mort et de la vie, du réel et du rêve, du mystère et de son interprétation* »⁴⁰². Ce symbole et les intensités affectives qu'il suscite chez créateurs ouvre le dialogue entre la danse, le dessin et la musique faisant appel à la *mémoire ouverte* de chacun pour composer chaque spectacle différemment. La répétition des représentations, cependant, les a conduits à retrouver certaines précisions d'accords entre les performances qui assurent quelques permanences dans le changement constant qu'apporte une improvisation.

Le chorégraphe et le musicien instaurent ainsi des espaces et des temps sur la scène, d'une autre nature possible, dépliée sur plusieurs seuils de création : musical, plastique, chorégraphique, afin de métamorphoser leurs intensités affectives sur ce symbole et les mouvements de cet animal en gestes, en danse, en matière, en rythme.

à Paris.

399 Josef Nadj, « Entretien avec Josef Nadj réalisé par Jean-Marc Birraux », vidéo sur le spectacle *Les corbeaux* présenté au Quartz scène nationale de Brest le 19 octobre 2011, durée de 26:57 minutes, production 24 images, Gie Grand Ouest télévision, Centre National chorégraphique d'Orléans en association avec ARTE live web – ARTE FRANCE, site internet de Josef Nadj : <http://josefnadj.com/les-corbeaux-2/#videos>, 2011.

400 *Ibid.*.

401 Josef Nadj, « Entretien avec Josef Nadj réalisé par Antoine de Baecque », site internet de Josef Nadj : <http://josefnadj.com/les-corbeaux-2/#presentation>, 2010.

402 *Ibid.*.

Le spectacle *Les corbeaux* est le prolongement d'un travail sur le paysage autour de la ville natale de Josef Nadj. Pour le préparer, il a réalisé une série de dessin d'après nature d'études des vols et marches des corbeaux. Dessins qui ont été exposés plusieurs fois depuis (Fig. 61 et 62).

La pratique du dessin n'est pas inconnue de Josef Nadj, elle l'accompagne depuis ses études aux Beaux-Arts de Novi Sad, puis à Budapest avant de devenir chorégraphe. C'est à partir des expériences avec les gestes de dessinateur et de danseur, d'un danseur qui dessine et d'un dessinateur qui danse que l'artiste a constitué ces deux spectacles.

Dans *Les corbeaux* le protocole de structuration du spectacle est celui de la métamorphose de l'homme en corbeau. Le mouvement du danseur suit cette métamorphose, mais aussi celle de l'homme qui dessine en instrument dessinateur se laissant conduire par le rythme et mélodie, par le symbole et les déplacements de l'animal. Le musicien improvise avec des instruments de musiques et des objets, tels les morceaux de bois flotté du fleuve Tisza, une poudre grise qui ressemble à de la poudre de graphite, des tubes en métal, et autres suivant son imaginaire sur le symbole du corbeau et les intensités affectives qu'il suscite. Dans une écoute réciproque absolue, les deux créateurs exposent les *entre-mondes* qu'ils ont assimilés et les rendent visibles dans le délicat soin de les intégrer avec celui de l'autre.

Dans *Penzum* les vers du poème de Attila József⁴⁰³ et les intensités affectives qu'il suscite chez les créateurs structurent les mouvements du corps du chorégraphe et de la musicienne. Sur scène, le poème récité se transforme en texture musicale et en dessin. Les mouvements de danse s'intercalent à ceux de dessinateur pour ouvrir l'espace scénique en espace de dessin. Les traces de charbon sur le corps du chorégraphe déploient l'espace du dessin. L'intégration

403 Premier vers de l'extrait du poème « Les idées libres » d'Attila József utilisé dans le spectacle *Penzum*, traduction libre de Josef Nadj :

« Ça, c'est comme le travail *Penzum*.

Ça ne s'arrêtera jamais. Un travail infini, un mouvement infini. Jamais on ne le terminera.

Il n'y a pas de vérité, il n'y a pas de vérité. Même ça, ce n'est pas ça. (...) », site internet de Josef Nadj : <http://josefnadj.com/penzum/#presentation>.

des deux travaux créateurs métamorphose les symboles, les mots, les vers, les rythmes poétiques en images dessinées, en mouvements dansés, en mélodie et en rythme qui « ouvrent » l'espace à plusieurs seuils de différents langages, à multiples temps musicaux, à divers mouvements spontanés du corps qui danse et dessine, ainsi que celui qui joue les instruments.

Les improvisations de Josef Nadj avec Joëlle Léandre et avec Ákos Szelevényi nous dévoilent les « luttes » vers la réalisation et les mises en lumière d'un symbole, d'un poème, d'un paysage natal, des corps, d'une composition musicale, des mouvements à la recherche d'un équilibre. Un équilibre qui peut être instable et temporaire, mais qui doit absolument intégrer deux processus créateurs dans une même création. Cette intégration exige la contention de chacun des artistes dans une écoute réciproque, un plaisir aux propositions de l'autre, un cadre (protocole) défini, un répertoire créateur important pour servir de base.

Le travail créateur est cette « lutte » de l'intention vers la réalisation qu'engendre l'ouverture d'un espace-temps « autre » pour rendre visible ce qui ne l'est pas⁴⁰⁴, les *possibles plastiques*. C'est un travail qui rend manifestes des *entre-mondes* que nous ne voyons pas à travers la transformation de :

- l'espace – l'ouvrant sur différents seuils et contenus ;
- le temps – en intervalles de temps où le créateur peut déchaîner en nous tous les bonheurs et tous les malheurs possibles dont nous mettrions dans la vie des années à connaître⁴⁰⁵ ;
- et les matières – qui deviennent l'épaisseur et la force de résistance aux mouvements, la structure et la forme des nouveaux contenus⁴⁰⁶.

Certains nouveaux tissus de réalité dépliée à multiples dimensions, créer en nous, spectateurs, des émotions, des pensées, ils stimulent notre imagination et enrichissent notre imaginaire. Parfois même, ils nous aident à transgresser quelques-uns de nos limites.

404 Jean-François Lyotard, *Op. cit.*, p. 224-225.

405 Marcel Proust, *Op. cit.*, p. 151.

406 Jean-Luc Nancy, « Le plaisir du dessin », *Op. cit.*, p. 15.

Or, le travail créateur ainsi que le travail de rêve, selon l'hypothèse de Didier Anzieu (1923 – 1999) – psychanalyste et professeur de psychologie à l'Université de Strasbourg puis à Nanterre, un des fondateurs de la Société française de psychanalyse, puis de l'Association psychanalytique de France (A.P.F.) – constituent « *des phases de crise pour l'appareil psychique* »⁴⁰⁷, par conséquent, il y a une mise en question des structures acquises, un bouleversement intérieur, et la fabrication d'un nouvel équilibre. Cependant, le travail créateur redistribue les interactions psychiques « autrement » :

Le travail psychique de création dispose de tous les procédés du rêve : représentation d'un conflit sur une « autre scène », dramatisation (c'est-à-dire mise en images d'un désir refoulé), déplacement, condensation de choses et de mots, figuration symbolique, renversement en son contraire. Comme le travail du deuil, il se débat avec le manque, la perte, l'exil, la douleur : il réalise l'identification à l'objet aimé et disparu qu'il fait revivre, par exemple, sous forme de personnages de roman ; il active les secteurs endormis de la libido, et aussi la pulsion d'autodestruction. Mais même si une œuvre d'art ou de pensée résulte de l'élaboration d'un rêve ou d'un deuil, cette élaboration « tertiaire », pour reprendre une expression d'André Green, redistribue autrement l'interaction des processus psychiques primaires et secondaires.⁴⁰⁸

Et c'est cet « autrement » psychanalytique que ses recherches sur le travail créateur s'efforcent de cerner.

L'entretien qui suit avec Josef Nadj nous apporte plus de précision sur les pensées – musicale, visuelle, chorégraphique – de la pièce qui se manifeste en contenu visuel et sonore d'une élaboration qui se redistribue « autrement ».

407 Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, *Op. cit.*, p. 18.

408 Didier Anzieu, *Ibid.*, p. 19-20.

4.2 *Mémoires ouvertes* selon Josef NADJ

Né à Kanjiža, en Voïvodine, une enclave de langue hongroise située en Serbie en 1957, l'artiste vit et travaille en France et à Budapest.



Spectacle *Penzum*, 2017. © Photographie Francis Aviet

La 15e édition du festival *La Voix est libre* à Paris a présenté le 4 et 5 juin 2018 le spectacle *Penzum* de Josef Nadj et Joëlle Léandre. Je connaissais l'œuvre *Paso Doble*, que Nadj avait présentée au Festival d'Avignon en 2006 avec l'artiste Miquel Barceló, par un enregistrement vidéo. À la fin du spectacle de 2018 dans lequel le chorégraphe fait un énorme dessin, je suis allée le rencontrer pour lui proposer un entretien.

Le 11 juin 2018, nous nous sommes rencontrés au Café du Théâtre, à côté du Centquatre où il faisait une résidence artistique. Je me suis présenté en lui montrant un de mes cahiers de dessins (27 min 37 s) :

GG – Je voudrais commencer par vous poser des questions sur le spectacle *Penzum* que je suis allée voir le 4 juin 2018 dans le cadre du festival *La Voix est libre*. Dans une partie importante de ce spectacle, comme dans beaucoup d'autres, vous utilisez le langage pictural des arts visuels. Ce mélange de dessin, peinture, modelage et danse est récurrent dans vos créations. Ce qui m'a interpellé c'est que les gestes de dessiner, peindre ou modeler s'entrecroisent et complètent les gestes de danse. C'est-à-dire, il me semble que vous composez un spectacle, avec des gestes de dessins et des gestes de danse. Voyez-vous une différence entre ces gestes : danse et dessin ?

JN – Parfois oui, je sépare les gestes. Quand je dessine, c'est le geste du dessin qui se manifeste. En tout cas, dans ce spectacle-là, il y a des approches différentes selon l'évolution du dessin et selon le motif qui apparaît.

Pour le premier dessin, le papillon, je cherchais une contrainte. Je me suis alors imposé [avec une longue tige qui tient au bout un morceau de fusain] une distance entre moi et le support. Avec cette tige j'ai créé un espace supplémentaire entre le papier, le fusain et moi. Ce n'est pas la main ou le bras qui dessine, mais tout le corps, car, je dois tenir la tige avec mes deux mains. J'ai ainsi rajouté un degré de difficulté qui m'intéressait, celui de ne pas pouvoir enregistrer le geste « correctement » et d'effectuer plutôt un geste où c'est l'intention qui laisse des traces. Je voulais quand même dessiner quelque chose qui ressemble à un papillon, mais grâce à cette touche à distance je gagne une sorte de tremblement. Cette distance demande un effort pour réaliser le dessin, pour être en contact avec l'image en train d'apparaître. C'est tout mon corps qui suit le dessin. Cette donnée visuelle du corps et du dessin en même temps dans un espace intermédiaire peut suggérer des choses, donner la volonté de faire quelque chose. La distance peut devenir bénéfique, parce qu'il y a une sorte d'aisance du corps qui dessine qui peut nous dérouter. Parfois, cela nous aide, parfois cela nous dérouté. En tout cas,

je ne dessine pas souvent comme cela. C'est comme une épreuve : d'abord passer la difficulté pour gagner une autre approche qui n'est pas celle du trait maîtrisé.

Quand j'attaque le cerf, c'est une autre problématique [le cerf est un autre motif qu'il dessine sur le même support]. Je rapporte le dessin bout par bout, fragment par fragment. [Nadj n'utilise plus la tige pour dessiner, il y a deux morceaux de fusain dans chacune de ses mains] D'abord, je dessine les pieds. Je fais un trait qui représente un pied, mais ce trait seul devient comme un pieu, comme une griffe ou autre chose qui ne représente pas encore le pied de l'animal. Je le fais et je le laisse apparaître comme un début de signe qui va devenir le composant de quelque chose, mais en étant juste un trait il se manifeste différemment. Cette manifestation je la prolonge avec des mouvements [de danse] plus musicaux, comme une sorte de rapport avec d'autres traits à venir. Dans cette série de mouvements intermédiaires entre deux registres de gestes sur le papier j'évoque juste l'animal à venir, le cerf. Cependant, je rajoute un autre rapport : celui des mouvements qui laissent des traces également, mais cette fois-ci, dans la mémoire des spectateurs. Ces mouvements se complètent avec ceux du dessin qui va apparaître. Le spectacle, c'est l'ensemble, le tout, les mouvements de danse – appelons cela de la danse –, entrecoupés par des étapes des mouvements de dessin.

GG – Dans cet ensemble de gestes, cette intégration des gestes de dessin et de gestes de votre improvisation *Penzum* il y a aussi de gestes de danse qui touchent votre corps avec vos mains couvertes de charbon, vous transformant vous-même en support pour vos dessins. Dans le spectacle *Paso Doble*, vous vous intégrez au décor d'argile, dans le spectacle *Les Corbeaux* vous rentrez dans un vase de peinture et dans le *Dernier paysage* vous laissez couler de l'encre sur votre chemise. Chaque fois, vous devenez le support de vos propres actions. Est-ce une autre problématique de vos gestes et mouvements ?

JN – C'est tout d'abord l'ouverture d'un autre espace. Mais c'est aussi un questionnement sur le sens caché du dessin. Un dessin cherche un support pour exister. Comme, pendant la représentation, c'est mon corps qui est présent, je

l'utilise comme surface, comme support. Je laisse quelques traces sur mon corps qui continue de bouger, ce qui fait que le dessin bouge lui aussi. Le dessin est immobile par sa nature, mais les traces et le dessin sur mon corps bougent avec mes mouvements. C'est une autre dimension du dessin, une autre existence du dessin que je recherche et propose.

GG – L'interaction entre ces différentes techniques artistiques font-elles partie de la création de vos pièces dès le début ou apparaissent-elles au fur et à mesure le développement du projet ?

JN – Cela fait partie de la pensée de la pièce comme un ensemble. Il y a la pensée musicale, la pensée visuelle : c'est un ensemble déterminé dès le début d'un projet de création.

GG – Et les textes littéraires, comment rentrent-ils dans le processus de création d'un spectacle ?

JN – J'utilise souvent des textes littéraires, mais ils n'arrivent pas sur scène. *Penzum* est un cas assez exceptionnel, où les mots du poème surgissent comme matière musicale. En récitant le poème sur scène, je le traite à la fois comme texture musicale qui s'intègre aux propos musicaux de Joëlle Léandre et à l'ensemble de la pièce ; et à la fois, pour ceux qui comprennent les mots [le poème d'Attila Jozsef est récité en sa langue originale, le Hongrois], une couche supplémentaire de signification. Pour ceux qui peuvent le déchiffrer en direct, ils ont comme un détail révélé en plus d'un tableau vivant, c'est un petit plus, c'est minime. Parce que j'ai traité le texte comme texture musicale, comme une intention de vouloir dire, de vouloir s'exprimer, de répétition. C'est cela que ce texte signifie en ce moment, plus que la signification des mots c'est le vouloir dire, absolument.

GG – *Penzum* s'organise autour de ce poème qui se transforme en dessin de paysage avec un arbre, un papillon, un cerf, une ruche, une clôture, en musique, en gestes. Au spectacle *Dernier paysage* vous utilisez le paysage de votre enfance. Comment voyez-vous ce rapport entre votre vie, les espaces qui vous entourent et la création ?

JN – Il n’y a pas de séparation, ma vie et mes spectacles sont très liés dans le sens où je vis pour créer des spectacles, et donc, tous les jours je suis en train de me préparer à créer un nouveau spectacle ou une nouvelle exposition ou alors juste des images, des dessins, des photographies. C’est une manière de le faire ou de le vivre. Quand je ne suis pas dans la salle de répétition, je travaille plutôt mentalement, ou je dessine. C’est une autre façon de continuer à créer, de jouer avec les transformations.

GG – Il y aurait-il dans votre parcours créateur une question centrale ? Vous dites dans une interview⁴⁰⁹ : « *Ma vie tourne autour de quelques questions centrales et toute ma recherche varie autour de ces questions. Seraient-elles : les frontières, l’infini, le destin, notre nature humaine, la vie et la mort ? Qui sommes-nous ? D’où venons-nous ?* »⁴¹⁰ Parmi vos questions centrales soulevées, il y a une qui m’a interpellé : vous dites que, la plupart du temps, nous sommes disloquées de nous-mêmes.

JN – Oui, c’est surtout dans le mouvement que je cherche mes origines, la pensée c’est une autre chose.

GG – Croyez-vous que le mouvement créateur nous permet de toucher à ces questions, d’assembler cette origine disloquée de nous-mêmes ?

JN – Il peut aider. Le mouvement créateur rassemble de temps en temps et il peut l’exprimer, comme la musique, d’une manière plus noble. De temps en temps, dans ces états de danse, j’ai le sentiment que je touche à quelque mystère de moi-même sans pouvoir l’expliquer. Parfois, j’ai le sentiment que je suis assez proche de l’essence même.

GG – J’ai la sensation ou l’intuition que les mouvements créateurs arrivent à synchroniser plusieurs temps : le temps présent qui le définit, le temps passé des

409 Source : *Le danseur Josef Nadj*, magazine *Les grands entretiens du Cercle* diffusé par France 2 le 01 avril 1998 durée 1:04:38, interview avec l’artiste sur la scène du théâtre des Abbesses mené par Laure ADLER ponctué par des extraits de son spectacle, des extraits de films et de journal télévisé à l’occasion du spectacle *Le vent dans le sac*, Paris, production France 2, 1998.

410 *Le danseur Josef Nadj*, magazine *Les grands entretiens du Cercle* diffusé par France 2 le 1er avril 1998 durée 1:04:38, interview avec l’artiste sur la scène du théâtre des Abbesses mené par Laure ADLER ponctué par des extraits de son spectacle, des extraits de films et de journal télévisé à l’occasion du spectacle *Le vent dans le sac*, Paris, production France 2, 1998.

habitudes du corps qu'il comprend, l'intention du mouvement qui le conduit en se projetant dans un futur proche. Ainsi qu'intégrer plusieurs espaces, comme vous l'avez bien dit par rapport à l'espace du dessin sur vous ; plusieurs techniques, matériaux avec la mémoire, l'intuition, l'intelligence, l'instinct, les désirs, la conscience, l'inconscient. Croyez-vous qu'un mouvement sur scène comprend autant de seuils et de dimensions ?

JN – Et encore plus, il rassemble tout, absolument tout, sauf la pensée et les concepts.

GG – Vous laissez la pensée et les concepts en dehors des mouvements. Ne font-ils pas partie de la création au moment du spectacle ?

JN – C'est l'analyse, c'est ce qui accompagne, mais qui accompagne seulement. On ne sait jamais quand une création commence, on sait concrètement quand on commence à la réaliser, mais la création commence toujours plus tôt. La pensée – l'intellect – peut aider à ce moment-là, mais sa nature est une double. C'est comme l'assaisonnement en cuisine, il faut le doser pour chercher la saveur, mais si l'on en met trop c'est raté. Il faut être très vigilant.

GG – J'imagine que dans une improvisation toutes ces multiples données doivent être très difficiles à gérer. Qu'est-ce qui change entre un spectacle chorégraphié au préalable et l'improvisation ?

JN – La différence est uniquement dans la fraîcheur du surgissement des mouvements. Dans une pièce plus écrite, les gestes sont répétés et donc fixés dans la mémoire, dans une improvisation la mémoire est fluctuante, c'est une mémoire ouverte. Dans un spectacle écrit, la mémoire est figée dans le sens d'une partition, les choix ont déjà été faits, on cherche la fermeture, dans une improvisation en même temps qu'on fait les choix on fait l'ouverture. Mais ce sont les deux côtés d'une même médaille.

GG – Ces deux méthodes de travail contiennent des limites propres à leur réalisation, des limites qui aident à la création et des limites que l'artiste a besoin de dépasser. Il y a les limites du corps, de l'espace, de la conscience ou même celles imposées par nos histoires personnelles. Vous parliez au début des

contraintes que vous vous imposez pour trouver une autre approche créatrice du geste du dessin, des contraintes qui vous aident à créer. Comment travaillez-vous avec toutes ces limites ?

JN – Ce ne sont pas des limites, ce sont des données. Des données qu'on choisit et à l'intérieur de ces choix, il y a l'infini, il n'y a pas de limite. Bien sûr, on ne peut pas ajuster l'infini avec l'infini ou la complète ouverture avec la complète liberté, c'est le Yin et le Yang. Ce que je veux dire, c'est qu'il y a toujours quelque chose de délimité et de concret comme l'espace ou une surface ou une matière à l'intérieur de laquelle s'ouvre cette forme infinie de variantes, de possibilités, de différents angles. Les contraintes sont finalement les lois qu'on connaît : la loi de notre corps, les proportions sont là et elles nous aident pour affiner le propos et les nuances, mais il ne faut pas trop vouloir les chambouler ou transgresser, il ne faut pas vouloir les modifier, mais au contraire aller chercher ailleurs. Il n'y a pas de limites, l'imaginaire n'a pas de limite, la sensibilité n'a pas de limite, ils sont là, sans limites.

GG – Est-ce alors cela qui est infini, l'imaginaire et la sensibilité ? Notre imaginaire et notre sensibilité peuvent ouvrir à l'infini tous les espaces délimités, comme celui de la scène ?

JN – Oui, exactement.

Nous avons fini l'entretien sur ces mots qui nous permettent de voir l'infini dans chaque petit objet, chaque espace, chaque matière, chaque corps, enfin, sur toutes les données de notre monde environnant.

Les improvisations de Nadj ne font pas l'interprétation d'une pensée – discours sur un discours ni celle d'un symbole ou d'un poème –, elles transforment sensiblement les espaces et les données, elles conduisent la métamorphose des intensités affectives en mouvements de danse, de dessin, de peinture. Métamorphoses qu'ouvrent les données et créent plusieurs seuils d'espace et temps.

4.3 Le travail créateur : l'œuvre d'Alexandre Hollan

Réaliser une œuvre d'art, sauver des instants vécus dans l'éternité d'un dessin, requiert d'un côté, telle est l'hypothèse de Didier Anzieu, un travail psychique entre conscient, préconscient et inconscient, et de l'autre, un corps à corps avec le matériel choisi pour tisser de nouveaux rapports spatiaux, temporels, matériels à partir des existantes, mais encore, il faut que l'artiste se laisse travailler

dans sa pensée consciente, préconsciente, inconsciente, et aussi dans son corps, ou du moins dans son Moi corporel, ainsi qu'à leur jonction, à leur dissociation, à leur réunification toujours problématiques. Le corps de l'artiste, son corps réel, son corps imaginaire, son corps fantastique sont présents tout au long de son travail et il en tisse des traces, des lieux, des figures dans la trame de son œuvre.⁴¹¹

Les différents corps de l'artiste et leurs mouvements créateurs interagissent entre eux, consciemment et inconsciemment, durant le travail créateur s'inscrivant telle une empreinte dans l'œuvre, cependant ils ne restent pas intacts durant ce processus. La création leur arrache « *des souffrances, des aveux [...] désarticulent ses jointures* »⁴¹² et leur permet des plaisirs d'avoir entretenu avec eux une relation d'amour.

Dans ses recherches sur le travail psychique et corporel de création Anzieu – dans la deuxième partie de son ouvrage *Le corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur* – propose de distinguer cinq étapes par lesquelles passe l'artiste. Le psychanalyste explique pourtant, d'emblée, que la décomposition du travail créateur en différentes phases relève d'une méthodologie

411 Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, Op. cit., p. 44.

412 *Ibid.*.

liée uniquement à la clarté de l'exposé de sa thèse. La réalité peut, quant à elle, être plus simple ou plus complexe et se composer de plusieurs allers-retours entre ces différentes phases :

[1] éprouver un état de saisissement ; [2] prendre conscience d'un représentant psychique inconscient ; [3] l'ériger en code organisateur de l'œuvre et choisir un matériau apte à doter ce code d'un corps ; [4] composer l'œuvre dans ses détails ; [5] la produire au-dehors [détachement définitivement de l'œuvre du créateur].⁴¹³

Ces distinctions du travail créateur peuvent également éclairer quelques-unes des relations et interactions créatrices complexes que nous avons jusqu'ici présentées.

La première phase est celle du saisissement d'un état psychologique que l'auteur qualifie de moment psychotique non pathologique, c'est un moment où le créateur se désinvestit de la réalité pour se mettre dans un état d'illusion⁴¹⁴. Jorge Luis Borges l'illustre ainsi :

En marchant dans la rue ou le long des galeries de la Bibliothèque nationale, je sens que quelque chose se prépare à prendre possession de moi. Ce quelque chose peut être un conte ou un poème. Je n'interviens pas, je le laisse faire ce qu'il veut. De loin, je le sens prendre forme. Je vois vaguement sa fin et son début, mais pas le trou noir entre les deux. Ce milieu, dans mon cas, m'est donné graduellement. S'il se trouve qu'il ne m'est pas révélé par les dieux, mon moi conscient doit s'en mêler et ces bouche-trous inévitables sont, je le soupçonne, mes pages les plus faibles.⁴¹⁵

Cette possession de soi par une idée, un affect, un symbole, une histoire, un mot n'a d'effet sur le travail créateur que si, durant ce processus (qu'Anzieu appelle régression-dissociation), le créateur en prend conscience.

Le saisissement des symboles latents apparus « *sous forme d'images mentales* »⁴¹⁶ se transforme « *en contenus manifestes* »⁴¹⁷, comme dans le rêve

413 *Ibid.*, p. 93.

414 *Ibid.*, p. 99.

415 Jorge Luis Borges, *Le rapport de Brodie (El informe de Brodie, 1970)*, traduit par Françoise-Marie Rosset, Paris, Éditions Gallimard, 1972, p. 135-136.

416 Didier Anzieu, *Op. cit.*, p. 109.

417 *Ibid.*, p. 108.

nocturne qui « lève la seconde censure, entre le préconscient et la conscience [...] »⁴¹⁸ pour se saisir des symboles latents. C'est la deuxième phase du travail créateur : rendre manifestes les symboles latents. Néanmoins, le travail créateur possède une « double supériorité »⁴¹⁹ sur le travail du rêve : « qualitative (une attention et une mémoire très aiguës) et quantitative (une économie pulsionnelle très riche) »⁴²⁰.

La prise de conscience d'un ou de plusieurs représentants inconscients quels qu'ils soient (une représentation, un affect, une image motrice) est fondamentale pour le travail créateur si et seulement si elle est fixée comme « noyau d'une activité de symbolisation »⁴²¹, comme schème directeur « de toute une complexité, une pluralité, une multidimensionnalité de réseaux associatifs »⁴²². Ce représentant psychique inconscient refoulé puis repris par la conscience devient, pour une raison ou pour une autre, central, essentiel, nécessaire et susceptible de structurer toute une série de processus psychiques secondaires⁴²³. C'est la troisième phase du travail créateur, quand ce « noyau psychique d'origine archaïque »⁴²⁴ devient structure, schème, matrice, méthode, système, ou comme l'a préféré Anzieu, « code »⁴²⁵ organisateur.

Tant que les potentialités ne sont pas matérialisées dans un roman, un tableau, une symphonie, le code reste une abstraction inopérante, une virtualité que l'esprit se contente de trouver plaisante ou redoutable. Le code ne peut se réaliser, qu'en recevant du créateur un corps qu'il a pour fonction de modeler, d'animer, de doter d'une forme.⁴²⁶

La quatrième phase est celle, donc, du travail « corps à corps » avec les matériaux choisis pour composer l'œuvre : la mise en espace du projet, les expériences avec les matériels et leur interaction, les ébauches, les études

418 *Ibid.*, p. 109.

419 *Ibid.*.

420 *Ibid.*.

421 *Ibid.*, p. 113.

422 *Ibid.*, p. 108.

423 *Ibid.*, p. 116-117.

424 *Ibid.*, p. 117.

425 *Ibid.*.

426 *Ibid.*, p. 117-118.

préliminaires, l'abandon de certaines études, leur reprise, leur correction, le travail du style. C'est durant cette phase que le corps physique et psychique de l'artiste construit le corps physique et imaginaire de l'œuvre, qui s'établit les relations entre le code structural abstrait et l'organisation matérielle. Cette phase, toutefois, peut se décomposer en plusieurs phases avec divers matériaux et même être réalisée par d'autres créateurs ou professionnels ou par des machines.

Le *Leviathan* d'Anish Kapoor, présenté au Grand Palais à Paris dans le cadre de Monumenta 2011, est un exemple de travail créateur dont la réalisation de l'œuvre fut divisée en plusieurs étapes avec une grande équipe de personnes.

L'artiste se fait inviter par le commissaire Jean de Loisy, à cet événement – initié par le ministère de la Culture et de la Communication (Direction générale de la création artistique) et co-produite par le Centre national des arts plastiques (CNAP) et La Réunion des musées nationaux – pour créer une œuvre spécifique à l'espace de la Nef du grand Palais.

Kapoor a réalisé alors dans son atelier à Londres – à partir d'une maquette de l'espace architectural du grand Palais, guidé par ses souvenirs de l'espace réel, ses imaginaires mythologiques⁴²⁷, ses schèmes de travail, ses habitudes – la maquette d'une sculpture gonflable géante. C'est dans l'espace de l'atelier qu'il a choisi le matériel, la forme, l'échelle, la couleur de son œuvre à partir de ses expériences créatrices (**Fig. 63**).

Néanmoins, l'œuvre étant conçue pour remplir l'espace de la Nef à une échelle monumentale a requis, pour sa construction et mise en place, la collaboration de divers professionnels sous la direction et surveillance de l'artiste. De manière qu'un premier corps à corps de réalisation de l'œuvre à l'échelle réduite a eu lieu à l'atelier de l'artiste, pour qu'un deuxième, à l'échelle réelle, se

⁴²⁷ Léviathan : « Nom (en hébreu : *liwyatan*) d'un serpent mythique que l'on rencontre à plusieurs reprises dans la poésie hébraïque et biblique (Job, Psaumes, Isaïe). Sous ce nom et sous d'autres appellations, il appartient plus largement à la mythologie sémitique. Il équivaut au Dragon (peut-être crocodile du Nil), bien connu dans le Proche-Orient ancien. Personnification des puissances hostiles, il apparaît sous l'aspect d'un monstre aquatique à plusieurs têtes (Ps. LXXIV, 14). », source : André Paul, « Léviathan », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], 10 avril 2019. <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/leviathan/>>.

fasse directement sur place. Kapoor avoue, dans la vidéo du *making of* du montage de l'exposition⁴²⁸ avoir été très inquiet, du début jusqu'à la fin de la mise en place de *Léviathan*. Il ne pouvait pas savoir si son projet allait vraiment fonctionner dans l'espace parce qu'au moment de la réalisation du corps de l'œuvre définitif il n'avait plus aucun contrôle.

Le plus grand défi de ce projet a été de créer une œuvre qui puisse rencontrer et dialoguer avec l'important volume et l'intense lumière qui entre dans l'espace monumental de 13 500 m² de la Nef du grand Palais. Ce qui a renversé l'ordre des étapes du travail créateur, décrit par Anzieu. D'abord, dans ce cas, le projet est parti des ressentis de l'artiste sur l'architecture et des contraintes spatiales, pour ensuite chercher un code organisateur et un matériau pour lui donner corps. La solution à ce défi présentée par Kapoor était la fabrication d'une énorme sculpture en tissu synthétique gonflable avec des formes arrondies pour remplir le volume presque entier de l'espace arrondi de l'architecture.

L'installation de cette œuvre dans l'espace permettait aux spectateurs deux possibilités pour l'approcher :

– la première consistait à rentrer à l'intérieur du corps de l'œuvre. Le spectateur y découvrait alors un espace vide dont les limites étaient constituées par une énorme peau bien tendue de couleur rougeâtre sombre et qui, même épaisse, permettait la lumière du soleil de la traverser. Les rectangles de lumières incidentes, venues du toit en verre cadré par la structure métallique du grand Palais, touchaient les limites extérieures de l'installation et éclairaient les lignes noires formées par la jonction des bandes de tissu collées. Unies de la sorte, les formes des lumières projetées et les lignes centripètes noires de la peau composaient un spectacle d'ombres et de lignes suivant les mouvements du soleil. Ces événements quotidiens de lumière l'artiste ne pouvait pas contrôler, peut-être prévoir. Ce qui est certain, ce qu'il a bien conçu la perspective d'appréciation de l'œuvre par l'intérieur du ventre de *Léviathan* plongeant le spectateur dans ce

428 Anish Kapoor in *Léviathan making of Monumenta 2011*, vidéo réalisé par Heinz Peter Schewerfel, SCHUCH Productions, 14 h 44, 2011, sur le site internet d'Anish Kapoor : <http://anishkapoor.com/741/grand-palais-2011>.

grand volume vide central accompagné de trois autres volumes ronds comme trois grandes têtes.

– la deuxième approche est celle de l'extérieur de l'œuvre que le spectateur trouve en sortant du corps de *Léviathan*. Le corps du monstre à trois têtes où il était prisonnier se transforme en une sculpture souple de volumes arrondis d'une magnifique couleur aubergine. Ce grand volume gonflé remplissait le corps métallique vert arrondi et transparent de l'architecture et l'intégrait à l'œuvre grâce aux rapports de volumes, de formes, de couleurs et du fait que l'intense lumière du soleil projetait sur cette peau, par reflet, la structure du bâtiment.

Tous ces rapports entre l'œuvre et le bâtiment et le parcours des visiteurs étaient plus ou moins prévus dans le projet, mais n'ont pu véritablement s'établir qu'une fois l'œuvre installée dans l'espace.

Selon Anzieu, la cinquième phase du travail créateur est celle justement qui consiste à produire l'œuvre au-dehors : c'est le détachement définitif du créateur de sa création. Il correspond au moment où, écrit Blanchot, dans « *l'espace ouvert par la création, il n'y a plus de place pour la création* »⁴²⁹. La force du travail créé congédie le créateur et fait de lui un « survivant »⁴³⁰ de ce processus.

Déclarer qu'il n'y a plus de place pour la création dans un espace déterminé n'est pas une tâche aisée, si l'artiste n'est pas assez attentif ou s'il est très attaché à son travail, il peut le défigurer, le mutiler en essayant de le parfaire indéfiniment⁴³¹. Il peut, autrement, le déclarer toujours inachevé pour éviter cette angoisse de clôture, de séparation et pour se prémunir des critiques des spectateurs.

Yves Bonnefoy, tel Blanchot, se sent un survivant du processus de création :

429 Maurice Blanchot, *Op. cit.*, p. 17.

430 *Ibid.*

431 Didier Anzieu, *Op. cit.*, p. 127-128.

quand le livre prend fin, ce que je constate plus que je décide, c'est que je ne puis plus progresser, pour quelque raison, dans l'étude de cette langue de ce moment de ma vie. Sur quoi il ne me reste plus qu'à retourner avec elle à l'existence vécue, pour vérifier et approfondir ce commencement d'un savoir ou constater ses limites et le voir se désagréger. Après chacun de ces quatre livres, j'ai ainsi cessé d'écrire des poèmes, à chaque fois pour plusieurs années.⁴³²

Le poète constatant qu'il ne peut plus progresser se voit obligé de prendre du recul de son travail et de s'en détacher, au moins partiellement, pour entrer dans un autre cercle d'angoisses : celles liées à la publication de l'œuvre.

Pour qu'un travail artistique devienne œuvre, il faut qu'il rencontre un public pour le re-produire⁴³³.

Somme toute, l'artiste n'est pas seul à accomplir l'acte de création, car le spectateur établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes et par là ajoute sa propre contribution au processus créatif. Cette contribution est encore plus évidente lorsque la postérité prononce son verdict définitif et réhabilite des artistes oubliés.⁴³⁴

Ce sont, désormais, les mouvements des rapports internes de l'espace pictural, poétique « *où sans cesse tout recommence et où mourir même est une tâche sans fin* »⁴³⁵, qui font œuvre, qui résonnent avec les sensibilités, émotions, inconscients des spectateurs dans le temps.

Selon Lyotard, nous ne devons pas psychanalyser les peintres ou les poètes ou les musiciens, ni leurs œuvres, nous devons épouser la métamorphose perpétrée dans les ateliers : du libidinal en plastique ou en sonore⁴³⁶. Didier Anzieu est parti de ses propres expériences créatrices d'écriture pour construire sa théorie, et nous avons essayé d'épouser les métamorphoses qui vont du paysage au dessin, de l'objet à la peinture du travail créateur d'Alexandre Hollan.

La problématique d'Alexandre Hollan semble être celle de retrouver de

432 Yves Bonnefoy, « Réponse à trois questions » in *Le Monde* du 8 décembre 1978, p.17 cité par Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, *Op. cit.*, p. 131-132.

433 Maurice Blanchot, *Op. cit.*, p. 305.

434 Marcel Duchamp, « Le processus de créatif », *Op. cit.*, p. 189.

435 Maurice Blanchot, *Ibid.*, p. 206.

436 Jean-François Lyotard préface d'Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, *Op. cit.*, p. 21.

résonances avec le monde visible et sensible. Pour chaque résonance spécifique Hollan à une méthode de travail qui vise entièrement à retrouver les rapports les plus intimes avec le visible, celles qui transgressent la forme superficielle pour rejoindre l'espace, le temps et le mouvement.

Les œuvres de l'artiste témoignent de différentes manières de percevoir le monde. Les écrits dans ses cahiers publiés et l'entretien avec l'artiste qui suit nous amènent à supposer que chaque fois qu'il se met en quête de saisir une impression dans la nature – une impression étant « *une sorte de résonance intérieure* »⁴³⁷ de ce qu'il perçoit extérieurement, un moment de contact pratiquement imperceptible – ou la vibration des couleurs et des matières des objets, c'est pour donner « *à ces forces invisibles une place, une fluidité, une résistance* »⁴³⁸.

Si la perception des résonances donne de l'élan à ses recherches, ses actions cherchent « *à inscrire une trace dans cette durée qui la dépasse, cherche à sauver l'instant dans éternité, créer une source d'énergie* »⁴³⁹.

Les recherches pratiques, poétiques et poïétiques sur les *résonances* de la nature ou du rapport entre objets – quand deux ou trois objets sont proches les rapports entre couleurs, formes et matières modifient la perception de l'ensemble, permettant les impressions, « *ces fameuses impressions tellement rares et tellement précieuses* »⁴⁴⁰ de ressortir – ont conduit Alexandre Hollan à mettre au point divers protocoles pour dessiner et peindre d'après nature afin de pouvoir enregistrer ces instants dans l'éternité. Trois chemins d'actions ont été développés : « *celui de la vitesse qui crée le mouvement, celui de la lenteur qui crée la profondeur, et celui du rythme, une alternance entre forme et espace* »⁴⁴¹.

Le premier procédé de réalisation de dessins fut celui de la vitesse. Dans sa jeunesse, Alexandre Hollan faisait de longs voyages à travers l'Europe dans sa voiture, allant là où le chemin le portait à la recherche d'un contact direct avec la

437 Alexandre Hollan, « Causerie de la nature morte », Faculté de Jussieu, le 26 mai 1998 in *Cahier*, textes réunis par Jean-Yves Pouilloux, Éditions William Blake & Co.Edit, 2008, p. 57.

438 Alexandre Hollan, *Cahier*, *Op. cit.*, p. 29.

439 *Ibid.*, p. 14.

440 Alexandre Hollan, *Ibid.*, p. 61.

441 Alexandre Hollan, *Cahier*, *Op. cit.*, p. 29.

nature, à la recherche d'un ressenti que certains arbres provoquaient en lui. Cette recherche il la nomme *la vie des impressions*⁴⁴². Ces impressions sont capables de produire à la perception de l'artiste une image qui se détache de l'arbre⁴⁴³, une image où se confondent les formes d'arbre et ses impressions intérieures.

Une impression, explique-t-il⁴⁴⁴, « *est le point de départ de l'acte de voir* »⁴⁴⁵ :

Elle peut être quelque chose de très direct, de très puissant qui surgit du visible avec une grande force, dans laquelle nous nous reconnaissons et qui porte notre élan à une manifestation forte et dynamique. Mais une impression peut être aussi presque imperceptible pour nous-mêmes : nous regardons quelque chose et nous sentons que ce que nous voyons n'est pas ce que nous croyons voir, comme si, une perception se cachait derrière cette perception visuelle, une perception plus fine. Nous pouvons parfois reconnaître cette *double vision*, c'est-à-dire cette vision qui est proche du réel, mais qui révèle un aspect plus intime, plus expérimental et dans ce sens infiniment plus profond de la réalité extérieure...⁴⁴⁶

Ces impressions suscitent alors un mouvement⁴⁴⁷ de son corps, un bref mouvement qu'il enregistre sur la feuille de papier. La durée de ces mouvements, explique-t-il, était très brève, parce que

Le regard premier est léger, il sait respirer,
et la respiration lui permet de s'envoler.
Mais il doit constamment garder sa légèreté
pour ne pas retomber dans les constructions visuelles
(celles de la raison qui veulent rester immobiles,
qui construisent un arbre à partir des branches).
Pour rester léger, le regard n'a d'autres alliés
que la vitesse de l'élan souple et l'abandon
de toute idée logique de la chute.⁴⁴⁸

À ce moment, pour rester léger, il décide de ne pas travailler très

442 Alexandre Hollan, « L'arbre, le lieu et l'espace – Expérience du peintre. Causerie au Séminaire Horizon – Paysage à l'Université de Nanterre, le 5 décembre 1998 » in *Cahier*, textes réunis par Jean-Yves Pouilloux, Éditions William Blake & Co. Édit, 2008, p. 44.

443 Alexandre Hollan, *Ibid.*, p. 50.

444 *Ibid.*, p. 44.

445 *Ibid.*.

446 *Ibid.*.

447 Alexandre Hollan, *Ibid.*, p. 45.

448 Alexandre Hollan cité par Yves Bonnefoy in *L'arbre au-delà des images*, Alexandre Hollan. *Dessins*, Bordeaux, Éditions William Blake & Co. Édit, 2003, p. 80.

longtemps sur un même support, au contraire, il dessine très rapidement sur plusieurs constituants des séries pour concentrer l'expression de leurs forces⁴⁴⁹. La disposition de ces divers dessins en forme de texte vertical crée une sorte d'écriture de signes calligraphiques (Fig. 64).

Avec le temps, les relations établies entre l'artiste et la nature se sont approfondies et transformées. Après une vingtaine d'étés d'errance, Hollan s'est trouvé un mazet dans la garrigue des régions méditerranéennes où il décide de passer une partie de l'année, retournant l'hiver à Paris. Sans jamais cesser de réaliser ses dessins rapides d'après nature sur les champs de la garrigue, Hollan passe, dorénavant, du temps à dessiner un même lieu, parfois un même olivier ou un même chêne durant tout un été. C'est son deuxième procédé : celui de la lenteur qui crée la profondeur.

L'artiste raconte que son intérêt au départ se portait sur les branches d'arbres et les masses de feuillage « *qui avait leur poids, leur consistance* »⁴⁵⁰. Au bout d'un moment, sa perception s'est tournée spontanément vers le vide qui soutenait ces formes : le vide avait lui aussi une réalité et une densité⁴⁵¹. Dès lors, « *la forme extérieure elle-même perdait sa consistance* »⁴⁵², quelque chose s'était inversé dans sa manière de regarder : le vide avait pris forme⁴⁵³.

Poursuivant ce travail sur le vide Hollan a réalisé, un jour, le dessin d'un grand chêne en Bourgogne qu'il poursuit à la maison. Mauvaise idée : les formes et forces du dessin sont devenues rigides, il l'efface. Le lendemain matin, en observant le dessin effacé il découvre « *la grande importance de l'effacement pour libérer l'image* »⁴⁵⁴. Une autre lenteur s'installe ainsi dans ses relations avec la nature et avec ses dessins et une nouvelle méthode prend place : celle des dessins aux plusieurs couches de traits et d'effacements (Fig. 65).

449 Alexandre Hollan, « L'arbre, le lieu et l'espace », *Op. cit.*, p. 45.

450 *Ibid.*, p. 46.

451 *Ibid.*

452 *Ibid.*

453 *Ibid.*

454 *Ibid.*, p. 48.

Ces grands dessins au fusain ont fait rêver Yves Bonnefoy qui a écrit :

c'est bien l'essentiel de l'arbre devant lequel il [Alexandre Hollan] revient sans cesse, c'est bien l'élan qui jette ce chêne de la racine à la branche, des pierres tassées dans le noir contre la racine aux vibrations de l'air du jour d'été dans les feuilles : élan de matière à lumière qui fait de cet objet du réel et de ce réel une source, à quoi s'abreuve l'esprit qui se penche ainsi sur ce qui l'a précédé, sur ce qu'il sent plus que soi. Mais dans ces mêmes œuvres ou d'autres tracés, plus schématiques, et qu'Hollan présente par groupes, la forme sur la page a beau évoquer le grand rythme dans le grand arbre, on est tenté de penser qu'elle indique aussi, ou même d'abord, sa propre nature de forme : structure qui du coup ne naît que de soi, étant d'emblée dans le champ d'une écriture dont la recherche sans obligation dans le monde des apparences va, qui sait ? En percer la clôture, pour nous donner à lire le texte de l'invisible.⁴⁵⁵

Entre la perception de la nature et l'écriture, le réel et les signes, les formes abstraites et les traits gestuels, Alexandre Hollan construit des œuvres qui ont leur propre « *nature de forme : structure qui du coup ne naît que de soi* »⁴⁵⁶ et qui, pourtant, est profondément liée à la nature et aux objets, à l'environnement de l'artiste et aux motifs choisis.

Le troisième procédé est celui du rythme. Hollan pousse jusqu'au bout ses impressions sur les « formes agitées »⁴⁵⁷ d'un arbre. « *Quand un arbre est animé avec beaucoup de force, alors autour de lui, le monde commence à vibrer. [...] Il n'y a plus cette séparation entre forme et espace.* »⁴⁵⁸

L'artiste cherche dans ces trois méthodes à saisir une impression, un instant, une image, une sensation qui par résonance donne l'élan à une action créatrice. Cette résonance devient le noyau de multiples relations et définit, selon la technique utilisée, une approche différente pour créer le corps de l'œuvre ainsi qu'une relation différente au détachement de l'artiste et son travail.

L'action du peintre selon Hollan cherche à créer une source d'énergie⁴⁵⁹ à

455 Yves Bonnefoy, « L'arbre, le signe, la foudre » (1993) in *Alexandre Hollan : Trente années de réflexions, 1985-2015*, textes d'Yves Bonnefoy, préface de Jérôme Thélot, Le Kremlin-Bicêtre, Éditions L'Atelier contemporain, 2016, p. 37-38.

456 Yves Bonnefoy, *Ibid.*

457 Alexandre Hollan, « L'arbre, le lieu et l'espace », *Op. cit.*, p. 54.

458 Alexandre Hollan, *Ibid.*

459 Alexandre Hollan, *Cahier, Op. cit.*, p. 14.

partir de vibrations et résonances du monde visible pour rendre manifeste, à travers le dessin et la peinture, des forces invisibles⁴⁶⁰. L'élan pour créer ces sources d'énergie vient de la *vie des impressions*⁴⁶¹ de ses dessins d'après nature pendant l'été au Languedoc et de *vies silencieuses*⁴⁶² de ses peintures d'après nature des objets dans son atelier en hiver à Paris.

Le partage de sa vie en deux espaces distincts, d'un côté l'appartement dans la grande ville et de l'autre le mazet dans la campagne, a contribué à la création de ces deux univers créateurs. Si Hollan cherche dans la nature la *vie des impressions*, avec les *vies silencieuses* il se confronte aux rapports entre certains objets recueillis qui le touchent particulièrement, notamment par leur usure : là où leur surface est traversée par le temps (rouille, perte de couleur, etc.) et dégage un monde « très intime »⁴⁶³, au-delà de leurs surfaces.

Les peindre demande une tout autre méthode qui consiste à créer d'abord des rapports entre les objets : chercher la façon dont la partie rouillée d'une casserole résonne avec la couleur de la pomme d'à côté⁴⁶⁴ par exemple. Ensuite, sans s'attarder sur les détails qui l'ont tant intéressée, Hollan regarde la composition avec un regard diffus et se concentre sur les différents rapports entre formes et couleurs.

La couleur, inexistante dans ses dessins dans un premier moment, et surtout les rapports créés entre elles et la lumière sont essentiels aux recherches créatrices des *vies silencieuses*. Hollan cherche la lumière qui rentre dans ces objets pour révéler leurs couleurs, il cherche la couleur du temps qui fragilise leurs surfaces, la couleur du rêve qui se dévoile. La couleur n'existe, pour lui, que « quand le mouvement s'arrête et le regard se tranquillise »⁴⁶⁵, et le mouvement

460 *Ibid.*.

461 Alexandre Hollan, « L'arbre, le lieu et l'espace » *Op. cit.*, p. 44.

462 « Vies silencieuses » est une des traductions de nature morte en hongrois (*csendes élet* : vies silencieuses/*csendélet* : nature morte), source Site internet du Journal Midi-Libre de Montpellier : <<https://www.midilibre.fr/2018/12/13/montpellier-les-vies-silencieuses-et-poetiques-dalexandre-hollan,5244810.php>>.

463 Alexandre Hollan, « Causerie de la nature morte » le 26 mai 1998, à la Faculté de Jussieu in *Cahier*, textes réunis par Jean-Yves Pouilloux, Éditions William Blake & Co. Édit, 2008, p. 59.

464 *Ibid.*.

465 *Ibid.*, p. 60.

doit s'arrêter pour que le temps puisse se mettre en lumière.

Le temps de couleurs, c'est-à-dire, leurs vibrations et les résonances de l'une à l'autre, sont classifiées par l'artiste en deux vitesses de perception : « *l'une excessivement rapide, légère, transparente et aérienne, l'autre très lente et très profonde* »⁴⁶⁶ (Fig. 66 et 67). L'une avec une luminosité diffuse où le regard de l'artiste ne se fixe sur aucun objet, mais sur les masses colorées qui lentement se confondent avec les formes⁴⁶⁷. L'autre est la couleur du sentiment des choses, une vibration de couleur qui rejoint la vibration de la matière des objets produisant une autre « *vibration lente, si lente qu'on ne peut pas percevoir sans l'aide d'une tranquillité intérieure* »⁴⁶⁸.

Alexandre Hollan joue entre ces deux vitesses de perception de la couleur en ajoutant, toujours, un effort de négation à la première image captée par l'œil, semblable à celui de dessins d'après nature des arbres :

Cet arbre qui est là, que j'ai déjà dessiné cent mille fois, je ne le connais pas. Il a un tronc qui est très fort, non ce tronc ne m'intéresse pas. Et si je fais cela avec une certaine force, si je pratique cette négation, ce processus négatif, cette lutte, alors c'est possible que de cet arbre me vienne un mouvement qui n'est pas prémédité, qui n'est pas complètement connu d'avance.⁴⁶⁹

À sa perception de l'arbre s'ajoute un effort pour nier la facilité des formes visibles dans le but de retrouver une *résonance intérieure*, un mouvement qui n'est pas connu d'avance. La transformation de ses perceptions sur un ensemble d'objets en couleurs et peinture lui demande un même effort. Pour son regard, l'objet n'existe pas :

Ça n'existe pas, surtout quand j'installe une vie silencieuse. Par contre, un objet qui a une matière vibrante, où l'usure a percé la surface, cet objet peut entrer en résonance avec un autre.⁴⁷⁰

466 Alexandre Hollan, *Ibid.*.

467 *Ibid.*.

468 *Ibid.*.

469 Alexandre Hollan, « Entretien réalisé par Gabriela Golin », *Op. cit.*, p. 206.

470 Alexandre Hollan, « Causerie de la nature morte », *Op. cit.*, p. 61.

Les objets eux-mêmes intéressent moins Hollan que les rapports établis entre eux, que les accords de formes créés, que les résonances de couleurs émises. Ce qu'il cherche à installer avec les *vies silencieuses* c'est un ensemble dont les couleurs des objets s'enrichissent mutuellement⁴⁷¹ soit dans leurs profondeurs ou leurs légèretés. Dans le but de dépasser leurs images de surface pour établir des rapports plus intimes.

À la manière de l'effort de négation des perceptions de l'arbre et de l'objet, avec le temps, d'autres similitudes se sont apparues entre ces deux univers picturaux. Les recherches menées ainsi que les relations matérielles, abstraites et gestuelles impliquées dans les différentes méthodes et techniques convergent désormais davantage (Fig. 68).

L'entretien qui suit avec l'artiste nous dévoile plus de détails sur ses méthodes de travail, sur le rapprochement de ces procédures – dessin et peinture –, sur son rapport au paysage et aux objets, sur ses recherches de résonances et de l'invisible pour fixer ces instants dans l'éternité du dessin.

471 *Ibid.*

4.4 Impressions et rêves selon Alexandre HOLLAN

Né à Budapest en 1933, l'artiste vit et travaille à Paris.



Atelier de l'artiste à Paris. © Photographie Illés Sarkantyu
Courtesy Galerie La Forest Divonne

Alexandre Hollan est arrivé en France en 1956. Après des études à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris et à l'École nationale supérieure des arts décoratifs, aux alentours des années soixante, il réorganise sa vie pour pouvoir voyager avec sa voiture-atelier durant l'été et ainsi circuler partout en Europe avec son matériel, s'arrêtant où cela lui chante pour dessiner⁴⁷². En 1984, avec une envie de devenir plus sédentaire, il s'achète un maret dans le sud de la France. L'hiver, désormais, il le passe à Paris à réaliser les peintures qu'il appelle

⁴⁷² Alexandre Hollan, « L'arbre, le lieu et l'espace », *Op. cit.*, p. 44-45.

les *vies silencieuses*, et l'été, dans le Languedoc où il fait ses séries de dessins de la nature environnante.

Le matin du 2 décembre 2015, je suis allée rencontrer Alexandre Hollan chez lui, dans un charmant appartement de deux étages à Paris. Au-dessus se trouve son atelier où nous sommes installés. Pour me présenter, je lui ai montré un de mes cahiers de dessins tout en préparant l'enregistrement pour l'entretien (58 min 34 s).

Étant le premier entretien réalisé pour cette thèse, il a servi, avec les analyses d'œuvres de l'artiste, de fondation pour la structure de ce texte. Entre tous les artistes interviewés Alexandre Hollan est celui dont la pratique de dessin s'approche plus de la mienne :

GG – Dans vos notes et vos textes, vous décrivez plusieurs façons de travailler : l'une d'entre elles consiste à faire des dessins rapides d'après nature ; pour une autre, vous prenez plus de temps sur un même dessin, vous y revenez à l'occasion de plusieurs séances, dessinant toujours d'après nature le même arbre, durant de longues périodes⁴⁷³ ; et, finalement, il y a vos peintures, les *vies silencieuses*.

AH – Oui, séparons pour le moment les vies silencieuses des arbres.

GG – Très bien, c'est ce que je voulais vous demander justement, comment voyez-vous ces différentes manières de travailler dans votre pratique ?

AH – Ce sont pour moi deux mondes différents. La *vie silencieuse* est un monde que j'ai découvert à un certain moment de ma vie d'artiste. Au début, je voulais saisir la vie dans la nature. Et pour cela, je me suis fié essentiellement à une impression. Une impression est un contact très bref et précis avec quelque chose entre le monde extérieur et quelque chose qui intérieurement lui correspond.

J'ai vécu pendant des périodes assez longues dans ma voiture, dessinant là, où mon chemin m'amenait, dans des paysages assez sauvages, cherchant un contact direct avec les arbres et la nature. Et quand après des années d'errance j'ai acheté un mazet isolé entre vignes et garrigue dans le Midi, quelque chose a

⁴⁷³ Alexandre Hollan, *Ibid.*, p. 52.

changé autour de moi. Je me suis arrêté et j'ai découvert le monde du silence. Le monde des vies silencieuses correspond à un arrêt, un arrêt déjà à mi-chemin de ma vie (j'avais à peu près cinquante ans). Une *vie silencieuse* est un monde tranquille qui demande de rester devant lui, de le regarder patiemment, c'est un monde contemplatif. Tandis que le monde de la nature, le monde des arbres, me touche par le mouvement.

GG – Vous avez ces deux mondes : des mouvements des arbres, du paysage d'un côté et du repos des objets, des vies silencieuses de l'autre⁴⁷⁴. Est-ce que nous pourrions dire qu'en plus du mouvement le temps est aussi un sujet de vos recherches créatrices ?

AH – Le temps, je connais deux moyens pratiques pour en parler. Le premier, c'est d'être dans l'instant, d'être plus rapide qu'habituellement on ne l'est, pour saisir quelque chose. Et l'autre c'est de rester très longtemps et de laisser du temps pour que tous les mouvements qui, très vite commencent à se répéter et à tourner en rond, pour que tous ces processus commencent à se calmer et à ne plus me fasciner. Et quand ils commencent à ne plus me fasciner, je me sens plus sensible à quelque chose qui correspond à l'espace. C'est-à-dire à ce monde dans lequel le mouvement naît, bouge, s'arrête. Un monde plus grand et plus aérien.

Dans les vies silencieuses, l'espace est plus proche, il n'est pas seulement autour des objets, mais il les pénètre par l'usure, par les traces du temps, par les couleurs qui s'émiettent en se superposant. Leur proximité facilite une rêverie, que les poètes sentent et dans laquelle ils cherchent un souvenir, un vécu ancien, quelque chose qui corresponde à une couleur, à une forme réelle, visible au regard et que la sensation peut toucher, pénétrer. C'est cette sensation qui donne vie à un objet (Fig. 69).

GG – Vous avez écrit que l'usure du temps « *dévoile un monde secret, une sensation de l'infini, des souvenirs de ciel nocturne* »⁴⁷⁵.

474 Sur le site internet du Musée Fabre de Montpellier.

475 Alexandre Hollan *Cahier, Op. cit.*, p. 41.

AH – Oui, l'essentiel est que ce monde est à l'intérieur de nous-mêmes.

C'est un monde qui dort normalement, dans lequel, parce qu'on n'est pas tout à fait là-dedans, la vie agit par des formes interposées qui créent en nous des émotions, parfois même des sentiments par la voie de la nostalgie. L'usure du temps est une aide pour trouver en moi une résonance.

GG – Est-ce comme l'*impression* dans vos dessins d'arbres ?

AH – C'est la même chose qu'une impression, mais une impression ne procède pas en général par le rêve. Elle procède par surprise, souvent, ou par vitesse quelquefois. Par exemple quand je suis devant un arbre j'ai besoin d'une impression, mais évidemment si je commence à regarder l'arbre avec l'exigence qu'il m'impressionne cela ne marche plus du tout. Il faut que je laisse l'impression venir. Dans la nature, je sais à peu près à quel endroit un arbre peut me donner ce choc qui suscite un élan. Mais dans ce cas, j'essaie de m'interdire de « penser arbre », de le regarder, j'essaie même de lutter, plus ou moins consciemment, pour que toute association concernant un arbre n'agisse plus sur moi. Pratiquement, cela veut dire que je suis devant un arbre en me disant « *je ne suis pas devant un arbre. Cet arbre qui est là que j'ai déjà dessiné cent mille fois je ne le connais pas. Il a un tronc qui est très fort, non ce tronc ne m'intéresse pas* ». Si je fais cela avec une certaine force, si je pratique cette négation, ce processus négatif, cette lutte, alors, il est possible que cet arbre me touche et me mette en mouvement. Ce mouvement n'est pas prémédité, il n'est pas connu d'avance. Mais si ceci ne se produit pas, il est inutile de perdre mon énergie.

GG – Il y a une vidéo⁴⁷⁶ sur internet où vous vous promenez dans la garrigue du sud de la France pour trouver des arbres à dessiner. Et c'est vrai que les chênes qu'on voit dans le paysage sont impressionnants, il y en a un avec un tronc qui part horizontalement. Lorsque je l'ai regardée, moi qui dessine aussi la nature, je sens qu'il me serait très difficile de ne pas vouloir faire ce trait horizontal, parce que tout de suite en voyant l'image de l'arbre et en pensant au dessin, mon envie était de faire ce geste d'un grand trait horizontal sur le papier.

476 « Alexandre Hollan sur le motif », vidéo de Face à l'Art Paris sur YouTube, 2013.

AH – Le mien aussi, bien sûr !

GG – C’est cela que vous voulez dire par chercher ce qu’il y a derrière, de plus subtil ?

AH – Oui, ou alors si ce trait ne peut pas être évité à la longue il faut le voir autrement, d’une façon moins superficielle. Voir pourquoi ce trait s’impose. Est-ce parce que le reste n’existe pas ? Pourquoi est-ce que je ne peux pas voir autre chose qu’un geste horizontal ? Est-ce qu’il y a là-dedans une répétition ? Est-ce qu’il y a là-dedans un courant de force ? Ainsi le travail peut tenir compte de ce phénomène visuel très présent et l’intégrer au regard.

GG – Dans l’un de vos cahiers qui ont été publiés, nous retrouvons ces mots : « *Le besoin de “faire” des dessins est une nécessité intérieure (comme parler bouger, toucher...). Tous les enfants adorent gribouiller. C’est la même chose. Mais le besoin de garder, de prolonger la vie est moins automatique que le besoin d’exprimer. Cette prolongation part d’une énergie retenue, déjà personnelle. “Je crée, car je suis”. Je m’oppose à moi-même pour être. Je commence à penser au lieu de suivre les événements qui m’attirent. Cette résistance produit l’énergie, la force intérieure du départ. L’énergie a ce caractère charnel, résistant, révolté. C’est dans cette force que le “désir de durer, d’être” apparaît. Cet aspect dramatique, brûlant, tourmenté constitue la matière du départ (materia prima). Réfléchir, penser demande un effort d’attention dans un milieu.* »⁴⁷⁷ Il me semble que vous faite ici une distinction entre le fait de s’exprimer par des dessins, comme les enfants le font et, celui de créer une forme durable, un travail artistique, une œuvre. Comment voyez-vous ce rapport ?

AH – Si je pars de mon expérience, je sais que j’ai besoin d’une motivation, d’un élan qui me porte à dessiner, à sauver la vie qui est là. Un enfant n’a que cet élan qui est très vivant et l’on se demande pourquoi cela ne suffit pas. Effectivement, cet élan est très limité. Il va très vite jusqu’à un point et à partir de là, il se répète. On peut aussi dire qu’il trouve un obstacle à un moment, et à cet

⁴⁷⁷ Alexandre Hollan, *Je suis ce que je vois – Notes sur la peinture et le dessin 1997–2005*, (Note du 17 avril 2004), Éditions Le temps qu’il fait, 2006, p. 57.

endroit, si l'on n'a pas une nouvelle inspiration, le mouvement répète automatiquement l'élan précédent. Il y aura alors une sorte de banalisation du geste. Cela va tourner en rond, faire du gribouillage, à partir du premier obstacle. Donc, si l'on comprend ce processus, si l'on sait que l'élan vient d'une partie de nous-mêmes que l'on ne peut pas vraiment diriger, parce qu'elle est instinctive, mais que toute la vie dépend en grande partie d'elle, il faut qu'elle participe, il faut que la spontanéité continue à agir. Mais quelque chose d'autre doit également se développer pendant ce processus, une sorte de pensée, pour comprendre le sens de mon action.

Pour un enfant, le sens est là, bien sûr, il raconte une histoire et cela peut être excessivement complet et surprenant. Mais dans mon cas, si je me contente de la première impression d'un arbre, elle va très vite devenir un obstacle. Donc, il faut que pendant que je dessine je réfléchisse et m'interroge constamment : « Mais alors, maintenant, qu'est-ce que cela devient ? Qu'est devenu ce mouvement du départ ? Où est-ce que cela m'amène ? » Et lentement, je vois que l'arbre est un organisme très complexe dans lequel les liens que je peux découvrir sont tout à fait nouveaux par rapport au départ. Par exemple, l'enchaînement des formes qui créent un rythme beaucoup plus vivant et souple que ce que je pouvais voir au départ ou qu'un appareil de photo peut percevoir. Tous ces rythmes souples m'amènent vers la spatialité de l'arbre. À partir d'un moment, toutes ces impressions dans l'arbre et dans le dessin même commencent à se chercher, à chercher un ordre à l'intérieur du dessin et dans cet ordre il faut que je ne me perde pas. Évidemment, le danger peut être double : l'un des dangers est de mettre trop de détails, de me perdre, d'arriver à une répétition ; l'autre est de devenir comme – avec tout le respect que j'ai pour Mondrian – un homme qui impose sa compréhension au monde extérieur, donc sa structure, et qui crée une forme personnelle. Ce qui n'est pas mon but.

GG – Quand vous dites : « *Le regard et le geste : attention et sensation. Pour qu'ils s'accordent, ils ont besoin du motif, ils ont besoin de la forme.* »⁴⁷⁸,

478 Alexandre Hollan, *Ibid.*, p. 22.

cela veut dire que vous cherchez dans la nature et les objets un accord entre regard et geste ?

AH – La sensation et le regard sont très différents. Je dirais que la sensation est aveugle. C'est-à-dire, elle fonctionne mieux quand la vision la laisse tranquille. La sensation aime bouger, elle aime voyager, elle aime toucher, affleurer et puis revenir. Donc c'est un moyen de perception très souple. Le regard est quelque chose de plus rigide ; le regard cherche une forme, quelque chose de pas vraiment mobile, donc le regard veut fixer. Alors quand on dit *regarder-sentir*, on est devant une contradiction à résoudre.

GG – Est-ce que l'accord entre regarder et sentir est différent lorsque vous dessinez d'après nature et quand vous peignez les vies silencieuses ? Voyez-vous un lien entre ces deux processus de travail ?

AH – Je vois que les deux me concernent. Je ne peux pas éliminer les vies silencieuses de mon œuvre même si la plupart des gens connaissent beaucoup plus mon côté dessinateur et peintre d'arbre, que le peintre des vies silencieuses. Je ne peux pas être l'un sans être l'autre. Mais comment est-ce que je vis les deux, comment on peut vivre les deux ? Sur un plan très schématique, je peux dire que je réserve l'été pour les arbres et je favorise en hiver les vies silencieuses. C'est une alternance un peu comme le jour et la nuit. Comme deux mondes, le monde de la réalité et le monde du rêve.

Mais avec l'âge et avec le temps, les deux mondes, le monde de la contemplation et le monde de l'action se connaissent davantage. L'un connaît mieux l'autre et leur lien n'est pas forcément fait de contradiction. C'est comme la maturité dans toutes les relations, dans un couple par exemple, entre l'amour et les disputes, les incompatibilités et les drames, correspondent à une forme de contradiction entre les deux systèmes, les deux natures et puis avec le temps, il y a un mode de fonctionnement qui fait que les deux peuvent s'aider.

Par exemple, chez moi, il y a très longtemps, je me disais que la couleur c'est les vies silencieuses et les arbres c'est du noir et blanc. Et, maintenant, je commence à sentir que les arbres ont aussi besoin que la couleur vienne les

habiter. Et c'est pour cela que j'ai vraiment besoin de comprendre avec les arbres ce que j'ai, d'une certaine façon, déjà compris dans mes relations avec les vies silencieuses. Les vies silencieuses enseignent aux arbres comment leurs couleurs peuvent vibrer, tout comme dans une nature morte, une vibration lumineuse doit introduire un mouvement, un rapport de couleurs entre les objets (Fig. 70).

GG – Il y a un autre procédé qui, peut-être, approche vos peintures de vos dessins au fusain, c'est celui de travailler avec plusieurs couches. Dans les dessins, par exemple, vous créez de nuances de masses de noir effacé comme si vous peignez avec le fusain et la gomme. Est-ce que dans ce cas, il y a aussi un enseignement de l'un à l'autre ?

AH – Techniquement, oui. Pour le noir et blanc, j'utilise deux moyens : le pinceau avec la gouache ou l'acrylique noir et le fusain (Fig. 71 à 73). Pour moi, le fusain a l'avantage d'être plus sensible à l'espace que le pinceau. Le pinceau est plus ouvert à l'immédiateté, au geste, à l'instant. Le fusain est facile à effacer, donc je peux le travailler longtemps et obtenir des valeurs très subtiles qui créent l'espace.

Dans la couleur, c'est un peu plus complexe. Pour moi, la grande aide, c'est de travailler avec la base des trois couleurs primaires. Les trois couleurs primaires contiennent toutes les couleurs et contiennent aussi les gris, qui peuvent aller jusqu'au gris neutre par leur équilibre parfait ou jusqu'au noir.

Le gris neutre et le noir obtenus par les couleurs primaires ont un grand secret, elles cachent la couleur en elles. C'est le gris et le noir obtenus par les couleurs primaires qui permettent d'aller vers la profondeur. Une couleur, quand elle sort du tube, que cela soit un vert, une orange ou un rouge, est une couleur qui est toute seule, qui n'a pas de lumière autre qu'une lumière fixe, qu'un rayon fixe.

Ce qui nous touche dans la couleur, c'est sa beauté. Cette beauté vient par la lumière, par une vibration lumineuse. Vibration de la vie qui est déjà en nous, contenue par le regard éveillé qui projette la couleur complémentaire à côté d'une couleur.

Je me souviens d'une exposition de Simon Hantaï. Il a peint des formes obtenues par pliage. Le fond de la toile était blanc, et la partie peinte d'un blanc très légèrement jaune. L'effet qu'il produisait faisait que le blanc pur devenait de plus en plus violet. Le violet venait de notre regard : le violet est le complémentaire du jaune. Notre regard le sait naturellement.

GG – Comment retrouver la vibration de la lumière, comment la retrouver dans la matérialité ?

AH – Les couleurs de la profondeur, je les appelle couleurs lentes, parce qu'elles prennent du temps pour être vues. Ce sont des couleurs sombres, saturées, obtenues par de nombreuses couches successives. Il vaut mieux partir de couleurs franches, par exemple d'un bleu outremer ou d'un rouge pourpre, et introduire une vibration à peine visible en mettant à certains endroits un peu de la couleur complémentaire et aller ensuite lentement vers les tonalités plus sombres. Le rapport chaud-froid rend les tonalités sombres lumineuses. Il peut faire respirer les couleurs. Un Morandi, ou un Piero della Francesca apportent un air léger et grave parce qu'ils savent créer les contrastes de couleurs entre un gris et un bleu, entre un ocre et un vert pâle... Ce rapport demande des contrastes de couleurs franches. Mais c'est un travail difficile à expliquer, car les couleurs ne se laissent pas dominer par les théories. Une chose est importante, évitez les contrastes de tonalités. Le mystère des couleurs de Mark Rothko vient du ton sur ton avec des rapports francs.

GG – Comment voyez-vous les rapports de couleurs dans vos dessins d'arbre ?

AH – Dans les dessins des arbres avec les couleurs, je pourrais vous dire très brièvement qu'il y a deux schémas :

– Le premier quand l'arbre est à contre-jour : il est sombre sur un ciel clair, donc c'est un contraste foncé clair en couleurs. Ce qui veut dire que l'arbre est une masse sombre et que le ciel doit avoir une luminosité très forte. Et de toute façon, ce schéma correspond bien au monde extérieur, parce que dans la nature on voit toujours l'arbre sur un fond, sur le fond du ciel du soir ou sur le fond d'un

ciel de nuage, d'un bleu éblouissant.

– La seconde approche c'est quand je regarde l'arbre et que je le vois comme un rayonnement de couleurs. Quand je le vois de cette façon je ne vois que l'arbre, je ne vois pas le fond, donc le fond reste, pour ainsi dire neutre, blanc, pendant tout ce processus. Pour obtenir ce rayonnement coloré, j'utilise souvent les couleurs primaires, en les mettant ensemble dans un pinceau plat. Elles se mélangent sur le papier et amènent une lumière difficile à guider, mais c'est un travail merveilleux.

Ces deux manières de voir sont très différentes, parce que dans l'une la couleur est dans le fond et dans l'autre la couleur est dans l'arbre (Fig. 74 et 75).

GG – Une dernière question pour finir notre entretien : Avez-vous un artiste dont vous vous sentez plus proche ?

AH – Giorgio Morandi. Morandi m'a rendu possible de *réfléchir en peinture*. Sa manière de peindre est toujours comme une parole claire et intelligente, sans mot. Quand je vois une de ces vies silencieuses, tous les détails, tous les gestes, la manière dont les choses se fondent, se séparent, parlent d'autre chose parlent d'une gamme de sentiments qui sont très très enrichissants pour moi. Mais dans les vies silencieuses, ce sont les arbres mes maîtres, pas les peintres.

Notre entretien s'est terminé sur ses beaux mots d'Alexandre Hollan, puis il a sorti d'autres dessins plus anciens rangés dans les tiroirs de son atelier et il m'a également montré une partie de sa collection d'œuvres d'art, notamment, deux gravures qu'il aime beaucoup de Giorgio Morandi.

Les recherches créatrices d'Alexandre Hollan sur les résonances du monde visible et invisible et leurs méthodes d'inscription dans une durée qui les dépasse se sont transformées durant les années. Ces élans de gestes enregistrés sur un support se rejoignent les uns aux autres, chaque œuvre, telle des empreintes sur un long chemin, compose deux univers créateurs dynamiques qui dialoguent de plus en plus.

Des travaux créateurs que nous, spectateurs, ne pouvons qu'épouser les traces, les registres des métamorphoses par lesquelles les perceptions, les sensations, les vibrations, les impressions de l'artiste sont passées pour devenir mouvements du corps, prise de conscience des représentants psychiques, code organisateur de la création. Métamorphoses qu'à travers l'utilisation des quelques techniques et les multiples « luttes » corps à corps avec la matière se transforme en traits, vides, signes, rythmes, composition, masses de couleurs, sources dynamiques de mouvements internes.

Conclusion

Au terme provisoire de cette recherche sur le travail créateur, nous espérons avoir pu faire ressortir la complexité et les multiples seuils de création qui le composent, ainsi que certains points communs entre les processus de création des artistes présents.

Tout au long de la rédaction de cette thèse, nous n'avons jamais perdu de vue la particularité de chaque travail créateur, de chaque acte créateur, de chaque regard sur le monde dont les rapports sont innombrables et pourtant spécifiques à chaque corps, à chaque instant, à chaque espace, à chaque interaction matérielle, rapports dynamiques qui nous dépassent tous, artistes et spectateurs.

Les analyses d'œuvres présentées révèlent la grande diversité de détails, de rapports entre matières, de seuils et limites des espaces créateurs, de données imaginaires ainsi que les diverses possibilités auxquelles le créateur fait face durant sa création artistique. Nous avons souhaité ouvrir un maximum des questions à partir de quatre perspectives sur le processus créateur tout en nous référant à des textes théoriques et aux travaux pratiques des artistes.

La série d'œuvres *Publication d'archives* d'Adalgisa Campos est la synthèse de plusieurs temps et souvenirs. Cela nous a permis d'alimenter avec des exemples concrets, notre recherche sur le processus de création dans le temps, et

d'ouvrir d'autres seuils de recherche. Mais de plus, l'entretien avec l'artiste nous a permis de comprendre, entre autres, ses recherches sur la « structure » des matières organiques, un processus de métamorphose de détails d'un environnement familial en dessins, en objet, en installation.

Rêve Yanomami est une série d'œuvres de Claudia Andujar qui rassemble multiples espaces physiques et socioculturels. Ces rapports et superpositions d'espaces nous ont permis de construire notre perspective sur la réalisation de l'œuvre d'art dans l'espace. Et l'entretien avec l'artiste a renforcé l'idée de métamorphose d'un paysage social et d'une perspective sur le monde en image, en photographie.

L'ensemble d'œuvres de Danièle Orcier est divisé en plusieurs constellations d'images symboliques qui demandent, chacune, un ensemble de mouvements créateurs. Ces constellations se concrétisent dans l'espace par la technique du dessin et les matériaux choisis. L'interdépendance des matériels abstraits et concrets est engendrée par les mouvements de son corps. L'entretien réalisé nous a révélé l'importance centrale consacrée par l'artiste aux mouvements du corps et à la « lutte » vers la réalisation de ses œuvres qui s'exposent dans l'espace pour composer ses œuvres.

L'improvisation *Penzum* de Josef Nadj et Joëlle Léandre – dialogue entre les processus de création des deux artistes créés à chaque représentation sur scène – nous a permis d'explorer l'ouverture accomplie par les mouvements créateurs des espaces donnés à des horizons plus vastes. Mais surtout, les artistes ouvrent sur scène un espace de rencontre entre leurs imaginaires et le nôtre.

Le premier ensemble d'œuvres analysées pour cette étude clôt notre recherche. Il nous a aidés à structurer cette thèse et à trouver les points d'entrée dans notre sujet. Pour l'aborder, nous avons « épousé » les synthèses sensibles de temps et d'espaces construits par les gestes d'Alexandre Hollan. Ce qui nous a permis d'étendre notre étude sur les mouvements créateurs. Mais de plus, notre entretien avec l'artiste nous a dévoilé les « *métamorphoses perpétrées dans son*

atelier »⁴⁷⁹ : du paysage en dessin et des objets en peinture.

Il est essentiel de revenir ici sur le cadre de notre objet d'étude qui a été construit à partir d'une perspective pratique personnelle constituée de dispositions et d'une *modalité d'identification* au monde. Autrement dit, ces recherches furent conduites par un savoir

qui place au principe des actions, non pas nécessairement des intentions explicites, mais des dispositions corporelles, des schèmes générateurs de pratiques qui n'ont pas besoin d'accéder à la conscience pour fonctionner, et qui peuvent fonctionner en deçà de la conscience et de la volonté.⁴⁸⁰

Cette pratique difficile à cerner a engendré le point de départ des analyses théoriques sur les œuvres des artistes. Celles-ci, au fur et à mesure de l'avancée de la recherche, ont été remises en cause les une après les autres devant la diversité de questions rencontrées, aux théories d'autres domaines de connaissance et par les entretiens. Plusieurs fois, il a été nécessaire de repenser les rapports entre théorie et pratique, de sorte que, comme dans une création artistique, ce projet a fréquemment couru le risque de se perdre avant de se structurer.

La première problématique pratique à laquelle nous avons été affrontés est celle de prendre du recul de cette activité artistique structurante. Puis, de l'analyser dévoilant certaines strates de son processus. Mais alors, comment comprendre et décrire une pratique de dessins qui souhaite représenter avant toute autre chose le mouvement lui-même ?

Dans ma pratique artistique, les mouvements du paysage – vents, pluie, rapports entre tronc, entre feuille morte et vivante, textures – conduisent mes gestes et la composition des dessins.

L'intervalle de temps de leurs réalisations est très court, cependant, ils demandent souvent un temps assez long d'observation et réflexion avant le premier trait et après le dernier jusqu'à ce que je puisse déclarer n'avoir plus de

479 Jean-François Lyotard préface d'Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, *Op. cit.*, p. 21.

480 Pierre Bourdieu, « Cours du 20 janvier 1999 », *Op. cit.*, 2013, p. 76.

place à la création sur l'espace-support en question.

Les dimensions des supports de mes dessins sont définies par mes espaces de vie qui, en *résidence d'artiste*, ont pu s'élargir davantage, créant d'autres gestes, d'autres occupations de l'espace pictural, un autre temps et d'autres problématiques amenées à évoluer dans le futur.

Les matériaux utilisés sont choisis en fonction de leur rigidité, épaisseur, résistance et la profondeur de leurs couleurs noires. La technique est celle du dessin.

L'imaginaire qui accompagne ces tissus matériels est celui de deux états différents de la nature : l'une, apprivoisée par les êtres humains pour bâtir des jardins dans la ville et l'autre, sauvage.

Les mouvements rythmiques de mon corps superposent des traits le vide du papier ou de la toile pour composer – avec les temps, les mémoires, l'espace, les matériaux, l'imaginaire, les perceptions, les mouvements de ma pensée, les rapports entre mes systèmes psychologiques – un espace pictural qui peut devenir indépendant, en étant seul ou pris dans une série.

C'est à partir des rapports des différences et répétitions entre les dessins, les traits et vides, les rythmes, qui sont construites mes séries. Une répétition de procédés, de format et de matériaux qui expose les différences intrinsèques à tous les gestes et au processus de création. La singularité dans ce qui se répète, explique Gilles Deleuze, est le sujet répétiteur, « rien de répété sans âme répétitrice »⁴⁸¹. Mais cette répétition plus profonde, différemment d'une répétition de la représentation, doit être comprise dans son hétérogénéité. Elle est complexe, affirmative par excès, dynamique et comporte toujours la différence.

Répéter à exhaustion cette technique de dessin d'après nature est devenu dans ma pratique artistique une méthodologie de recherche pour :

- comprendre ma façon de percevoir le monde ;
- relever les rapports entre les gestes de mon corps, ces gestes volontaires

⁴⁸¹Gilles Deleuze, *Différence et répétition* (1968), Paris, Éditions Épiphanée, Presses Universitaires de France, 2011, p. 36-37.

et involontaires qui se complètent, et les mouvements de la nature ;

- creuser davantage les procédés ;
- voir naître la différence dans chaque geste ;
- et dévoiler les métamorphoses de la nature en traits d’ombre et lumière.

Entre un premier regard dirigé vers un paysage inconnu et un autre porté sur ce même lieu lequel, avec le temps, je me suis approprié, se construit l’histoire d’une perception et d’une relation. Chaque jour, chaque différente approche avec le paysage demande un mouvement du corps spécifique pour tracer l’instant dans l’espace avec la matière, dévoilant les mouvements et formes des traits, des vides, des lumières, des ombres. La répétition des procédés me permet de créer cette histoire à long terme.

La constance journalière de huit heures de travail en *résidence d’artiste* a accéléré ces relations et rapports les transformant davantage, de nouveaux chemins de création se sont ouverts avec la fabrication de livre d’artiste et les grands formats. Ce qui en est ressorti, pour moi, c’est le lien profond qu’il y a entre les deux recherches, pratique et théorique, j’espère que le lecteur pourra les apercevoir également. Je travaille dans mes dessins : la concision, la rupture, les limites, les séries, les transformations, les mouvements, les espaces, dans une variété de temps et de rythmes dont nous pouvons apercevoir une répétition qui persiste, continue et se différencie à tout moment.

Dans la solitude que cette pratique artistique demande et dans un mouvement personnel qui se tournait de plus en plus vers l’intérieur, les recherches théoriques ont offert la possibilité d’équilibrer cette tendance d’enfermement avec des mouvements vers l’extérieur, ce qui m’a permis de construire des relations avec d’autres artistes, d’autres pratiques artistiques et avec plusieurs domaines théoriques. La rencontre difficile entre théorie et pratique a soulevé un nombre de problématiques personnelles auxquelles les hypothèses ont été recherchées non seulement dans ma pratique, mais surtout chez d’autres artistes et d’autres domaines du savoir.

Grâce à aux recherches théoriques, nous avons pu construire des hypothèses autour des procédés de métamorphose d'un paysage, d'archives, d'une communauté, d'un mouvement, d'une constellation d'images en œuvre d'art. Le projet qui naît au terme de ce parcours est ainsi différent de sa forme initiale. Telle une créature de Frankenstein, il est composé de diverses recherches réunies, de multiples chemins parcourus, pratiques et théoriques, de plusieurs perspectives abordées, des théories rencontrées au fil d'un cheminement qui, lui aussi, se cherche constamment. C'est-à-dire, notre méthodologie s'est construite au fur et à mesure de l'avancement de la recherche théorique. L'important était :

– de revenir toujours à la pratique artistique pour répondre aux questions plus abstraites ;

– et de suivre *l'arbre de dérivation énonciative* de notre structure archéologique. Celle-ci place du côté de la racine les énoncés qui concernent « *la définition des structures observables et du champ d'objets possibles [...] ceux qui font apparaître les possibilités les plus générales de caractérisation et ouvrent ainsi tout un domaine de concepts à construire* »⁴⁸², et du côté de l'extrémité des rameaux les analyses d'œuvres et les entretiens qui les complètent.

Cette dérivation n'est ni une déduction, ni la germination d'une idée générale, ni la précision de concepts, elle est autonome tout en ayant un rapport avec la racine des énoncés. Elle prend comme fil directeur la perspective choisie sur l'objet d'étude pour déplier dans le parcours multiples questions pratiques.

Nous sommes conscients que les quatre grandes perspectives choisies sur le travail créateur (temps, espace, matière et mouvement) sont interdépendantes. Il est impossible de séparer la matière des mouvements qu'elle demande, la technique et les matériaux du temps historique auquel ils appartiennent, le cumul d'expériences pratiques et l'espace social dans lequel elles ont lieu, l'espace social qui cadre nos perceptions sur le monde et les structures de notre imaginaire, les processus psychiques et la réalisation du corps de l'œuvre.

Les multiples temps de création et de l'œuvre ne peuvent être pensés sans

482 Michel Foucault, *L'archéologie du savoir* (1969), Paris, Éditions Gallimard, 2008, p. 200.

un rapport à l'espace, qu'il s'agisse de l'espace physique de l'atelier, de l'espace social ou de l'espace pictural. La continuité du processus de travail créateur dans le temps se fait par des systèmes mnésiques, mais également par des traces laissées dans les espaces-supports.

Les espaces de création sont aussi divers que peuvent être l'imaginaire des créateurs et ils doivent toujours être mis en rapport à l'intervalle de temps qu'exige chaque création. Ils sont recomposés, restructurés par les mouvements créateurs qui y ont lieu et les matières qui s'y ajoutent. La discontinuité de ces espaces tient à des choix esthétiques et expérimentaux du créateur, mais également aux cadres socioculturels et historiques.

Durant la réalisation du corps de l'œuvre, un tissu complexe se crée entre les matières et l'espace-temps, les matériaux et les mouvements créateurs, l'imaginaire et les systèmes physiques, mnésiques et psychologiques. Ce tissage se prolonge jusqu'à ce qu'« *on ne désintrieque [plus] la matière de la forme, le processus du résultat, le tangible du visible* »⁴⁸³, « *l'expérience du savoir* »⁴⁸⁴ et le contenu du style.

Les mouvements créateurs ont besoin d'un espace pour s'exprimer, de matière pour faire rêver et des intervalles de temps qui les déterminent. Le travail qu'ils demandent, tel le travail du rêve, transforme des *pensées latentes* en *contenu manifeste*, toujours accompagné du processus d'expériences de composition du corps de l'œuvre.

Pour garder un maximum de ces pluralités et interdépendances, nous ne souhaitons pas clore cette recherche par une proposition conclusive quant aux métamorphoses de l'environnement de l'artiste en dessin, en peinture, en photographie, en mouvement. Chaque artiste à chaque instant tisse différemment les questions pratiques et théoriques rencontrées. C'est une des raisons pour lesquelles nous avons décidé de réaliser des entretiens avec les artistes dont les

483Georges Didi-Huberman parle ici de grandes lignes de force qui ont fait l'émergence d'un art « moderne » au XV^e siècle en Italie, nous le généralisons, in Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008, p. 95.

484Ibid., p. 97.

œuvres sont analysées ici, pour exposer leurs propres problématiques et hypothèses.

Dans chaque chapitre, nous avons circonscrit notre recherche tout en signalant la diversité qui la déborde et l'interdépendance de nos perspectives et rapports établis. Nous n'avons pas exploré davantage les théories sur lesquelles nous nous sommes appuyés pour analyser les œuvres pour ne pas nous écarter de notre objet d'étude : les pratiques artistiques.

Par exemple, entre les théories présentées par Didier Anzieu dans son livre *Le corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur* il y a celle qu'analyse psychologiquement l'incidence plus importante des artistes masculins :

la plus grande fréquence des créateurs masculins provient pour une bonne part de ce que la fonction paternelle du mental a été en général plus développée chez les garçons que chez les filles.⁴⁸⁵

Nos compétences sur les questions psychologiques sont limitées, mais cette affirmation nous semble oublier les rôles très déterminants des facteurs socioculturels. Pour en être rassuré, un psychiatre a été consulté sur la question et elle s'est avérée beaucoup plus complexe que ce projet n'en avait besoin.

Un autre point abordé par l'auteur, pour n'en citer qu'un seul livre comme exemple, est celui de la différenciation entre la créativité et la création :

La création, par contre, c'est l'invention et la composition d'une œuvre, d'art ou de science, répondant à deux critères : apporter du nouveau (c'est-à-dire produire quelque chose qui n'a jamais été fait), en voir la valeur tôt ou tard reconnue par un public. Ainsi définie, la création est rare. La plupart des individus créatifs ne sont jamais créateurs : ce qui fait la différence, comme le dit Proust de Bergotte, c'est le décollage.⁴⁸⁶

Encore, nous ne sommes pas en mesure d'analyser psychologiquement les divers « décollages créateurs » des artistes qui font partie de ce projet, mais nous pensons que les travaux artistiques ici présentés sont des créations selon ce critère. À notre avis, si la créativité est une fonction cognitive et un mouvement pratique

485 *Ibid.*, p. 83.

486 *Ibid.*.

absolument nécessaire à la vie de tous les jours, il n'en va pas de même du résultat de ces mouvements créatifs lorsqu'ils suivent les parcours de la création d'une œuvre d'art : objet de notre étude. Autrement dit, nous n'avons pas souhaité développer la différenciation complexe entre la création et la créativité pour nous concentrer sur le processus de création qui comprend, absolument, la créativité.

Ce projet a préféré se tourner vers des études sur la nécessité du créateur de trouver une continuité entre un instant de création et l'autre pour assurer la métamorphose de la perception, de souvenirs, d'un état psychologique en image, en mouvement, en projet artistique ; sur le besoin de l'artiste de circonscrire un espace physique pour l'ouvrir aux seuils des expériences créatrices où les mouvements créateurs viennent transformer des *pensées latentes* en *contenu manifeste* à travers la création d'un tissu matériel concret et abstrait et ainsi parvenir à la métamorphose du projet en corps de l'œuvre.

Cependant, les théories poussées et intelligentes de Didier Anzieu sur les étapes du travail créateur ont été fondamentales à nos recherches.

Créer, selon l'auteur, « *n'est pas que se mettre au travail. C'est se laisser travailler dans sa pensée consciente, préconsciente, inconsciente, et aussi dans son corps, ou du moins dans son Moi corporel, ainsi qu'à leur jonction, à leur dissociation, à leur réunification toujours problématiques* »⁴⁸⁷. Le travail créateur, de cette manière, questionne ce qui est de plus profond : l'essence même de l'artiste. Et il accomplit, parfois, une autre métamorphose : celle de l'être créateur.

487 Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, Op. cit., p.44

Tableau schématique de la thèse

TOME théorique – Archéologie				
	Chapitre 1. Différents temps de création	Chapitre 2. Différents espaces de création	Chapitre 3. Différentes matières dans la création	Chapitre 4. Différents mouvements créateurs
1re partie	contact avec une œuvre Mira Schendel – collection privée	contact avec une œuvre Mira Schendel – collection privée	contact avec une œuvre Mira Schendel – monotypes et installations	contact avec une œuvre Mira Schendel – collection Reina Sophia
	références biblio Proust, Blanchot, Bergson	références biblio François Cheng, Fan Chi, Shen Tsung-ch'ien, Kuo Hsi, Wang Wei	références biblio Didi-Huberman, Blanchot, Lupasco	les mouvements créateurs
	temps de mes dessins	espaces de mes dessins	les matières dans la création	références biblio Blanchot
	les temps du travail créateur	références biblio Blanchot, Rilke, Lyotard	matières dans mes dessins	mouvements dans mes dessins
	exemple – Alexandre Hollan	les espaces de l'œuvre	références biblio Ehrenzweig, Duchamp	références biblio Bourdieu
	circonscription de l'étude	exemple – Italo Calvino	circonscription de l'étude	exemple – Edouard Manet
2e partie	Continuités des processus créateurs dans le temps	Discontinuités des espaces picturaux	Interdépendance des matières abstraites et concrètes	Travail du rêve - l'œuvre de Josef NADJ
	références biblio Ehrenzweig	références biblio Tacita Dean, Duchamp et Foucault	références biblio Lyotard, Blanchot	références biblio Rilke, Klee, Foucault, Blanchot, Lyotard, Freud, Ehrenzweig
	exemple – Jackson Pollock	exemple – Andrei Tarkowski	exemple – Francis Alys	analyse d'œuvre – Joseph Nadj
	la continuité du processus créateur dans le temps	la discontinuité du processus créateur dans l'espace	relations matérielles et abstraites dans le processus créateur	Processus d'ouverture de l'espace-temps créateur
			Entretien avec Josef Nadj	
3e partie	Processus mnésiques - l'œuvre d'Adalgisa Campos	Cadres socioculturelles - l'œuvre de Claudia Andujar	Trajets imaginaires - l'œuvre de Danièle Orcier	Travail créateur - l'œuvre d'Alexandre HOLLAN
	références biblio Eustache et Desgranges	références biblio Descola et Bourdieu	références biblio Gilbert Durand, Jean-Luc Nancy	références biblio Freud, Lyotard, Anzieu, Blanchot, Bonnefoy
	analyse d'œuvre – Adalgisa Campos	analyse d'œuvre – Claudia Andujar	analyse d'œuvre – Danièle Orcier	analyse d'œuvre – Alexandre Hollan
	processus créateur dans le temps	processus créateur dans l'espace	processus de transformation de la matière	processus de formation du corps de l'œuvre par le corps de l'artiste
4e partie	Entretien avec Adalgisa Campos	Entretien avec Claudia Andujar	Entretien avec Danièle Orcier	Entretien avec Alexandre Hollan

TOME pratique – Métamorphoses				
1re partie	matérielle	annexe au tome théorique	dessins original	crayon sur carton-bois
2e partie	théorique	Rendre visibles les strates d'une pratique personnelle pour comprendre ses métamorphoses		Images des dessins
		références biblio Arasse, Rilke, Dean et Millar, Didi-Huberman, Nietzsche, Foucault, Calvino, Anzieu, Cheng		
		Entretien avec Silvio Dworecki		
3e partie	matérielle	Exposition	dessins	crayon sur carton-bois, toile, livres-objets

Index général

Index des noms propres

(références Tome Pratique : TP)

- ALBERT Bruce**, p. 96-111.
- ALÿS Francis**, p. 127-131.
- ANDUJAR Claudia**, p. 14 sv, 18, 19, 84, 91-112, 215.
- ANZIEU Didier**, p. 16, 20, 174, 180, 189, 190 sv, 221 ; (TP – p. 24).
- ARASSE Daniel**, (TP – p. 17 sv).
- ARTAUD Antonin**, p. 126, 127.
- BARTHES Roland**, p. 44.
- BERGSON Henri**, p. 28 ; (TP – p. 47, 72).
- BLANCHOT Maurice**, p. 14, 19, 20, 27, 32 sv, 74 sv, 82 sv, 102, 114, 126, 131, 163, 171, 194 sv, 222 ; (TP – p. 15, 29, 72).
- BONNEFOY Yves**, p. 194, 199.
- BORGES Jorge Luis**, p. 190.
- BOURDIEU Pierre**, p. 77, 78, 86, 87, 130 sv, 167 sv, 216.
- BRAQUE Georges**, p. 13, 14.
- BRECHT Bertolt**, p. 87 sv.
- CALVINO Italo**, p. 76, 137 sv.
- CAMPOS Adalgisa**, p. 15, 18, 40-66, 214.
- CÉZANNE Paul**, p. 13 ; (TP – p. 18 sv).
- CHENG François**, p. 143, 153 ; (TP – p. 19).
- DEAN Tacita**, p. 79, 80 ; (TP – p. 16).
- DELEUZE Gilles**, p. 217.
- DESCOLA Philippe**, p. 18, 32, 37, 43, 75, 84-99, 129.
- DESGRANGES Béatrice**, p. 18, 38-53.
- DIDI-HUBERMAN Georges**, p. 15, 42, 87, 88, 116 sv ; (TP – p. 23).
- DUCHAMP Marcel**, p. 77, 81, 82, 124, 171, 195, 221.
- DURAND Gilbert**, p. 19, 131-146.
- DWORECKI Silvio**, p. 21, 22, 54 ; (TP – p. 7, 14, 61-73).
- EHRENZWEIG Anton**, p. 35, 36, 76, 84, 123, 174, 195, 215.
- EUSTACHE Francis**, p. 18, 38-53.

- FOUCAULT Michel**, p. 12, 21, 82 sv, 102, 171, 219.
- FREUD Sigmund**, p. 16, 172.
- GEBSER Jean**, p. 69 ; (TP – p. 33 sv).
- GIACOMETTI Alberto**, p. 46, 161.
- HOLLAN Alexandre**, p. 17, 20, 31, 33 sv, 171, 189-213, 215.
- JOYCE James**, p. 42, 87, 88.
- KAPOOR Anish**, p. 192, 193.
- KIEFER Alselm**, p. 120 ;
(TP – p. 12 sv, 51).
- KLEE Paul**, p. 16, 20, 61, 62, 95, 171, 173 ; (TP – p. 13).
- KOPENAWA Davi**, p. 92, 97, 100 sv, 108, 111.
- KRAUSS Rosalind**, p. 35, 36.
- LYOTARD Jean-François**, p. 13, 16, 20, 35, 75, 124, 127, 172 sv, 179, 195, 215 ;
(TP – p. 46, 52).
- MANET Édouard**, p. 78, 86, 131, 167-170.
- MATISSE Henri**, p. 147 ; (TP – p. 19).
- MERLEAU-PONTY Maurice**, (TP – p. 18, 19).
- MILLAR Jeremy**, p. 79, 80 ; (TP – p. 16).
- MORANDI Giorgio**, p. 211, 212.
- NADJ Josef**, p. 16, 17, 20, 171-187, 215 ;
(TP – p. 45).
- NANCY Jean-Luc**, p. 145-148, 162, 179.
- NIETZSCHE Friedrich**, (TP – p. 25-27).
- ORCIER Danièle**, p. 15, 19, 132-162.
- OVIDE Publius Ovidius Naso**,
(TP – p. 21).
- PASSERON René**, p. 12.
- PESSOA Fernando**, (TP – p. 9).
- PIAGET Jean**, p. 32, 132, 136, 137.
- PONGE Francis**, p. 50.
- POLLOCK Jackson**, p. 35 sv, 56, 129.
- PROUST Marcel**, p. 26, 29, 32, 179, 221 ;
(TP – p. 23).
- RILKE Reiner Maria**, p. 74, 83, 125 sv, 171 ; (TP – p. 15, 24, 29, 31, 72, 73).
- SCHENDEL Mira**, p. 21, 25, 26, 69, 70 sv, 114 sv, 163, 164 ;
(TP – p. 32-36).
- SHITH'AO**, (TP – p. 19, 20).
- SONTAG Susan**, p. 94.
- TARKOVSKI Andreï**, p. 80 ;
(TP – p. 41, 50).
- TWOMBLY Cy**, p. 44, 72.
- VALÉRY Paul**, p. 12, 68.
- YANOMAMI (peuple)**, p. 14, 15, 19, 91-112.

Index thématique

- Animisme**, p. 90, 91.
- Anthropologie**, p. 37, 84.
- Apprentissage**, p. 32, 39, 40, 44 ;
(TP – p. 11, 41, 65 sv, 79).
- Arbre de dérivation énonciative**, p. 21,
218.
- Archéologie**, p. 12, 19 ; (TP – p. 9).
- Archétype**, p. 132 sv, 162.
- Archive**, p. 15, 18, 22, 23, 47-66, 69, 101,
102, 109, 166, 214, 218.
- Changement**, p. 41, 70, 80, 81, 91 sv, 100,
107, 115 sv, 119, 121, 132, 143 sv,
153, 169, 177, 222 ;
(TP – 12, 29, 41, 50, 68, 70, 71).
- Chorégraphie**, p. 20, 176-181 ;
(TP – p. 52).
- Code**, p. 16, 19, 35, 94, 97, 123, 126 sv, 174,
190 sv, 213, 217 ;
(TP – p. 25).
- Cognition**, p. 37, 47, 85.
- Composition**, p. 12, 16, 19, 21 sv, 28, 33,
37, 71 sv, 85, 105, 114, 120, 165 sv,
172, 179, 189, 200, 213 sv, 221 ;
(TP – p. 7, 14, 15, 32 sv, 53 sv, 57,
64, 69, 71).
- Concept**, p. 16, 30, 45, 56, 70, 79 sv, 93, 99,
132 sv, 146, 186, 219 ;
(TP – p. 16, 19, 33, 37, 61).
- Constellations d'images**, p. 16, 137,
139 sv, 162, 215.
- Continuité**, p. 14, 15, 18, 34-38, 44, 90 sv,
156, 220, 222.
- Corps**, p. 11, 14 sv, 20 sv, 28 sv, 36 sv,
41 sv, 49, 58, 62, 66, 75 sv, 84, 89,
93, 100 sv, 118 sv, 130 sv, 140 sv,
155, 160, 165, 167, 175 sv, 182 sv,
190 sv, 213 sv, 220 sv ;
(TP – p. 13, 25, 38, 45 sv, 52, 55,
56, 63, 71, 72).
- Cosmologie**, p. 37, 86, 89, 90 ; (TP – 37).
- Couleur noir**, p. 15, 17, 34, 48, 73 sv, 93,
101, 107, 122 sv, 141 sv, 152 sv,
159, 162 sv, 177, 190, 193, 199,
209 sv, 217 ;
(TP – p. 16, 32, 38, 49, 51 sv, 64,
67, 68).
- Culture**, p. 11 sv, 19, 32, 37, 38, 51, 77,
84 sv, 90 sv, 108 sv, 127 sv, 132 sv,
142 sv, 153, 171, 192, 215, 220,
222 ; (TP – p. 36, 47, 72, 75).

- Désir**, p. 15, 26, 36, 45, 51, 55, 59 sv, 87, 106 sv, 118, 119, 124, 139 sv, 147 sv, 166, 171 sv, 180, 186, 207, 222 ; (TP – 26, 35, 36).
- Discontinuité**, p. 14, 18, 38, 79-84, 90 sv, 97, 220.
- Disposition**, p. 43, 77, 85 sv, 90 sv, 118, 130 sv, 142, 164 sv, 170, 198, 215.
- Durée**, p. 28, 31, 51 sv, 62, 79, 98, 119, 128, 196 sv, 212 ; (TP – p. 23, 46, 55, 62).
- Empreinte**, p. 17, 80, 118, 139, 166, 189, 212 ; (TP – p. 19, 23, 25, 28, 57).
- Fable**, p. 127, 130.
- Forêt**, p. 18, 22, 72, 92, 95-112, 120, 165 ; (TP – p. 18, 29, 43).
- Geste**, p. 16 sv, 21, 29 sv, 44, 51, 57, 61, 73 sv, 81, 83, 117 sv, 120 sv, 132 sv, 140 sv, 151 sv, 160 sv, 170 sv, 182 sv, 206 sv, 210 sv, 217 ; (TP – p. 7, 14, 15, 18 sv, 24, 29, 32 sv, 43 sv, 51 sv, 63 sv, 70 sv).
- Habitus**, p. 37, 85 sv, 119, 124, 167 sv, 170 ; (TP – p. 57).
- Hypothèse**, p. 9, 17, 34, 78, 123 sv, 171 sv, 180, 189, 219 ; (TP – p. 27).
- Identification**, p. 89-98, 102, 111, 124, 139, 180, 215 ; (TP – p. 51).
- Imaginaire**, p. 11, 15 sv, 20, 23, 38, 45, 76 sv, 82, 87, 112 sv, 122 sv, 130-149, 154, 162 sv, 172 sv, 187, 189, 192, 214 sv, 220.
- Imagination**, p. 16, 41, 42, 130 sv, 140, 163, 179, 220 ; (TP – p. 26).
- Inconscient**, p. 20, 37, 77, 78, 81 sv, 112, 119, 121 sv, 132, 136, 166, 169, 170 sv, 186 sv, 190 sv, 218, 220, 222 ; (TP – p. 7, 14, 24 sv, 32, 36, 52 sv, 62 sv, 75).
- Intention**, p. 17, 77, 79, 81 sv, 118, 124, 131, 160, 168, 173, 179, 182 sv, 215 ; (TP – 69).
- Interdépendance**, p. 14, 15, 19, 42, 80, 94, 124-132, 215, 220.
- Intimité**, p. 20, 51, 74, 75, 79, 136, 163.
- Invisible**, p. 13 sv, 71, 76, 107, 119, 137, 173 sv, 196, 199, 200 sv, 212, 218.
- Jardin**, p. 18, 22, 26 sv, 60, 119, 120, 165 ; (TP – p. 11, 14, 20, 36, 65, 68).
- Labyrinthe**, p. 35-40.
- Langage**, p. 16, 28, 59, 78, 87, 88, 93, 124 sv, 140, 174 sv, 182 ; (TP – 23, 34).
- Lenteur**, p. 27, 196, 198 ; (TP – p. 23, 45, 52, 53).
- « **Lutte** », p. 47, 81, 82, 145, 149, 163, 173, 179, 213 ; (TP – p. 28, 49, 75).
- Mémoire**, p. 18, 25, 30, 32, 38-54, 56, 60 sv, 77, 85, 102, 138-142, 154, 171 sv, 181-188, 216 ; (TP – p. 36, 43, 46 sv).
- Métamorphose**, p. 13 sv, 20, 23, 30, 32, 45, 75, 126 sv, 166 sv, 174, 177 sv, 187, 195, 212 sv, 222 ; (TP – p. 7, 15, 21, 23-29, 37, 49, 68, 72, 75).

- Méthode**, p. 12, 17 sv, 30, 52, 140, 144, 160, 186, 191 sv, 200 sv, 212 sv, 217 ; (TP – p. 16, 17, 56, 63 sv, 69).
- Méthodologie**, p. 11, 20, 21, 33, 34, 134, 160, 189, 218 ;
(TP – p. 13, 15, 57, 61, 68).
- Monotype**, p. 117, 118, 164 ;
(TP – p. 32 sv, 43).
- Nature**, p. 16, 18 sv, 22, 29 sv, 41, 49, 50 57, 59 sv, 70, 84, 87, 95, 97 sv, 101 sv, 111 sv, 120, 131, 136, 142 sv, 153, 156, 164 sv, 173, 176 sv, 184 sv, 196 sv, 200 sv, 204-211, 216, 217 ;
(TP – p. 7, 11 sv, 20, 36, 43, 45 sv, 49, 51-57, 59, 63 sv, 68 sv, 70).
- Paysage**, p. 13 sv, 21 sv, 30 sv, 41, 70 sv, 93, 101 sv, 119 sv, 130, 141 sv, 151 sv, 160 sv, 178 sv, 183 sv, 195, 202 sv, 215 sv, 219 ;
(TP – p. 7, 9, 11-20, 25, 33 sv, 43 sv, 51 sv, 68 sv, 72).
- Perception**, p. 13 sv, 20 sv, 31, 41, 43, 53, 79, 84 sv, 90, 95, 100, 116, 120 sv, 130, 156, 164 sv, 170, 196 sv, 201 sv, 212 sv, 222 ;
(TP – p. 7, 9, 13 sv, 20 sv, 38, 45 sv, 51 sv, 64, 69, 70 sv).
- Perspective**, p. 11 sv, 21, 34, 37, 68, 72, 78, 85, 87, 93 sv, 100 sv, 112 sv, 120 sv, 132, 137, 141, 155, 171, 193, 214 sv, 220 ;
(TP – p. 7, 11, 16, 65, 72).
- Philosophie**, p. 16, 19, 71, 153 ;
(TP – p. 17, 18, 36, 37).
- Photographie**, p. 15, 23, 26, 54, 93 sv, 101 sv, 112, 131, 146, 181, 185, 203, 219 ; (TP – p. 11, 43, 66).
- Plaisir**, p. 26, 111, 146 sv, 151, 179, 189.
- Poïétique**, p. 12, 18, 87, 196.
- Pratique**, p. 11 sv, 20 sv, 32 sv, 41 sv, 55 sv, 61 sv, 73, 78, 81 sv, 90 sv, 119 sv, 130 sv, 143, 162 sv, 170 sv, 196, 201 sv, 214 sv, 221 ;
(TP – p. 7, 11 sv, 25, 28, 32 sv, 52, 56 sv, 61 sv, 71 sv, 75).
- Problématique**, p. 17 sv, 22, 32, 36, 56, 173, 183, 189, 195, 216, 218 ;
(TP – p. 12, 15, 25, 34).
- Procédés**, p. 12, 30, 34, 51, 55, 64, 180, 218 ; (TP – p. 7, 48, 56, 69, 70).
- Processus**, p. 12 sv, 20 sv, 32 sv, 40 sv, 51 sv, 63, 66, 71 sv, 80 sv, 99, 102, 115 sv, 121 sv, 134, 136, 140 sv, 151, 162, 171 sv, 180 sv, 190 sv, 201 sv, 212 sv, 221 ;
(TP – p. 7, 13 sv, 23 sv, 39, 46, 49, 56 sv, 67).
- Protocole**, p. 35, 59, 78 sv, 128 sv, 137, 175 sv, 196.
- Publication d'archives**, p. 15, 18, 47-66, 214.
- Psychologie**, p. 84, 180, 221 sv.
- Référence**, p. 17, 20 sv, 47, 50, 56, 63 sv, 127, 143, 153, 168 sv, 177 ;
(TP – p. 7, 12, 32-39, 72).
- Répétition**, p. 44, 61, 130, 158, 177, 184 sv, 207 sv, 217 ;
(TP – p. 7, 43, 48, 56 sv, 68).

- Représentation**, p. 35, 37, 41, 61, 85 sv, 132 sv, 142, 168 sv, 170 sv, 180, 183, 191 ; (TP – p. 9, 16 sv, 25, 48).
- Rêve**, p. 16 sv, 27 sv, 32, 77, 101, 108, 124 sv, 172-180, 190 sv, 200, 203-213, 220 ; (TP – p. 25).
- Rêves Yanomami**, p. 15, 19, 93, 100-112.
- Révolution**, p. 87 sv, 115, 169, 170.
- Rythme**, p. 17, 21 sv, 32, 49, 52, 69, 88, 114, 119, 123 sv, 134, 141 sv, 153, 157, 164-179, 196, 199, 208, 213 ; (TP – p. 14 sv, 33, 38 sv, 45 sv, 56, 63, 64).
- Schème**, p. 32, 37, 43, 75, 81, 84-93, 115, 119, 134-137, 162, 168, 170, 191, 192 ; (TP – p. 57).
- Simultanéité**, (TP – p. 11-20, 25, 55 sv, 72).
- Souvenirs**, p. 15, 36, 41 sv, 52 sv, 68, 77, 79, 81, 107, 119, 125 sv, 130, 138, 142, 192, 205, 214, 222 ; (TP – p. 24, 29, 47 sv, 51, 57, 63, 72, 73).
- Strate**, p. 15, 20, 41, 51, 101 ; (TP – p. 43).
- Stratification**, p. 79, 80 ; (TP – p. 57).
- Structure**, p. 13, 18 sv, 30, 40 sv, 50, 56, 61, 66, 71 sv, 84 sv, 91, 94, 100, 116 sv, 124, 129, 130, 137, 145, 153, 164 sv, 170, 175 sv, 180, 191 sv, 208, 216 sv, 219 ; (TP – p. 34, 39, 62).
- Superposition**, p. 30 sv, 93, 101, 107 sv, 144, 148, 215 ; (TP – p. 15, 35, 47, 49).
- Symbole**, p. 23, 78, 87, 93, 124, 126, 133 sv, 140, 143 sv, 162, 173 sv, 187, 190 sv ; (TP – p. 23, 25, 34).
- Technique**, p. 11 sv, 29, 32 sv, 41, 44, 69, 81 sv, 90 sv, 109, 115 sv, 121 sv, 134 sv, 141 sv, 151 sv, 165 sv, 170 sv, 184, 186, 199, 202, 210 sv ; (TP – p. 15 sv, 38 sv, 43, 51 sv, 66, 71, 75).
- Temporalité**, p. 28, 30 sv, 52.
- Transformation**, p. 15 sv, 22, 49, 51 sv, 62, 74, 78, 90, 94, 102, 123 sv, 173 sv, 185, 201 ; (TP – p. 15, 20, 24, 35, 72).
- Transgression**, p. 13, 82 sv, 102, 171 sv ;
- Vide**, p. 16, 19, 21, 29, 33, 49, 52, 57, 68 sv, 70 sv, 82, 94, 98, 106, 118, 120 sv, 139, 141 sv, 152 sv, 162 sv, 193 sv, 206, 208, 213, 216, 218 ; (TP – p. 7, 13 sv, 21, 32 sv, 46, 49, 51 sv, 70 sv).
- Visible**, p. 13 sv, 20, 42, 64, 66, 75 sv, 97, 101, 114 sv, 131, 140, 146, 149, 152, 171, 173 sv, 196 sv, 200 sv, 211, 212 ; (TP – p. 11 sv, 23, 33, 43, 52, 72).

Table des Illustrations

Chapitre 1 – Temps

Fig. 1 – Mira Schendel (1919 - 1988)
sans titre, 1980, aquarelle et collage sur papier, 45,7 x 23,2 cm. São Paulo, Collection Bradesco de Arte Brasileira. © Photographie Isabella Matheus.

Fig. 2 – Gabriela Golin (1975)
Nuit, 1998, crayon gras sur papier de soie, 21 x 29 cm, Barão Geraldo, Brésil.

Fig. 3 – Gabriela Golin (1975)
Jour, 2013, bâton d'encre à l'huile sur toile, 50 x 50 cm, Paris.

Fig. 4 – Alexandre Hollan (1933)
Le Derviche tourneur Chêne, 2016, fusain sur papier, 50 x 65 cm.
© Photographie Illés Sarkantyu.

Fig. 5 – Jackson Pollock (1912 - 1956)
One (number 31), 1950, huile et peinture laquée sur toile, 269,5 x 530,8 cm. New York, Collection The Museum of Modern Art. © 2019 Pollock-Krasner Foundation/Artists Rights Society (ARS), New York. Site internet The Museum of Modern Art.

Fig. 6 – Adalgisa Campos (1971)
Variáveis (Variables), 2001, tissu en coton. Berlin, Collection de l'artiste.
© Photographie Adalgisa Campos.

Fig. 7 – Adalgisa Campos (1971)
Variáveis II (Variables II), 2001, tissu en coton. Berlin/São Paulo, Collection de l'artiste. © Photographie Adalgisa Campos.

Fig. 8 – Adalgisa Campos (1971)
Variáveis III (Variables III), 2001/2010, tissu en coton. Berlin/São Paulo, Collection de l'artiste. © Photographie Adalgisa Campos.

Fig. 9 – Adalgisa Campos (1971)
Exposition Publication d'archive – objets modifiés, 2005, gouache sur documents en papier. São Paulo, Collection de l'artiste. © Photographie Adalgisa Campos.

Fig. 10 – Adalgisa Campos (1971)
Publicação de Arquivo – objetos modificados (Publication d'archive – objets modifiés/sept dessins indépendants), 2005-2009, gouache sur documents en papier. São Paulo, Collection de l'artiste. © Photographie Adalgisa Campos.

Fig. 11 – Adalgisa Campos (1971)
Formações (Formations/images vidéos), 2011, crayon et encre de chine sur papier. São Paulo, Collection de l'artiste.
© Photographie Adalgisa Campos.

Fig. 12 – Adalgisa Campos (1971)
Rito #4: Subtração de quartos (Rituel #4 : Soustraction de chambres), 2012, performance avec cailloux, encre de chine sur papier. São Paulo, Collection de l'artiste. © Photographie Thaïse Nardim.

Fig. 13 – Adalgisa Campos (1971)
Formações – germinantes (Formations – germination), 2011, mine de plomb sur papier, 23 x 31 cm. São Paulo, Collection de l'artiste. © Photographie Adalgisa Campos.

Fig. 14 – Adalgisa Campos (1971)
Formações – germinantes (Formations – germination), 2011, acrylique sur papier, 21 x 29,7 cm. São Paulo, Collection de l'artiste. © Photographie Adalgisa Campos.

Fig. 15 – Adalgisa Campos (1971)
Les neuf chambres – appartement imaginaires, 2012, dessins numérique, scotch sur sol, 1200 x 2000 cm. Galeria de Arte da UNICAMP, Campinas, Collection de l'artiste. © Photographie Adalgisa Campos.

Fig. 16 – Adalgisa Campos (1971)
Espaço e representação (espace et représentation), 1999, corde et tissu en coton, 1000 x 700 cm. Der Raum und seine Abbildung, Garage festival Stralsund, Allemagne, Collection de l'artiste. © Photographie Sabine Felber.

Fig. 17 – Adalgisa Campos (1971)
Publication d'archive – germinations, 2006, crayon et gouache sur documents en papier. São Paulo, Collection de l'artiste. © Photographie Adalgisa Campos.

Fig. 18 – Adalgisa Campos (1971)
Publication d'archive – germinations, 2006, crayon et gouache sur enveloppe

en papier. São Paulo, Collection de l'artiste. © Photographie Adalgisa Campos.

Fig. 19 – Adalgisa Campos (1971)
Publicação de Arquivo – objetos modificados (Publication d'archive – objets modifiés), 2007, gouache sur documents en papier. São Paulo, Collection de l'artiste. © Photographie Adalgisa Campos.

Fig. 20 – Adalgisa Campos (1971)
Publicação de Arquivo – objetos modificados (Publication d'archive – objetos modifiés), 2009, gouache sur documents en papier. São Paulo, Collection de l'artiste. © Photographie Adalgisa Campos.

Chapitre 2. Espace

Fig. 21 – Mira Schendel (1919 - 1988), crayon sur papier, 45 x 23 cm. São Paulo.

Fig. 22 – Shiht'ao (1642 - 1717)
Paysage, 1671, rouleau vertical, encre sur papier, 86 x 41,7 cm. Paris, Collection Musée Guimet. © Photographie site internet du Musée Guimet.

Fig. 23 – Claudia Andujar (1931)
Desabamento do céu – Fim do mundo (La fin du monde – Série Rêves Yanomami), 1976/2011, photographie argentique, impression jet d'encre sur papier Canson bfk rives 310 g, 97 x 127 cm. São Paulo, Collection Itaú. Photo site internet Itaú Cultural.

Fig. 24 – Marcos Wesley
Maison multifamiliale de la communauté Demini du peuple Yanomami (Amazonie, Brésil), 2005.
© Photographie Marcos Wesley/CCPY.

Fig. 25 – Kristian Bengtson
Maison multifamiliale de la communauté Demini du peuple Yanomami (Amazonie, Brésil), 2003.
© Kristian Bengtson, 2003.

Fig. 26 – Claudia Andujar (1931)
Maison multifamiliale de la communauté de la rivière Catrimani (Roraima, Brésil), 1976, film infrarouge. Photo site internet IMS – Instituto Moreira Salles.

Fig. 27 – Claudia Andujar (1931)
Rituel chamannique Yanomami, 1976, photographie argentique sur papier. São Paulo, Collection Itaú. Photo site internet Itaú Cultural.

Fig. 28 – Claudia Andujar (1931)
Extase, (Série Rêves Yanomami), 1976/2011, superposition de négatifs argentiques, impression jet d'encre sur papier canson bfk rives 310 g, 97 x 127 cm. Photo site internet Itaú Cultural.

Fig. 29 – Claudia Andujar (1931)
Realidade Amazonia, 1971, couverture du magazine d'octobre, 6e année, numéro 67, Éditions Abril, São Paulo, Brésil.

Fig. 30 – Claudia Andujar (1931)
Aharalbus, enfant Yanomami, Amazonie, 1971, photographie argentique sur papier.

Fig. 31 – Claudia Andujar (1931)
Unahi Opiki thëri, Opiki thëri (Roraima, Brésil), 1974, photographie argentique. Photo site internet IMS – Instituto Moreira Salles.

Fig. 32 – Claudia Andujar (1931)
Yanomami, 1974/1976, photographie argentique. Photo site internet IMS – Instituto Moreira Salles. Exposition *Claudia Andujar : a luta Yanomami* du 20 juillet au 17 novembre 2019.

Fig. 33 – Claudia Andujar (1931)
Yanomami, 1974/1976, photographie argentique. Photo site internet IMS – Instituto Moreira Salles. Exposition *Claudia Andujar : a luta Yanomami* du 20 juillet au 17 novembre 2019.

Fig. 34 – Claudia Andujar (1931)
Susi et Mariazinha Korihana thëri (Igapó, Catrimani, Roraima, Brésil), 1974, photographie argentique. Photo site internet IMS – Instituto Moreira Salles.

Fig. 35 – Claudia Andujar (1931)
enfant Yanomami à l'intérieur de la *maison multifamiliale* (Catrimani, Roraima, Brésil), 1974, photographie argentique. Photo site internet IMS – Instituto Moreira Salles.

Fig. 36 – Claudia Andujar (1931)
Araça (Surucucus, Amazonas, Brésil), 1983, superposition de négatifs argentiques. Photo site internet IMS – Instituto Moreira Salles.

Fig. 37 – Claudia Andujar (1931)
Guerreiro Toototobi (Série Rêve Yanomami), 1976/2011, superposition de négatifs argentiques. São Paulo, Collection Itaú. Photo site internet Itaú Cultural.

Chapitre 3. Matière

Fig. 38 – Mira Schendel (1919 - 1988)
Trenzinho (Petit train), 1966, feuilles de papier de riz et fil de nylon, 46 x 65 x 15 cm. São Paulo, Collection Antonio Dias.

Fig. 39 – Anselm Kiefer (1945)
La vie secrète des plantes, 2002, huile, shellac, acrylique, émulsions sur toile et plomb, 195 x 135,9 x 135,9 cm.

Fig. 40 – Gabriela Golin (1975)
sans titre, 2011, bâton d'encre à l'huile et mine de plomb sur toile, 53 x 42 cm. Paris.

Fig. 41 – Danièle Orcier (1944)
Paysage face à l'atelier, 1987, mine de plomb, crayon aquarelle sur papier Canson, 70 x 100 cm. Vallon des Alyssas, Collection de l'artiste. © Photographie Danièle Orcier.

Fig. 42 – Danièle Orcier (1944)
Le juste milieu, 2006, mine de plomb et gomme sur papier marouflé, 152 x 184 cm. Vallon des Alyssas, Collection de l'artiste.

Fig. 43 – Danièle Orcier (1944)
Portrait de fil de fer, 1979, mine de plomb et gomme sur papier, 70 x 100 cm. Vallon des Alyssas, Collection Musée de Grenoble.

Fig. 44 – Danièle Orcier (1944)
Portrait de fil de fer, 1979, mine de plomb et gomme sur papier, 110 x 75 cm. Vallon des Alyssas, Collection de l'artiste. © Photographie Danièle Orcier.

Fig. 45 – Danièle Orcier (1944)
Du trait à la surface, 1980, mine de plomb et crayon aquarelle sur papier, 120 x 120 cm. Vallon des Alyssas, Collection de l'artiste. © Photographie Danièle Orcier.

Fig. 46 – Danièle Orcier (1944)
Lac de montagne (détail), 2018, mine de plomb et crayon aquarelle sur papier aquarelle, 152,5 x 444 cm. Vallon des Alyssas, Collection de l'artiste. © Photographie Danièle Orcier.

Fig. 47 – Danièle Orcier (1944)
Paysage face à l'atelier, 1986, mine de plomb sur papier marouflé sur toile, triptyque 210 x 450 cm. Vallon des

Alyssas, Collection Musée de Valence.

Fig. 48 – Danièle Orcier (1944)
Terre, 2014, mine de plomb et crayon aquarelle sur papier aquarelle, triptyque 50 x 50 cm chaque. Vallon des Alyssas, Collection de l'artiste.
© Photographie Danièle Orcier.

Fig. 49 – Danièle Orcier (1944)
Le plateau, 2014, mine de plomb, crayon aquarelle et gomme sur papier aquarelle, 71 x 101 cm. Vallon des Alyssas, Collection de l'artiste.

Fig. 50 – Danièle Orcier (1944)
Carré Cercle, 1990, mine de plomb, crayon aquarelle et gomme sur papier, 120 x 75 cm. Vallon des Alyssas, Collection de l'artiste.
© Photographie Danièle Orcier.

Fig. 51 – Danièle Orcier (1944)
Grand cercle, 2006, mine de plomb et gomme sur papier marouflé sur toile, 180,5 x 148 cm. Vallon des Alyssas, Collection de l'artiste.
© Photographie Danièle Orcier.

Fig. 52 – Danièle Orcier (1944)
Spontanément, 2008, mine de plomb et gomme sur papier, 102 x 73 cm. Vallon des Alyssas, Collection de l'artiste.
© Photographie Danièle Orcier.

Fig. 53 – Danièle Orcier (1944)
Enrouler, dérouler, point rouge, 2010, mine de plomb et crayon aquarelle sur papier aquarelle, 110 x 75 cm. Vallon des Alyssas, Collection de l'artiste.
© Photographie Danièle Orcier.

Fig. 54 – Danièle Orcier (1944),
Aventures des lignes, 2015
mine de plomb, crayon aquarelle en couleur et gomme sur papier aquarelle, 50 x 30 cm. Vallon des Alyssas, Collection de l'artiste.

Chapitre 4. Mouvements

Fig. 55 – Mira Schendel (1919-1988)
sans titre, 1964, monotype à l'huile sur papier de riz japonais, 47 x 22,7 cm chacun, acrylique 51 x 102 cm. Collection Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. © Photographie Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Fig. 56 – Gabriela Golin (1975)
Jardin-Forêt, 2019, ensemble de livres mine de plomb, bâton d'encre à l'huile, crayon esquisse, pastel gras sur papier bois, 15 x 15 cm ; 21 x 15 cm et 15 x 21 cm. Paris/Clansayes.

Fig. 57 – Marcoantonio Raimondi (vers 1480-1534), *Le Jugement de Pâris*, 1514-1518, gravure, 29,8 x 44,2 cm. Collection Bibliothèque National de France.

Fig. 58 – Édouard Manet (1832-1883)
Le déjeuner sur l'herbe, 1893, huile sur toile, 207 x 265 cm. Paris, Collection Musée d'Orsay.
© Photographie Musée d'Orsay.

Fig. 59 – Josef Nadj (1957) et Joëlle Léandre (1951), *Spectacle Penzum*, 2018, avec dessin de Josef Nadj, 2018, fusain sur papier. Paris, Collection de l'artiste.

Fig. 60 – Josef Nadj (1957) et Ákos Szelevényi (1966), *Le corbeau*, 2010
Détail – *Le corbeau*, 2010, image vidéo.
© Photographie Rémi Angeli.

Fig. 61 – Josef Nadj (1957)
série de dessin Les corbeaux, 2009, mine de plomb sur papier, 50 x 65 cm
© Photographie Josef Nadj.

Fig. 62 – Josef Nadj (1957)
série de dessin Les corbeaux, 2009, mine de plomb sur papier, 65 x 50 cm
© Photographie Galerie Camera Obscura.

Fig. 63 – Anish Kapoor (1954)
Leviathan (intérieur/extérieur), 2011, toile synthétique gonflable, Paris.

Fig. 64 – Alexandre Hollan (1933)
Sept suites d'écritures d'arbres, 2009, gouache sur papier. © Photographie Illés Sarkantyu.

Fig. 65 – Alexandre Hollan (1933)
Frémissement d'un grand chêne, 2015, fusain, 50 x 65 cm. © Photographie du livre *Alexandre Hollan : Trente années de réflexions, 1985-2015*, Le Kremlin-Bicêtre, Éditions L'Atelier contemporain, 2016, p. 134.

Fig. 66 – Alexandre Hollan (1933)
Vie silencieuse, 2018, acrylique sur papier, 70 x 92 cm. Paris.

Fig. 67 – Alexandre Hollan (1933)
Vie silencieuse, 2015, acrylique sur toile, 38 x 57 cm. Paris. © Photographie du livre *Alexandre Hollan : Trente années de réflexions, 1985-2015*, Le Kremlin-Bicêtre, Éditions L'Atelier contemporain, 2016, p. 118.

Fig. 68 – Alexandre Hollan (1933)
Le chêne bas, 2013, acrylique sur toile, 130 x 195 cm. Paris. © Photographie du livre *Alexandre Hollan : Trente années de réflexions, 1985-2015*, Le Kremlin-Bicêtre, Éditions L'Atelier contemporain, 2016, p. 134.

Fig. 69 – Alexandre Hollan (1933)
Atelier d'Alexandre Hollan – *Vie silencieuse*. Paris. © Photographie Alexandre Hollan.

Fig. 70 – Alexandre Hollan (1933)
Le grand chêne dansant, 2016, acrylique sur papier, 57 x 76 cm. Paris.
© Photographie Illés Sarkantyu.

Fig. 71 – Alexandre Hollan (1933)
lavis sur papier et fusain sur papier.
Photographie de l'Exposition *Question aux arbres d'ici*, Musée de Lodève du 18 juin au 6 novembre 2016. Lodève, France. © Photographie du site internet « En revenant de l'expo ! » : <<https://www.enrevenantdelexpo.com/2016/06/06/alexandre-hollan-questions-aux-arbres-lodeve>>.

Fig. 72 – Alexandre Hollan (1933)
Chêne de Viols-le-Fort, 1994, lavis sur papier, 32 x 52 cm. Paris © Photographie du livre *La journée d'Alexandre Hollan de Yves Bonnefoy*, Cognac, Éditions Le temps qu'il fait, 1995, p. 45.

Fig. 73 – Alexandre Hollan (1933)
La spirale d'un grand chêne, 1980, fusain sur papier, 50 x 65 cm.
© Photographie du livre *Alexandre Hollan : Trente années de réflexions, 1985-2015*, Le Kremlin-Bicêtre, Éditions L'Atelier contemporain, 2016, p. 122.

Fig. 74 – Alexandre Hollan (1933)
aquarelle et acrylique sur papier.
Photographie de l'Exposition *Question aux arbres d'ici*, Musée de Lodève du 18 juin au 6 novembre 2016. Lodève, France. © Photographie du site internet « En revenant de l'expo ! » : <[16/06/06/alexandre-hollan-questions-aux-arbres-lodeve](https://www.enrevenantdelexpo.com/2016/06/06/alexandre-hollan-questions-aux-arbres-lodeve)>.

Fig. 75 – Alexandre Hollan (1933)
Le grand chêne de Lost Valley, 2013, acrylique sur toile, 73 x 92 cm.
© Photographie du communiqué de presse de la Galerie Forest Divonne.

Bibliographie

ALBERTI Léon Battista, *De la Peinture (De Pictura, 1435)*, traduction de Jean Louis Schefer, Paris, Éditions Macula, 1992.

ANZIEU Didier, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Éditions Gallimard, 1981.

ARASSE Daniel,

_ *Histoires de peintures* (2004), Paris, Éditions Gallimard, 2010.

_ *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Éditions Flammarion, 1996.

AUGÉ Marc, *Non-Lieu. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

BACHELARD Gaston,

_ *L'intuition de l'instant* (1932), Paris, Éditions Stock, 1992.

_ *La dialectique de la durée* (1936), Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1989.

_ « Introduction : Imagination et matière » in *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière* (1942), Paris, Éditions Librairie José Corti, 1993, p. 1-27.

_ « Introduction : Imagination et mobilité », in *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement* (1943), Paris, Éditions Librairie José Corti, 1990, p. 7-26.

_ *La terre et les rêveries de la volonté : essai sur l'imagination de la matière* (1947), Paris, Éditions Librairie José Corti, 2003.

_ *La poésie de la rêverie* (1960), Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 2016.

- BATAILLE Georges,
 _ *L'expérience intérieure* (1943), Paris, Éditions Gallimard, 1994.
 _ *Manet* (1955), Paris, Éditions d'Art Albert Skira S.A., 1994.
- BAUDELAIRE Charles,
 _ *Les Fleurs du Mal* (1861), Paris, Éditions Gallimard, 2003.
 _ *Le peintre de la vie moderne* (1863), Paris, Éditions Mille et une nuit, 2010.
- BECKETT Samuel, *En attendant Godot* (1948-49), Paris, Éditions de Minuit, Paris, 2007.
- BENJAMIN Walter,
 _ *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (*Charles Baudelaire : ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*), traduction de Jean Lacoste, Paris, Éditions Petite Bibliothèque Payot, 2002.
 _ *Petite Histoire de la photographie* (*Kleine Geschichte der Photographie*, 1931), traduction de Lionel Duvoy, Paris, Éditions Allia, 2012.
- BERGSON Henri,
 _ *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), Éditions critiques dirigées par Frédéric Worms, Paris, Édition Presses Universitaires de France, Paris, 2013.
 _ *Matière et Mémoire* (1896), Éditions critiques dirigées par Frédéric Worms, Paris, Édition Presses Universitaires de France, 2008.
 _ *Le rire : essai sur la signification du comique* (1900), Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 2007.
 _ *L'évolution créatrice* (1907), Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 2006.
 _ *L'âme et le corps*, conférence faite à Foi et Vie, le 28 avril 1912, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 2011.
 _ *Durée et simultanéité : à propos de la théorie d'Einstein* (1922), Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 2009.
 _ *La pensée et le mouvement* (1934), Paris, Éditions Flammarion, 2014.
- BLANCHOT Maurice,
 _ *L'espace littéraire* (1955), Paris, Éditions Gallimard, 1995.
 _ *Le livre à venir* (1959), Paris, Éditions Gallimard, 1990.
 _ « La pensée et l'exigence de discontinuité », pp.1-11, et « Parler, ce n'est pas voir », pp.35-45, du chapitre I. La parole plurielle (parole d'écriture) in *L'entretien infini*, Paris, Éditions Gallimard, 1969.

BLEGER José, *Symbiose et ambiguïté. Études psychanalytiques*, traduction de Annie Morvan, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

BONNET Eric, *L'arc-en-terre. La peinture comme espacement*, Valenciennes, Éditions Universitaires de Valenciennes, 2000.

BORGES Jorge Luis, *l'Aleph (El Aleph, 1962)*, traduction de Roger Caillois et René L. F. Durand, collection l'imaginaire, Paris, Éditions Gallimard, 2012.

BOURDIEU Pierre,

_ *Le sens pratique* (1980), Paris, Les Éditions de minuit, 1989.

_ *Manet : une révolution symbolique*, cours au Collège de France (1998 - 2000) suivis d'un manuscrit inachevé de Pierre et Marie-Claire Bourdieu, Paris, Éditions Raison d'agir/Éditions du Seuil, 2016.

BRAQUE Georges, *Le jour et la nuit – cahiers 1917-1952* (1952), Paris, Éditions Gallimard, 1998.

BRECHT Bertolt, *Sainte Jeanne des abattoirs (Die heilige Johanna der Schlachthöfe, 1931 – version de 1967)*, traduction de Pierre Deshusses, collaboration de Hans Hermann Borchart, Emil Burri, Élisabeth Hauptmann, Paris, Éditions L'Arche, 2008.

BRETON André, *L'amour fou*, Paris, Éditions Gallimard, 1937.

CALVINO Italo,

_ *Leçons américaines : aide-mémoire pour le prochain millénaire (Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio, 1988)*, traduction de Yves Hersant, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

_ *Les villes invisibles (Le città invisibili, 1972)*, traduction de Jean Thibaudeau, Paris, Éditions Gallimard, 2013.

CHATEAU Dominique,

_ *Duchamp et Duchamp*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1999.

_ *John Dewey et Albert C. Barnes : philosophie pragmatique et arts plastiques*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2003.

_ *Qu'est-ce qu'un artiste ?*, Rennes, Éditions Presses Universitaires de Rennes, 2008.

CHENG François,

_ *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

_ *L'Espace du rêve : mille ans de peinture chinoise*, Paris, Éditions Phébus, 1980.

_ *Chu Ta 1626-1705 : le génie du trait*, Paris, Éditions Phébus, 1986.

— *Souffle-Esprit. Textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

— *Le livre du Vide médian*, Paris, Éditions Albin Michel, 2009.

— *Et le souffle devient signe. Portrait d'une âme à l'encre de Chine*, Paris, Éditions le Grand livre du mois, 2010.

CHKLOVSKI Victor, *L'art comme procédé (Искусство как приём, 1917)*, traduction de Régis Gayraud, Paris, Éditions Allia, 2008.

DARWIN Charles, *De l'origine des espèces par sélection naturelle, des lois de transformations des êtres organisés (On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life, 1859)*, traduction de Clémence Royer, Paris, Éditions Guillaumin et Cie et Victor Masson et Fils, 1866.

DAVILA, Thierry, *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Paris, Édition du Regard, 2002.

DEAN Tacita et MILLAR Jeremy, *Lieu (Place)*, traduction de Vicent Delezoide, Londres, Éditions Thames & Hudson, 2005.

DELEUZE Gilles,

— *Le bergsonisme* (1966), Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 2013.

— *Différence et répétition* (1968), Paris, Éditions Épipiméthée, 2005.

— *Francis Bacon : Logique de la sensation I* (1981), Torino, Éditions de la différence, 1996.

— *Francis Bacon : Logique de la sensation II - Peinture* (1981), Torino, Éditions de la différence, 1996.

— *Cinéma 1 — L'image-mouvement*, Paris, Les éditions de minuit, 1983.

— *Cinéma 2 — L'image-temps*, Paris, Les éditions de minuit, 1985.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix,

— « Le processus », p. 155-162 chapitre 2. Psychanalyse et familialisme : la Sainte Famille in *Capitalisme et schizophrénie. Anti-Œdipe*, volume 1, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

— « Introduction : Rhizome » (1976), pp.9-37 et « Le lisse et le strié », p. 592-625 in *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, volume 2, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

DERDYK Edith [sous la direction de], *Disegno. Desenho. Designio*, São Paulo, Éditions SENAC, 2007.

DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture* (2005), Paris, Éditions Gallimard, 2015.

DEWEY John, *L'art comme expérience* (*Art as Experience*, 1934), traduction coordonnée par Jean-Pierre Cometti, Paris, Édition Gallimard, 2010.

DIDI-HUBERMAN Georges,

— *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.

— *La ressemblance informe : ou le Gai-Savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Éditions Macula, 1995.

— *L'empreinte*, exposition présentée au Musée national d'art moderne — Centre de création industrielle à Paris du 19 février au 19 mai 1997, Paris, Édition du Centre Georges Pompidou, 1997.

— *Devant le temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.

— *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001.

— *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005.

— *Le danseur des solitudes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006.

— *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Éditions Gallimard, 2007.

— *Atlas ou Le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, 3, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011.

DOKIC Jérôme, *Qu'est-ce que la perception ?*, Paris, Éditions Librairie philosophiques J. VRIN, 2004.

DUCHAMP Marcel, *Notes*, Paris, Édition Flammarion, 2008.

DURAND Gilbert,

— *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archéologie générale* (1960), Malakoff, DUNOD Éditions, 2016.

— *L'imagination symbolique* (1964), Paris, Édition Presses Universitaires de France, 1993.

— *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Éditions Hatier, 1994.

DWORECKI, Silvio, *Em busca do traço perdido*, São Paulo, Éditions Scipione/EDUSP, 1998.

ECO Umberto, *L'œuvre ouverte* (*Opera aperta*, 1962) traduction de Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Éditions du Seuil, 2015.

EHRENZWEIG Anton, *L'ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique (The Hidden Order of Art : A Study in the Psychology of Artistic Imagination, 1967)* traduction de Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, préface de Jean-François Lyotard, Paris, Éditions Gallimard, 1982.

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

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

FORMIS Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, Presses Universitaire de France, 2010.

FOUCAULT Michel,

– *Préface à la transgression, hommage à Georges Bataille (1963)*, suivi de *Ceci n'est pas une préface* de Francis Marmande, Nouvelles Éditions Lignes, 2012.

– *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines (1966)*, Paris, Éditions Gallimard, 1992.

– *La Pensée du dehors (1966)*, illustrations de Pierre Tal Coat, Saint – Clément-de-Rivière, Éditions Fata Morgana, 1986.

– *L'archéologie du savoir (1969)*, Paris, Éditions Gallimard, 2008.

– *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Éditions Gallimard, 1992.

– *La peinture de Manet (1971)*, suivi de Michel Foucault, un regard, publié sous la direction de Maryvonne Saison, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

– *Ceci n'est pas une pipe (1973)*, illustrations de René Magritte, Paris, Éditions Fata Morgana, 1986.

FREUD Sigmund,

– *L'interprétation du rêve (Die Traumdeutung, 1900)*, traduction et présentation de Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Éditions du Seuil, 2013.

– *Sur le rêve (Über den Traum, 1901)*, traduction de Cornélius Heim, préface de Didier Anzieu, Paris, Édition Gallimard, 1990.

GARDNER Howard, *The mind's new science. A History of the Cognitive Revolution*, Éditions Harper Collins, 1987.

GOMBRICH E. H., *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale (Art and Illusion, A Study in the Psychology of Pictorial Representation, 1959)*, traduction de Guy Durand, Paris, Éditions Gallimard, 1987.

- GOODMAN Nelson,
 _ *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles (Languages of art : An Approach to a Theory of Symbols, 1968)*, traduction de Jacques Morizot, Paris, Éditions Arthème Fayard-Pluriel, 2011.
 _ *Manières de faire des mondes (Ways of Worldmaking, 1978)*, traduction de Marie-Dominique Popelard, Paris, Éditions Gallimard, 2006.
- GREENBERG Clément, *Art et Culture, Essais critiques*, traduction de Ann Hindry, Paris, Éditions Macula, 2014.
- GUÉRIN Michel, *L'espace plastique*, Bruxelles, Éditions La Part de l'Œil, 2008.
- GUILLO Dominique, *La culture, le gène et le virus, La mémétique en question*, Paris, Éditions Hermann, 2009.
- HAWKING Stephen W., *A brief history of time : from the big bang to black holes* (1988), introduction de Carl Sagan, London, Éditions Bantam press, 1993.
- HOLLAN Alexandre,
 _ *Je suis ce que je vois. Troisième partie : notes sur la peinture et le dessin* (2006-2011), Bazas, Éditions Le temps qu'il fait, 2013.
 _ *Alexandre Hollan. Cahier*, textes réunis par Jean-Yves Pouilloux, Bordeaux, Éditions William Blake & CO.Edit, 2008.
- JACCOTTET Philippe, *À travers un verger* (mai 1971 – janvier 1974), illustrations de Pierre Tal Coat, Saint-Clément-de-Rivière, Édition Fata Morgana, 1975.
- JAMMER Max, *Concepts d'espace. Une histoire des théories de l'espace en physique (Concepts of Space. The History of Theories of Space in Physics, 1954)*, préface d'Albert Einstein, postface de Marc Lachièze-Rey, traduction de Laurent Mayet et Ivahn Smadja, Paris, Éditions Librairie Philosophique J. Vrin, 2008.
- JASPERS Karl, *Strindberg et Van Gogh, Swedenborg, Hölderlin : étude psychiatrique comparative (Strindberg und van Gogh. Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und von Gogh, 1922)*, traduction de Hélène Naef en collaboration avec M.-L. Solms-Naef et le Dr M. Solms, précédé d'une étude de Maurice Blanchot : la Folie par excellence, Paris, Éditions de Minuit, 1970.
- JUNG Carl Gustav, « Introduction à la deuxième partie », p. 221-237, « Du concept de la libido », p. 238-251, « La métamorphose de la libido », p. 252-294 in *Métamorphoses de l'âme et ses symboles. Analyse des prodromes d'une schizophrénie (Symbole der Wandlung, 1950)*, préface et traduction de Yves Le

Lay, traduction d'Yves Le Lay, Zürich, Éditions Georg Éditeur S.A., 1996.

KAPROW Allan, *Voici un communiqué sur comment faire un happening. Il y a 11 règles à respecter « Face A » et, Et maintenant, donnons quelques exemples de happening « Face B »* (transcription en français d'une bande sonore réalisée par l'auteur en 1966 et publiée sous la forme d'un 33t. enregistré en collaboration avec le label Mass art [New York], republié en 2008 sous la forme d'un compact-disc par les éd. Primary information - Publication tête-bêche), traduction de Gauthier Herrmann, Reims, Éditions le Clou dans le fer, 2011.

KIERKEGAARD Søren, *La répétition (Gjentagelsen. Et Forsøg i den eksperimenterende Psychologi af Constantin Constantius, 1843)*, traduction de Jacques Privat, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2003.

KERLIRZIN Yves, DIETRICH Gilles, VIEILLEDENT Stéphane, *Le contrôle moteur. Organisation et contrôle du mouvement*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 2009.

KOPENAWA Davi, ALBERT Bruce, *La chute du ciel. Paroles d'un chaman yanomami*, Paris, Édition PLON, 2010.

KRAUSS Rosalind, *L'inconscient Optique (The Optical Unconscious, 1993)* traduction de Michèle Veubret, Paris, Édition Au même titre, 2002.

LACAN Jacques,

— *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le séminaire. Livre XI* (1964), Paris, Éditions du Seuil, 1973.

— *Le séminaire. Livre XXIII, Le sinthome* (1975-1976), Paris, Éditions Seuil, 2005.

LAO TSEU (Laozi), *Tao Te King. Le livre du Tao et de sa vertu (Daode jing)*, Paris, Éditions Club des libraires de France, 1958.

LIPPARD, Lucy R., *Six years : the dematerialization of the art object from 1966 to 1972 : a cross reference book of information on some esthetic boundaries : consisting in a bibliography into which are inserted... / edited and annotated by Lucy R. Lippard* (1973), Berkeley, Los Angeles, London, Éditions University of California Press, 1997.

LUPASCO, Stéphane, *Les trois matières* (1958), Strasbourg, Éditions Cohérence, 1982.

- LYOTARD Jean-François,
 _ *Discours, Figure*, Paris, Éditions Klincksieck, 1971.
 _ *Que peindre ? Adami, Arakawa, Buren* (1987), Paris, Éditions Hermann, 2008.
- MALLARMÉ Stéphane, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, Éditions Nouvelle Revue française, 1914 (source : catalogue Gallica de la Bibliothèque nationale de France, Rés. g-Ye-292).
- MALRAUX André, *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale* (1947), volume 1, Paris, Éditions Gallimard, 1952.
- MARQUES Maria Eduarda, *Mira Schendel*, São Paulo, Éditions Cosac & Naify, 2001.
- MASSON André, *Le rebelle du surréalisme : écrits*, édition établie par Françoise Will-Levaillant, Paris, Éditions Hermann, 1976.
- MATIÈRE ET MATÉRIAUX. DE QUOI EST FAIT LE MONDE ?*, publié sous la direction de Étienne Guyon, Alice Pedregosa et Béatrice Salviat, Paris, Éditions Belin : « Pour la science », 2010.
- MATISSE Henri, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Éditions Hermann, 1972.
- MÈREDIEU Florence de, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain* (1994), Paris, Éditions Larousse, 2008.
- MERLEAU-PONTY Maurice,
 _ *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris, Éditions Gallimard, 1981.
 _ « Le doute de Cézanne », in *Sens et non-sens* (1948), Paris, Éditions Gallimard, 1996.
 _ *L'Œil et l'esprit* (1960), Paris, Éditions Gallimard, 1993.
 _ *Le visible et l'invisible* (1964), Paris, Éditions Gallimard, 1999.
- MICHAUX Henri, *Mouvements. Soixante-quatre dessins. Un poème. Une postface*, Paris, Éditions Gallimard, 1982.
- NAMUTH Hans, *L'Atelier de Jackson Pollock, (Jackson Pollock malend in seinem Atelier, 1950)*, essais de KRAUSS Rosalind, CLAY Jean, ROSE Barbara, CARMEAN E. A., O'CONNOR Francis, traduction de Ann Hindry, Paris, Éditions Macula, 1978.

NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra – Un livre pour tous et pour personne (Also sprach Zarathustra – Ein Buch für Alle und Keinen, 1883-1885)*, traduction, préface et commentaires de Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Éditions livre de poche, 2010.

OVIDE Publius Ovidius Naso, « Métamorphose de Daphné en laurier », livre I, p. 261-264, « Descente d'Orphée aux enfers », livre X, p. 418-420, et « Mort d'Orphée » livre XI, p. 435-436, in *Ovide. Œuvres complètes – Les métamorphoses (« Le Metamorphosi » di Ovidio [1er apr. J.-C.]*), publié sous la direction de Désiré Nisard de l'Académie Française, traduction de Louis Puget, Th. Guiard, Chevriaux et Fouquier, Paris, Édition Firmin Didot frères, fils et Cie, 1869. Source : Bibliothèque nationale de France, catalogue Gallica : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40177234n>.

PATEO Rogerio Duarte do, *Niyayou. Antagonismo e aliança entre os Yanomam da Serra das Surucucus (RR)*, thèse de doctorat en anthropologie sociale à la Faculté de philosophie, lettre et sciences humaines de l'Université de São Paulo, Brésil, 2005.

PEDROSA Mario, *Arte, forma e personalidade*, São Paulo, Éditions Kairós Livraria e Editora, 1979.

PESCHANSKI Marc, *Le cerveau en quatre dimensions*, Paris, Éditions Hachette, 1993.

PIAGET Jean et INHELDER Bärbel, *Mémoire et intelligence*, Paris, Édition Presses Universitaires de France, 1968.

PIAGET Jean, *Les mécanismes perceptifs*, Paris, Édition Presses Universitaires de France, 1975.

POLI Francesco, *L'art contemporain. De l'informel aux recherches actuelles*, avec la collaboration de Francesco Bernadelli, adaptation française de Marie-Christine Gamberini, Paris, Éditions Gründ, 2008.

PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*,
_ *Du côté de chez Swann* (1913), Tome I, édition présentée et annotée par Antoine Compagnon, Paris, Éditions Gallimard, 2016.
_ *Albertine disparue* (1925), Tome VI, préface d'Anne Chevalier, Paris, Éditions Gallimard, 2016.
_ *Le Temps retrouvé* (1927), Tome VII, édition présentée par Pierre-Louis Rey, établie par Pierre-Edmond Robert et annotée par Jacques Robichez avec la collaboration de Pierre-Edmond Robert et Brian G. Rogers, Paris, Éditions Gallimard, 2016.

- RILKE Rainer Maria,
 _ *La huitième élégie de Duino de Rainer Maria Rilke (Duineser Elegien, 1923)*, traduction de Roger Munier, illustrée par Alexandre Hollan, Saint-Clément-de-Rivière, Édition Fata Morgana, 1998.
 _ *Les cahiers de Malte Laurids Brigge (Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, 1910)*, traduction de Maurice Betz, Paris, Éditions Émile-Paul Frères, 1947, p. 20-21.
- ROWELL Margit, *La peinture, le geste, l'action, L'existentialisme en peinture*, Paris, Éditions Klincksieck, 1972.
- SARTRE Jean-Paul,
 _ *L'imagination* (1936), Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 2012.
 _ *L'imaginaire* (1940), Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1992.
- SIMONDON Gilbert, *Imagination et invention (1965-1966)*, Paris, Éditions Presses Universitaire de France, 2014.
- SHIH-T'AO, *Les Propos sur la peinture du moine Citrouille amère (entre 1710-1720)*, traduction de Pierre Ryckmans, Paris, Éditions Plon, 2007.
- SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 2004.
- STRAWINSKY Igor, *Poétique musicale sous forme de six leçons (1939)*, édition établie, présentée et annotée par Myriam Soumagnac, Paris, Éditions Harmonique Flammarion, 2000.
- TARKOVSKI Andreï,
 _ *Le temps scellé : de l'Enfance d'Ivan au Sacrifice (ЗАПЕЧАТЛЕННОЕ ВРЕМЯ, 1986)*, traduction de Anne Kichilov et Charles H. de Brantes, Paris, Éditions de l'Étoile, 1989.
 _ *Œuvres cinématographiques complètes*, volume II, traduction de Luc Aubry, Nikita Krivochéine, Arnaud Le Glanic, Paul Lequesne, André Markowicz, Laure Vernière, Irina Vinogradova, Paris, Exils Éditeur, 2001.
- THOMAS-ANTÉRION Catherine, *La création artistique sous l'œil des neurosciences : Léonard, Mona et le graveur Vesselin Vassilev*, Paris, Éditions Klincksieck, 2016.

Traité chinois de peinture et de calligraphie, Tome II, Les textes fondateurs (les Tang et les Cinq Dynasties), traduction et commentaires de Yolaine Escande, Paris, Éditions Klincksieck, 2010.

VALÉRY Paul, *Variété V*, Paris, Éditions Gallimard, 1944.

VARELA Francisco, THOMPSON Evan, ROSCH Eleanor, *L'inscription corporelle de l'esprit - Sciences cognitives et expérience humaine*, traduction de Véronique Havelange, Paris, Éditions du Seuil, 2009.

VINCI Léonard de, *Léonard de Vinci : les carnets (Leonardo's Notebooks)*, publié sous la direction de H Anna Suh, traduction de Irène Lassus, New York, Éditions Parragon, 2006.

WUNENBURGER Jean-Jacques,

– *L'imagination mode d'emploi ? Une science de l'imaginaire au service de la créativité*, Paris, Éditions Manucius, 2011.

– *L'Imaginaire* (2003), Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 2013.

Articles

ARAGON Louis, « La Grande Songerie ou le retour de Thulé », 1945-1946 in *Henri Matisse : roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1998, p. 249-327.

ARASSE Daniel,

– « Arts de mémoire » in *Anselm Kiefer*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 64-95.

– « Trames du temps » in *Anselm Kiefer*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 248-287.

ARNOLD Paul, « L'univers théâtral d'Antonin Artaud » in *Lettres d'Antonin Artaud à Jean-Louis Barrault*, Paris, Éditions Bordas, 1952, p. 13-47.

BACHELARD ET BERGSON CONTINUITÉ ET DISCONTINUITÉ ? UNE RELATION PHILOSOPHIQUE AU CŒUR DU XXE SIÈCLE EN FRANCE, actes du colloque international de Lyon, 28, 29, 30 septembre 2006, publié sous la direction de Frédéric Worms et Jean-Jacques Wunenburger, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 2008 :

– WUNENBURGER Jean-Jacques, « Force et résistance, le rythme de la vie », p. 27-37.

_ WORMS Frédéric, « La rupture de Bachelard avec Bergson comme point d'unité de la philosophie du XXe siècle en France », p. 39-52.

_ POLIZZI Gaspare, « Rythme et durée : la philosophie du temps chez Bergson et Bachelard », p. 53-72.

_ CHIORE Valeria, « Ontologie poétique. La présence de Bergson dans l'esthétique bachelardienne », p. 241-255.

_ IDE François, « La question de l'image chez Bachelard et Bergson : problèmes et enjeux », p. 257-270.

BADIOU Alain, « La danse comme métaphore de la pensée » in *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Éditions Seuil, 1998, p. 91-111.

BATAILLE Georges,

_ « Le gros orteil » (1929) in *Les gros orteil & Les sorties du texte par Roland Barthes* (1972), Paris, Éditions Farrago, 2006.

_ « Matérialisme » (1929) apparu la première fois dans *Documents. Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie*, magazine illustré paraissant dix fois par an, n° 3, juin 1929, page 170 in *Documents*, Paris, Éditions Gallimard, 1968, p. 182-183.

_ « Maurice Blanchot », (date inconnue, le texte est apparu dans la revue *Gamma*, n° 3-4, 1976) in *Guyotat – Artaud – Blanchot – Bataille – Antelme - Rousset*, Revue lignes 03 – nouvelle série, octobre 2000, Paris, Éditions Léo Scheer, 2000, p. 149-157.

BAUDELAIRE Charles, « Exposition universelle – 1855 » in *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Tome II, Curiosités esthétiques, Paris, Éditions Michel Lévy Frères, 1868, (source : catalogue Gallica de la Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES P-Z-1746 [2]), p. 211-244.

BIGAND Emmanuel, « Musiciens et non-musiciens perçoivent-ils la musique différemment ? » in *Le cerveau musicien – Neuropsychologie et psychologie cognitive de la perception musicale*, organisé par Bernard Lechevalier, Hervé Platel et Francis Eustache, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, 2010, p. 207-236.

BISHOP Michael, « Seeing Being » in *Contemporary french art 1. eleven studies: Vautier, Saint-Phalle, Morellet, Bourgeois, Hollan, Viallat, Calle, Pagès, Pincemin, Messager, Titus-Carmel*, Amsterdam, New York, Éditions Rodopi, 2008, p. 65-77.

BONNEFOY Yves,

_ *L'arbre au-delà des images, Alexandre Hollan. Dessins*, Bordeaux, Éditions William Blake & CO.Edit, 2003.

_ « On sait beaucoup... » (1989) in *Cahier. Alexandre Hollan*, textes réunis par Jean-Yves Pouilloux, Bordeaux, Éditions William Blake & CO.Edit, 2008, p. 89.

_ « La journée d'Alexandre Hollan » (1995) in *Alexandre Hollan – Trente années de réflexions, 1985-2015*, Strasbourg, Éditions L'Atelier contemporain, 2016, p. 43-66.

_ « Morandi et Hollan, entre perception et langage... » (2001) in *Alexandre Hollan – Trente années de réflexions, 1985-2015*, Strasbourg, Éditions L'Atelier contemporain, 2016, p. 67-76.

_ « La perception est aussi complexe que le langage... » (2008) in *Alexandre Hollan – Trente années de réflexions, 1985-2015*, Strasbourg, Éditions L'Atelier contemporain, 2016, p. 97.

BONNET Eric,

_ « Le souffle, la courbure et l'émergence dans la peinture de Tal-Coat » in *Revue des Sciences humaines, Le haïku vu d'ici*, n° 282, (avril-juin) 2006, p. 185-201.

_ « L'escargot, Imaginaire spatial et gouaches découpées » in *Art'in – Revue d'arts plastiques et d'arts du spectacle*, n° 02, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007, p. 137-140.

_ « Paysages sans échelle » in *Le voyage créateur. Expériences artistiques et itinérance*, études réunies par Éric Bonnet, Paris, Éditions l'Harmattan, 2010, p. 73-81.

_ « Écrans et surfaces picturales » in *Esthétiques de l'écran. Lieux de l'image*, publié sous la direction d'Éric Bonnet, Paris, Éditions l'Harmattan, 2013, p. 7-10.

_ « Écran corporel. Lignes-report de Jean Degottex » in *Esthétiques de l'écran. Lieux de l'image*, publié sous la direction d'Éric Bonnet, Paris, Éditions l'Harmattan, 2013, p. 13-24.

_ « Exil & passage des frontières. Edmond Jabés & la condition de l'étranger » in *Géoartistique & géopolitique. Frontières*, Paris, Éditions l'Harmattan, 2013, p. 105-113.

BORGES Jorge Luis,

_ « Le jardin aux sentiers qui bifurquent » in *Fictions (Ficciones, 1941)*, traduction de P. Verdevoye, Paris, Éditions Gallimard, 1983, p. 115-128.

_ « Le rapport de Brodie » in *Le rapport de Brodie (El informe de Brodie, 1970)*, traduit par Françoise-Marie Rosset, Paris, Éditions Gallimard, 1972, p. 121-134.

_ « Postface » in *Le rapport de Brodie (El informe de Brodie, 1970)*, traduit par Françoise-Marie Rosset, Paris, Éditions Gallimard, 1972, p. 135-138.

BOURDIEU Pierre, « Esquisse d'une théorie de la pratique » (1972) in *Esquisse d'une théorie de la pratique précédée de Trois études d'ethnologie kabyle*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 217-376.

BRION Marcel, « La notion du temps dans l'œuvre de Rembrandt » (1938) in *Les labyrinthes du temps, rencontre et choix d'un européen*, Paris, Édition José Corti, 1994, p. 281-303.

BRUN Charles Le, « Sentiment sur le discours du mérite de la couleur par M. Blanchard (9 janvier de 1672) » in *Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture : d'après les manuscrits des archives de l'École des beaux-arts*, Paris, Édition A. Fontemoing, 1903, (source : catalogue Gallica de la Bibliothèque nationale de France, département Sciences et techniques, 8-V-30173), p. 35-44.

BUREN Daniel, « À propos de mon travail » (1998) in *Les écrits, 1965-2012, Volume II – 1996-2012*, Paris, Éditions Flammarion, Centre national des arts plastiques, 2013, p. 255-256.

CARCO Francis, « Conversation avec Matisse » (1941) in *L'ami des peintres*, Paris, Éditions Gallimard, 1953, p. 217-238.

CHATEAU Dominique, « Note sur l'écart (autour de la métaphore) » in *Figure, figural*, publié sous la direction de François Aubral et Dominique Chateau, Paris, Éditions Harmattan, 1999.

CONTE Richard, « La poïétique de Paul Valéry » in *Poïétique et culture*, colloque international du 1 au 5 mai 1991 organisé par le groupe de recherche en sciences de l'art et de la création de la Fondation Beit Al Hikma, publié sous la direction de Rachida Boubaker-Triki, Tunisie, 1991, p. 21-32.

DELEUZE Gilles,

_ « Qu'est-ce que l'acte de création ? » in *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 291-302.

_ « Anti-Œdipe et autres réflexions », cours à l'Université de Vincennes du 27 mai 1980, transcrit par Frédéric Astier : 37'33 et 46'44 in *La voix de Gilles Deleuze en ligne*, Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis : <www2.univ-paris8.fr/deleuze>.

_ « Cinema : Image-mouvement », cours à l'Université de Vincennes du 24 novembre 1981, transcrit par Marc Ledannois et Claire Pano in *La voix de Gilles Deleuze en ligne*, Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis : <www2.univ-paris8.fr/deleuze>.

DERRIDA Jacques, « La forme et le vouloir-dire. Note sur la phénoménologie du langage » in *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 185-207.

DESSINER EST UN AUTRE LANGAGE, actes du colloque organisé par le Centre de recherche de la Faculté des arts, Université de Picardie Jules Verne, Fonds régional d'art contemporain de Picardie, Musée de Picardie, textes Daniel Dezeuze, Claude Gintz, Anne Hindry, Claire-Jeanne Jézéquel, Amiens, Éditions Adagp, 1999.

DIDI-HUBERMAN Georges,

– « La matière inquiète (plasticité, viscosité, étrangeté) » in *Sartre – Bataille*, Revue lignes 01 – nouvelle série, mars 2000, Paris, Éditions Léo Scheer, 2000, p. 206-223.

– « L'image brûle » in *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, textes réunis par Laurent Zimmermann, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2006, p. 11-52.

– « Dessin, désir, métamorphose (esquissés sur les ailes d'un papillon) » in *Le plaisir du dessin : carte blanche à Jean-Luc Nancy*, publié à l'occasion de l'exposition présentée au Musée de Beaux-Arts de Lyon, du 12 octobre 2007 au 14 janvier 2008, Paris, Éditions Hazan et, Lyon, Éditions du Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2007, p. 215-226.

– « Geste, Fêlure, Terre » in *Gestes à l'œuvre*, actes de la journée d'étude à la Maison Heinrich Heine de la Cité internationale de Paris en décembre 2006, publié sous la direction de Barbara Formis et Fabian Goppelsröder, Lille, Éditions De l'incidence éditeur, 2015, p. 15-28.

DUCHAMP Marcel, *Duchamp du signe*, Paris, Éditions Flammarion, 1991 :

– « Le processus créatif » (1957), p. 187-189.

– « À propos des "Ready-mades" » (1961), p. 191-192.

FRASSON-MARIN Aurore, « La littérature du labyrinthe. B – Topologie et signes dans *Les villes invisibles* » in *Italo Calvino et l'imaginaire*, Genève, Éditions Slatkine, 1986, p. 251-282.

FRANCESCONI Marco, SCOTTO di FASANO Daniela, « Transformations et métamorphoses. Écriture et "pensabilité" entre Kafka et Freud » in *Topique*, 2009/3 (n° 108), p. 113-133. DOI : 10.3917/top.108.0113. Source : <<https://www.cairn.info/revue-topique-2009-3-page-113.htm>>.

FREUD Sigmund,

– « L'inquiétante étrangeté » (*Das Unheimliche* – 1919) in *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, traduction de Fernand Cambon, révisée par J.-B. Pontalis, Paris, Éditions Gallimard, 2001, p. 25-149.

_ « Le créateur littéraire et l'activité imaginative » (*Der Dichter und das Phantasieren* – 1908) in *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, traduction de Fernand Cambon, révisée par J.-B. Pontalis, Paris, Éditions Gallimard, 2001, p. 231-266.

_ « Formulations sur les deux principes du cours des événements psychiques » (*Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens* – 1911), traduction de Jean Laplanche, in *Résultats, idées, problèmes*, volume I, 1890-1920, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1995, p. 135-143.

FORMIS Barbara,

_ « Allan Kaprow : un philosophe de profession artiste » in *Allan Kaprow une traversée*, direction de Corinne Melin, Paris, Éditions l'Harmattan, 2014, p. 77-97.

_ « Refaire le deuil : les gestes des autres » in *Geste à l'œuvre*, textes issus d'une journée d'étude organisée à la Maison Heinrich Heine de la Cité internationale de Paris en décembre 2006, publié sous la direction de Barbara Formis, Lille, De l'incidence éditeur/ESBACO, 2008, p. 169-185.

FOUCAULT Michel, « La vie : l'expérience et la science, 1985 » in *Dits et écrits 1954-1988*, tome IV 1980-1988, publié sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, Paris, Éditions Gallimard, 1994.

INGOLD Tim, « *Materials against materiality* » in *Archaeological Dialogues Journal*, volume 14, Issue 1, juin 2007, Cambridge University Press, 2007.

JUNG Carl Gustav, « Essai d'exploration de l'inconscient (*Man and his symbols*, 1964) » in *L'homme et ses symboles*, textes de Carl G. Jung, Marie Louise von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, Aniele Jaffé, Paris, Éditions Pont royal, 1964, p. 18-103.

KAPROW Alain, « Performer la vie » (1979) in *L'Art et la vie confondus*, traduction de Jacques Donguy, Paris, Éditions Centre Pompidou, 1996, p. 213-235.

LAGEIRA Jacinto, « Postface, L'agir du geste » in *Gestes à l'œuvre*, actes de la journée d'étude à la Maison Heinrich Heine de la Cité internationale de Paris en décembre 2006, publié sous la direction de Barbara Formis et Fabian Goppelsröder, Saint-Vincent-de-Mercuze, De l'incidence éditeur, 2015, p. 159-162.

LES CINQ SENS DE LA CRÉATION. ART, TECHNOLOGIE, SENSORIALITÉ, publié sous la direction de Mario Borillo et Anne Sauvageot, table ronde du 14 au 16 octobre 1994 au Forum des Arts de l'Univers Scientifique et Technique, FAUST, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1996 :

_ DILGER Klaus, « Au-delà de la logique et de la linguistique. Communicabilité du langage des mouvements et de la chorégraphie », traduction de Christile Drulhe, p. 113-126.

_ COUCHOT Edmond, « Des changements dans la hiérarchie du sensible. Le retour du corps », p. 127-131.

LE DESSIN : POURQUOI ?, colloque à l'École d'art de Marseille, Marseille, Éditions École d'art de Marseille, 1991.

LE GESTE ENTRE ÉMERGENCE ET APPARENCE : ÉTHOLOGIE, ÉTHIQUE, ESTHÉTIQUE, colloque international tenu à l'Université d'Aix-Marseille le 22 et 23 mars 2013, organisé par le LESA, Laboratoire d'études en sciences des arts, publié sous la direction de Michel Guérin, Aix-en-Provence, Éditions Presses universitaires de Provence, 2014 :

_ GUÉRIN Michel, « La finitude du geste », p. 7-30.

_ MOUREY Jean-Pierre, « Gestes, surprises, ambiguïtés », p. 89-96.

_ ROSA DIAS Fernando, « Geste, touche, style. Réflexions sur le geste en peinture », p. 159-177.

LE MATÉRIAU, VOIR ET ENTENDRE, Revue Rue Descartes - Collège International de Philosophie, 2002/4 n° 38, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 2002 :

_ VAUDAY Patrick, « Dissonances et résonance de la matière en peinture », 2002, p. 9-18.

_ SOULEZ Antonia Soulez, « Le matériau : ce qui resterait d'irréductible à la forme ? », p. 19-32.

_ MARTIN Jean-Clet, « Du monde inorganique des forces », p. 33-39.

_ CHION Michel, « Le "matériau" en question », p. 65-70.

LYOTARD Jean-François, « La peinture à même. Esquisse d'hommage à Sam Francis » (1990) in *Textes dispersés II : artistes contemporains*, Leuven, Édition Leuven University Press, 1990, p. 508-514.

MANU Michel, « En avant la technique ! » in *Alliage. Culture – science – technique, Pour penser la Technique*, 20-21, automne-hiver 1994, revue trimestrielle éditée par l'association ANAIS, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 170-177.

MARIN Louis,

– « “C’est moi que je peins...” : De la figurabilité du moi chez Montagne » (1990) in *L’écriture de soi*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1999, p. 113-125.

– « Transparence et opacité de la peinture... du moi » (1992) in *L’écriture de soi*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1999, p. 127-136.

MASSIN Marianne, « Déclin et renouveau de l’expérience : l’apport de l’art contemporain » in *L’expérience II*, publié sous la direction de Laure de Nervaux-Gavoty, en collaboration avec Julien Amoretti, Françoise Bort et Wendy Ribeyrol, Paris, Éditions Michel Houdiard Éditeur, 2013, p. 176-186.

MERLEAU-PONTY Maurice, « Le monde sensible et le monde de l’expression » (cours du jeudi, 1952-1953) in *Résumés de cours. Collège de France, 1952-1960*, Paris, Éditions Gallimard, 1981, p. 11-21.

NANCY Jean-Luc, « Le plaisir au dessin » in *Le plaisir au dessin : carte blanche à Jean-Luc Nancy*, publié à l’occasion de l’exposition présentée au Musée de Beaux-Arts de Lyon, du 12 octobre 2007 au 14 janvier 2008, Paris, Éditions Hazan et, Lyon, Éditions du Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2007, p. 13-47.

PASSERON René,

– « La poïétique » in *Recherches Poïétiques*, Tome I, Groupe de Recherches esthétiques du C.N.R.S., Paris, Éditions Klincksieck, 1975, p. 11-23.

– « Poïétique et nature » in *Recherches Poïétiques*, Tome II, Le matériau, Groupe de Recherches esthétiques du C.N.R.S., Paris, Éditions Klincksieck, 1976, p. 9-31.

– « D’un dépassement possible de la poïétique du mal » in *Recherches Poïétiques*, Revue de la Société Internationale de Poïétique : Le surréalisme..., n° 6, Éditions Presses Universitaires de Valenciennes, 1997, p. 6-15.

– « Regard critique et regard poïétique » in *Recherches Poïétiques*, Revue de la Société Internationale de Poïétique : Le regard créateur, n° 7, Éditions Presses Universitaires de Valenciennes, printemps 1998, pp.6-11.

– « Matisse et les trois regards » in *Art’in – Revue d’arts plastiques et d’arts du spectacle*, n° 02, Valenciennes, Éditions Presses Universitaires de Valenciennes, 2007, p. 21-24.

– « Poïétique et répétition », in *Création et répétition*, Groupe de recherches esthétiques du C.N.R.S., Paris, Éditions Clancier-Guénéaud, 1982, p. 9-20.

PHILOSOPHIES DE LA PERCEPTION : PHÉNOMÉNOLOGIE, GRAMMAIRE ET SCIENCES COGNITIVES, actes du séminaire organisé au Collège de France de février à mai 2002 sur le thème « Approches de la perception : phénoménologie, grammaire et sciences cognitives », publié sous la direction de Jacques Bouveresse et Jean-Jacques Rosat, Paris, Éditions Odile Jacob, 2003 :

- _ PETITOT Jean, « Neurogéométrie et phénoménologie de la perception », p. 53-76.
- _ DOKIC Jérôme, « L'espace de la perception et de l'imagination », p. 77-99.
- _ ENGEL Pascal, « Le contenu de la perception est-il conceptuel ? », p. 243-261.
- _ LAUGIER Sandra, « La perception est-elle une représentation ? », p. 291-313.

PHITOUSSI Edwige, « Regard, Désaffection, passage, généalogie et modes du texte Valéryen » in *Gestes à l'œuvre*, actes de la journée d'étude à la Maison Heinrich Heine de la Cité internationale de Paris en décembre 2006, publié sous la direction de Barbara Formis et Fabian Goppelsröder, Saint-Vincent-de-Mercuze, De l'incidence éditeur, 2015, p. 91-99.

PONGE Francis, *Le parti pris des choses* (1942), dossier et notes réalisés par Émile Frémond suivis d'une lecture d'image par Alain Jaubert, Paris, Édition Gallimard, 2009.

QUAND LE GESTE FAIT SENS, direction et présentation de Lucia Angelino, préface de Renaud Barbaras, Paris, Éditions Mimésis, 2015 :

- _ ANGELINO Lucia, « Introduction. Entre sentir et faire : le geste qui fait sens », p. 15-31.
- _ BOISSIÈRE Anne, « Le pouvoir du jeu ou la force créatrice de la *Gestaltung* », p. 113-127.
- _ ANGELINI Cécile, « Traces conceptuelles », p. 129-145.

RÉACTIVATIONS DU GESTE, publié sous la direction de Judith Abensour, ouvrage co-édité par l'École supérieure des beaux-arts de Toulouse et l'École supérieure des beaux-arts Tours Angers Le Mans, Blou, Éditions Le Gac Press, Angers, Éditions École supérieure des beaux-arts Tours Angers Le Mans, Toulouse, Éditions École supérieure des beaux-arts de Toulouse, 2011 :

- _ BOUTTERIN Jérôme, « Touche-toi ! les conséquences du geste », p. 13-16.
- _ RAMBEAU Frédéric, « Des gestes faits en public », p. 163-174.

RILKE Rainer Maria,

- _ « Rumeur des âges » (1919) in *Œuvres I – Prose*, traduction de Maurice Betz, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 300-305.

- _ « Lettres à un jeune poète » (1903-1908) in *Œuvres I – Prose*, traduction de Bernard Grasset, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 315-346.
- _ « Sur le jeune poète » in *Œuvres I – Prose*, traduction de Maurice Betz, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 346-352.
- _ « Sur le poète » in *Œuvres I – Prose*, traduction de Maurice Betz, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 353-355.
- _ « Sur le paysage » in *Œuvres I – Prose*, traduction de Maurice Betz, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 369-373.
- _ « Moment vécu » in *Œuvres en Prose*, traduction de Claude David, Paris, Éditions Gallimard, 1993, p. 605-609.
- _ « Auguste Rodin » (1902/1907) in *Œuvres en Prose*, traduction de Bernard Lortholary, Paris, Éditions Gallimard, 1993, p. 851-919.
- _ « Lettres sur Paul Cézanne et sur quelques autres » in *Œuvres en Prose*, traduction de Claude David, Paris, Éditions Gallimard, 1993, p. 983-1019.
- _ « Les élégies de Duino » in *Œuvres 2 – Poésie*, traduction de Lorand Gaspar, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 345-375.
- _ « Les sonnets à Orphée » in *Œuvres 2 – Poésie*, traduction de Armel Guerne, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 377-410.
- _ « Les élégies de Duino - Retournement » in *Œuvres poétiques et théâtrale*, traduction de Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Éditions Gallimard, 1994, p. 566.

ROUSSILLON René, « Valère Novarina : logiques de la création et risque de l'objet » in *Les enjeux psychopathologiques de l'acte créateur. À travers l'œuvre de Rimbaud, Nin, Artaud, Pessoa, Andrews, Novarina*, publié sous la direction de Bernard Chouvier et Anne Brun, Bruxelles, Édition Groupe De Boeck S.A., 2011, p. 13-20.

SIMONDON Gilbert, *Imagination et invention (1965-1966)*, Paris, Éditions Presses Universitaire de France, 2014.

SARTRE Jean-Paul, « Les peintures de Giacometti », publié dans *Les Temps Modernes*, n° 103, juin 1954, in *Situations, IV – portraits*, Paris, Éditions Gallimard, p. 347-363.

SAVINEL Christine, « Expérience de la poésie – L'hypothèse de la danse » in *L'expérience II*, publié sous la direction de Laure de Nervaux-Gavoty, en collaboration avec Julien Amoretti, Françoise Bort et Wendy Ribeyrol, Paris, Éditions Michel Houdiard Éditeur, 2013, p. 87-102.

SONTAG Susan,

- _ « Dans la caverne de Platon » in *Sur la photographie (On photography, 1977)*, traduction de Philippe Blanchard avec la collaboration de l'auteur, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2008 p. 15-44.

_ « Le monde de l'image » in *Sur la photographie (On photography, 1977)*, traduction de Philippe Blanchard avec la collaboration de l'auteur, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2008, p. 209-244.

SOURIAU Étienne, « La Notion d'œuvre » in *Recherches Poïétiques*, Tome I, Groupe de Recherches esthétiques du C.N.R.S., Paris, Éditions Klincksieck, 1975, p. 213-223.

SOULAGES François, « Le géoartistique & le géopolitique » in *Géoartistique & géopolitique. Frontières*, Paris, Éditions l'Harmattan, 2013, p. 5-9.

SU Mei-Yu, « La notion de vide face à la nature dans l'art chinois » in *Art'in – Revue d'arts plastiques et d'arts du spectacle*, n° 02, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007, p. 131-135.

THE OXFORD HANDBOOK OF MEMORY, Éditions Oxford University Press, 2000 :

_ BOWER Gordon H., « A Brief History of Memory Research », p. 3-32.

_ RATCLIFF Roger, MCKOON Gail, « Memory Models », p. 571-581.

_ MOSCOVITCH Morris, « Theories of Memory and Consciousness », p. 609-625.

VALÉRY Paul,

_ « Situation de Baudelaire 1924 », in *Variété II*, Paris, Éditions Gallimard, 1930, p. 141-174.

_ « Questions de poésie » in *Variété III*, Paris, Éditions Gallimard, 1936, p. 33-55.

_ « Léonard et les philosophes » in *Variété III*, Paris, Éditions Gallimard, 1936, p. 141-194.

_ « Propos sur la poésie » in *Œuvres I*, Paris, Éditions Gallimard, 1957, p. 1361-1378.

_ « Nécessité de la poésie » in *Œuvres I*, Paris, Éditions Gallimard, 1957, p. 1378-1389.

_ « Notion générale de l'art (1935) » in *Œuvres I*, Paris, Éditions Gallimard, 1957, p. 1404-1412.

_ « L'invention esthétique (1938) » in *Œuvres I*, Éditions Gallimard, 1957, p. 1412-1415.

_ « Degas Danse Dessin (1936) » in *Œuvres II*, Paris, Éditions Gallimard, 1960, p. 1163-1240.

_ « L'infini esthétique » in *Œuvres II*, Paris, Éditions Gallimard, 1960, p. 1342-1344.

_ « Poïétique », in *Cahiers II*, Paris, Éditions Gallimard, 1988, p. 987-1056.

_ « La création artistique » in *Vues*, Paris, Édition de la Table Ronde,

1993, p. 285-309.

_ « Au sujet des peintres chinois » in *Vues*, Paris, Édition de la Table Ronde, 1993, p. 347-349.

_ « Discours sur Bergson (1941) » in *Vues*, Paris, Édition de la Table Ronde, 1993, p. 387-392.

_ « Un rien d'événement » in *Vues*, Paris, Édition de la Table Ronde, 1993, p. 393-396.

_ « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, (1895) » in *Léonard de Vinci*, publié sous la direction d'André Malraux, texte de Paul Valéry, Stendhal, et d'autres, Paris, Éditions N.R.F., 1950, p. 5-33.

VANDIER-NICOLAS Nicole, « Création artistique et vie de l'esprit », chapitre 3 Morceaux choisis in *Esthétique et peinture de paysage en Chine (des origines aux Song)*, Paris, Éditions Klincksieck, 1982, p. 110-116.

VASARI Giorgio, « Giotto, peintre, sculpteur et architecte florentin » in *Vies des peintres, sculpteurs et architectes (Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori, 1568)*, Tome premier, traduction de Léopold Leclanché et commentaires de Philippe-Auguste Jeanron (éditeur scientifique) et Léopold Leclanché, Paris, Édition Juste Tossier, 1839, p. 201-246.

Entretiens

ANZIEU Didier, entretien réalisé par Nicole GEBLESCO, « À propos du regard créateur » in *Recherches Poïétiques*, Revue de la Société Internationale de Poïétique : Le regard créateur, n° 7, Éditions Presses Universitaires de Valenciennes, printemps 1998, p. 98-101.

BALDAQUE Leonor, entretien réalisé par Philippe AZOURY in DVD du film *Le principe de l'incertitude (O princípio da incerteza, 2002)*, Manoel de OLIVEIRA (réalisateur, adaptateur, scénariste), adaptation du roman « Joia de Família » de Agustina Bessa-Luís, interprété par Leonor Baldaque, Leonor Silveira, Isabel Ruth... [et al.], act., 150 minutes, 2002 ; Paris, Éditions et distribution Gemini films, DL 2005, Paris, mars 2005.

BUREN Daniel, *Les écrits, 1965-2012*, Volume II – 1996-2012, Paris, Éditions Flammarion, Centre national des arts plastiques, 2013 :

_ Entretien réalisé par Cristiana COLETTI à l'occasion de l'exposition à la galerie Van des Koelen à Mainz, le 3 décembre 2011 in *Art & Art*, Rome, no 38, février-mars 2012, p. 109-122, « L'expérience de l'espace », p. 1856-1866.

_ Entretien réalisé par Teresa GRANDAS, le 7 mai 1999 in Zehar, bulletin d'Arteleku, San Sebastien, no 40, été 1999, pp.24-29, « Daniel Buren in situ », p. 340-350.

DIDI-HUBERMAN Georges,

_ Entretien réalisé par Frédéric LAMBERT et François NINEY, « La condition des images par Georges Didi-Huberman » (2007) in *L'expérience des images*, Paris, INA Éditions, 2011, p. 81-107.

_ Entretien réalisé par François NOUDELMANN, « Image, matière : immanence » in *Le matériau, voir et entendre*, Revue Rue Descartes – Collège International de Philosophie, 2002/4 n° 38, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 2002, p. 86-99.

DUCHAMP Marcel, entretien réalisé par James Johnson SWEENEY (1955) in *Duchamp du signe*, Paris, Éditions Flammarion, 1991, p. 175-185.

Les Entretiens de Confucius avec ses disciples, traduction de Pierre Ryckmans, préface d'Étiemble, Paris, Éditions Gallimard, 1994.

OLIVEIRA Manoel de, entretien réalisé par Antoine de Baecque et Jacques Parsi, *Conversations avec Manoel de Oliveira, Cahier du cinéma*, Paris, Éditions cahier du cinéma, 1996.

POLLOCK Jackson, « Who was Jackson Pollock ? », entretien réalisé par Francine du Plessix et Cleve Gray avec Lee Krasner, Anthony Smith, Betty Parsons et Alfonso Ossorio in *Art'in America*, vol. 55, n° 3, mai-juin 1967, New York, Édition Art and American Co., 1967, p. 48-59.

Catalogues

Abstraction, gesture, écriture : paintings from the Daros Collection, Zurich-Berlin-New York, Éditions ALESCO AG, cop. 1999.

À fleur de peau, Le moulage sur nature au XIXe siècle, commissaire général Édouard Papet, publié à l'occasion de l'exposition présentée au Musée d'Orsay du 29 octobre 2001 au 27 janvier 2002, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001.

ALÿS Francis,

_ *Francis Alÿs*, édité à l'occasion de l'exposition présentée au Musée Picasso du 14 avril au 17 juin 2001, Antibes, Ed. Musée Picasso et

Réunion des musées nationaux, Paris, 2001.

_ *Francis Alÿs : Politics of rehearsal*, édité à l'occasion de l'exposition présentée au Hammer Museum du 30 septembre 2007 au 20 février 2008, Los Angeles, Éditions Hammer Museum Göttingen – Steidl, 2007.

_ *Francis Alÿs : walking distance from the studio*, édité à l'occasion de l'exposition présentée au Kunstmuseum Wolfsburg du 4 septembre au 28 novembre 2004, Wolfsburg, Éditions Kunstmuseum, 2004.

_ *Francis Alÿs : A Story of Deception*, édité à l'occasion de l'exposition présentée à la Tate Modern du 15 juin au 5 septembre 2010, London, Éditions Tate Publishing, 2010.

ANDUJAR Claudia,

_ et MACHADO Alvaro, *Yanomami, la danse des images*, traduction de Elisabeth Monteiro Rodrigues, Paris, Éditions Marval, 2007.

_ *Claudia Andujar. La lutte Yanomami*, édité à l'occasion de l'exposition présentée à la Fondation Cartier pour l'art contemporain, du 30 janvier au 10 mai 2020, textes de Claudia Andujar, Thyago Nogueira (commissaire de l'exposition), et Bruce Albert (anthropologue), Paris, Édition Fondation Cartier pour l'art contemporain et Actes Sud, 2020.

Art contemporain chinois. La peinture classique, volume 1, traduction de Zongguohua shang juan, Vitry-sur-Seine, Éditions Horizon oriental, 2012.

BEUYS Joseph, *Joseph Beuys, the secret block for a secret person in Ireland*, publié à l'occasion de l'exposition présentée à la Berlinische Galerie du 22 février au 1er mai 1988, Berlin, München, Éditions Schirmer-Mosel, 1988.

50 espèces d'espaces œuvres du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Éditions Centre Georges Pompidou et réunion des Musées Nationaux, 1998.

Comme le rêve Le dessin : dessins italiens des XVIe et XVII siècles du Musée du Louvre et Dessins contemporains du Centre Pompidou, publié à l'occasion de l'exposition diptyque présentée au Musée du Louvre, la Chapelle, et au Centre Pompidou, Galerie d'art graphique du 16 février au 16 mai 2005, sous la direction de Philippe-Alain Michaud, essais Philippe-Alain Michaud, Dominique Cordellier, Jean-Pierre Criqui, Paris, Éditions du Centre Pompidou/Éditions du Louvre, 2005.

Collection des peintures et calligraphies chinoises contemporaines, Musée Cernuschi, Paris, Éditions Musée Cernuschi, 1985.

Contemporary British drawings, publié à l'occasion de l'exposition présentée au Museo Nacional de Bellas Artes du 21 mai au 20 juin 1976, Éditions British Council, 1976.

DAMISCH Hubert,

– *Traité du trait, Tractatus tractus*, publié à l'occasion de l'exposition présentée au Musée du Louvre, Hall Napoléon, par le département des Arts graphiques, du 26 avril au 24 juillet 1995, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1995.

– *Du trait à la ligne*, publié à l'occasion de l'exposition présentée à la Galerie d'art graphique du Centre Georges Pompidou du 26 avril au 19 juin 1995, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1995.

DERRIDA Jacques, *Mémoires d'aveugles : l'autoportrait et autres ruines*, avec la collaboration d'Yseult Séverac, publié à l'occasion de l'exposition présentée au Musée du Louvre du 26 octobre 1990 au 21 janvier 1991, Paris, Éditions Réunion des musées nationaux, 1990.

De quelques dessins contemporains..., publié à l'occasion de l'exposition présentée à la Fondation d'Art contemporain Daniel et Florence Guerlain du 23 septembre au 16 décembre 2001, textes de Philippe Piguet, Les Mesnuls, Éditions Fondation d'Art contemporain Daniel et Florence Guerlain, 2001.

Le dessin autrement, publié à l'occasion de l'exposition présentée au l'Imagerie Lannion, Saint-Brieuc du 27 avril au 3 juin 2000, Éditions O.D.D.C. (Office Départemental de Développement Culturel) Lannion, L'imagerie, 2000.

Dessins et dessins – troisième volet : Marc Aurelle, Enzo Cucchi, Jeanne Gatard, Dominique Gauthier, Robert Groborne, Philippe Hurteau, Saverio Lucariello, Bernard Moninot, Valère Novarina, François Rouan, Jean-Claude Ruggirello, Sarkis, publié à l'occasion de l'exposition présentée au Musée des beaux-arts Mulhouse et Caserne des passagers du 25 avril au 2 juin 1991, Mulhouse, Éditions Musée des beaux-arts, 1991.

Dessins d'une collection 1983-1989, dirigé par Jacques Demarcq, Picardie, FRAC, 1991.

DWORECKI Silvio, *Camadas do tempo : 30 anos nas artes plasticas*, Éditions Scipione, São Paulo, 1997.

Éloge du vertige, photographie de la collection Itaú, publié à l'occasion de l'exposition de même nom à la MEP – Maison Européenne de la Photographie du 18 janvier au 25 mars 2012, Paris, Éditions MEP – Maison Européenne de la Photographie, 2012.

Epreuves d'écriture, publié à l'occasion de la manifestation « Les Immatériaux » présentée par le Centre de Création Industrielle à la Grande galerie du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou du 28 mars au 15 juillet 1985, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1985.

Great drawings from the Art Institute of Chicago : The Harold Joachim Years 1958-1983, texte Martha Tedeschi, Chicago, Éditions The Art Institute of Chicago, 1985.

GIACOMETTI Alberto,

– *Alberto Giacometti : sculptures, peintures, dessins : Musée d'art Moderne de la ville de Paris*, Paris, Éditions Paris-Musées, 1991.

– *Alberto Giacometti : les dessins à l'œuvre*, publié sous la direction d'Agnès de la Beaumelle, publié à l'occasion de l'exposition présentée au Centre Georges Pompidou du 24 janvier au 9 avril 2001, Paris, Éditions Gallimard/Centre Pompidou, 2001.

GOGH Van, *Van Gogh : dessins et aquarelles*, organisé par Sjraar van Heugten, traduction de Marie-Françoise Dispa, Paris, Éditions Citadelles & Mazenod, 2005.

HESSE Eva,

– *Eva Hesse by Lucy R. Lippard*, New York, Édition New York University, 1976.

– *Eva Hesse*, catalogue raisonné volume I : paintings, volume II : sculpture, Édition Yale University Press, 2006.

– *Encountering Eva Hesse*, textes de Griselda Pollock et Vanessa Corby, Édition Prestel Verlag, 2006.

HOLLAN Alexandre,

– *Hollan : aquarelles et dessins*, publié à l'occasion de l'exposition présentée à la Galerie M, du 15 février au 23 mars 1980, Hanovre, 1980.

– *Alexandre Hollan : Arbres 1986-1989*, publié à l'occasion de l'exposition présentée à la Galerie Marika Marghescu, Hanovre, 1988, à la Galerie Nane Stern, Paris, 1988, et à la Galerie Foëx, Genève, 1989.

– *Entre ténèbres et lumière : art sacré ancien et contemporain. Collections du Musée du Hiéron et œuvres contemporaines*, publié à l'occasion de l'exposition présentée au cloître de la basilique du 5 juin au 26 septembre 2004, Éditions Paray-Le-Monial, 2004.

– *Le chemin des arbres*, publié à l'occasion de l'exposition « Les chemins du regard » présenté dans l'Orangerie de l'Ancien Palais des Archevêques de Sens, Éditions Les Musées de Sens, 1995.

– *Alexandre Hollan*, texte de Félix Studinka publié à l'occasion de l'exposition « Les chemins du regard », présentée dans l'Orangerie de l'Ancien Palais des Archevêques de Sens, Éditions Les Musées de Sens,

1995.

_ *Hollán : Vasarely Múzeum*, Budapest, 3. – 28. VI. 1993, texte de Michel Nuridsany, Éditions Budapest, 1993.

_ *Alexandre Hollan*, textes de Laurence Hardy-Marais, Annie Le Corre, Lothar Romain, publié à l'occasion de l'exposition présentée au Musée de Maubeuge, du 14 juin au 26 août 1991, Maubeuge, Éditions Musée de Maubeuge, 1991.

_ *Alexandre Hollan : Invisible visible*, publié à l'occasion de l'exposition présentée à la Galerie Annamarie M. Andersen, du 7 mai au 27 juillet 2001, Zürich, Éditions Galerie Annamarie M. Andersen, 2001.

_ *Vérité des images*, publié à l'occasion de l'exposition présentée au Musée de Port-Royal des Champs à Magny-les-Hameaux, du 22 mai au 31 août 2010, sur une proposition artistique de la revue Conférence, Montigny-le-Bretonneux, Éditions Yvelinédition, 2010.

_ *Alexandre Hollan : Trente années de réflexions, 1985-2015*, textes d'Yves Bonnefoy, préface de Jérôme Thélot, Le Kremlin-Bicêtre, Éditions L'Atelier contemporain, 2016.

HUGO Victor, *Soleil d'encre : manuscrits et dessins de Victor Hugo*, publié à l'occasion de l'exposition présentée au Petit Palais du 3 octobre 1985 au 5 janvier 1986, organisée par la Bibliothèque nationale et la Ville de Paris, Paris, Éditions Paris-musées/Bibliothèque nationale, 1986.

KAPOOR Anish,

_ *Anish Kapoor*, publié à l'occasion de l'exposition présentée au XLIV Venice Biennale, au British Pavilion, de mai à septembre 1990, Londres, Édition The British Council, 1990.

_ *Anish Kapoor*, publié à l'occasion de l'exposition présentée au Centro de Arte Reina Sofia, de février à mai 1991, London, Éditions The British Council, 1991.

_ *Anish Kapoor : Feeling into form / Le sentiment de la forme, la forme du sentiment*, texte en français et anglais de Marco Livingstone, Lyon, Édition Le nouveau musée, 1983.

_ *Anish Kapoor*, publié à l'occasion de l'exposition présentée au Kunsthalle Basel du 6 octobre au 10 novembre 1985, texte Jean — Christophe Ammann, Basel, Éditions Schwabe & Co. AG, 1985.

_ *Anish Kapoor : Drawings*, publié à l'occasion de l'exposition présentée à la Tate Gallery du 3 octobre 1990 au 10 février 1991, texte de Jeremy Lewison, Londres, Éditions, Tate Gallery, 1990.

_ *Anish Kapoor*, publié à l'occasion de l'exposition présentée au Museum of Contemporary Art, San Diego du 1 février au 5 juillet 1992, La Jolla, San Diego, Éditions Museum of Contemporary Art, 1992.

_ *Anish Kapoor*, publié à l'occasion de l'exposition présentée à la Fondation De Pont du 12 mars au 2 juillet 1995, texte de Camiel van

- Winkel, Tilburg, Éditions De Pont stichting voor hedendaagse kunst, 1995.
- _ *Anish Kapoor*, publié à l'occasion de l'exposition présentée à la Fondazione Prada de Milano, en novembre 1995, texte Germano Celant, Milan, Éditions Charta, 1995.
- _ *Anish Kapoor*, publié à l'occasion de l'exposition présentée au capcMusée d'art contemporain de Bordeaux du 16 octobre 1998 au 7 Février 1999, Bordeaux, Éditions CapcMusée d'art contemporain, 1998.
- _ *Anish Kapoor : Taratantara*, publié à l'occasion de l'exposition présentée au Baltic Centre for Contemporary Art in Gateshead, UK du 7 juillet au 1er septembre 1999, Barcelona, Éditions Actar Gateshead Baltic, 2000.
- _ *Anish Kapoor : My Red Homeland*, publié à l'occasion de l'exposition présentée à l'Installation Kunsthau Bregenz du 27 septembre au 16 novembre 2003, Bregenz, Édition Kunsthau Bregenz, 2003.
- _ *Anish Kapoor : Melanolia*, publié à l'occasion de l'exposition présentée au Musée des Arts contemporains de la Commune française de Belgique au Grand-Hornu du 24 octobre 2004 au 6 mars 2005, Hornu, Édition MAC's Musée des Arts Contemporains Grand-Hornu, 2004.
- _ *Anish Kapoor : Ascension*, publié à l'occasion de l'exposition présentée au Centro Cultural Banco do Brasil à Rio de Janeiro du 31 juillet au 17 septembre 2006, à Brasília du 12 octobre 2006 au 7 janvier 2007 et à São Paulo du 29 janvier au 1er avril 2007, interview Marcello Dantas, texte Agnaldo Farias, São Paulo, Éditions Mag, Mais Rede Cultural, 2006.
- _ *Anish Kapoor : past present future*, publié à l'occasion de l'exposition présentée au The Institute of Contemporary Art, Boston du 30 mai au 7 septembre 2008, Cambridge – Massachusetts, Éditions The MIT Press, 2008.
- _ *Anish Kapoor : Memory*, publié à l'occasion de l'exposition présentée au Deutsche Guggenheim, Berlin du 20 novembre 2008 au 1er février 2009, New York, Guggenheim Museums Publications, 2008.
- _ *Anish Kapoor*, publié à l'occasion de l'exposition présentée à la Royal Academy of Arts, London du 16 septembre au 11 décembre 2009, texte de Homi K. Bhabha, Jean de Loisy, Norman Rosenthal, Londres, Éditions Royal Academy of Art, 2009.
- _ *Anish Kapoor : Turning the World Upside Down*, publié à l'occasion de l'exposition présentée au Kensington Gardens du 28 septembre 2010 au 13 mars 2011, Londres, Éditions Koenig Books, 2011.
- _ *Anish Kapoor : Flashback*, publié à l'occasion de l'exposition présentée au Manchester Art Gallery du 5 mars au 5 juin 2011, Londres, Éditions Hayward Publishing, 2011.
- _ *Anish Kapoor / Objects*, publié à l'occasion de l'exposition présentée au Leeum Samsung museum of art, Seoul du 25 octobre 2012 au 8 février 2013, Seoul, Éditions Leeum, Samsung museum of art, 2012.
- _ *Klein, Byars, Kapoor*, publié à l'occasion de l'exposition présentée au

MAMAC NICE du 30 juin au 6 décembre 2012 et au ARoS Aarhus Kunstmuseum, Denmark du 2 février au 26 mai 2013, Monaco, Éditions CUDEMO et Nice, Éditions MAMAC, 2012.

KLEE Paul,

— *Paul Klee : aquarelle et dessins*, texte de Felix Klee, Genève, Galerie D. Benador, 1959.

— *Paul Klee : Als Zeichner 1921-1933*, Berlin, Éditions Bauhaus-Archiv, 1985.

La peau est ce qu'il y a de plus profond, publié à l'occasion de l'exposition présentée au Musée des Beaux-Arts de Valenciennes du 25 novembre 2005 au 13 mars 2006, Valenciennes, 2006.

L'informe : mode d'emploi, publié à l'occasion de l'exposition présentée au Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, du 22 mai au 26 août 1996, textes de Rosalind E. Krauss et Yve-Alain Bois, Paris, Éditions Centre Georges Pompidou, 1996.

MASSON André, *André Masson*, catalogue raisonné des livres illustrés, Genève, Éditions Patrick Cramer, 1994.

MATISSE Henri,

— *Henri Matisse : exposition du centenaire*, publié à l'occasion de l'exposition présentée au Grand Palais d'avril à septembre 1970, Paris, Éditions Réunion des musées nationaux, 1970.

— *Henri Matisse : dessins : thèmes et variations*, précédées de « Matisse – en-France » par Louis Aragon, Paris, Éditions Martin Fabiani, 1943.

— *Matisse, Rouault, Dufy, Marquet, Lhote... : cent cinquante dessins du Musée des beaux-arts de Bordeaux*, Bordeaux, Éditions Galerie des Beaux Arts, 1993.

Modern women artists at the Museum of modern art - MOMA, textes de Esther Adler, Paola Antonelli, Carole Armstrong... [et al.], New York, Édition Cornelia Butler et Alexandra Schwartz pour le Museum of modern art, 2010.

NOVARINA Valère, *Valère Novarina : La lumière nuit*, publié à l'occasion de l'exposition présentée à la Galerie de France de 29 novembre au 29 décembre 1990, Paris, Éditions Galerie de France, 1990.

PFRANG Erwin, *Erwin Pfrang : circe, drawings based on James Joyce's Ulysses*, David Nolan Gallery, New York, Éditions David Nolan Gallery, 1991.

PICASSO Pablo R., *Je suis le cahier : les carnets de Picasso*, sous la direction de Arnold Glimcher et Marc Glimcher traduction de Marie-Odile Fortier-Masck, Paris, Éditions Bernard Grasset.

POLLOCK Jackson, *Jackson Pollock, catalogue raisonné of paintings, drawings, and other works*, volume 1 : paintings 1930-1947, volume 2 : paintings 1948-1955, volume 3 : drawings et volume 4 : other works, publié par Francis Valentine O'Connor and Eugene Victor Thaw, New Haven and London Yale University Press, 1978.

Prototypes 1990-2003 : œuvres et expositions du Fonds régional d'art contemporain de Picardie, Amiens, Éditions FRAC de Picardie, 2004.

REMBRANDT,

— *Rembrandt dessinateur : chefs-d'œuvres des collections en France*, Paris, Éditions Musée du Louvre, 2007.

— *L'univers de Rembrandt*, collection établie et dirigée par Henri Scrépel dans le cadre du Cabinet de Dessin, Paris, Éditions Henry Bonnier, 1975.

Réserves : Les suspens du dessin, publié à l'occasion de l'exposition présentée au Musée du Louvre du 22 novembre 1995 au 19 février 1996, textes d'André du Bouchet, François Cheng, Françoise Viatte, Lizzie Boubli, Anna Ottani Cavina, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1995.

SCHENDEL Mira,

— *No vazio do mundo : Mira Schendel*, publié à l'occasion de l'exposition présentée à la Galeria de Arte do SESI du 30 septembre 1996 au 26 janvier 1997, sous la direction de Sônia Salzstein, avec de reproduction de textes de l'artiste, São Paulo, Éditions, Marca D'Água, 1996.

— SALZSTEIN Sônia, « No vazio do mundo » in *No vazio do mundo : Mira Schendel*, publié à l'occasion de l'exposition présentée à la Galeria de Arte do SESI du 30 septembre 1996 au 26 janvier 1997, sous la direction de Sônia Salzstein, São Paulo, Éditions, Marca D'Água, 1996, p. 15-29.

— BRETT Guy, « ativamente o vazio » in *No vazio do mundo : Mira Schendel*, publié à l'occasion de l'exposition présentée à la Galeria de Arte do SESI du 30 septembre 1996 au 26 janvier 1997, sous la direction de Sônia Salzstein, São Paulo, Éditions, Marca D'Água, 1996, p. 49-55.

— NAVES Rodrigo, « pelas costas » in *No vazio do mundo : Mira Schendel*, publié à l'occasion de l'exposition présentée à la Galeria de Arte do SESI du 30 septembre 1996 au 26 janvier 1997, sous la direction de Sônia Salzstein, São Paulo, Éditions, Marca D'Água, 1996, pp.63-65.

— DIAS Geraldo Souza, « Mira Schendel » in *Mira Schendel*, publié à

l'occasion de l'exposition présentée à la Galerie Nationale du Jeu du Paume du 9 octobre au 18 novembre 2001, traduction de Pierre Léglise — Costa, Paris, Éditions du Jeu du Paume/Réunion des musées nationaux, 2001, p. 7-24.

_ NAVES Rodrigo, « aventuras do método : amilcar, camargo, mira, willys » in *Amilcar de Castro, Mira Schendel, Sergio Camargo, Willys de Castro*, publié à l'occasion de l'exposition présentée à l'IAC - Instituto de Arte Contemporânea du 28 septembre au 10 décembre 2006, São Paulo, Éditions IAC – Instituto de Arte Contemporânea, 2006, p. 7-15.

_ MESQUITA Tiago, « origem e destino / caminhos da arte moderna em willys de castro, sergio camargo, mira schendel e amilcar de castro » in *Amilcar de Castro, Mira Schendel, Sergio Camargo, Willys de Castro*, publié à l'occasion de l'exposition présentée à l'IAC – Instituto de Arte Contemporânea du 28 septembre au 10 décembre 2006, São Paulo, Éditions IAC – Instituto de Arte Contemporânea, 2006, p. 17-24.

_ MARQUES Maria Eduarda, « Mira Schendel : a estética da expressividade mínima » in *Mira Schendel*, São Paulo, Éditions Cosac & Naify, 2001, p. 7-48.

_ *The Experimental exercise of freedom : Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica, and Mira Schendel*, publié à l'occasion de l'exposition présentée au The Museum of Contemporary Art, Los Angeles du 17 octobre 1999 au 23 janvier 2000, organisé par Rina Carvajal et Alma Ruiz, Los Angeles, Éditions Susan Martin et Alma Ruiz, 1999.

_ *Trajectoria / Trajetórias*, texte de Angélica de Moraes, publié à l'occasion de l'exposition présentée au Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, Brésil du 11 mai au 18 juin 2005, São Paulo, Éditions Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 2005.

_ *Constructing a poetic universe : The Diane and Bruce Halle collection of Latin american art*, publié à l'occasion de l'exposition présentée au The Museum of Fine Arts, Houston, du 11 mars au 10 juin 2007, London, Éditions Merrell, 2007.

_ *Fragil*, publié à l'occasion de l'exposition présentée au Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, du 15 octobre 2008 au 11 janvier 2009, Segovia, Éditions Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2008.

_ *Léon Ferrari and Mira Schendel tangled alphabets*, publié à l'occasion de l'exposition présentée au The Museum of Modern Art New York, du 5 avril au 15 juin 2009, Éditions The Museum of Modern Art, New York et Cosac Naify, 2009.

_ *Vibración : Moderne Kunst aus Lateinamerika*, publié à l'occasion de l'exposition présentée au The Ella Fontanals-Cisneros Collection du 17 septembre 2010 au 30 janvier 2011, Bonn, Éditions Kunst – und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 2010.

_ *Aberto Fechado : caixa e livro na arte brasileira*, publié à l'occasion de l'exposition présentée à la Pinacoteca do Estado de São Paulo du 20

octobre 2012 au 13 janvier 2013, texte de Guy Brett, Frederico de Moraes et Ana Paula Cohen, São Paulo, Éditions Pinacoteca do Estado, 2012.

– *Doação Paulo Figueiredo : Museu de Arte Moderna de São Paulo*, organisation Rejane Cintrão, Éditions Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP, 2001.

SCHIELE Egon :

– *Egon Schiele : drawings and watercolours 1909-1918*, publié à l'occasion de l'exposition présentée à Marlborough Fine Art de février à Mars 1969, London, Éditions Marlborough Fine Art, 1969.

– *Egon Schiele : œuvre complète*, (1990) catalogue raisonné, organisé par Jane Kallir, Paris, Éditions Gallimard, 1998.

Six sculptors and their drawings : A. Giacometti, J. Lipchitz, A. Maillol, M. Marini, H. Moore, D. Smith, publié à l'occasion de l'exposition présentée à Cambridge (Mass.) Fogg Art Museum du 7 mai au 7 juin 1971, Cambridge, Éditions Harvard College, 1971.

SERRA Richard :

– *Richard Serra : line drawings*, publié à l'occasion de l'exposition présentée à la Gagosian Gallery du 14 septembre au 19 octobre 2002, New York, Éditions Gagosian Gallery, 2002.

– *Richard Serra*, publié à l'occasion de l'exposition présentée au Musée National d'art moderne du 27 octobre 1983 au 2 janvier 1984, textes de Dominique Bozo, Yves-Alain Bois, Rosalind Krauss, Alfred Pacquement, Paris, Éditions Centre Georges Pompidou, 1983.

– *Richard Serra, drawings : 1969-1990*, catalogue raisonné, Bern, Éditions Benteli Verlag, 1990.

– *Richard Serra : drawings 1971-1977*, publié à l'occasion de l'exposition présentée au Stedelijk Museum du 18 novembre 1977 au 2 janvier 1978, Amsterdam, Édition Stedelijk Museum, 1977.

TAL-COAT Pierre,

– *Vers ce qui fut est ma raison profonde de vivre*, Lausanne, Édition Bron S.A., 1985.

– *Libre regard*, Paris, Maeght Éditeur, 1991.

– *Tal-Coat. Peintures*, (textes de Tal-Coat : « Lettres à Françoise Simecek », Pierre Schneider : « L'Espace du matin » in *Derrière Le Miroir* n° 120 du novembre-décembre 1960, Henri Maldiney : « Nous étions quelques-uns avec Tal-Coat... » in *Derrière Le Miroir* n° 64 de l'avril 1954, entre autres), Paris, Maeght Éditeur, 1993.

TÀPIES Antoni,

- _ *Tàpies : œuvres sur papier 1952-1977*, Les Sables-d'Olonne, 1978.
- _ *Tàpies : obra completa*, volume 1 (1943-1960), volume 2 (1961-1968), volume 3 (1969-1975), direction Anna Agustí, Paris, Éditions Cercle d'art, Fundació Antoni Tàpies, 1989-1992.
- _ *Tàpies : obra completa*, volume 4 (1976-1981), volume 5 (1982-1985), volume 6 (1986-1990), volume 7 (1991-1997) direction Anna Agustí, Barcelona, Éditions Polígrafa S.A., Fundació Antoni Tàpies, 1997-2003.

Trois mille ans de peinture chinoise, traduction de Nadine Perront, texte de Richard M. Barnhart, James Cahill, Lang Shaojun, Nie Chongzheng, Wu Hung, Yang Xin, Arles, Édition Philippe Picquier, 1997.

TWOMBLY Cy :

- _ *Catalogue raisonné des œuvres sur papier de Cy Twombly*, volume VI 1973-1976, texte de Roland Barthes et Yvon Lambert, Milan, Multipla Edizioni, 1979.
- _ *Cy Twombly : a catalogue raisonnée of the printed graphic work*, texte Heiner Bastian, München, Éditions Shellmann, 1984.
- _ *Catalogue raisonné of the paintings*, volume 1 (1948-1960) ; volume 2 (1961-1965) ; volume 3 (1966-1971) ; volume 4 (1972-1995), München, Éditions Heiner Bastian, 1992-1994.
- _ *Cy Twombly : A retrospective*, texte de Kirk Varnedoe, publié à l'occasion de l'exposition présentée au The Museum of Modern Art à New York du 25 septembre 1994 au 10 janvier 1995, New York, Éditions The Museum of Modern Art, 1994.
- _ *Cy Twombly : Peintures, œuvres sur papier, sculptures*, publié à l'occasion de l'exposition présentée au Centre Georges Pompidou du 17 Février au 17 avril 1998, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1998.
- _ *Cy Twombly : cinquante années de dessins*, textes de Jonas Storsve, Simon Schama et Roland Barthes, publié à l'occasion de l'exposition présentée à la Galerie d'art graphique du Centre Georges Pompidou du 21 janvier au 29 mars 2004, Paris, Éditions Gallimard, Centre Pompidou, 2004.
- _ *Le temps retrouvé : Cy Twombly photographe & artistes invités*, publié à l'occasion de l'exposition présentée à la chapelle du Méjan, Arles, du 12 juin au 2 octobre 2011, sous la direction d'Éric Mézil, Avignon, Éditions Actes Sud, 2011.
- _ *Cy Twombly*, publié à l'occasion de la rétrospective présentée au Centre Pompidou, du 30 novembre 2016 au 24 avril 2017, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2016.

New Hungarian art of drawing, from Rippl-Rónai to Vajda (Uj magyar rajzművészet Rippl-Rónaitól Vajdáig), texte en hongrois, résumé en anglais, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1984.

VINCI Léonard de, *Léonard de Vinci – dessins et manuscrits*, publié à l'occasion de l'exposition présentée au Louvre d 8 mai au 14 juillet 2003, Paris, Éditions Réunion des musées nationaux/Louvre, 2003.

Voies et vertus du dessin : œuvres du Frac Picardie, publié à l'occasion de la VIIIe Biennale internationale du Dessin et de l'Estampe du 20 décembre 1997 au 6 mai 1998, organisée par le Musée d'art moderne de Taïpei et le Fonds régional d'art contemporain de Picardie, textes de Yves Lecointre et Luc Lang, Paris, Éditions Adagp, 1997.

WHITEREAD Rachel, *Rachel Whiteread : shedding life*, publié à l'occasion de l'exposition présentée à la Tate Gallery Liverpool du 13 septembre 1996 au 5 janvier 1997, Liverpool, Éditions Tate Gallery, 1996.

Yanomami : l'esprit de la forêt, publié à l'occasion de l'exposition présentée à la Fondation Cartier pour l'art contemporain, du 14 mai au 12 octobre 2003, textes de Bruce Albert et Davi Kopenawa, Arles, Éditions Actes Sud, 2003.

Zao Wou-Ki. *Peintures, encres de Chine*, publié à l'occasion de l'exposition présentée aux Grand-Palais, Paris, du 12 juin au 10 août 1981, Éditions SMI Société mondiale d'impression, 1981.

Films/Documentaires

KAPPOR Anish,

– *Melancholia*, chronique d'une œuvre, documentaire diffusé par ARTE le 19 février 2005 durée 30 minutes, en octobre 2004 l'artiste Anish KAPOOR crée Melancholia, une sculpture monumentale réalisée pour le Musée des Arts contemporains du Grand Hornu en Belgique, entretien avec l'artiste en alternance avec des commentaires du conservateur du musée Laurent BUSINE, l'architecte Jens POST, le responsable de la collection du MAC's Jérôme ANDRÉ, et des images factuelles de la genèse à l'exposition, film de Laurent STINE, image François ROLAND, montage Julien HENRY, ARTE production, 2005.

– *Anish Kapoor*, documentaire *Art in progress / L'art en mouvement* diffusé par Planète le 28 août 2008 durée 30 minutes, entretien avec l'artiste en alternance avec des commentaires du directeur du musée Chris

DERCON, le directeur de la Tate Modern Nicholas SEROTA, et d'images du montage de l'exposition au Haus des Kunst, Munich en novembre 2007, réalisateur John WYVER, Gallery HD Company production, 2008.

_ *Le monde selon Kapoor*, documentaire diffusé par ARTE France le 06 juin 2011 durée 51:40 minutes, portrait du sculpteur britannique d'origine Indienne Anish KAPOOR, entretien avec l'artiste dans son atelier en alternance avec des commentaires en *off* concernant certaines œuvres, méthodes et techniques employées par l'artiste, vues de plusieurs de ses œuvres exposées à Londres et Chicago ou à son atelier, réalisateur Heinz Peter SCHWERTEL, images de Marcel NEUMANN, montage de Philippe LA BRUYÈRE, Issy-les-Moulineaux, ARTE France production et Paris, Schuch conseils et productions, 2011.

_ *Anish Kapoor*, magazine *Square* diffusé par ARTE le 9 juin 2013 durée 43:13 minutes, entretien avec l'artiste dans son atelier de Londres mené par Anja HÖFER à l'occasion de l'exposition qui lui a été consacrée au Martin Gropius de Berlin, émission en partenariat avec France Inter et Strasbourg, Arte GEIE (Association relative aux télévisions européennes), ARTE production, 2013.

NADJ Josef,

_ *Le danseur Josef Nadj*, magazine *Les grands entretiens du Cercle* diffusé par France 2 le 1er avril 1998 durée 1:04:38, entretien avec l'artiste sur la scène du théâtre des Abbesses mené par Laure ADLER ponctué par des extraits de son spectacle, des extraits de films et de journal télévisé à l'occasion du spectacle *Le vent dans le sac*, Paris, production France 2, 1998.

_ *Josef Nadj*, émission *Parole de danse. Mezzo Portraits* diffusé par France 2 le 25 avril 2005 durée de 26:55 minutes, entretien avec Josef Nadj ponctué par des extraits de son spectacle *Les commentaires d'Habacuc*, réalisation Jean-Michel PLOUCHARD, Neuilly sur Seine, INJAM production, Paris, production Paris Première, 2005.

_ *Dernier paysage*, Josef Nadj (réalisateur) diffusé par ARTE France le 16 juillet 2006 durée de 55 minutes, ARTE production et Les Poissons Volants – Sophie Goulpi, 2006.

_ *Metropolis*, magazine diffusé par ARTE le 22 juillet 2006 durée de 51:57 minutes, reportage sur le Festival d'Avignon, présentation et commentaire *off* sur images d'illustration du spectacle vivant *Paso Doble* de Miquel BARCELO et Josef NADJ, entretiens avec les artistes ponctué d'images du spectacle, ARTE production, 2006.

_ *Les corbeaux* entretien avec Josef NADJ et Akosh SZELEVENYI réalisé par Jean-Marc BIRRAUX, vidéo sur le spectacle *Les corbeaux* présenté au Quartz scène nationale de Brest le 19 octobre 2011, durée de 26 min 57 s, production 24 images, Gie Grand Ouest télévision, Centre National chorégraphique d'Orléans en association avec ARTE live web –

ARTE FRANCE, site internet de Josef Nadj :
<http://josefnadj.com/lescorbeaux-2/#videos>, 2011.

Le principe de l'incertitude (O princípio da incerteza, 2002), Manoel de OLIVEIRA (réalisateur, adaptateur, scénariste), adaptation du roman « Joia de Família » de Agustina Bessa-Luís, interprété par Leonor Baldaque, Leonor Silveira, Isabel Ruth... [et al.], act., 150 minutes, Paris, Éditions et distribution Gemini films, DL 2005.

Stalker (Сталкер, 1979), Andreï TARKOVSKI (réalisateur), interprété par Aleksandr Kaydanovskiy, Anatoliy Solonitsyn, Nikolay Grinko, Alisa Freyndlikh [et al.], act., 163 minutes, Boulogne-Billancourt, Édition Gaumont Columbia RCA vidéo, DL 1982.

Site web

ANDUJAR Claudia : <<https://www.galeriavermelho.com.br/en/artists>>.

CAMPOS Adalgisa : <<http://www.acasatellie.com.br/adalgisa-campos>>.

DWORECKI Silvio : <<https://www.dworecki.com.br/>>

HOLLAN Alexandre : <<http://www.galerielaforestdivonne.fr/fr/artistes/>>.

NADJ Josef : <<http://josefnadj.com>>.

ORCIER Danièle : <<http://www.daniele-orcier.com/>>.

Instituto Socioambiental :

_ <<https://www.socioambiental.org>>.

_ <<https://pib.socioambiental.org>>.

2^e Fórum Latino-Americano de Fotografia de São Paulo, Itaú Cultural, 2010 :
<<https://www.youtube.com/watch?v=lZ-ST25KWCY>>.



Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis

Thèse de Doctorat préparé à

L'École Doctorale Esthétique, Sciences et Technologies des Arts,
Laboratoire EA 4010 Arts des images et art contemporain

***Simultanéité des paysages :
Métamorphoses créatrices et empreintes intimes***

TOME pratique

Présentée par
Gabriela GOLIN

Sous la direction du Professeur **Éric BONNET**

Membres du Jury :

M. Éric BONNET, Professeur émérite, Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis
M. Dominique CHATEAU, Professeur émérite, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Mme. Anna GUILLÓ, Professeure, Aix-Marseille Université
M. Alexandre HOLLAN, artiste expert
M. Françoise PY, Maître de conférences, Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis

Soutenue le 27 novembre 2020.

Sommaire

Tome – Archéologie d'une pratique artistique

Introduction	p. 7
« <i>Prélude</i> » de Fernando Pessoa	p. 9
1. Simultanéités de paysages dans différentes expériences artistiques	p. 11
<i>La métamorphose de Daphné</i> d'Ovide (extrait)	p. 21
2. Métamorphoses créatrices	p. 23
<i>La huitième élégie de Duino</i> de Rainer Maria Rilke	p. 31
3. Expériences pratiques de référence	p. 32
<i>Stalker</i> de Andreï Tarkovski (extrait)	p. 41
4. Strates d'un procédé de dessin	p. 43
• 4.1 Le temps : juxtaposition d'instants	p. 45
• 4.2 L'espace : superposition d'expériences	p. 47
• 4.3 Les matériaux : alliage du concret et de l'abstrait ..	p. 51
• 4.4 Les mouvements : gestes et traces	p. 55
<i>L'œil</i> de Flávio Motta	p. 59
5. Méthodologie d'écriture d'un savoir pratique d'après Silvio DWORECKI	p. 61
Conclusion	p. 75
Tables des illustrations	p. 77

Tome annexe – Archéologie d'un savoir pratique

Remerciements	p. 7
Résumé	p. 9
Abstract	p. 10
Introduction	p. 11
Chapitre 1. Différents « temps » de création	p. 23
• 1.1. Continuités du processus créateur dans le temps	p. 32
1.2 Processus mnésique : l'œuvre d'Adalgisa CAMPOS	p. 37
Recherche de liens entre les créations d'après Adalgisa CAMPOS	p. 51
Chapitre 2. Différents « espaces » de création	p. 65
• 2.1 Discontinuités des espaces picturaux	p. 76
2.2 Cadres socioculturels : l'œuvre de Claudia ANDUJAR	p. 81
2.3 Recherches créatrices dans les « paysages » socioculturels d'après Claudia ANDUJAR	p. 100
Chapitre 3. Différentes « matières » dans la création	p. 110
• 3.1 Interdépendance des matières abstraites et concrètes	p. 120
3.2 <i>Trajets imaginaires</i> : l'œuvre de Danièle ORCIER	p. 128
Recherche des mouvements créateurs à partir des constellations d'images d'après Danièle ORCIER	p. 146
Chapitre 4. Différents mouvements créateurs	p. 159
• 4.1 <i>Le travail du rêve</i> : l'œuvre de Josef NADJ	p. 167
4.2 « Mémoires ouvertes » selon Josef NADJ	p. 177
4.3 Le travail créateur : l'œuvre d'Alexandre HOLLAN	p. 185
4.4 Impressions et rêves selon Alexandre HOLLAN	p. 199
Conclusion	p. 210
Tableau schématique de la thèse	p. 220
Index général	p. 222
Table des Illustrations	p. 226
Bibliographie	p. 232

Introduction

Ce tome sur ma pratique artistique accompagne le tome théorique sur les métamorphoses créatrices afin de mettre en perspective l'objet de cette étude en détaillant certaines expériences pratiques personnelles et un parcours d'apprentissage par lequel est passée ma perception de la nature pour devenir gestes et composition de traits et vides sur un support. Il peut être lu avant ou après le tome théorique parce qu'ils se complètent tout en restant indépendants.

Seuls certains angles d'approche sur cette pratique tant consciente qu'inconsciente ont été retenus : mes relations avec le paysage, quelques métamorphoses de mon processus créateur, mes références artistiques, le temps, l'espace, les matériaux et le mouvement mis en œuvre dans cette pratique de dessins d'après nature. Pour m'aider à appréhender ce processus, j'ai sollicité l'aide substantielle de mon premier professeur de dessin, Silvio Dworecki. Un dialogue avec l'artiste clôt ce tome.

Des réserves s'imposent à l'égard des descriptions qui sont faites de cette pratique personnelle en perpétuel mouvement, parce qu'il m'est impossible de détacher complètement les procédés du « résultat », parce que la partie inconsciente de ce processus que mon regard et mes analyses ignorent encore est loin d'être négligeable et parce qu'un nombre considérable d'éléments peuvent varier selon les séances de travail. C'est la raison pour laquelle ce qui est décrit dans les pages qui suivent résulte plutôt de l'examen des répétitions inhérentes à ce processus de création artistique.

Prélude

(Nota preliminar, Cancioneiro, s.d.)

Fernando Pessoa

1. Chaque instant d'activité mentale, un double phénomène de perception se produit en nous : en même temps que nous sommes conscients d'un état d'âme, nous avons devant nous, impressionnant les sens qui sont tournés vers l'extérieur, un certain paysage, la compréhension de paysage est, pour l'aisance des phrases, tout ce qui forme le monde extérieur à un moment spécifique de notre perception.

2. Tous les états de l'esprit sont un passage. Autrement dit, l'état d'esprit dans son ensemble n'est pas seulement représentable par un paysage, mais il est véritablement un paysage. Il y a en nous un espace intérieur où la matière de notre vie physique s'agite. Ainsi, une tristesse est un lac mort en nous, une joie une journée ensoleillée de notre esprit. Et – même si l'on ne veut pas admettre que tout l'état d'esprit est un paysage – nous pouvons au moins admettre que tout état d'esprit peut être représenté par un paysage. Si je vous dis « Il y a du soleil dans mes pensées », personne ne comprendra que mes pensées sont tristes.

3. Ainsi, ayant à la fois conscience de l'extérieur et de notre esprit, et notre esprit étant un paysage, nous sommes simultanément conscients de deux paysages. Or, ces paysages se fusionnent, s'interpénètrent, de sorte que notre état d'esprit, quel qu'il soit, souffre un peu du paysage que nous voyons – dans une journée ensoleillée, une âme triste ne peut pas être aussi triste que dans un jour de pluie – et, réciproquement, le paysage extérieur souffre de notre état d'esprit – c'est de tous les temps de dire, surtout en vers, des choses comme « en l'absence de l'être aimé, le soleil ne brille pas », et des choses similaires. De manière que l'art, qui veut bien représenter la réalité, devra le lui réaliser à travers d'une représentation simultanée des paysages intérieurs et extérieurs. Il s'avère que l'art devra essayer de réaliser une intersection de deux paysages. Il faut que ce soient deux paysages, mais il peut être – si l'on ne veut pas admettre qu'un état d'esprit est un paysage – que l'on veuille simplement croiser un état d'âme (sentiment pur et simple) avec le paysage extérieur.

[...] ⁴⁸⁸

488Ce texte inédit de Fernando Pessoa n'a pas de date ni de signature. Il a été publié dans Fernando Pessoa, « Nota preliminar », *Œuvres poétiques (Obra poética)*, organisation, introduction et notes de Maria Aliete Galhoz, Rio de Janeiro, Édition Companhia Aguilar Editôra, 1960, p. 31. (traduction libre de Gabriela Golin et correction de Philippe Grandchamps). Dans les notes sur l'ensemble de poème « Cancioneiro » du tome Fernando Pessoa de la Bibliothèque de la Pléiade il est mentionné l'existence d'un texte presque lisible et incomplet nommé : « Prélude », nous ne savons pas encore s'il s'agit du même texte, mais nous avons adopté le titre. (Fernando Pessoa, *Œuvres poétiques*, Paris, Éditions Gallimard, collection de la Bibliothèque de la Pléiade, 2001, p. 1824).

1. Simultanités de paysages dans différentes expériences artistiques

Notre esprit est-il aussi complexe que la nature ou est-ce la nature qui se complexifie au contact de notre esprit ? Esprit et nature, comment les mettre en perspective ?

La flore est riche en matières, textures, couleurs, mouvement. Chaque plante présente une silhouette particulière, chacun de ses organes un mouvement propre de croissance. Les relations qui s'établissent entre chaque végétal pour survivre ainsi que l'étendue de combinaisons d'éléments organiques et chimiques dans l'ensemble y ajoutent des singularités innombrables à leurs formes.

Ma pratique artistique d'après nature prend en compte la surface visible d'une parcelle de flore cloisonnée dans un jardin d'une grande ville, et plus récemment celle de la garrigue de la Drôme. Et cette surface visible est déjà extrêmement complexe.

Imaginez-vous la délinéer dans ses détails composés de multiples plans, lignes et formes ; ce serait laborieux si l'image était figée telle une photographie, mais la nature subit l'action du vent, de la pluie, des lumières intenses qui débordent les contours. Et ses couleurs d'incommensurables nuances de vert, marron, jaune, rouge et toutes les couleurs de fleurs qui varient selon les différents éclairagements du jour et les changements de saison.

Au sein de cette abondance inépuisable, mon regard cherche des mouvements qui résonnent avec les « paysages » de mon esprit.

Anselm Kiefer établit une tout autre relation avec la nature : il se perd dans sa matérialité. Durant la première phase de son travail, il se sent enfermé dans la matière du tableau, raconte-t-il dans sa leçon inaugurale au Collège de France, il ne fait plus « *qu'un avec l'existant* »⁴⁸⁹.

Cela commence dans l'obscurité, dans une sorte d'urgence, de palpitation. J'ignore d'abord ce que signifie, mais cela me pousse à agir. Je suis alors dans la matière, dans la couleur, dans le sable, dans l'argile, dans l'aveuglement de l'instant sans distance. Ce qui s'opère au plus près, la tête quasiment dans la couleur est quelque chose d'informe et paradoxalement de plus précis.⁴⁹⁰

Au moment où cet élan initial s'apaise, l'artiste prend du recul de la matière pour comprendre ce qui a été projeté sur l'espace pictural. La deuxième phase de son travail est donc celle où il affronte la matière et l'« informe » présenté à lui et où il dépasse le sentiment de manque et déception qui lui envahit.

Poursuivre ce travail, pour l'artiste, requiert une recherche de références. Le paysage est un motif constant dans ses tableaux, les fragments naturels servent directement de matériaux à ses peintures et à la construction de ses objets. (Fig. 1) Pourtant, ses problématiques semblent plutôt liées à l'histoire de son pays, à la mythologie biblique, kabbalistique, nordique, germanique et à la poésie, celle d'Ingeborg Bachmann, de Paul Celan⁴⁹¹, de Velimir Khlebnikov⁴⁹²...

Il y a un moment dans ce processus créateur où le tableau devient « *lui-*

489Anselm Kiefer, « L'art survivra à ses ruines », leçon inaugurale au Collège de France, Paris, le 2 décembre 2010, 35 min 54 s Source : site internet de la radio France culture, diffusée le 13 février 2019.

490Ibid..

491Source : Page référente à l'artiste sur le site internet de la Galerie Gagosian : <<https://gagosian.com/artists/anselm-kiefer/>>.

492Source : Entretien avec Anselm Kiefer réalisé par Charles Darwent, « The Independent wants to know if I am a Nazi! », le 11 octobre 2009 pour le Independent UK journal en ligne : <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/anselm-kiefer-the-independent-wants-to-know-if-i-am-a-nazi-1799843.html>>.

même objet »⁴⁹³ indépendant. C'est alors que Kiefer l'expose à l'air libre, à la pluie, au vent, au soleil pour qu'ils agissent sur la couche picturale. C'est un appel à la nature pour achever l'œuvre. Parfois, il lui arrive enfouir ses tableaux dans le sol, d'autres fois il les emplit dans un conteneur et laisse le temps agir sur eux. Kiefer « *maltraite le tableau en l'abandonnant au néant, en le précipitant sciemment et avec cruauté vers la désolation et le vide* »⁴⁹⁴. Pour qu'ils deviennent ainsi les ruines de son travail créateur.

Les matériaux utilisés dans ses peintures et sa palette de couleur en tonalités d'ocres, bleus et gris nous renvoient également à un monde en ruines, à des paysages en ruines.

Avec une tout autre méthodologie de travail, des événements d'immersion analogues s'enchaînent durant ma pratique artistique. Loin de me plonger dans la matérialité du tableau, je plonge ma perception dans le paysage à la recherche d'un détail qui résonne avec les « paysages » de mon esprit et provoque un mouvement de mon corps. Dès le premier trait posé sur le support, je suis enfermée dans un « *entre-monde* »⁴⁹⁵ qui n'est plus ni nature visible ni paysage de mon esprit. Il n'y a plus de distance de ce qui se passe dans l'espace pictural, tout s'entremêle, visible, intime, perception, sentiments, formes, lumières, dans un rythme que j'essaie parfois de suivre, parfois d'imposer. À un moment donné, tout s'arrête et je suis comme éjectée de cet espace.

Mon regard est désormais extérieur à cette trame de traits et de vides. Et il pose la question suivante : ce dessin réalisé est-il inachevé ou irrésolu⁴⁹⁶ ?

493Anselm Kiefer, « *L'art survivra à ses ruines* », *Ibid.*.

494*Ibid.*.

495Appropriation du mot utilisé par Paul Klee dans « Discussion entre Paul Klee et Lothar Schreyer » in *Souvenirs : Erinnerungen am Sturm und Bauhaus*, München, Éditions Langen une Müller, 1956 ; cité par Felix Klee in *Paul Klee, Leben und Werk in Dokumenten*, ausgewählt aus den nachgelassenen Aufzeichnungen und den unveröffentlichten Briefen, Zürich, Éditions Diogenes, 1960, traduction française de Paul Klee et Felix Klee, Paris, Éditions Les librairies associées, 1963, p. 116 ; cité par Jean-François Lyotard, *Discours, Figure* (1971), Paris, Éditions Klincksieck, 2017, p. 224.

496Silvio Dworkicki relève cette question sur la manière laquelle Arlete Carlos Cunha organise ses espaces, matières et temps d'activité. Je me suis approprié de ce rapport entre les mots, car il représente bien le conflit qui s'impose à mon travail après un premier élan de gestes : continuer

S'il est inachevé, je ne le touche plus. En revanche, l'irrésolu me dérange davantage, alors, le dessin a besoin d'un temps de repos, et moi aussi – quelques minutes, des heures, une nuit entière, des jours – afin que la poussière soulevée par l'émotion et les divers mouvements puissent retomber et s'apaiser.

Un deuxième recul est ainsi fondamental pour comprendre ce qui perturbe dans l'ensemble. Il arrive qu'une trame dérangeante puisse n'être qu'un étrange espace inachevé enrichi par la composition d'accidents inconscients, dans ce cas, je ne le touche pas. Cependant, si le dessin est toujours irrésolu, il faut chercher par où commencer à le retravailler.

En résidence d'artiste l'année dernière, en revanche, ce procédé a un peu changé. J'ai décidé de reprendre presque l'intégralité de mes dessins sur carton pour constituer des livres. Durant ce processus, pour les harmoniser entre eux, j'ai alors senti la nécessité de les redessiner par-dessus un autre paysage d'après nature. Au paysage-jardin s'est ainsi superposé un paysage sauvage.

La première trame de traits et de vides sur le support guidait les gestes à venir structurant les nouveaux dessins. Les anciens dessins m'aidaient également à choisir le détail de la garrigue qui s'approchait le plus de l'image dessinée pour poursuivre le travail. Ce n'était donc pas directement une question de résonance de la nature avec les paysages de mon esprit, mais avec les dessins choisis pour le livre. (Fig. 2 et 3)

Néanmoins, rendre visible la simultanéité de paysages abstraits et concrets semble être la problématique de mon processus artistique. Celle de transformer la rencontre avec cette nature matérielle qui s'étend sur mon espace intime et, réciproquement, cet espace intime qui déborde sur la nature telle l'*espace intérieur du monde*⁴⁹⁷, conçu par Rainer Maria Rilke, en gestes puis en lignes, masse de couleurs, vide structural et vide médian.

À cette quête d'instantanéités devant le paysage,

sur le même support ou changer. Silvio Dworecki, *Em busca do traço perdido (À la recherche du trait perdu)*, São Paulo, Éditions Scipione/EDUSP, 1998, p. 67.

⁴⁹⁷Rainer Maria Rilke développe l'idée d'un *espace intérieur du monde* – *Weltinnenraum* cité par Maurice Blanchot, *L'espace littéraire* (1955), Paris, Éditions Gallimard, 1988, p. 174.

immédiatement lié à la réalisation de dessins, s'ajoutent d'autres recherches picturales :

- celles des rapports de composition des traits et de vides, d'ombre et de lumière, de rythme et de couleur, de superpositions... ;

- celles des rapports de matériaux correspondant le mieux à la réalisation de cette quête ;

- celles de mouvements, d'une technique et d'une méthodologie... ;

- et d'autres, inconsciemment ressenties, qui cherchent une transformation imagée intime à travers les métamorphoses du paysage.

Les couches simultanées de ce processus sont ainsi beaucoup plus nombreuses et profondes que notre conscience peut discerner. Il y a plusieurs zones d'ombres, tel le facteur qui a conduit ma pratique à privilégier cette méthodologie d'après nature, ainsi qu'à choisir de la technique du dessin au crayon noir.

Nous pouvons supposer que la condition sociale dans laquelle je me suis retrouvée en France – étudiante en situation de précarité – a, peut-être, contribué à la reprise de cette méthode utilisée durant ma licence à la faculté d'Arts plastiques. C'est une technique réalisable dans n'importe quel espace étroit. Et le regard par la fenêtre, un moment d'évasion ? Et la nature confinée de grandes villes, une analogie avec mon état d'esprit ?

En anglais, paysage se dit *landscape*, déformation du mot allemand *landschaft* qui, au début du Moyen Âge, désignait un ensemble d'habitations construites sur de terres agricoles, elles-mêmes entourées d'une nature sauvage, inconnue et impénétrable. [...] Au XVII^e siècle [en Hollande, le mot] désignait une étendue de terre pouvant être représentée par le géomètre ou le peintre sous forme de carte ou de tableau. C'est vers cette époque qu'en Angleterre *landschap* devint *landskip* et que très vite, il prit un sens qui nous est plus familier et qui est aussi celui du mot français paysage : une vue large, prise souvent depuis une certaine hauteur, d'une scène rurale dans laquelle on peut distinguer villages, champs, bois et routes. Il ne s'agit pas de la nature au sens propre, mais plutôt de son organisation par l'homme.⁴⁹⁸

498 Tacita Dean et Jeremy Millar, *Lieu (Place)*, traduction de Vicent Delezoide, Londres, Éditions Thames & Hudson, 2005, p. 13.

Le motif de mes dessins cadre avec cette conception de paysage pris depuis une certaine hauteur (fenêtre d'appartement) d'une scène de ville où la nature organisée par l'homme est entourée de bâtiments ou d'une garrigue sauvage proche des maisons de campagne. Cependant, mon regard sur elles, nature organisée ou sauvage, perçoit une même force des lignes, des formes, des mouvements, des textures. C'est à leurs rapports de survie dans l'ensemble que tout change, la première pousse à l'aise et la deuxième sous contrainte.

Mon regard sur le paysage est personnel et contemporain, remettons le en perspective avec la représentation du paysage de différents courants artistiques depuis quelques siècles.

En Europe, les peintures de paysage deviennent un genre indépendant au XVII^e siècle. En Hollande, à la différence du comté de Flandre – où les grands commanditaires (l'Église, la cour et la noblesse) demeureraient actifs – il existait un marché libre de l'art pour une clientèle essentiellement privée où les œuvres étaient réalisées sans commande préalable. Cet encouragement socio-économique a incité les artistes à se spécialiser dans le genre où ils rencontraient du succès. Des documents sur un marché organisé en 1649⁴⁹⁹ montrent les prix de vente des tableaux, ce qui nous permet d'entrevoir les rapports d'offres et demandes de différents types de peinture. Par exemple, une nature morte de De Heem a été estimée à deux cents florins, une scène biblique de Nicolaus Knüpfer cotée à cent florins et des paysages de Van Goyen entre dix-huit et vingt-cinq florins.

Ce sera au XIX^e siècle que les paysages atteindront leur apogée. Plusieurs méthodes, représentations se présentent dans différents mouvements artistiques :

– Caspar David Friedrich, par exemple, affirmait que l'artiste ne devrait

⁴⁹⁹Sur les conditions sociales générales de la peinture en Hollande au XVII^e siècle cf. E. Larsen, « The Duality of Flemish and Dutch Art in the Seventeenth Century », in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn, 1964*, Berlin, Éditions Verlag Gerb. Mann, 1967, p. 59-65 ; cité par Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Éditions champs arts, 1996, p. 186.

pas « *seulement peindre ce qu'il voit, mais aussi ce qu'il voit en lui-même* »⁵⁰⁰. Selon Daniel Arasse, cette manière de concevoir la nature est liée à « *la philosophie de la nature d'origine allemande, au culte romantique de la nature et à son transcendantalisme* »⁵⁰¹.

– William Turner a répondu ceci au reproche d'un officier de la marine sur un de ses vaisseaux : « *Mon affaire est dessiner ce que je vois, non ce que je sais.* »⁵⁰².

– John Ruskin, dans ses cours au Working Men's College, prônait que l'artiste devrait accepter la « *loi universelle d'obscurité* »⁵⁰³ et peindre « *ce qu'il "voit" et non ce qu'il "sait"* »⁵⁰⁴. Ruskin affirmait avoir expérimenté « *l'infinie merveille de la nature* »⁵⁰⁵ dans la forêt de Fontainebleau, ce qui a déclenché une pratique de dessin, avec « *un émerveillement qui grandissait de seconde en seconde [il voyait que les lignes de la nature tracées sur le support], se "composaient" d'elles-mêmes par des lois plus fines que celles que peuvent connaître les hommes.* »⁵⁰⁶

– Paul Cézanne était convaincu que le peintre doit se plier à ce parfait ouvrage qu'est la nature. « *De lui, tout nous vient, par lui, nous existons, oublions tout le reste.* »⁵⁰⁷ Il passait des heures à contempler le paysage avant d'enregistrer un premier geste. Le paysage, disait-il, « *se pense en moi, et je suis sa*

500Daniel Arasse, *Ibid.*, p. 111.

501*Ibid.*, p. 112.

502Joseph Mallord William Turner cité par John Gage, « Le roi de la lumière. Turner et le public français de Napoléon à la Seconde Guerre mondiale » in *J. M. W Turner*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1983, p. 54 ; cité par Daniel Arasse, *Ibid.*, p. 193.

503Daniel Arasse, *Ibid.*, p. 109.

504*Ibid.*.

505*Ibid.*, p. 108.

506John Ruskin cité par T. Verdon in *The Pre-Raphaelites*, Londres, Éditions Thames and Hudson, 1970, p. 15 et 135 ; cité par Daniel Arasse, *Ibid.*, p. 108.

507Paul Cézanne cité par Maurice Merleau-Ponty in « La doute de Cézanne » in *Sens et non-sens*, Paris, Éditions Gallimard, 1996. p. 17.

conscience »⁵⁰⁸. Or, affirme Merleau-Ponty, « *cette philosophie qui est à faire, c'est elle qui anime le peintre, non quand il exprime des opinions sur le monde, mais à l'instant où sa vision se fait geste, quand, dirait Cézanne, il "pense en peinture"⁵⁰⁹ »⁵¹⁰.*

– Henri Matisse s'est inspiré de gravures et dessins de l'art oriental où les « [...] *vides laissés autour des feuilles comptaient autant que le dessin même des feuilles* »⁵¹¹ pour créer une série nommée « *la naissance de l'arbre dans une tête d'artiste* »⁵¹². Il raconte dans une lettre à André Rouveyre, datée de 1942, avoir commencé cette série de dessins simplifiés de feuilles d'arbre qu'il voyait de sa fenêtre à partir d'une étude sur les sentiments que la contemplation de l'arbre éveillait en lui.

– En Chine, la peinture de paysages a déjà une grande importance au IX^e siècle durant la dynastie Tang (618-907). Shih-t'ao au XVIII^e avait une conception unitaire de l'univers, explique François Cheng, la « *nature en sa virtualité révèle à l'homme sa nature propre, lui permettant de se dépasser ; et l'homme en s'accomplissant permet à son tour à la nature de s'accomplir.* »⁵¹³ Shih-t'ao lui-même a écrit : « *Il y a cinquante ans, il n'y avait pas encore eu connaissance de mon Moi avec les Monts et les Fleuves, non pas qu'ils eussent été valeurs négligeables, mais je les laissais seulement exister par eux-mêmes. Mais maintenant les Monts et les Fleuves me chargent de parler pour eux ; ils sont nés en moi, et moi en eux. J'ai cherché sans trêve des cimes extraordinaires, j'en ai fait des croquis ; monts et fleuves se sont rencontrés avec mon esprit, et leur*

508 Maurice Merleau-Ponty, *Ibid.*, p. 31.

509 Paul Cézanne par ses lettres et ses témoins par Bernard Dorival, *Paul Cézanne*, Éditions Pierre Tisné, Paris, 1948, p. 103 et suivantes ; cité par Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit* (1960), Paris, Éditions Gallimard, 2008, p. 60.

510 Maurice Merleau-Ponty, *Ibid.*.

511 Henri Matisse, « Propos sur le dessin de l'arbre rapportés par Louis Aragon », *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Éditions Hermann, 1972, p. 168.

512 *Ibid.*, p. 167.

513 François Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 146.

*empreinte s'y est métamorphosée, en sorte que finalement ils se ramènent à moi [...] »*⁵¹⁴

– À Berlin de nos jours, Olafur Eliasson crée des installations où la nature est souvent présente ou représentée. Tel le grand soleil – *Weather project*, 2003 – construit pour l'espace du grand hall des turbines de la Tate Modern à Londres, ou le brouillard produit par un cercle en métal suspendu, telle une fontaine inversée – *Fog assembly (Brouillard rassemblé)*, 2016 –, installé dans un des espaces du jardin du château de Versailles. Celle-ci avait pour but de priver les spectateurs qui rentraient dans ce cercle de brume du sens de la vue, ce sens « *qui est sans cesse sollicité [...] doit être remplacé par d'autres sens* »⁵¹⁵. Ce qui lui intéresse dans la perception des spectateurs « *c'est le décalage entre ce que nous voyons et l'attente de ce que nous en avons.* »⁵¹⁶

Dans mes dessins d'après nature, c'est moins le paysage et *son organisation par l'homme* que la nature elle-même qui capte mieux mes paysages personnels en transformation.

514 Shih'ao, *Les Propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*, traduction de Pierre Ryckmans, Paris, Éditions Plon, 2007, p. 75-76.

515 Olafur Eliasson, « Dossier pédagogique : Olafur Eliasson », rédigé par Delphine Avril et Thomas Péan, publié à l'occasion de l'exposition *Olafur Eliasson Versailles*, au Château de Versailles, du 7 juin au 30 octobre 2016, p. 16.

516 Bénédicte Ramade, « Eliasson Olafur (1967 -) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 29 avril 2020. URL : <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/olafur-eliasson/>>.

Les métamorphoses de Daphné

(*Metamorphōseōn librī*, 1^{er} apr. J.-C.)

Ovide

*La prière à peine finie, une lourde torpeur envahit les bras,
le sein doux est cerclé de fine peau,
en feuillages les cheveux, en branches les bras poussent,
le pied jadis si vif colle aux racines figées,
la tête est la cime, une splendeur demeure en elle,
Phæbus l'aime encore et, la main posée sur le tronc,
il sent son cœur palpiter sous l'écorce nouvelle
et embrasse les branches comme des bras ; de toute sa force,
il donne des baisers au bois et le bois renvoie les baisers.⁵¹⁷*

517OVIDE Publius Ovidius Naso, « Métamorphose de Daphné en laurier », livre I in *Les Métamorphoses (Le Metamorphosi di Ovidio, 1^{er} apr. J.-C.)*, traduction de Marie Cosnay, Éditions de l'Ogre, 2017. Source : site internet de Mediapart, Lise Wajeman, « De la vie à la mort, et retour : “Les Métamorphoses” d’Ovide », 26 mars 2020.

2. Métamorphoses créatrices

Le travail créateur métamorphose des matériaux : le son, le langage, les symboles, les images jusqu'à ce qu'« *on ne désintrie [plus] la matière de la forme, le processus du résultat, le tangible du visible* »⁵¹⁸, « *l'expérience du savoir* »⁵¹⁹ et le contenu du style.

Tout processus de métamorphose, explique Georges Didi-Huberman, comprend une partie qui nous reste voilée. Soit parce que nous n'avons pas accès à un déploiement des formes⁵²⁰, soit parce qu'une durée nous échappe : la lenteur avec laquelle les émotions plus intenses « *se produisent nous en ôte la perception* »⁵²¹.

Telle la métamorphose de la vie en *premier mot d'un vers*. Rainer Maria Rilke dans *Les cahiers de Malte Laurids Brigge* parvient à une très belle description de cette métamorphose :

518Georges Didi-Huberman parle ici de grandes lignes de force qui ont fait l'émergence d'un art « moderne » au XV^e siècle en Italie, nous le généralisons, in Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008, p. 95.

519Ibid., p. 97.

520Georges Didi-Huberman, « Dessin, désir, métamorphose (esquissées sur les ailes d'un papillon) » in *Le plaisir du dessin : carte blanche à Jean-Luc Nancy*, publié à l'occasion de l'exposition présentée au Musée de Beaux-Arts de Lyon, du 12 octobre 2007 au 14 janvier 2008, Paris, Éditions Hazan et, Lyon, Éditions du Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2007, p. 216.

521Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Tome I, Du côté de chez Swann* (1913), Édition présentée et annotée par Antoine Compagnon, Paris, Éditions Gallimard, 2016, p. 151.

[Ce] n'est que lorsqu'ils [nos souvenirs] deviennent en nous sang, regard, geste, lorsqu'ils n'ont plus de nom et ne se distinguent plus de nous, ce n'est qu'alors qu'il peut arriver qu'en une heure très rare, du milieu d'eux, se lève le premier mot d'un vers.⁵²²

Rilke n'expose pas seulement un moment de projection d'un « *noyau inconscient* »⁵²³, il indique déjà sa destinée : *se lève le premier mot d'un vers*. Ceci est un texte d'un poète qui réfléchit sur son processus d'écriture.

Didier Anzieu divise le processus psychique du travail créateur en cinq phases. Trois d'entre elles correspondent à cette transformation d'un noyau psychique inconscient en élément essentiel d'une recherche créatrice. La première phase est celle du saisissement créateur, elle⁵²⁴ peut survenir, selon l'auteur, à l'occasion d'« *un deuil à faire, un engagement important à prendre pour toute l'existence, une maladie grave, une liberté reçue ou conquise qui élargit le champ des possibles, la crise d'entrée dans la jeunesse, la maturité ou la vieillesse* »⁵²⁵. À ce moment-là, un représentant psychique refoulé (« *une sensation-image-affect dont il fera le thème directeur de son œuvre*⁵²⁶ ») jaillit hors de l'inconscient. Sa prise de conscience requiert la mise en relation de cet élément avec d'autres représentations de choses et de mots, tel le travail du système psychique durant le rêve nocturne pour « *que puisse se constituer un symbole* ».⁵²⁷ La troisième phase

522 Rainer Maria Rilke, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge (Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge)*, 1910), traduction de Maurice Betz, Paris, Éditions Émile-Paul Frères, 1947, p. 20-21.

523 Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Éditions Gallimard, 1981, p. 102-103.

524 Didier Anzieu : « Le terme de saisissement me paraît mieux convenir en raison de sa diversité même de sens. Tantôt, il connote une attitude passive (le sujet est saisi, d'une façon brusque et soudaine, par une impression forte, sensation – généralement de froid –, émotion, sentiment, qui envahit l'esprit, et même l'âme, c'est-à-dire le noyau de son être psychique) ; tantôt, il désigne une attitude mentalement active dont le modèle corporel est fourni par la main : *saisir*, et mieux encore *se saisir de*, c'est mettre la main avec détermination, force, rapidité, c'est prendre d'un coup, empoigner, s'emparer ; puis, par dérivation du physique au mental, *saisir* s'applique à la conscience qui embrasse, appréhende un objet par la perception ou par le raisonnement. Tel est le paradoxe du saisissement créateur, la coexistence d'une extrême activité de la conscience et d'une extrême passivité du reste du Moi. », *Ibid.*

525 *Ibid.*, p. 95.

526 *Ibid.*, p. 102.

527 *Ibid.*, p. 108.

est celle par laquelle, *dans une heure très rare*, ce représentant psychique inconscient subit un remaniement : de « *caché, perdu, rejeté aux frontières du Soi [il] deviens pour le Moi un objet possédant une logique interne, dont celui-ci peut se représenter les conséquences, les développements, les manifestations, en les imprimant dans un matériau approprié [...]* »⁵²⁸.

Le travail créateur à partir d'expériences matérielles répétées, et pourtant chaque fois nouvelle, avec ses « *intégrations verticales et horizontales* »⁵²⁹ des systèmes psychologiques et mnésiques, avec ses déconstructions et reconstructions des codes et des symboles, engendre des métamorphoses que nous ne saurions connaître dans leur intégralité.

La problématique de mon travail artistique consistant à imprimer les simultanités de paysages par un ensemble de métamorphoses, elle a construit une sorte de tracé d'empreintes. Ces empreintes donnent corps à mes délires et à mes illusions libérés grâce au jeu de la création. Le tracé qu'elles forment permettra, peut-être un jour, d'y voir les métamorphoses par lesquelles sont passés ma pratique et mon esprit.

Friedrich Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, explicite trois métamorphoses de l'esprit dans la quête de la liberté du jeu de la création. Une liberté dans laquelle, tel un enfant, nous n'avons plus peur ni de l'illusion ni de l'imagination ni de délires ni de désirs. Le philosophe ne propose pas un retour à l'enfance qui nous a quittés, mais de rechercher l'état de l'esprit de l'enfant libre de créer son monde à lui.

Il y a beaucoup de pesants fardeaux pour l'esprit robuste, aimant à porter de lourdes charges et que le respect habite : c'est à un pesant fardeau qu'aspire la force, au fardeau le plus lourd.

Qu'est-ce qui est lourd ? Demande l'esprit habitué aux lourdes

⁵²⁸*Ibid.*, p. 116.

⁵²⁹Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique* (1967), traduction de Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, préface de Jean-François Lyotard, Paris, Éditions Gallimard, 1982, p. 244-245.

charges, et le voici qui s'agenouille, pareil au chameau, il veut qu'on le charge bien.

Qu'est-ce qui est le plus lourd, ô héros ? Interroge l'esprit habitué aux charges pesantes, que je m'en charge, moi, et que me réjouisse de ma force.

N'est-ce pas cela : s'abaisser pour faire souffrir son orgueil ? N'est-ce pas cela : faire éclater sa folie pour se moquer de sa sagesse ?

Ou bien est-ce cela : abandonner notre cause quand elle fête sa victoire ? Monter sur les hautes montagnes pour tenter le tentateur ?

[...]

C'est tout ceci, de tout ce qu'il y a de plus pesant dont se charge l'esprit qui aime à porter les fardeaux : tout pareil au chameau qui, une fois chargé se hâte vers le désert, lui aussi se hâte vers son désert.

Mais dans le désert, le plus reclus se fait la seconde métamorphose : l'esprit ici se change en lion, il veut conquérir sa liberté et être le maître dans son propre désert.

Son dernier maître, il le cherche ici : il veut devenir son ennemi et l'ennemi de son dernier dieu, il veut se battre pour la victoire contre le grand dragon.

Quel est ce grand dragon que l'esprit ne veut plus appeler ni maître ni dieu ? « Tu dois », tel est le nom du grand dragon.

Mais l'esprit du lion, lui, il dit : « Je veux ».

« Tu dois » l'attend au bord du chemin, couvert d'écailles, dorées, miroitant et sur chaque écaille étincelle en lettre d'or : « Tu dois ».

Des valeurs millénaires brillent sur ces écailles et ainsi parle le plus puissant de tous les dragons : « Toute valeur de toute chose – elle brille sur moi. »

Toute valeur a déjà été créée et toute valeur créée, c'est moi. En vérité, il ne doit plus y avoir de « Je veux ! ». Ainsi parle le dragon.

Mes frères, pourquoi est-il besoin du lion de l'esprit ? L'animal de bât ne suffit-il donc pas, lui qui renonce et qui est plein de respect ?

Créer des valeurs nouvelles – le lion lui-même n'est pas encore capable, – mais conquérir la liberté pour des créations nouvelles – voilà ce que peut la puissance du lion.

Créer sa liberté et opposer même au devoir le « non » sacré : à cette fin, mes frères, il ait besoin du lion.

Prendre le droit de créer des valeurs nouvelles – c'est la conquête la plus terrible pour l'esprit accoutumée aux fardeaux et au respect. À la vérité, cela lui paraît être de la rapine et l'affaire de bêtes de proie.

Il aimait jadis, comme son bien le plus sacré, le « Tu dois » : or le voilà obligé de trouver illusion et arbitraire jusqu'au cœur de ce qu'il y a de plus sacré, afin d'arracher sa liberté à son amour : c'est le lion qu'il faut pour un tel rapt.

Mais dites, mes frères, de quoi l'enfant est donc capable dont ne le fut pas le lion ? Pourquoi faut-il donc que le lion féroce devienne un enfant ?

L'enfant est innocence et oubli, un recommencement, un jeu, une roue roulant d'elle-même, un premier mouvement, un « oui » sacré.

Oui, pour le jeu de la création, mes frères, il est besoin d'un « oui » sacré : c'est *sa* volonté que l'esprit veut à présent, c'est *son* propre monde que veut remporter celui qui est perdu au monde.

Je vous ai dit trois métamorphoses de l'esprit : comment l'esprit devient chameau, le chameau lion, et le lion enfin enfant.

Ainsi parlait Zarathoustra.⁵³⁰

Nous n'analysons pas ce texte de Nietzsche sur le plan philosophique, ce n'est pas le but de ce texte et mes compétences pour le faire sont limitées. Par exemple, est-ce que Zarathoustra nous décrit le chemin de trois métamorphoses de l'esprit qui se juxtaposent durant toute une vie ou nous propose-t-il un parcours circulaire de métamorphoses que nous devrions suivre chaque fois que nos fardeaux deviennent trop lourds ? Dans la deuxième hypothèse, nous ne deviendrions pas définitivement enfants, nous ne serions pas non plus toujours dans *nôtre* monde, mais chaque fois que nous aurions besoin d'un recommencement.

Néanmoins, le créateur qui se trouve noyé dans un monde de « *pesants fardeaux* » doit s'inventer une issue, au moment que ses charges deviennent trop lourdes il a besoin de s'en décharger ou de l'alléger à travers son travail créateur. C'est « *son propre monde que veut remporter celui qui est perdu au monde* »⁵³¹.

Je ne sais pas non plus quelles ont été et quelles seront les métamorphoses de mon esprit ; qui sait ? Un jour peut-être, mes empreintes le montreront. Tout ce que je sais, ce que cette pratique artistique me place face à des sentiments d'angoisse, de manque de confiance en moi, à des erreurs inattendues, d'autres inquiétantes, à mes limites émotionnelles. Dessiner est, pour moi, une « lutte »⁵³², une épreuve à laquelle succède une sensation de bonheur.

Parfois, cependant, ce travail m'amène au point où mon « *être atteint sa*

530Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra – Un livre pour tous et pour personne, (Also sprach Zarathustra – Ein Buch für Alle und Keinen. 1883-1885)*, traduction, préface et commentaires de Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Éditions Livre de poche, 2010, p. 39-41.

531Ibid., p. 41.

532Marcel Duchamp, « Le processus de créatif » (1957) in *Duchamp du signe. Écrits*, Paris, Éditions Flammarion, 1991, p. 188-189.

limite et où la limite définit l'être »⁵³³. Il s'ensuit, le sentiment dérangeant d'être devant « *un miroir en négatif* »⁵³⁴, dans lequel je reconnais le peu qui m'appartient et découvre tout ce qui je ne suis pas et qui je ne peux pas encore réaliser.

Mes « luttes » avec les limites de mon esprit ne sont pas récentes. Dans un article publié en 2000 dans le magazine *ARTnews*⁵³⁵, l'artiste cubain Kcho explique son choix d'utiliser des bateaux, radeaux et les débris rejetés par l'océan comme matériaux de ses installations : « *Là où j'ai grandi, toutes les limites sont liquides* »⁵³⁶, raconte-t-il. Il est originaire d'une petite île au sud de Cuba. Cette phrase m'a immédiatement percutée. Depuis ce jour-là, je m'efforce de transformer certains cadres rigides de mon esprit en « limites liquides ». C'est là mon « ailleurs », ce que je n'ai pas eu et n'aurai pas. Si j'arrive, au moins, à transformer ces cadres en une « forêt de bambous flexibles », ce sera déjà une victoire.

Soumis au danger de conduire des expériences jusqu'au point où l'être « *ne peut plus continuer* »⁵³⁷, le créateur travaille son œuvre autant qu'il se laisse travailler par elle. Selon Maurice Blanchot :

Tout travail nous transforme, toute action accomplie par nous est action sur nous : l'acte qui consiste à faire un livre nous modifierait-il plus profondément ? Et est-ce bien alors l'acte lui-même, ce qu'il y a de travail, de patience, d'attention dans cet acte ? N'est-ce pas une exigence plus originelle, un changement préalable qui peut-être s'accomplit par l'œuvre, auquel elle nous conduit, mais qui, par une contradiction

533 Michel Foucault, *Préface à la transgression, hommage à Georges Bataille* (1963), suivi de *Ceci n'est pas une préface* de Francis Marmande, Fécamp, Nouvelles Éditions Lignes, 2012, p. 21.

534 Je me suis approprié de ce passage du dialogue de Marco Polo et l'empereur des Tartares Kublai Khan du livre *Les villes invisibles* d'Italo Calvino : « *l'ailleurs est un miroir en négatif. Le voyageur y reconnaît le peu qui lui appartient, et découvre tout ce qu'il n'a pas eu, et n'aura pas* ». Italo Calvino, *Les villes invisibles (Le città invisibili, 1972)*, traduction de Jean Thibaudeau, Paris, Éditions Gallimard, 2013, p. 39.

535 Rosa Lowinger, « Making Waves », N° juin 2000, *ARTnews*. Source : <<https://www.artnews.com/art-news/news/making-waves-21/>>.

536 Alexis Leiva Machado (Kcho) cité par Rosa Lowinger, « Making Waves », N° juin 2000. Source : <<https://www.artnews.com/art-news/news/making-waves-21/>>.

537 Rainer Maria Rilke dans une lettre adressée à Clara Rilke cité par Maurice Blanchot *Op. cit.*, p. 316.

essentielle, est non seulement antérieur à son accomplissement, mais remonté au point où rien ne peut s'accomplir ?⁵³⁸

Dans l'inconscient, rien ne peut s'accomplir. Il faut savoir atteindre la métamorphose des souvenirs en regard et gestes et encore, atteindre l'« *heure très rare* [où] *se lève le premier mot d'un vers* »⁵³⁹ pour ensuite accomplir la métamorphose de ce mot en poème.

538Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 109.

539Rainer Maria Rilke, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, *op. cit.*, p. 20-21.

La huitième élégie de Duino

(Duineser Elegien, 1922)

Rainer Maria Rilke

*Et nous : toujours et partout spectateurs,
tournés vers tout et jamais au-delà !
Cela nous submerge. Nous y mettons ordre. Cela s'écroule.
Nous y remettons ordre et nous écroulons nous-mêmes.*

*Qui donc nous a inversé de la sorte que,
quoi que nous fassions, nous ayons la contenance
de quelqu'un qui s'éloigne ? De même que, sur
la dernière colline qui lui montre une fois encore toute
sa vallée, il se retourne, fait halte, s'attarde –,
ainsi vivons-nous, sans fin prenant congé.⁵⁴⁰*

⁵⁴⁰Rainer Maria Rilke, *La huitième élégie de Duino (Duineser Elegien, 1922)*, traduction de Roger Munier, illustrée par Alexandre Hollan, Saint-Clément-de-Rivière, Édition Fata Morgana, 1998, p. 20.

3. Expériences pratiques de référence

Il arrive, parfois, que ce soit un geste qui s'émerge de l'océan inconscient au milieu des expériences créatrices.

Mira Schendel cherchait à « *stimuler le vide* »⁵⁴¹ de la composition de ses dessins, et dans le vertige de ses expériences de gestes et de traits, elle a fini par produire environ deux mille monotypes dans la période de 1964 à 1967. Quelques-uns se limitent à un seul trait, d'autres présentent de grandes masses noires. Des lettres, des mots, des lignes, des vides composent les multiples séries réalisées sur le translucide et fragile papier de riz japonais.

Ces deux monotypes (Fig. 5) en sont un exemple. Mis l'un à côté de l'autre, ils construisent des rapports entre traits et vide que les expériences immédiates durant leurs réalisations n'avaient peut-être pas prévus. Isolés, tous les deux nous donnent l'impression d'un détail de paysage lointain. Le dessin de celui de gauche rappelle l'extrémité d'un relief en pente accompagné d'une rivière ou d'une route,

⁵⁴¹Mira Schendel (traduction libre) : « Je dirais que la ligne, dans la plupart du temps, stimule le vide. Je ne suis pas sûre que le mot "stimuler" soit correct. En tout cas, ce qui est important dans mes œuvres c'est le vide, activement le vide. » (« *Eu diria que a linha, na maioria das vezes, apenas estimula o vazio. Não estou certa de que a palavra estimular esteja correta. Algo assim. De qualquer modo, o que importa na minha obra é o vazio, ativamente o vazio.* ») cité par Guy Brett, « ativamente o vazio » in *No vazio do mundo, Mira Schendel*, édité à l'occasion de l'exposition présentée à la Galeria de Arte do SESI du 30 septembre 1996 au 26 janvier 1997, sous la direction de Sônia Salzstein, São Paulo, Éditions Marca D'Água, 1996, p. 50.

et les taches de peinture font penser à la terre. Les lignes de celui de droite suggèrent des rochers près de la mer qui remontent en versant dénudé. Le silence et le repos les habitent. Ensemble, ils se complètent, les traits de la pente et du versant forment à présent une étrange île sur l'horizon, la terre devient partout la mer. L'immensité du vide s'amplifie, le prolongement suggéré de la montagne ou du rocher au dé-là du papier se fond dans l'étendu de l'eau.

Le contenu des correspondances de l'artiste avec le philosophe Jean Gebser⁵⁴² a permis au chercheur Geraldo de Souza Dias⁵⁴³ de suggérer que sa compréhension du concept de *vide* était moins celle d'un néant à remplir que celle d'une amplitude cosmique (*Weite*).

Dans le but de « stimuler » et de rendre visible cette amplitude cosmique, Schendel y construit des rythmes visuels avec des traits, des taches, des mots. La série de monotypes en hommage au compositeur allemand Karlheinz Stockhausen⁵⁴⁴, d'après sa musique électroacoustique *Gesang der Jünglinge*⁵⁴⁵ (*Chant des jeunes*), exposée à la 8^e Biennale de São Paulo en 1965⁵⁴⁶, est un exemple. « *L'interprétation visuelle de Schendel garde, dans son essence, la structure musicale de la composition* »⁵⁴⁷ et intègre comme élément graphique les paroles de la musique.

Toute une série d'expériences de gestes d'écriture accompagne cette série de monotypes. La problématique de son travail, expliquait-elle, était :

542cf. Jean Gebser, *Ursprung und Gegenwart*, vol 1, « Die Fundamente der aperspektivischen Welt », Stuttgart, Éditions Deutsche Verlags-Anstalt, 1949.

543Géraldo de Souza Dias a réalisé sa thèse de doctorat sur Mira Schendel – *Mira Schendel : Kunst zwischen Metaphysik und Leiblichkeit* à l'Université der Künste Berlin, 2000.

544Karlheinz Stockhausen est un compositeur allemand né à Mödrath en 1928 et mort en 2007.

545*Gesang der Jünglinge* a été composé et créé, le 30 mai 1956, dans les studios de la WDR de Cologne, l'œuvre était primitivement prévue pour cinq voies mono : quatre haut-parleurs entourant le public, et un au-dessus de lui. Elle fut ramenée ultérieurement à quatre voies, et un mixage stéréo fut réalisé par l'auteur en 1968. Source : <<https://fresques.ina.fr/artsonores/fiche-media/InaGrm00007/karlheinz-stockhausen-gesang-der-junglinge.html>>.

546Géraldo de Souza Dias, « Mira Schendel », *Mira Schendel*, publié à l'occasion de l'exposition présentée à la Galerie Nationale du Jeu du Paume du 9 octobre au 18 novembre 2001, traduction de Pierre Léglièse-Costa, Paris, Éditions du Jeu du Paume/Réunion des musées nationaux, 2001, p. 14.

547Ibid..

celle de saisir le passage de l'expérience immédiate – avec toute sa force empirique – en symbole – avec sa mémorisation et sa relative éternité. Il s'agit de mettre en rapport la vie laquelle je souffre, j'agis, dénuée parfois de sens et de but, avec le domaine des symboles, du langage, qui cherche à capter cette vie, mais qui est vide d'émotions et de souffrance. J'essaie de faire coïncider ces deux domaines et articuler la richesse de l'expérience avec la relative immortalité du symbole. En d'autres termes, mon travail s'efforce d'immortaliser le fugace et de donner sens à l'éphémère. Pour cela, je dois fixer le moment où l'expérience déborde sur le symbole, dans ce cas, sur les lettres.⁵⁴⁸

Cette nouvelle forme de calligraphie « *imagique* »⁵⁴⁹ a pris une place importante dans les expériences pratiques de l'artiste (Fig. 6). Associée à ses recherches théoriques et matérielles sur la transparence – qui convergeaient également avec les théories philosophiques de Gebser – elle crée la série des *Objets graphiques*, 1967.

Une présentation de ces objets (panneaux) graphiques a été exposée à la 34^e Biennale de Venise en 1968. Il s'agissait d'une composition de lettres manuscrites et lettre-transfert sur feuilles de papier de riz translucide maintenues entre deux plaques de polystyrène transparentes suspendues au plafond. Ces panneaux ont été disposés dans une salle vitrée largement éclairée, dans laquelle le spectateur pouvait faire le tour des panneaux et les examiner de deux côtés.

Au début des années 1970, les recherches de cette artiste sur la transparence et le polystyrène l'ont amené à la tridimensionnalité de petites sculptures où la superposition de plaques remplace la juxtaposition des monotypes

548Mira Schendel (traduction libre) : « *O que me preocupa é captar a passagem da vivência imediata, com toda a sua força empírica, para o símbolo, com sua memorabilidade e relativa eternidade. Sei que se trata, no fundo, do seguinte problema : a vida imediata, aquela que sofro, e dentro da qual ajo, é minha, incomunicavel, e portanto sem sentido e sem finalidade. O reino dos símbolos, que procuram captar essa vida (e que é o reino das linguagens), é, pelo contrario, anti-vida, no sentido de ser intersubjectivo, comum, esvaziado, de emoções e sofrimentos. Se eu pudesse fazer coincidir estes dois reinos, teria articulado a riqueza da vivência na relativa imortalidade do símbolo. Reformulando, é essa minha obra a tentativa de immortalizar o fugaz e dar sentido ao efêmero. Para poder fazê-lo, é obvio que devo fixar o proprio instante, no qual a vivência se derrama para o símbolo, no caso, para a letra. »*, fragment de texte sans date ni signature retrouver parmi les documents de l'artiste, courtoisie Archive Mira Schendel in *No vazio do mundo, Mira Schendel*, publié à l'occasion de l'exposition présentée à la Galeria de Arte do SESI du 30 septembre 1996 au 26 janvier 1997, sous la direction de Sônia Salzstein, São Paulo, Éditions Marca D'Água, 1996, p. 256.

549Geraldo de Souza Dias : « une calligraphie “imagique” dans laquelle coïncident deux vérités, celle de l'image et celle de la parole », *op. cit.*, p. 14.

et des panneaux. L'objet *Discos (Disques)* (Fig. 7), par exemple, est composé de plusieurs plaques rondes de polystyrène transparent où l'on peut reconnaître des lettres « o » qui dessinent le mouvement d'un disque qui tourne.

Et ses recherches ne s'arrêtent pas là, cette sélection d'œuvres de l'artiste nous permet simplement d'entrevoir un cheminement de transformations par lequel est passée une branche de son travail créateur. À partir d'un désir de « *stimuler le vide* », Schendel est passée à des expériences avec la matière du papier pour transposer, par la suite, ses recherches sur la transparence à d'autres matériaux et construire des objets.

Bien que les œuvres du début de son parcours – les monotypes – s'approchent davantage de ma pratique artistique, connaître et comprendre les transformations matérielles et esthétiques par lesquelles sont passées ses recherches m'aident à ouvrir un champ de possibilités auquel je ne pouvais pas songer toute seule.

Les séries de monotypes de l'artiste m'ont offert un important support esthétique pour poursuivre mon parcours artistique. L'attention qu'elle porte à la matérialité de ses œuvres est source d'inspiration. L'audace qu'elle a de déclarer qu'il n'y a plus de place, dans l'espace pictural, pour la création après l'incision d'un seul trait, résonne en moi et me rassure dans ma pratique. Une pratique de dessins d'après nature réalisés, parfois avec très peu de traits précis, parfois avec beaucoup trop et qui débordent dans tous les sens.

Schendel m'a aussi aidée à formuler des questions théoriques et pratiques sur des rapports trait-vide différents de ceux de l'art du paysage traditionnel chinois, japonais ou coréen, références également importantes pour ma pratique.

Plus que l'appréciation des peintures traditionnelles de paysage chinois, coréen et japonais, c'est la calligraphie et les peintures en encre et pinceau inspirées du bouddhisme Zen (Ch'an) qui touchent très intimement ma sensibilité, ma vision du monde, mon désir de force et de silence (Fig. 8). Sans pourtant

n'avoir jamais été immergée dans cette culture ni dans cette philosophie, à part une année, au moment du divorce de mes parents, durant laquelle j'ai fréquenté une école privée à São Paulo dont le propriétaire et directeur était japonais. Ma mère, qui était professeure d'école en banlieue, lui a demandé s'il pouvait m'accueillir avant le début de cours. Il a été accepté, mais en la prévenant que tous les matins il s'en occupait du jardin de l'école et que j'allais devoir l'aider. Je n'avais que quatre ans, mais je me souviens encore de l'école et du jardin. Même si ma mémoire ne m'aide pas plus que cela, j'ai l'impression que tout en arrosant le jardin, ce monsieur m'a beaucoup appris sur les traditions japonaises. Et il est fort probable que ces savoirs transmis m'habitent toujours et que de temps à autre il sort de l'océan inconscient de mes oublis.

Longtemps après, en France, j'ai découvert le livre *Les Propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère* de Shih-t'ao :

Quant à l'immensité du Paysage : avec ses terres étendues sur mille lieues, ses nuages qui s'enroulent sur dix mille lieues, ses successions de cimes, ses alignements de falaises, même un Immortel qui, dans un vol, n'en voudrait, prendre qu'un aperçu superficiel n'en pourrait faire le tour.

Mais si l'on se sert de l'Unique Trait de Pinceau comme mesure, alors il devient cependant possible de participer aux métamorphoses de l'Univers, de sonder les formes des monts et des fleuves, de mesurer l'immensité lointaine de la terre, de jauger la disposition des cimes, de déchiffrer le secret sombre des nuages et des brumes.⁵⁵⁰

Ce concept créé par Shih-t'ao, l'Unique Trait de Pinceau, est d'abord le premier pas élémentaire dans l'apprentissage de la calligraphie et de la peinture⁵⁵¹, puis le commencement⁵⁵² et la mesure de toute chose. En « *même temps qu'il réduit la démarche picturale à son expression concrète la plus simple, il la hausse*

550 Shih-t'ao, *Les Propos sur la peinture du moine Citrouille-Amère*, traduction de Pierre Ryckmans, Paris, Éditions Plon, 2007, p. 76.

551 *Ibid.*, p. 63.

552 Shih-t'ao : « *Si loin que vous alliez, si haut que vous montiez, il vous faut commencer par un simple pas. Aussi, l'Unique Trait de Pinceau embrasse-t-il tout, jusqu'au loin le plus inaccessible et sur dix mille millions de coups de pinceau, il n'en est pas un dont le commencement et l'achèvement ne résident finalement dans cet Unique Trait de Pinceau dont le contrôle n'appartient qu'à l'homme.* », *Ibid.*, p. 17.

*du même coup à son point le plus haut d'universalité abstraite »*⁵⁵³ du concept de « *l'Un absolu* » de la cosmologie du Livre des Mutations et de la philosophie taoïste. »⁵⁵⁴

La démarche plus concrète d'un trait de pinceau est celle d'un tracé d'encre d'une seule venue, sans reprise, entre une attaque et un arrêt. Et pourtant, si tracer une ligne semble être un geste simple, il ne l'est pas. Un seul trait peut contenir des milliers de formes, d'intensités de gestes, de quantités d'encre...

Dans la salle d'attente du consulat de la Corée du Sud à Paris, avant un entretien d'embauche qui n'a pas eu de suite, j'ai trouvé plusieurs catalogues de peintures de paysage traditionnelles coréennes et une technique récurrente dans plusieurs d'entre elles a attiré mon regard. Celle d'un trait d'encre noire à l'intérieur duquel des espaces vides ramenaient la lumière. Ces lumières en traits et l'intensité de l'encre du point d'attaque et de l'arrêt tiraient la ligne vers la profondeur de l'espace pictural. Souvent utilisés pour représenter de branches d'arbres, ces traits nous donnent l'impression de volume. Un seul trait contient tout un univers de savoir pratique.

Ces traits en profondeur m'ont beaucoup fait réfléchir sur ma pratique et même ma perception du paysage est devenue plus sensible aux différentes luminosités créées par le soleil sur les branches et les feuilles. Mon attention sur les lumières du dessin a aussi été aiguisée, à tel point que les jeux subtils de rapports entre la lumière mate du carton-bois et celle brillante de la mine de plomb avec la non-luminosité de divers crayons noirs font, désormais, partie de mes recherches picturales.

Le tracé de l'encre à l'huile du bâton noir d'ivoire recouvre le support d'une épaisse couche ne laissant pas beaucoup de place pour qu'une lumière s'insère en lui. Cette caractéristique de sa matière me permet cependant de couper le vide structural de l'espace pictural est de créé ainsi des mouvements non

⁵⁵³Pierre Ryckmans, notes du chapitre I, Shih-t'ao, *Ibid.*, p. 24.

⁵⁵⁴*Ibid.*.

seulement de masse d'encre et de lignes, mais également des différentes formes de vides lumineux.

Le rythme du mouvement de chaque ligne, de chaque vide, de la tonalité de chaque crayon, et les rapports qu'ils entretiennent entre eux dans l'espace pictural, ainsi que les rythmes des mouvements des paysages simultanés, des mouvements de mon corps et de la musique que j'écoute, concourent à l'harmonie de mes dessins. Une harmonie qui n'est pas nécessairement un équilibre, mais qui soutient l'ensemble de rapports. Si cette harmonie est assez forte dans un seul dessin, il reste seul. Dans le cas contraire, peut-être, que placé à côté d'autres dessins, ce rythme se structurera davantage.

La technique de mes traits et gestes est moins élaborée que celle des peintures traditionnelles orientales. Néanmoins, leurs formes – combinées à l'intensité du geste et aux caractéristiques du matériel utilisé – ne se répètent jamais. Cette diversité est une constante dans ce processus répétitif.

Stalker

(*Сталкер*, 1979)

Andreï Tarkovski

*La Zone, c'est un système complexe... de pièges, si l'on veut, qui tous sont mortels. J'ignore ce qui se passe ici en dehors de notre présence... mais il suffit qu'on se montre pour que tout entre en mouvement. Nos humeurs, nos pensées, nos sentiments, toutes nos émotions provoquent ici des changements que nous ne sommes pas en mesure de concevoir. Les anciens pièges disparaissent tandis qu'en surgissent de nouveau, les endroits sûrs deviennent impraticables, et le chemin tantôt se fait plus simple et aisé, tantôt se complique de manière impossible. C'est cela, la Zone. On pourrait même croire qu'elle est capricieuse. Et de fait, elle est à chaque instant telle que nous la modelons avec notre conscience...*⁵⁵⁵

⁵⁵⁵ Andreï Tarkovski, *Œuvres cinématographiques complètes*, volume II, traduction de Luc Aubry, Nikita Krivochéine, Arnaud Le Glanic, Paul Lequesne, André Markowicz, Laure Vernière, Irina Vinogradova, Paris, Éditions Exils éditeurs, 2001, p. 240-241.

4. Strates d'un procédé de dessin

Dessiner le paysage et la forêt d'après nature est un procédé technique qui s'est imposé sur les autres avec lesquels j'avais déjà travaillé jusqu'à présent : peinture, monotype, gravure en métal, xylographie, lithogravure, photographie, collage, dessin de mémoire.

Ce procédé consiste à construire des accords entre l'espace perçu et l'espace intime pour qu'un geste résultant puisse les rendre visibles sur un support. Ces instants ont de racines qui plongent dans le passé, et qui reflètent dans le futur immédiat.

Pour qu'une syntonie ait lieu, des répétitions sont nécessaires. Raison par laquelle je commence souvent mes séances de travail par des dessins rapides sur mes cahiers (**Fig. 9 à 11**).

4.1 Le temps : juxtaposition d'instants

Devant le paysage, la perception suit la lenteur de la nature, la musique écoutée rythme les mouvements du corps, la rapidité des gestes se superpose aux mouvements du vent.

Pour que ma respiration suive celle de la nature, mes séances de travail commencent toutes, soit par un exercice physique, soit par une méditation permettant d'attendre un maximum de concentration. Ensuite, il y a la musique, troisième pilier fondamental dans ce quatuor de perceptions (vision, sentiments, écoute et toucher).

Perceptions visuelles, intimes, corporelles et musicales, chacune dans son temps et toutes avec une même respiration, s'accordent pour concentrer tous les mouvements de l'instant dans un trait.

La conscience veut mener cet orchestre, mais elle se trouve plus souvent dépassée. Une grande flexibilité et une critique esthétique et personnelle réduite sont des atouts primordiaux dans ces moments. L'analyse vient après, comme l'explique Josef Nadj :

La pensée – l'intellect – peut aider à ce moment-là, mais sa nature est une double. C'est comme l'assaisonnement en cuisine, il faut le doser pour chercher la saveur, mais si l'on en met trop c'est raté. Il faut être très vigilant.⁵⁵⁶

L'accord de mouvements a pour note fondamentale les mouvements de la nature. Ses formes, lignes et textures conduisent mon corps à réaliser de gestes

⁵⁵⁶Josef Nadj, « Entretien avec Josef Nadj réalisé par Gabriela Golin », le 11 juin 2018 in Tome théorique de la thèse *Simultanéité des paysages : métamorphoses créatrices et empreintes intimes*, 27 min 37 s, 2018, p. 186.

inusités, aboutissant à des lignes que mon esprit subordonné au reconnaissable ne pourrait pas accomplir de mémoire. « *Apprendre à voir est désapprendre à reconnaître.* »⁵⁵⁷ Devant la nature, je réapprends à voir chaque fois. C'est un processus lent, même si les dessins sont effectués rapidement.

La résonance de cette fondamentale – l'énergie que la nature dégage, la force des troncs, leurs écorces fragilisées par le temps, les feuilles qui poussent, les feuilles mortes – en harmonie avec le rythme et la mélodie de la musique écoutée stimule des gestes qui créent une pulsation de traits et de vides, d'ombres et de lumières dans l'espace pictural.

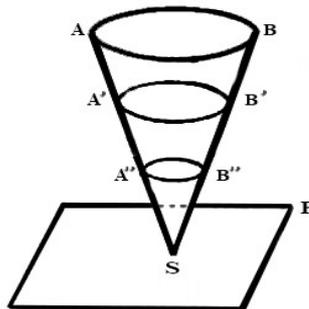
Cette pulsation n'est pas la division d'une durée en intervalles de temps, mais celle d'un espace circonscrit où les traits qu'y sont enregistrés résonnent différemment selon la matière du crayon. Un premier trait engendre une pulsation visuelle avec le vide, le deuxième compose avec le rapport établi et ainsi de suite. Toutes les perceptions simultanées d'un instant concentré dans un trait créent le mouvement de pulsation. Chaque dessin est ainsi composé de plusieurs pulsations visuelles qui s'harmonisent. Quand ils sont mis l'un à côté de l'autre ils produisent d'autres pulsations, d'autres divisions de l'espace, d'autres temps. Et c'est le spectateur qui définira la durée du parcours de son regard à l'intérieur du dessin ou de la partition de dessin (Fig. 12, 13 et vidéo⁵⁵⁸).

⁵⁵⁷Jean-François Lyotard, *Discours, Figure, op. cit.*, p. 157.

⁵⁵⁸Vidéo réalisé par Danièle Orcier aux Vallons des Alyssas dans la Drôme, 2019. Source : <https://gabrielagolin.blogspot.com/>.

4.2 L'espace : superposition d'expériences

Les souvenirs oubliés et remémorés, soit en forme d'image soit en geste, de mes expériences quotidiennes guident ma perception et mes ressentis. Ce premier espace intime n'est pas organisé comme les espaces socioculturels. Il n'y a pas un temps linéaire, passé, présent et projection sur le futur se côtoient à tout instant. Cependant, mes mémoires semblent s'organiser tel le schéma développé par Henri Bergson, une des raisons pour laquelle les recherches de l'auteur ont été fondamentales pour mes recherches théoriques.



Dans le plan AB se trouve « *la totalité des souvenirs accumulés dans la mémoire [...] assise dans le passé* »⁵⁵⁹. Le sommet S est celui de mécanismes sensori-moteurs, il figure le moment présent et avance sans cesse. En lui la mémoire du corps « *constitué par l'ensemble des systèmes sensori-moteurs que l'habitude a organisés* »⁵⁶⁰. Sans cesse aussi S « *touche le plan mobile P [...]*,

⁵⁵⁹Henri Bergson, *Matière et Mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896), Édition critique dirigée par Frédéric Worms, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 2008, p. 90.

⁵⁶⁰*Ibid.*, p. 91.

représentation actuelle de l'univers »⁵⁶¹. Pour qu'un souvenir reparaisse à la conscience, il faut « *qu'il descende des hauteurs de la mémoire* »⁵⁶² du plan AB jusqu'au point SP où s'accomplit l'action. Les plans intermédiaires représentés par A'B', etc. correspondent aux répétitions de notre vie psychologique.

De manière analogue, dans le domaine de mes expériences : une invasion et agression traumatique a eu lieu chez moi en 2013, à la suite de laquelle une vague de sentiments de peur incontrôlables et un réveil de souvenirs très étranges se passaient tous les jours. Chaque sentiment de peur ou d'angoisse différent « allumait » une ligne de situations vécues (telle une guirlande lumineuse). Le sentiment présent rapportait à ma conscience tous les souvenirs connectés par un sentiment semblable jusqu'aux plus lointains dans mon enfance. Comme si l'interaction SP chargée de toutes les mémoires AB servait de courant électrique pour éclairer non seulement les souvenirs semblables, mais aussi les liens entre eux.

Ce fait, pourtant très marquant, n'a pas changé mes procédés de dessin, ce qui me conduit à penser que d'autres sentiments et expériences plus anciens les guident toujours.

Les expériences devenues *regard et gestes* dans l'espace psychique se projettent sur l'étendue du paysage extérieur. Celui-ci, organisé par des règles physiques, chimiques, électromagnétiques, incroyablement complexes et diverses, renvoie à ma perception les mouvements de ses lignes et formes stimulant les mouvements de mon corps qui regarde, sent, écoute et gesticule. La perception dans ce contexte peut être considérée comme une expérience créatrice.

Les troncs et leurs textures, les branches et leurs formes, les feuilles et leurs couleurs, les insectes, le vent, la poussière, la lumière jaune-orangé du soleil, la lumière d'un blanc intense qui environne les rayons de soleil, les nuances d'ombres, les recoins et les plis cachés, les infinis rapports entre eux s'accordent avec les paysages de mon espace intérieur pour en faire surgir des gestes.

⁵⁶¹*Ibid.*.

⁵⁶²*Ibid.*.

Des gestes qui avec un outil tracent des lignes sur un autre espace-support pour enregistrer les métamorphoses par lesquelles passe la nature, mes perceptions et mon esprit dans chaque instant.

Sur ce support s'imprime la « lutte »⁵⁶³ d'expériences avec les matières du papier, du bâton d'encre à l'huile, du pastel gras, du carré esquisse et de la mine de plomb qui construit les rapports entre formes, images, mouvements et expériences abstraites afin d'élaborer l'espace pictural du dessin.

Ce dernier est un espace de danse où les pulsations et mouvements chorégraphiques de mes gestes s'enregistrent en traits, taches, masse noirs pour créer des rapports d'ombre et de lumière, de traits et de vides, de superpositions de tonalités de noir et de lumières. Cependant, ce n'est pas un lieu passif, il est lumineux et il renvoie l'image de chaque rapport trait-vide imprimé comme un défi pour le trait prochain. C'est un espace vivant dès la première attaque de crayon. Mes gestes le creusent et il se rebelle faisant se répandre la lumière du papier. Je le modèle avec les traits suivants et il se le prolonge en dehors des limites du support. « *Les anciens pièges disparaissent tandis qu'en surgissent de nouveau, les endroits sûrs deviennent impraticables, et le chemin tantôt se fait plus simple et aisé, tantôt se complique de manière impossible.* »⁵⁶⁴ Mes humeurs, mes pensées, mes sentiments, toutes mes émotions « *provoquent ici des changements que [je ne suis] pas en mesure de concevoir.* »⁵⁶⁵ Même le moment d'arrêter la danse sur le support est défini par une angoisse qui naît des rapports créés dans l'espace pictural (Fig. 14 et 15).

563 Marcel Duchamp, « Le processus de créatif » (1957) in *Duchamp du signe. Écrits*, Paris, Éditions Flammarion, 1991, p. 188-189.

564 Andreï Tarkovski, *Œuvres cinématographiques complètes, op. cit.*, p. 240-241.

565 *Ibid.*.

4.3 Les matériaux : alliage du concret et de l'abstrait

Le bâton d'encre à l'huile extra-fine solide recouvre en douceur la matière du support, la mine de plomb illumine certains traits du paysage, le carré esquisse s'accroche à la fibre du papier, tranchant il le déchire presque. À partir de ma perception de la nature, je choisis les crayons pour construire les rapports entre les matières concrètes et abstraites et réaliser le dessin.

Les feuilles des arbres me suggèrent normalement des lignes et des mouvements légers ; les troncs, avec leurs textures, des gestes plus forts ; les racines s'entrecroisent avec de légères graminées. Les pierres suggèrent des masses de couleur et des nuances de noir. Néanmoins, tout peut changer devant un vide imposant entre les éléments organiques, ou les mouvements d'une forte pluie, ou d'une lumière écrasante du soleil.

La technique du dessin, en tout cas, est celle qui me permet une relation plus directe avec les formes, les textures et les mouvements de la nature. Dans un mouvement quasi réflexe, je vois, je prends un crayon et je trace. Certes, mon rapport avec la nature n'est pas aussi direct que celui établi par Anselm Kiefer quand il expose ses tableaux aux intempéries, ou encore celui des sculptures de Richard Long créées avec des éléments naturels disposés dans le paysage lui-même. De plus, mon rapport avec le paysage passe par la médiation de ma perception, par mon système sensori-moteur qui subit l'influence de mes *modes d'identification* avec le monde et mes souvenirs personnels.

Mais mon rapport avec les lignes organiques et les traits au crayons est presque inconscient, c'est-à-dire que durant la réalisation de mes dessins je n'ai pas le temps de rationaliser les mouvements de mon corps, de les guider

consciemment. Je n'agis pas en tant que chorégraphe qui compose les mouvements d'une danse, mais en tant que danseuse qui improvise tout le temps, disposant quand même d'une base technique et d'un répertoire de mouvements. C'est pourquoi ma perception doit faire un énorme effort à chaque séance de travail pour désapprendre à reconnaître le paysage afin de réapprendre à voir⁵⁶⁶ et éviter ainsi que les automatismes de mon corps conduisent cette danse. Pourquoi éviter ces automatismes ? Parce que les gestes automatiques deviennent de traits de moindre qualité. Ces gestes peuvent eux aussi réaliser des œuvres extraordinaires, dans un autre contexte que mes recherches pratiques. Chez moi, ils figent l'ensemble, ils congèlent les vides.

La lenteur de la nature, sa stabilité, sa force et la légèreté de ses traits obligent mon esprit qui cherche à reproduire une image préétablie à se plier, à devenir flexible.

L'image de la nature, pour moi, dépasse la surface visible, c'est cette dernière que je dessine, mais c'est le silence de l'univers que je rejoins en la regardant.

Une de mes images préférées pour la méditation avant le dessin est celle dans laquelle je suis en apesanteur dans l'espace, loin de tout, immergée dans un noir silencieux absolument mystérieux rempli de vie et de vide, de chaos et d'organisation. Dans la méditation, mon esprit passe de l'univers au vide, ce vide qui n'est pas effrayant parce qu'il est vide de peur et d'angoisse. Ce qui fait de lui un lieu sûr, tranquille et accueillant. Cet espace apaisant auquel j'aspire profondément est rempli d'un noir dense et de l'intense énergie des étoiles.

À l'immobilité du noir s'oppose la vitesse lumineuse du blanc. Ce pour quoi le noir représente, pour moi, la lenteur, la nuit, l'apaisement.

Les taches noires dessinées d'après le paysage dansent sur le papier et embrassent la lumière et le vide structural, créant l'énergie nécessaire à la dynamique de la composition.

Mes dessins se créent à partir de plusieurs dynamiques entre noir et vide.

⁵⁶⁶Jean-François Lyotard, *Discours, Figure, op. cit.*, p. 157.

Parfois, j'ai la sensation que le noir se pose légèrement sur le vide du support parce que celui-ci le rejette tel un champ aimanté créant une tout autre dynamique. Parfois, il déborde dans tous les sens. En 2019, pour réaliser un livre d'artiste avec des peintures sur des toiles créées en 2013, j'ai décidé de redessiner d'après nature la garrigue sauvage, dont le noir s'est répandu sur tout l'espace pictural, donnant naissance à une composition que j'ai bien aimée, mais dont je ne domine pas encore la technique.

Les masses noir dense et les lignes ont rempli petit à petit la totalité du support, aucune lumière ne pouvait ressortir. Et pourtant, ces dessins « ratés » et très chargés me semblaient toujours ouverts à accepter de nouveaux traits et des masses ; ainsi, pour créer des nuances à l'intérieur de cette concentration de matière j'ai eu recours à la térébenthine. Les différentes densités de matière noire dues aux diverses textures des crayons et les couches de peinture ont constitué de nouveaux éléments de composition. C'est tout un nouveau champ de possibles qui est ainsi apparu (**Fig. 16 à 18**).

4.4 Les mouvements : gestes et traces

Au son de la musique je dessine sur le sol ou sur une table, le support à l'horizontale, le poids de mon corps pèse sur mes gestes.

Ces derniers portent en eux les mouvements volontaires et involontaires de mon corps, les trames de diverses perceptions conscientes et inconscientes et les activités de mes systèmes mnésiques et psychologiques. Ma conscience les fait résister à la facilité du geste sans attention, mais se soumettre aux propriétés de la matière. Mon inconscient projette sur elles des mouvements inattendus.

Chacun de ces mouvements occupe un espace-temps avec une vitesse, une force et une durée dans le but de concentrer dans un trait, avec un outil de dessin, les multiples seuils de simultanités.

Les propriétés de différents crayons – encre à l'huile, pastel gras, carré esquisse, mine plomb 9B, fusain – demandent chacune un geste spécifique. Les formats du support requièrent des extensions différentes des traits, ce qui, par conséquent, influence les gestes.

Le carré esquisse coupe les traits imprimés avec la matière grasse de l'encre à l'huile extra-fine solide pour réaliser les textures et les légères déconcentrations de matière. Le bâton à l'huile recouvre tout le reste, raison pour laquelle il est toujours le premier à être utilisé. Sur le support en petit format (15 x 15 cm) un trait de bâton (30 mm de diamètre) suffit pour remplir l'espace pictural. Les lignes dures du carré esquisse et celles à la mine de plomb donnent des nuances à la masse de couleur. Sur une toile de 200 x 95 cm, la proportion du trait du bâton à l'huile dans l'espace du support le transforme en lignes fines et l'emploi de carré esquisse deviennent un bon outil pour créer les différentes

textures (Fig. 19 et 20).

Dès qu'on change un procédé dans une pratique, des habitudes auparavant inconscientes se révèlent. Par exemple, pour réaliser les grands formats j'étais obligée de composer bout par bout comme une population de plantes qui s'installent sur un sol nu. Or, après prendre du recul pour analyser ce nouveau procédé en relation avec les autres, je me suis rendu compte que je dessinais déjà les petits formats de la même manière (vidéo).

Les gestes eux-mêmes ne sont pas le centre de mon attention quand je suis devant le paysage, c'est plutôt leurs traces qui construisent les rapports entre trait et vide, ombre et lumière, matière et texture, rythme et composition. Autrement dit, au moment de dessiner, ma concentration se tourne vers la simultanéité des paysages naturels et intimes et les rapports formels qui en résultent.

La répétition de mes procédés depuis des années ne me dérange pas, parce qu'avec cette méthode je peux reproduire d'inépuisables différences avec les traits et les rythmes. À l'occasion des changements de support, de format ou d'outil, cependant, mes gestes ne rendant plus les tracés attendus m'obligent à (re)prendre conscience des mouvements de mon corps, de mes gestes, de mes limitations techniques et de mes habitudes. Ces moments apportent des sentiments contradictoires d'angoisse et d'excitation face au nouveau défi à franchir.

Ces adaptations dans ma pratique du dessin d'après nature s'intègrent à mes procédés comme autant des couches de recherches qui s'intercalent et se superposent, tout comme, dans les espaces physiques avec lesquels nous interagissons quotidiennement, s'engage un processus de stratification de souvenirs et de récits personnels.

Sur le support, il s'engage un même processus de stratification de recherches, d'expériences, de souvenirs et d'habitudes de mouvements personnels volontaires et involontaires. C'est une des raisons par lesquelles je pense mes dessins comme des empreintes laissées sur un parcours, chacun portant dans sa composition la relation

dialectique entre une situation [immédiate] et un *habitus*, entendu comme un système de dispositions durables et transposables qui, intégrant tous les expériences passées, fonctionne à chaque moment comme une *matrice de perceptions, d'appréciation et d'actions*, et rend possible l'accomplissement de tâches infiniment différenciées, grâce aux transferts analogiques de schèmes permettant de résoudre les problèmes de même forme et grâce aux corrections incessantes des résultats obtenus, dialectiquement produites par ces résultats.⁵⁶⁷

Que montrent les relations internes de mes dessins si nous les analysons telles des empreintes laissées dans un parcours ?

Pour moi, d'une légèreté qui s'intègre à la lourdeur, de la rapidité, de l'exactitude, de la multiplicité⁵⁶⁸ de gestes et de paysages, du débordement de sentiments, de la répétition – de rapports construits dans l'espace pictural, de la technique du dessin, de la méthodologie d'après nature, d'une pratique dialectique entre une situation perçue et des *habitus*, de l'utilisation des mêmes outils, mêmes supports, de la répétition du motif – et de la différence qu'amène chaque nouvelle situation dialectique à construire une nouvelle composition. Un dessin révèle une nouvelle expérience à chaque trait qui par ses répétitions se relie à tous les autres dans le même espace pictural, mais aussi à tous les dessins précédents (**Fig. 21 à 24**).

⁵⁶⁷Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique* (1972), Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 261-262.

⁵⁶⁸Ces catégories d'analyse sont empruntées des *Leçons américaines* d'Italo Calvino : « Légèreté, Rapidité, Visibilité, Exactitude, Multiplicité et Consistance » in *Leçons américaines : aide-mémoire pour le prochain millénaire*, traduction de Yves Hersant, Éditions du Seuil, 2001.

L'œil

(*O Olho*, 1971)

Flávio Motta

*C'est dans la réalisation que l'être humain perçoit les différences et l'absence du naturel. Tout se passe comme si rien n'était encore arrivé, car, même dans les formes les plus anciennes de relations, c'est par la dimension sociale que les gens trouvent leur entreprise. Il s'avère ainsi que nous ne sommes jamais seuls, il y a toujours un de plus. Et plus il y a de personnes, plus l'être humain révèle ce qu'il n'a pas encore connu – c'est la meilleure rencontre du successif avec le simultané.*⁵⁶⁹

⁵⁶⁹Flávio Motta (traduction libre) : « Mas fazendo é que o homen percebe as diferenças e que nada é natural. Pelo contrario, tudo acontece como se nunca tivesse acontecido, porque, mesmo nas formas mais antigas de relação, é através do social que as pessoas encontram as companhias. Ademais, isso resulta que tem sempre um a mais. E, quanto mais gente, mais o homen mostra o que ainda não conheceu – encontro melhor do sucessivo com o simultâneo. », « O Olho » in *Textos informes*, USP – Faculdade d'Architecture et Urbanisme de São Paulo, 1971.

5. Méthodologie d'écriture d'un savoir pratique d'après Silvio DWORECKI

Née à São Paulo, Brésil en 1949, l'artiste vit et travaille à São Paulo

Silvio Dworecki est un artiste professeur d'art diplômé à la faculté d'Architecture et Urbanisme de l'Université de São Paulo en 1974. Faculté laquelle il est professeur depuis 1977 et a obtenu un master (1984) et un doctorat (1994) sur sa théorie pédagogique de l'enseignement artistique, ainsi qu'un postdoctorat (2010) sur un ensemble d'œuvres visuelles, réalisées entre 2000 et 2010, qu'il situe entre les domaines des arts plastiques et de la photographie. Aujourd'hui à la retraite, il se consacre exclusivement à la production artistique, principalement à la peinture et à la photographie.

Le principe de base de ses méthodologies d'apprentissage est la conception de l'acte expressif comme un potentiel humain inaliénable. Par conséquent, il considère que l'élève, dès le premier cours, est capable d'une expression artistique, du moins celle qui lui est possible à ce moment-là. La qualité de cette expression s'améliore par la réalisation continue de cette pratique et par des échanges et de prises de recul pour l'analyser.

À l'âge de quinze ans, je me suis inscrite à son cours *Désinhibition du trait* dont la didactique est exposée dans le livre *À la recherche du trait perdu*⁵⁷⁰. C'est à ce moment-là que ma pratique artistique a commencé et ne s'est jamais arrêtée.

J'ai suivi ses cours durant quatre ans jusqu'à ma décision de postuler à une

⁵⁷⁰Silvio Dworecki, *Em busca do traço perdido (À la recherche du trait perdu)*, São Paulo, Éditions Scipione/EDUSP, 1998.

licence à la faculté d'Arts plastiques de l'université de l'État de São Paulo à la ville de Campinas. Cinq ans plus tard, après avoir fini ma licence et avoir passé un séjour à Londres pour suivre un cours d'hiver de dessin de modèle vivant au Chelsea College of Art, je suis retourné voir Dworecki avec la proposition de pouvoir assister à ses cours d'art en échange d'un travail d'assistance d'atelier et ses cours d'art. Il a accepté et je suis restée jusqu'à ce que je trouve un emploi à temps complet de productrice d'expositions d'art au Musée d'Art de São Paulo. En novembre 2006, désirant une reconversion professionnelle qui m'approcherait plus de la pratique artistique, je suis retournée le voir pour lui demander à nouveau un poste d'assistante d'atelier. Il a accepté ma proposition et nous avons travaillé ensemble jusqu'à mon départ vers la France en juin 2007. Auparavant, durant ce semestre-là, je m'étais également inscrite comme auditrice libre dans son cours de master à la faculté d'Architecture et Urbanisme de l'université de São Paulo.

À la suite des difficultés rencontrées dans la rédaction du tome pratique de cette thèse, j'ai repris contact avec Dworecki pour lui demander de l'aide afin de voir plus clairement mon parcours artistique et pouvoir ainsi mieux structurer mes idées. Cela fait maintenant trente ans que nous nous connaissons.

Le soir du 13 janvier 2020, je lui ai téléphoné, comme nous étions convenus, pour discuter de mon apprentissage artistique et de ma pratique actuelle, et pour lui demander des conseils sur la manière d'écrire sur une pratique dont une bonne partie est implicite. Nous avons réalisé cet entretien en portugais et j'ai traduit ensuite librement après la correction de la transcription par Dworecki (durée de 1 h 21 min 40 s) :

GG – Silvio, nous nous sommes rencontrés pour la première fois dans votre cours de dessins au *Jogo Estúdio* en 1990. C'était le moment, si je ne me trompe, auquel vous rédigez votre thèse de doctorat. À la fin de chaque cours, vous nous présentiez un bref exposé de vos recherches. Je n'avais que quinze ans et je ne me souviens pas exactement du contenu, mais je pense que pas mal de

choses sont passées dans ma pratique.

SD – Je ne me souviens pas non plus, j'ai soixante-dix ans (*rires*). Dans vos souvenirs Gabriela, quelle est la première chose qui vous vient à l'esprit quand vous pensez à mes cours ?

GG – La première chose qui me vient à l'esprit à propos de votre pédagogie *Désinhibition du trait*, c'est la méthode pratique que vous avez nommée « échauffement ». Vous nous proposiez de commencer chaque cours par des exercices d'échauffement du corps sur le rythme d'une musique dont l'objectif était de tracer sur le papier sans réfléchir à la forme du dessin, seulement aux mouvements des gestes. Au fur et à mesure, vous nous demandiez de varier la force des gestes, la longueur des traits, et d'élargir les mouvements des bras. Les gestes et les traits de ces exercices de dessin, avec le temps, devenaient de plus en plus organisés dans l'espace.

Cette méthode, je l'ai gardé inchangé durant un certain temps. Aujourd'hui, je l'utilise encore, mais d'une manière différente. Chacune de mes séances de travail commence par des dessins d'après nature dans mes cahiers pour poursuivre ensuite sur d'autres supports avec des crayons appropriés à chaque support spécifique. Ces exercices-dessins m'aident à me concentrer.

SD – La différence c'est que, lorsque vous travaillez aujourd'hui, vous regardez déjà le monde, parce que dans nos cours les échauffements étaient axés uniquement sur les gestes.

GG – Exact. Je continue toujours à écouter de la musique en dessinant, leurs rythmes et leurs mélodies m'aident à construire la composition du dessin.

Je me souviens, maintenant, d'une histoire à mes débuts du cours d'art avec vous où, après un certain temps de réalisation de dessins et d'exercices au crayon 6B, vous nous avez proposé de passer à la couleur avec le pastel gras. Je les ai essayés une ou deux fois, mais ne me sentant pas à l'aise je vous ai demandé de revenir au crayon graphite et donc au dessin noir et blanc. Vous m'avez accordé ce retour à l'étape antérieure sans poser de questions. Je vous en ai été très reconnaissante. Dans mon rythme à moi, j'ai fini par passer à la couleur avec

le pastel gras, matériaux avec lesquels finalement j'aime beaucoup travailler.

Ah ! il y a aussi une autre méthode de vos cours que je ne peux pas oublier. Au début de chaque cours, vous demandiez à tous les élèves de vous raconter une scène ou une image qui avaient attiré leurs attentions durant la semaine. Dans un premier temps, je n'avais rien à raconter, je ne me souvenais d'aucune scène saillante. Gêné par cette question rituelle, et sans avoir encore l'habitude de voir le monde à tout moment avec curiosité, j'ai commencé à chercher de scènes intéressantes à raconter à la dernière minute, pendant mon trajet en bus vers le cours, comme si j'avais un devoir à faire pour l'école. Petit à petit, cette habitude d'observer le monde qui m'entoure est devenue quotidienne et j'avais tant de choses intéressantes à raconter ! À ce moment-là, quand je voulais tout rapporter au groupe, vous m'avez dit : « C'est très bien d'avoir observé autant de choses, mais maintenant, il faut en choisir une seule à nous raconter. » C'est à ce moment-là, j'ai appris quelque chose de fondamental dans ma pratique d'aujourd'hui : le dessin d'après nature est fait d'une perception très attentive d'un ensemble du monde, mais aussi d'un choix de détail à retenir.

Et voilà, en contradiction avec cette expérience qui précède et je ne peux pas m'arrêter de me souvenir et de raconter autant choses sur votre enseignement.

Il y a encore une autre anecdote de vos cours qui m'a fait beaucoup réfléchir. En 1993, vous avez inauguré un cours de dessin préparatoire pour le concours de la faculté d'Architecture et Urbanisme de l'Université de São Paulo au *Jogo Estúdio*. Un des exercices consistait à sortir de la maison pour aller dessiner dehors. Aux retours, chacun à son tour, nous avons montré ce que nous avons réalisé. J'étais la première. Vous avez regardé mes dessins attentivement et remarqué : « Vous aimez bien les arbres ! » Constatation à laquelle j'ai réagi sans réfléchir : « Qu'y a-t-il d'autre à dessiner sur la place à part des arbres ? ». Et effectivement, la petite place devant la maison avec les jardins autour était très arborée ; malgré celui-là, l'élève suivant a présenté ses dessins de la ceinture de bâtiments que nous pouvions voir au loin, en perspective, depuis la place. J'ai tout de suite compris que j'aimais vraiment les arbres. Je n'avais pas du tout fait

attention à la ville qui les entourait. Ce n'est pas vraiment un regard d'architecte ou d'urbaniste, peut-être de paysagiste, admettais-je à moi-même.

SD – Dites-moi : à l'époque, vous êtes venue suivre le cours d'art en tant que jeune femme qui voulait connaître plusieurs choses. À quel moment avez-vous décidé de faire une licence en arts plastiques ?

GG – J'ai choisi le cours d'art au *Jogo Estúdio* pour me préparer au concours d'architecture de la FAU-USP. Concours que j'ai tenté trois années consécutives sans succès. Entre temps, j'ai passé le concours pour la faculté d'Histoire de la PUC – Pontificale Université Catholique de São Paulo que j'ai fréquenté pendant un an. J'ai bien aimé les matières d'histoire et d'anthropologie, mais ce n'était pas encore le bon choix. Ainsi en 1994 j'ai décidé de m'inscrire aux concours de plusieurs facultés d'architecture de São Paulo, et aussi, sans trop réfléchir, au concours d'arts plastiques à l'UNICAMP – Université de l'État de São Paulo à la ville de Campinas. J'ai réussi un des concours d'architecture en même temps que celui d'arts plastiques. Quand les résultats sont sortis, je n'ai eu aucun doute, je suis partie à Campinas faire ma licence en arts plastiques. Et c'était le bon choix.

SD – C'est que vous vouliez quitter la maison.

GG – Absolument ! C'était le bon moment. En revanche, une fois là-bas, j'avais la possibilité de passer d'autres concours, mais je suis resté en arts, j'ai fait ma licence, puis un master à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et maintenant un doctorat à l'université Paris 8 – Vincennes – Saint-Denis.

SD – Était-ce intéressant de suivre le cours d'arts à l'UNICAMP ?

GG – Oui, j'ai beaucoup aimé cette période de ma vie. Aussi parce que le fait d'avoir quitté la maison m'a mise en face à autant de nouvelles expériences.

J'ai appris beaucoup de choses à l'université. C'était un cursus de quatre ans qui n'avait pas vraiment un fil conducteur, mais plusieurs cours semestriels ou annuels indépendants. J'ai suivi des cours de photographie, gravure en métal, xylogravure, sérigraphie, céramique, sculpture, peinture avec de techniques traditionnelles et contemporaines, cinéma, masque pour le théâtre, costumes pour

le théâtre, jonglage pour des comédiens à la fac de théâtre, histoire de l'art. Et en plus, j'ai suivi deux ans de cours de pédagogie pour devenir professeure d'arts plastiques au collège et lycée. Oh là, là ! j'en ai suivi tellement de cours. Tous ces apprentissages doivent être quelque part dans mon inconscient.

Cependant, pour le travail la dernière année de licence, nous devions choisir deux techniques proposées pour l'approfondir. J'ai choisi le dessin et la gravure.

SD – La gravure sur métal permet un beau rapport avec le dessin, avez-vous choisi cette possibilité ?

GG – C'est vrai, mais j'ai réalisé des impressions en xylogravure sur un rouleau de papier japonais. Chaque gravure faisait à peu près 200 x 30 cm, noir sur blanc. La professeure était l'artiste Luise Weiss. Et pour l'approfondissement en dessin l'artiste Lygia Eluf.

Quand j'ai suivi le cours de gravure sur métal également avec Luise Weiss, je n'avais pas d'argent pour m'acheter plusieurs plaques de cuivre, alors j'ai utilisé une seule plaque durant tout le semestre. J'ai redessiné par-dessus jusqu'à remplir la plaque entière et à devoir appliquer le procédé d'estampe « manière noire ». Toujours le noir.

Vous voyez, je ne sais pas vraiment à quel moment mes décisions sont prises ou ni leurs raisons, c'est un processus qui n'est ni très logique ni totalement conscient. Comment mettre alors de mots sur mon parcours ou même mes dessins si je ne les saisis pas complètement ?

SD – Justement, quand vous m'avez contacté sur cette question, j'ai pensé à mon processus d'écriture du livre *À la recherche du trait perdue*, dans lequel j'ai interviewé cinq de mes élèves. Dans ce livre, je n'emploie pas la formule question-réponse, mais je regroupe leurs pratiques par items : ce qui les stimule, ce qui les permet de distinguer les étapes de leur processus de travail, les moments où ils se sont senti avancer ou rétrocéder dans cette pratique, etc. Vous pouvez regarder ces sujets et voir si cette méthode fonctionne pour vous.

Je vous recommande d'enregistrer vos réponses concernant votre pratique

à l'aide d'un magnétophone. C'est plus fluide et les réponses instantanées peuvent vous surprendre. Ce que je veux dire, ce que vous pouvez regarder ces sujets de discussion sur leurs pratiques artistiques et répondez tout de suite à haute voix en enregistrant ce qui vous vient à l'esprit.

Vous pouvez aussi essayer de vous poser d'autres questions, par exemple : à quel moment le dessin d'après nature est-il devenu la méthodologie centrale de votre pratique ?

[GG – *Mon travail de dessins de fin de licence a été une série de dessins d'après nature réalisés du paysage depuis la fenêtre de ma chambre vers le jardin du fond de la maison pendant la nuit. En fait, Lygia Eluf nous a proposé une méthode de travail assez intéressante : l'idée était de faire des dessins d'après nature de motifs assez informes, tels la pluie, le vent, l'eau qui coule. Cela m'a tout de suite passionnée, ce pour quoi j'ai décidé de dessiner la nuit. Ce n'est pas la même chose, mais mon choix vient de ces exercices-là.*

Les arbres étaient dans le noir et moi aussi. Je voyais quelques lignes et masses de la végétation, mais très peu de ce que j'étais en train de dessiner. En plus, je compliquais la tâche en utilisant un crayon gras et dur (crayon noir pour lithographie) sur le fragile et translucide papier de soie. Le crayon accrochait le papier, les traits n'étaient pas fluides perturbant mes gestes (Fig. 25 et 26).

Ce procédé a été abandonné avec d'autres que j'avais utilisés jusqu'à mon arrivée en France, à mon arrivée à Saint-Denis en 2008. C'est à ce moment que mon travail – encore à l'état de germe – est devenu ce que j'appelle aujourd'hui la recherche d'une métamorphose, c'est-à-dire, faire appel à un seul procédé pour mettre en lumière les répétitions, même les plus mécaniques, dans le but d'en dégager lentement ce qui les différencie et m'en rendre compte de leurs changements par les traces laissées.]

SD – Qu'est-ce que vous faites de tous ces « bruits » de vos procédés, je me réfère à ce que vous m'avez raconté de votre pratique de dessiner durant la

nuit. Comme celui de ne pas voir complètement ce que vous dessinez (« bruit » dans la perception) ou celui du crayon qui ne répondait pas à vos gestes (« bruit » entre les matériaux), etc. Que cherchiez-vous dans ces rapports conflictuels ? Comment travaillez-vous ? Où le papier était appuyé, quelle était votre posture, etc.

[GG – *Il y a, effectivement, une recherche de « bruit » dans ma pratique, mais c'est comme si certaines difficultés à réaliser les dessins rapportaient un obstacle à mon intention de tout contrôler. Ce qui est bénéfique à la composition de mes dessins, ces parties incontrôlables auxquelles je dois m'affronter pour trouver un équilibre les enrichissent.*]

GG – Je comprends ce que vous voulez dire, c'est une bonne idée, très bon exercice de le faire à haute voix. J'ai structuré ma thèse en quatre chapitres : le temps, l'espace, les matières et les mouvements. Peut-être que je pourrais poursuivre le tome pratique de la même manière. J'ai quand même un souci : l'an dernier, je suis partie en résidence d'artiste pendant deux mois et ma méthode de travail a changé là-bas. De dessins du paysage depuis la fenêtre je suis passée aux dessins à l'extérieur, au milieu de la nature. En plus, j'ai repris mes anciens dessins et j'ai redessiné sur eux, une réappropriation de mon parcours avec un nouveau regard. Tout est très récent, je n'ai pas encore le recul nécessaire pour une analyse.

SD – Où est-ce que vous alliez dessiner durant cette résidence d'artiste ?

GG – Il y avait une scène de spectacle en bois face à des gradins en pierre en demi-cercle, comme un théâtre antique. Elle était derrière la maison, d'un côté je pouvais voir de champs de vignes, de l'autre la garrigue. Et entre ces deux paysages, c'est la nature sauvage que j'ai choisie. Je n'ai fait aucun dessin des vignes ou de la maison. C'est pourtant un très beau paysage et le prendre en photos m'a suffi pour en garder le souvenir. Je me posais tous les jours sur cette scène pour travailler, c'était un vrai bonheur.

SD – Y avait-il une distance entre la scène et les arbres, un terrain vide autour ?

GG – Oui, tout à fait. Je me place toujours à distance du paysage pour le dessiner, sauf que celui-ci n'était pas cadré par la fenêtre.

SD – Que se passe-t-il quand le paysage n'est pas encadré ?

GG – J'ai une vision à 360°, c'est plus long pour trouver un détail à dessiner.

SD – Il faut choisir, comme dans la narration des scènes quotidiennes de mes cours.

GG – Exactement, et puis il faut choisir un détail qui rentre dans le format du papier. Avec l'étendue de ma perception, j'ai même essayé de faire de grands dessins sur toile de 200 x 95 cm.

SD – Vous deviez regarder vers les arbres en hauteur, puis vers le support de vos dessins. Est-ce qu'il y a eu un changement de posture à ce moment-là ?

GG – Oui, même pour le petit format, parce qu'assise soit je regardais le paysage et je ne voyais pas le papier, soit je regardais mes gestes et je ne voyais pas la nature. Pour les grands dessins, il fallait alors se lever pour avoir une vision d'ensemble. La toile était tellement grande qu'une fois assise mon champ de vision ne la prenait pas dans toute son étendue, ce qui m'obligeait à me lever constamment pour regarder ce que j'étais en train de dessiner. Le problème de ces dessins est que le changement de format a créé un tel désordre que mes procédés habituels de composition de l'espace pictural ont régressé. Normalement, je commence à me saisir d'un nouveau paysage par des dessins où il est possible d'identifier les formes organiques naturelles, au fur et à mesure, ces dessins deviennent une sorte de syntonie entre les mouvements de la nature et ceux de mon corps, créant des compositions plus abstraites. Or, dans ces grands dessins, le paysage est redevenu identifiable.

SD – J'ai remarqué ce même « retour » chez certains de mes élèves quand ils changeaient de procédé. C'est que les modifications techniques et méthodologiques entraînent de changements de gestes, parfois complètement.

Voyez-vous, vous avez assez d'éléments pour écrire votre tome pratique. Il y a cependant un dernier point très important. Connaissez-vous la chanson *Sampa*⁵⁷¹ de Caetano Veloso qui dit « Quelque chose se passe dans mon cœur » (« *Alguma coisa acontece no meu coração* ») ? Je vous demande ceci, car il est important de savoir ce qui se passe en vous lorsque vous dessinez le paysage à distance ou de très près, depuis une fenêtre ou au milieu de lui avec vos matériaux noirs.

GG – C'est très difficile à dire. Je crois qu'une syntonie se passe entre le paysage et moi. Quant à ma palette de couleurs, elle se compose de noirs, mais ils sont de plusieurs sortes, du plus dur et cassant aux plus plastique et collant. La caractéristique de chaque crayon donne une qualité différente au trait et à la lumière du vide. Et puis, il y a le graphite qui s'« allume » à côté de tant de noir.

J'aime travailler avec les crayons noirs, il me plaît de les faire danser sur le papier. J'aime cette couleur ou plutôt cette absence de couleurs, cette absence de réfraction de lumière. C'est calme, profond, c'est « cru ». J'attache à cette couleur quelque chose d'essentiel, le rapport noir / vide est celui par lequel j'arrive au plus près de l'essence de mes expressions, si elles en ont une.

SD – Il y a là, peut-être, des références à des auteurs et peintres chinois, non ?

GG – Absolument, du moins la partie de cette culture qui m'est parvenue à travers la sélection fait par des éditeurs ou des commissaires d'exposition. J'ai récemment commencé à faire apparaître différents plans sur mes dessins, c'est-à-dire, à distinguer un premier plan et un arrière-plan, après avoir regardé des catalogues des peintures de paysages traditionnels sud-coréens où le vide à l'intérieur des traits crée de la perspective, c'est magnifique.

SD – Avez-vous d'autres références ?

GG – Oui. Durant longtemps j'ai étudié Henri Bergson pour ses théories sur la simultanéité. Je n'utilise pas ses références dans mon tome théorique, mais

⁵⁷¹Caetano Veloso est un chanteur-compositeur brésilien né en 1942. Cette chanson a le surnom de la ville de São Paulo : Sampa.

l'idée de simultanéité est très importante dans ma pratique. Mes gestes essaient de rendre visible dans chaque trait et dans l'instant précis où ils se produisent la simultanéité des mouvements du paysage, de ma perception, de mon corps, de mes sentiments, de la matière en transformation, de ses rapports avec l'espace.

Il y a aussi Maurice Blanchot et Rainer Maria Rilke.

SD – Quel écrit de Rilke en particulier ?

GG – Son idée d'*espace intérieur du monde* et celle de la métamorphose d'une vie dans le premier mot d'un poème. Il dit que « *Ce n'est que lorsqu'ils [les souvenirs] deviennent en nous sang, regard, geste, lorsqu'ils n'ont plus de nom et ne se distinguent plus de nous, ce n'est qu'alors qu'il peut arriver qu'en une heure très rare, du milieu d'eux, se lève le premier mot d'un vers.* »⁵⁷² J'aime penser que mes taches noires sont des souvenirs devenus *sang, regard et geste*, ou du moins pour celles qui donnent le premier élan d'une série de dessins.

SD – Ce n'est pas Rilke pour lui-même, mais les écrits de Rilke qui ont un rapport avec votre travail. En dessinant d'après votre perception de l'arbre, vous avez l'illusion que les traits naissent de l'arbre, mais c'est de votre vie qu'ils sont nés. Ce que dit Rilke c'est très beau, après Rilke je n'ai plus rien à dire.

Nous avons discuté encore sur plusieurs sujets et sur la vie en général. Dworecki a beaucoup de choses à dire. Il m'a certainement donné des clefs de lecture sur ma pratique pour la mettre par écrit. J'ai suivi ses conseils d'enregistrer des réponses aux catégories d'analyse de travaux des élèves de son livre et c'est à partir de ceci et du tome théorique que j'ai commencé la rédaction de ce tome pratique.

⁵⁷²Rainer Maria Rilke, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, op. cit., p. 20-21.

Conclusion

Le trait fondamental de ma pratique, dès le début de mon apprentissage des techniques d'art, consiste à faire une place aux expressions inconscientes. Mes dessins-expressions se répètent en se différenciant, et surtout se métamorphosent grâce à la possibilité qu'il m'offre de regarder et d'exprimer autrement des sentiments pour lesquels les mots me manquent. Ce potentiel inaliénablement humain est toujours déterminé par des relations socioculturelles qui m'étouffent souvent, lesquelles je « lutte » sans cesse pour les fluidifier.

Table des Illustrations

Chapitre 1 – Paysages

Fig. 1 – Alselm Kiefer (1945 –), série *Blutblume*, 2001

Plomb, photographies, acrylique et craie, couverture du livre, 74,5 x 52 x 8 cm. Collection privée.

© Photographie Charles Duprat.

Fig. 2 – Gabriela Golin (1975 –), série *Jardin-cours et Jardin-forêt I*, 2013/2019

Bâton d'encre à l'huile, crayon esquisse, pastel gras, 15 x 15 cm. Paris/Clansayes, Collection de l'artiste.

Fig. 3 – Gabriela Golin (1975 –), série *Jardin-cours et Jardin-forêt II*, 2013/2019

Bâton d'encre à l'huile, crayon esquisse, pastel gras, 15 x 21 cm. Paris/Clansayes, Collection de l'artiste.

Chapitre 2 – Métamorphoses

Fig. 4 – Anna Brigman (1869 - 1950), *Via Dolorosa*, c. 1911

Tirage, gélatino-argentique, 24,13 x 19,69 cm. Collection The Michael G. and C. Jane Wilson 2007 Trust.

Fig. 5 – Mira Schendel (1919 - 1988), *sans titre*, 1963/65

Monotype à l'huile sur papier, 46 x 23 cm (chaque). Collection Ada Schendel.

Chapitre 3 – Références

Fig. 6 – Mira Schendel (1919 - 1988), *Segno dei segni (Signe des signes)*, 1964/65

Monotypes à l'huile sur papier, 43 x 23 cm (chaque). Collection The Museum of Modern Art – MoMa.

Fig. 7 – Mira Schendel (1919 - 1988), *Discos (Disques)*, 1971

Acrylique, lettres transfert, 22 x 22 X 8,3 cm. Collection privée.

Fig. 8 – Shingai Tanaka (1942 - 2007), *Jaku/shizuka, sabi (Sérénité)*, 1987

Calligraphie à l'encre sur papier, 40 x 16 cm et 46 x 38 cm. Collection Bibliothèque nationale de France.

Chapitre 4 – Strates pratiques

Fig. 9 – Gabriela Golin (1975 –), *cahier à dessins*, 2011

Mine de plomb sur papier, 15 x 10 cm. Paris, Collection de l'artiste.

Fig. 10 – Gabriela Golin (1975 –), *cahier à dessins*, 2019

Mine de plomb sur papier et carré esquisse sur papier, 21,7 x 15,5 cm. Paris, Collection de l'artiste.

Fig. 11 – Gabriela Golin (1975 –), *cahier à dessins*, 2012/2013

Mine de plomb sur papier et carré

esquisse sur papier, 15,5 x 22 cm.
Paris, Collection de l'artiste.

Fig. 12 – Gabriela Golin (1975 –), série *Jardin-cours et Jardin-forêt III*, 2013/2019

Bâton d'encre à l'huile, mine de plomb et carré esquisse sur carton bois, 15 x 15 cm et 15 x 21 cm. Paris/Clansayes, Collection de l'artiste.

Fig. 13 – Gabriela Golin (1975 –), série *Jardin-cours et Jardin-forêt IV*, 2013/2019

Bâton d'encre à l'huile, mine de plomb et carré esquisse sur carton bois, 15 x 15 cm et 21 x 15 cm. Paris/Clansayes, Collection de l'artiste.

Fig. 14 – Gabriela Golin (1975 –), série *Jardin-cours I*, 2011

Bâton d'encre à l'huile, mine de plomb et carré esquisse sur toile, 52 x 42 cm. Paris, Collection de l'artiste.

Fig. 15 – Gabriela Golin (1975 –), série *Jardin-cours II*, 2013

Bâton d'encre à l'huile et carré esquisse sur toile, 50 x 50 cm. Paris, Collection de l'artiste.

Fig. 16 – Gabriela Golin (1975 –), Livre XVI *Jardin-forêt*, 2013/2019

Bâton d'encre à l'huile, mine de plomb et crayon esquisse sur toile, 50 x 74 cm et 50 x (2x) 37 cm. Paris/Clansayes.

Fig. 17 – Gabriela Golin (1975 –), Livre III *Jardin-forêt*, 2009/2019

Bâton d'encre à l'huile, mine de plomb, pastel gras et crayon esquisse sur carton bois, 80 x (2x) 60 cm. Paris/Clansayes, Collection de l'artiste.

Fig. 18 – Gabriela Golin (1975 –), Livre IV *Jardin-forêt*, 2012/2019

Bâton d'encre à l'huile, mine de plomb,

pastel gras et crayon esquisse sur carton bois, 80 x 60 cm (chaque). Paris/Clansayes, Collection de l'artiste.

Fig. 19 – Gabriela Golin (1975 –), *Jardin-forêt I*, 2019

Bâton d'encre à l'huile, mine de plomb, pastel gras, crayon esquisse et papier de soie sur toile, 200 x 95 cm. Paris/Clansayes, Collection de l'artiste.

Fig. 20 – Gabriela Golin (1975 –), *Jardin-forêt I*, 2019

Bâton d'encre à l'huile, mine de plomb, pastel gras et crayon esquisse sur toile, 200 x 95 cm. Paris/Clansayes, Collection de l'artiste.

Fig. 21 – Gabriela Golin (1975 –), Livre V *Jardin-forêt*, 2013/2019

Bâton d'encre à l'huile, mine de plomb et carré esquisse sur carton bois reliure en tissu, 15 x 15 cm. Paris, Collection de l'artiste.

Fig. 22 – Gabriela Golin (1975 –), Livre VI *Jardin-forêt*, 2013/2019

Bâton d'encre à l'huile, mine de plomb et carré esquisse sur carton bois reliure en tissu, 15 x 21 cm. Paris, Collection de l'artiste.

Fig. 23 – Gabriela Golin (1975 –), Livre VII *Jardin-cours*, 2013

Bâton d'encre à l'huile, mine de plomb et carré esquisse sur carton bois reliure en tissu, 21 x 15 cm. Paris, Collection de l'artiste.

Fig. 24 – Gabriela Golin (1975 –), Livre XV *Jardin-forêt*, 2019

Bâton d'encre à l'huile, mine de plomb et carré esquisse sur carton bois reliure en tissu, 21 x 15 cm. Paris, Collection de l'artiste.

Chapitre 5 – Dialogue Dworecki

Fig. 25 – Gabriela Golin (1975 –), *Nuit*, 1998

Crayon de sérigraphie sur papier soie, 30 x 20,9 cm. Campinas, Collection de l'artiste.

Fig. 26 – Gabriela Golin (1975 –), *Nuit*, 1998

Crayon de sérigraphie sur papier soie, 30 x 22 cm. Campinas, Collection de l'artiste.