



**HAL**  
open science

## Poétiques de la répétition

Iracema Barbosa de Almeida Barbosa de Almeida Lecourt

► **To cite this version:**

Iracema Barbosa de Almeida Barbosa de Almeida Lecourt. Poétiques de la répétition. Art et histoire de l'art. Université Rennes 2, 2012. Français. NNT : 2012REN20049 . tel-00778640

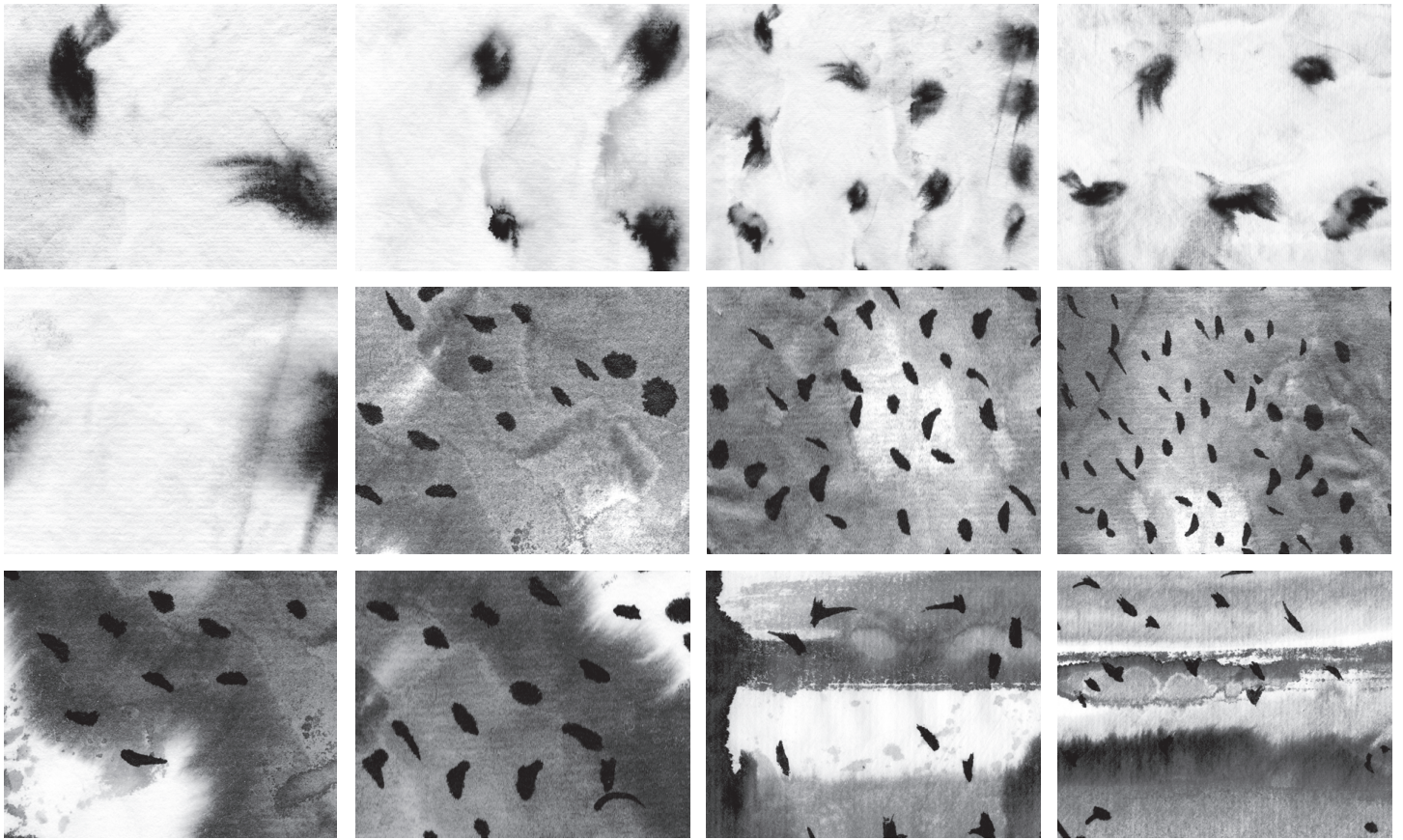
**HAL Id: tel-00778640**

**<https://theses.hal.science/tel-00778640>**

Submitted on 21 Jan 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



# Poétiques de la répétition

*présentée par*

**Iracema BARBOSA**  
de Almeida Lecourt

**THÈSE / UNIVERSITÉ RENNES 2**  
sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne  
pour obtenir le titre de  
**Docteur de l'université Rennes 2**  
mention : Arts plastiques  
**École doctorale Arts, Lettres et Langues**

Préparée dans le Laboratoire Arts plastiques  
EA 3208 « Arts : pratiques et poétiques »

Thèse soutenue le 29 novembre 2012 devant le jury composé de :

**Éric BONNET**  
Professeur des universités – Université Paris 8

**Jacinto LAGEIRA**  
Professeur des universités – Université Paris 1

**Roberto CONDURU**  
Professeur des universités – Universidade do Estado do Rio de Janeiro

**Gilles A. TIBERGHIE**  
Maître de conférences – Université Paris 1

**Christophe VIART** directeur de thèse  
Professeur des universités – Université Rennes 2



**SOUS LE SCEAU DE L'UNIVERSITÉ EUROPÉENNE DE BRETAGNE**

UNIVERSITÉ RENNES 2

École Doctorale Arts, Lettres et Langues

Unité de Recherche

Laboratoire Arts plastiques : EA3208 « Arts: pratiques et poétiques »

# Poétiques de la répétition

Thèse de Doctorat en Arts Plastiques

Soutenue le 29 novembre 2012

Présentée par Iracema BARBOSA de Almeida Lecourt

Directeur de thèse : Christophe VIART

Jury :

Éric BONNET – Professeur des universités – Université Paris 8

Jacinto LAGEIRA – Professeur des universités – Université Paris 1

Roberto CONDURU – Professeur des universités – Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Gilles A. TIBERGHIEEN – Maître de conférences – Université Paris 1



## REMERCIEMENTS

Aux professeurs Éric Bonnet, Jacinto Lageira, Roberto Conduru et Gilles Tiberghien qui ont accepté de faire partie du jury de cette thèse. Je tiens à les remercier en particulier pour leurs précieuses contributions à cette recherche et à la pratique artistique, au sens large ;

Au professeur Christophe Viart, pour son orientation si généreuse, son ouverture scientifique et sa clarté méthodologique qui m'ont permis de donner forme à cette étude. Pour ses corrections rigoureuses et la confiance qu'il m'a témoignée à tout moment pendant ces quatre ans de travail intense ;

Au professeur Ronaldo Brito, pour son orientation et ses encouragements, lui qui a accompagné toutes les étapes de cette recherche. Pour ses généreuses observations et ses corrections. Pour son amitié et pour nos conversations qui m'aident à structurer ma pratique d'atelier ;

À Claudine Kelle, pour son dévouement dans la reprise de l'écriture de la thèse et les corrections de la langue française, apportant ainsi les conditions propices au développement d'une pensée et à la réalisation de cette tâche. De même que pour son attention et ses encouragements répétés au long de ces quatre ans de labeur quotidien, dimanches inclus ;

À Marianne Fernel, pour son excellent travail de révision, pour sa rigueur associée à sa bonne humeur, qualités précieuses à la fin d'un travail de thèse ;

À Fernando Leite, pour la mise en pages de la thèse selon le programme informatique InDesign. Sans oublier son appui pendant nos vingt ans d'amitié professionnelle ;

À Gilles Tiberghien, pour son orientation lors de la préparation de mon doctorat en France. Pour ses suggestions de lectures d'une grande richesse qui m'ont procuré de la joie pendant le déroulement de cette recherche. Pour le soutien qu'il m'a apporté dans diverses situations, depuis l'année 2000 ;

À Nelson Félix, pour la générosité dont il a fait preuve à tous les moments de nos échanges ;

Aux amis Patricia Corrêa, João Masao Kamita et Paloma Carvalho, qui, dans différentes situations, ont appuyé mon travail artistique et m'ont encouragée à entreprendre ce doctorat ;

À Jean Lecourt, pour le soutien de mon activité artistique et nos innombrables visites d'expositions pendant nos douze ans de vie commune ;

À mes parents, Josué et Iraci, pour la transmission de principes solides, si précieux face au monde actuel. Pour m'avoir appris à étudier et à m'organiser, de façon à réaliser mes rêves ;

À mon fils, Caio, pour son affection, son admiration et ses encouragements de tous les instants.



# Poétiques de la répétition





# SOMMAIRE

|  |    |
|--|----|
| <b>INTRODUCTION</b>  | 11 |
| UN POINT DE DÉPART   | 11 |
| POURQUOI ÉTUDIER LA RÉPÉTITION ?   | 12 |
| LA RÉPÉTITION, SES DIFFÉRENTES NOTIONS ET LE DÉBUT DE CETTE ÉTUDE                | 14 |
| DES CRITÈRES ET UNE STRUCTURE  | 17 |
| <br>   |    |
| <b>A. LE GESTE : LE CORPS ENTIER,<br/>PUIS, PLUS PARTICULIÈREMENT, LES MAINS</b> | 21 |
| DES GESTES QUI NOUS RELIENT  | 23 |
| FAIT À LA MAIN   | 24 |
| DANS L'UNIVERS DE L'ART  | 27 |
| LES DIMENSIONS DU GESTE  | 28 |
| RÉPÉTITION ET FLUIDITÉ DU GESTE  | 29 |
| <br>   |    |
| <b>A1. LE GESTE COMME UN SOUFFLE</b>   | 31 |
| GESTE SOLITAIRE, RÉPÉTITIONS VITALES...  | 32 |
| ANONYME ET SINGULIER   | 34 |
| DES GESTES INTIMES ET IMMENSES   | 36 |
| L'INSTABILITÉ DE LA LIGNE  | 37 |
| RÉPÉTER POUR S'APPARTENIR  | 38 |
| INSCRIT QUELQUE PART   | 41 |
| FAIRE À LA MAIN OU LE PLAISIR DE MANIPULER LES CHOSES                            | 43 |
| <br>   |    |
| <b>A2. MARCHES ET DÉMARCHES</b>  | 49 |
| RÉPÉTITIONS RADICALES DES GESTES ÉLÉMENTAIRES                                    | 51 |
| QUAND RÉPÉTER C'EST RELIER LE GESTE CLASSIQUE AU GESTE CONTEMPORAIN              | 53 |
| MARCHER, MARCHER, MARCHER ET IMAGINER...   | 54 |
| AVANT TOUT L'EXPÉRIENCE, QUI EST UNIQUE  | 56 |
| PHYSIQUE, CONCEPTUEL ET ANONYME  | 58 |
| UN INDEX QUI PART DES ANNÉES 1960  | 60 |
| SUR LA TERRE   | 63 |
| <br>   |    |
| <b>A3. LE DÉPLACEMENT DU GESTE</b>   | 67 |
| RÉPÉTITION DU GESTE ET TÂTONNEMENT DE LA FORME                                   | 68 |
| DES GESTES RÉPÉTITIFS POUR UNE FORME TRANSITOIRE                                 | 70 |
| ENTRE ART ET DANSE   | 71 |
| DES HISTOIRES ASSOCIÉES AU GESTE   | 75 |
| DU TRAGIQUE À L'ABSURDE COMIQUE  | 78 |
| INTERVENTION DÉLICATE ET INCISIVE  | 79 |

|   |    |
|---|----|
| <b>A4. RÉPÉTITION OU RÉCUPÉRATION</b>   | 83 |
| L'INCORPORATION DES GESTES              | 83 |
| LA RÉPÉTITION COMME SYSTÈME DE TRAVAIL  | 87 |
| RÉPÉTITION, RIGUEUR ET MUSICALITÉ       | 90 |
| LA SCIENCE PRISE PAR L'ART COMME OUTIL  | 91 |
| DES GESTES QUI PROVOQUENT L'IMAGINATION | 95 |

## **B. DE QUELLE NATURE ? TEMPS ET RYTHME DANS QUATRE EXPÉRIENCES** 101

|  |     |
|--|-----|
| <b>B1. POUR ACTIVER LE VIDE</b>              | 109 |
| RÉPÉTITION ET CONTINUITÉ                     | 109 |
| À L'ÉCOUTE DU SILENCE                        | 113 |
| TRANSPARENCE ET OUBLI DE SOI                 | 117 |
| RÉPÉTITION ET ABSENCE DES LIMITES            | 120 |
| <b>B2. RÉPÉTITION, RESPIRATION ET RYTHME</b> | 123 |
| RÉPÉTITIONS VITALES                          | 124 |
| DÉPLACEMENTS ET TRANSFORMATIONS              | 126 |
| RÉPÉTITION, NATURE ET CRÉATION ARTISTIQUE    | 128 |
| DÉCOUPAGES ET PAYSAGES                       | 133 |
| CONSTRUCTION DE LA FORME                     | 134 |
| MATÉRIAUX, FLUX ET FORME                     | 138 |
| <b>B3. UNE NATURE AMBIGUË</b>                | 141 |
| L'AMBIGUÏTÉ DE LA FORME                      | 141 |
| RÉPÉTITION ET TEMPORALITÉ                    | 146 |
| UNIQUE MAIS SÉRIEL                           | 148 |
| INORGANIQUE, MAIS ORGANIQUE                  | 152 |
| <b>B4. RÉPÉTITION ET VARIATIONS</b>          | 157 |
| DISPOSITION ET PULSATION                     | 159 |
| INDICES DU TEMPS                             | 162 |
| EN RAPPORT À LA NATURE                       | 166 |
| RÉPÉTITION, VARIATION ET MUSICALITÉ          | 169 |

## **C. DES HISTOIRES AUTOUR DE LA RÉPÉTITION ET DES RAPPORTS DIFFÉRENTS AUX MATÉRIAUX** 171

|  |     |
|--|-----|
| <b>C1. RÉPÉTER POUR TRANSGRESSER</b>                         | 179 |
| À L'ÉCOUTE D'AUTRES EXPÉRIENCES                              | 179 |
| USANT DE MATÉRIAUX DIVERS                                    | 185 |
| RÉPÉTER POUR INVESTIGUER                                     | 190 |
| <b>C2. UN ARTISAN COSMIQUE</b>                               | 195 |
| DIFFÉRENCES ENTRE LA DÉMARCHE DE RICHARD LONG ET LE LAND ART | 196 |
| MATÉRIAUX ANCIENS ET RAPPORTS NOUVEAUX                       | 198 |
| DES HISTOIRES ET DES MATÉRIAUX                               | 200 |
| DES JEUX D'ÉCHELLES  | 203 |
| RÉPÉTITION ET RITUEL, LA RITOURNELLE                         | 206 |

|  |     |
|--|-----|
| <b>C3. PUREMENT HYBRIDE</b>  | 213 |
| DIALOGUES ET ÉCHANGES  | 213 |
| IRRÉVÉRENCE ET EXPÉRIMENTATION   | 218 |
| UN ENCHEVÊTREMENT DES MATIÈRES   | 221 |
| <b>C4. RÉPÉTER POUR RELIER</b>   | 227 |
| INORGANIQUE MAIS ORGANIQUE   | 228 |
| DES HISTOIRES ET DES MATÉRIAUX   | 232 |
| DES RITES ET DES RYTHMES   | 234 |
| RÉPÉTITION ET SÉDIMENTATION D'UNE DÉMARCHÉ   | 237 |
| <b>D. NOTES SUR L'EXPÉRIENCE À L'ATELIER 1990-2010</b>                               | 243 |
| PEINTURES SUR TOILE  | 245 |
| DÉCOUPES DE BOIS ET <i>MICRO-ORATÓRIOS</i> [ <i>MICRO-ORATOIRES</i> ]                | 249 |
| MONOCHROMES SUR TOILE DES <i>PEQUENOS GESTOS</i> [ <i>PETITS GESTES</i> ]            | 252 |
| <i>CAIXAS VAZIAS</i> [ <i>BOÎTES VIDES</i> ]   | 255 |
| PREMIÈRE INSTALLATION  | 259 |
| <i>SÉRIES INFINIES</i>   | 260 |
| LES TRACES   | 263 |
| <i>BOIS DE CARNAVAL</i>  | 265 |
| <i>LES ÉQUILIBRISTES</i>   | 270 |
| <i>MAR DA BAHIA EM DIA DE CHUVA</i> [ <i>MER DE BAHIA PENDANT UN JOUR DE PLUIE</i> ] | 275 |
| <i>THE TUBE</i>  | 276 |
| <i>ENROLADAS</i> [ <i>LES ENROULÉES</i> ]  | 279 |
| <i>DAS ANGOISSES</i> – DESSINS   | 280 |
| <i>PROPAGATION</i> – INSTALLATION VIDÉO  | 282 |
| <i>GEOMETRIA DAS ÁGUAS</i> [ <i>GÉOMÉTRIE DES EAUX</i> ] – INSTALLATION VIDÉO        | 283 |
| DESSINS BRODÉS SUR TOILE   | 284 |
| <b>AVANT DE CLORE LA RÉFLEXION</b>   | 291 |
| LE GESTE : ASPECTS ANCIENS DU RAPPORT ENTRE L'ART ET LA TECHNIQUE                    | 291 |
| DE QUELLE NATURE ? RÉPÉTITION, RYTHME ET VARIATION                                   | 294 |
| D'AUTRES HISTOIRES – ART ET PLAISIR  | 297 |
| <b>RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES</b>   | 301 |
| <b>ANNEXE 1</b> – <i>Entretien avec Nelson Félix</i>                                 | 313 |
| <b>ANNEXE 2</b> – <i>Correspondance avec Richard Long</i>                            | 329 |
| <b>ANNEXE 3</b> – <i>Rencontre avec Vera Molnar</i>                                  | 337 |
| <b>INDEX DES NOMS</b>  | 347 |
| <b>INDEX DE NOTIONS</b>  | 355 |
| <b>TABLE DES ILLUSTRATIONS</b>   | 357 |



## INTRODUCTION

*Quand on a fait le tour de l'existence, alors se révèle, si on a le courage de le comprendre, que la vie est une répétition, et si on veut s'en réjouir: [...] Celui qui a choisi la répétition vit vraiment. Il ne court pas à la poursuite des papillons tel un garçonnet. [...] Il ne reste pas assis telle une vieille femme filant sa quenouille de souvenirs. Il va tranquillement son chemin, enchanté de cette répétition<sup>1</sup>.*

Søren KIERKEGAARD

## UN POINT DE DÉPART

Répéter, est-ce faire plusieurs fois la même chose ?

Répéter, est-ce se servir de quelque chose qui a déjà été fait ?

Cette citation de Kierkegaard révèle que celui qui répète ne vit pas projeté vers le futur ni immergé dans le passé, au contraire, il suit enchanté le chemin de la vie. Et c'est justement dans la répétition qu'il trouve l'actualité de son existence.

Dans l'art, plusieurs poétiques contemporaines intègrent la répétition dans leurs pratiques. Est-il possible d'expérimenter cet aspect lié à la vie et au vivant dans certaines démarches qui reposent sur la répétition des gestes et des éléments ?

---

1. Søren Kierkegaard, *La Répétition* [1843], traduit du danois par Jacques Privat, Paris, Payot et Rivages, 2003, p. 32.

Cette recherche a pour point de départ l'expérience pratique de l'atelier et propose une étude de la notion de répétition telle qu'elle émerge de différentes poétiques artistiques contemporaines. Par « poétique » entendons tout ce qui est engagé dans le processus de création artistique : les matériaux et les moyens techniques utilisés, les actions entamées au cours de son élaboration, les raisonnements suivis dans les choix effectués, les diverses notions retenues, sans compter les particularités identifiables dans la réalisation de chaque artiste, de même que dans un *travail* compris, d'un côté, comme l'ensemble des actions nécessaires à l'accomplissement de l'œuvre<sup>2</sup>, de l'autre comme l'ensemble de la production de l'artiste, œuvres incluses.

Des notions distinctes associées à la répétition sont évoquées par les travaux et la démarche spécifique de chaque artiste, dans une recherche qui se construit de manière réflexive, au cours d'un va-et-vient entre l'œuvre, la façon dont elle est élaborée, la perception qu'elle suscite et les textes consacrés à la poétique de chaque artiste.

#### POURQUOI ÉTUDIER LA RÉPÉTITION ?

En vingt-cinq ans de travail à l'atelier, des changements importants se sont opérés dans ma pratique artistique. Le blanc de la toile et la création d'une forme plastique unique ont fait place à une construction structurée par la répétition des éléments, laquelle passe par différentes étapes et des actions récurrentes, étalées dans le temps. Dans une construction qui procède par accumulation et couture d'éléments similaires et dont la forme dépend des possibilités physiques des matériaux. Des gestes d'origine artisanale – couper, poncer, percer, plier, étirer, attacher, nouer, coudre – orientent l'élaboration du travail et sont repris et répétés pour les besoins de son exécution.

---

2. Même si la notion même d'œuvre est mise en question dans les discussions contemporaines autour de l'art, le mot « œuvre » sera employé ici pour mentionner les travaux des artistes déjà présentés dans des expositions publiques. L'ensemble des œuvres fait partie d'un autre ensemble, plus vaste, celui du travail de l'artiste.

Depuis l'exposition au couvent de La Tourette<sup>3</sup>, où six travaux ont été montrés simultanément pendant quatre mois, certaines questions se sont imposées et ont occupé mes réflexions : Dans quelle mesure ce procédé (construire le travail à partir de la répétition des gestes et des éléments, travaillés artisanalement) gardait-il un lien avec l'art ? Quelles différences pouvaient être perçues entre ces travaux et des objets décoratifs ? Quelle place donner, dans le moment présent, à l'artisanat, et à la répétition des gestes dans le faire artistique ? À quelles histoires la répétition était-elle associée dans ces ouvrages ? Comment enfin la répétition expérimentée dans mon propre travail était-elle liée à d'autres répétitions, utilisées dans d'autres poétiques propres à l'art moderne et contemporain ?

Afin de créer les conditions d'une approche objective de l'univers où s'inscrivent ces questions, la décision de prendre une certaine distance vis-à-vis de ma pratique personnelle a été prise. C'est ainsi que cette étude s'est imposée et que se sont formulées des questions auxquelles un simple regard sur la pratique d'atelier ne peut apporter de réponse, car il ne s'agit pas du tout de justifier son propre travail, mais de comprendre l'inscription de certains caractères de cette pratique dans une problématique beaucoup plus vaste.

Ainsi, afin de bien situer la distinction entre les observations que tout artiste peut faire à partir de sa recherche à l'atelier, et cette analyse des différents aspects de la répétition dans la pratique artistique contemporaine, des « Notes sur l'expérience à l'atelier » figurent dans une dernière partie de ce texte, notes assez descriptives, portant sur l'expérimentation de différentes techniques et matériaux, sur les choix qui ont été faits, les artistes avec lesquels ce travail semblait être en dialogue, et les interrogations éveillées par chaque réalisation.

---

3. *Démesurer*, exposition réalisée au couvent de La Tourette, du 15 décembre 2007 au 15 avril 2008. Elle était le fruit d'une résidence d'artiste qui a duré presque un an (d'avril à décembre 2007). Trois images de cette exposition figurent dans la partie « Notes sur l'expérience à l'atelier ».

## LA RÉPÉTITION, SES DIFFÉRENTES NOTIONS ET LE DÉBUT DE CETTE ÉTUDE

*La dialectique de la répétition est simple, car ce qui est répété a existé, sinon il ne pourrait pas être répété ; mais c'est précisément le fait d'avoir existé qui donne à la répétition le caractère d'une nouveauté. Quand les Grecs disaient que toute connaissance est réminiscence, ils entendaient par là que tout ce qui est a été, et quand on dit que la vie est une répétition, on signifie que la vie qui a déjà été devient maintenant actuelle<sup>4</sup>.*

Søren KIERKEGAARD

La répétition des figures, des motifs, des éléments et des gestes n'est pas un procédé qui peut être associé à un moment spécifique de l'histoire de l'art. On la trouve dans les figures d'animaux dans les peintures rupestres de la grotte de Lascaux, dans les représentations stylisées de la vie humaine des peintures égyptiennes, dans les motifs des enluminures du Moyen Âge, sur les vêtements des odalisques peintes par Eugène Delacroix, dans les couleurs de Georges Seurat peignant *La Grande Jatte*, dans les carrés combinés de Max Bill, dans l'*action painting* de Jackson Pollock, dans les images d'Andy Warhol, de même que dans les rectangles noirs des tableaux d'Ad Reinhardt ; elle se retrouve également dans les gestes avec lesquels Lucio Fontana aborde ses toiles, dans les éléments industriels de Carl Andre, dans le mouvement de la main capté par Richard Serra dans son film *Hand Catching Lead*, pour ne citer que quelques exemples de répétitions associés à différentes situations artistiques, qui ont pu, éventuellement, se retrouver dans la pratique d'atelier.

Devant un univers si large, comment attaquer la problématique choisie ? Pendant la première année, cette étude s'est ouverte à différentes démarches artistiques, propres à l'art moderne et contemporain, en se plaçant à l'écoute des questions suivantes : Dans quelle mesure l'idée de construire le travail à partir de la répétition des gestes et de la répétition des éléments (traités artisanalement) garde-t-elle aujourd'hui

---

4. Søren Kierkegaard, *La Répétition*, op. cit., p. 60.



un lien avec l'art ? Quelle place donner à l'artisanat et à la répétition des gestes dans le faire artistique ? À quelles histoires<sup>5</sup> la répétition peut-elle être associée dans chaque poétique ? Comment la répétition s'associe-t-elle à d'autres répétitions, présentes dans différentes poétiques de l'art moderne et contemporain en même temps qu'elle se relie à la vie elle-même ?

Dans un premier moment, la rencontre avec l'œuvre de François Morellet et de Vera Molnar a mis en évidence les questions liées à la répétition des couleurs et au *constructivisme* – c'est-à-dire à des poétiques artistiques dont le récit se rapproche du raisonnement scientifique et à des travaux orientés vers des expériences plutôt optiques, fascinées par une construction mathématique de la forme. Ensuite, l'approche du travail de Donald Judd s'est révélée importante pour arriver à une meilleure élucidation des questions suscitées par le *minimalisme*, telles que la construction sérielle qui procède par répétition d'éléments et mise en question de la composition, l'absence du geste de l'artiste dans la production industrielle des pièces, le changement d'échelle du travail qui s'installe dans le monde. Toutes poétiques qui croisaient la problématique de cette étude, mais laissaient de côté d'autres aspects, tels que l'engagement du corps dans l'élaboration du travail, et les expériences artisanales avec les matériaux. Ce qui m'a amenée aux lectures autour de la peinture de Jackson Pollock et de la façon dont il répétait simultanément son geste et les lignes de couleurs, dans sa pratique.

Mais c'est *L'Art et la vie confondus*<sup>6</sup>, d'Allan Kaprow, qui m'a aidée à situer l'univers de cette recherche. Les discussions proposées par Kaprow apportaient un contexte plus précis dans lequel s'inscrivaient les questions abordées. Dans les différents articles de cette publication, Allan Kaprow parle de la création d'un art capable d'élargir les supports, de mélanger les *mediums* des œuvres, d'un art que l'on puisse voir et écouter et qui, dans sa forme, laisse entrer le hasard et le spontané, s'ouvrant à ce qui est fragile et éphémère, autrement dit au

---

5. L'emploi polysémique du mot *histoires* sera expliqué dans la suite de cette partie.

6. Allan Kaprow, *L'Art et la vie confondus* [1961], textes réunis par Jeff Kelley, traduit de l'anglais par Jacques Donguy, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1996.

naturel, et engageant le corps dans sa réalisation. Allan Kaprow considère aussi l'intérêt que manifestent les artistes pour les philosophies orientales, dans les années 1960, et pour des poétiques qui, remettant en question la notion de pureté de l'art, mélangent l'art à la vie. Tous aspects qui seront traités, peu à peu, dans chaque situation spécifique, au long de cette étude.

En parallèle, les lectures de livres et les relectures de certains passages du *Geste et la parole*, d'André Leroi-Gourhan ; de *La Répétition*, de Søren Kierkegaard ; de *Différence et répétition*, de Gilles Deleuze ; de *L'Art comme expérience*, de John Dewey, et, finalement, de *L'Art primitif*, de Franz Boas, ont apporté un clair discernement des différents éléments qui entourent la répétition, ainsi qu'un support théorique pertinent pour la recherche :

- répétition et faire à nouveau la même action ;
- répétition et essai, inscrits dans la pratique de la danse ;
- répétition d'une chose choisie pour être répétée, c'est-à-dire répétition d'une chose unique ;
- répétition et automatisme, répétition comme reproduction d'une chose identique ;
- répétition en série, structure qui s'oppose à la composition dans l'art ;
- répétition en série, liée à la survie humaine ;
- répétition et abondance, accumulation ;
- répétition d'une même action liée à la psychologie humaine, souvent associée à l'angoisse, au questionnement ou même à une obsession ;
- répétition et compulsion, liée à la formulation psychanalytique de Freud<sup>7</sup>;

---

7. Une caractéristique importante de la répétition dans l'étude de la psychologie humaine est définie par Freud, en 1920. Il parle de répétitions associées, chez l'individu, à des compulsions et aux instincts de vie et de mort. Répétitions qui vont au-delà d'une poursuite du plaisir, au-delà du principe du plaisir, titre même du texte. Toutes notions complexes appartenant à l'univers de la psychanalyse, auxquelles cette recherche, centrée sur la pratique artistique, va s'abstenir de faire référence.

- répétition comme souvenir de quelque chose qui a déjà existé ;
- répétition et insistance ;
- répétition et absurde ;
- répétition de l'action, liée au perfectionnement d'un travail artistique ;
- répétition associée à l'expérimentation, prise comme questionnement ;
- répétition comme méthode d'apprentissage ;
- répétition et rythme ;
- répétition et cycle naturel ;
- répétition de l'action et répétition d'une forme.

L'identification d'un univers particulièrement vaste, révélé par la répétition et retrouvé dans différentes démarches, dans différents moments de la pratique artistique, a orienté cette recherche vers la construction d'une structure bien articulée, et a concentré l'étude sur la poétique de quatre artistes, dont différentes caractéristiques en rapport avec la répétition seront abordées spécifiquement dans l'étude de leurs démarches respectives.

#### **DES CRITÈRES ET UNE STRUCTURE**

Le premier pas consistait en l'élaboration de critères, car il fallait établir une cohérence importante entre les artistes et concentrer ce choix sur l'ensemble des questions que l'on envisageait d'aborder. C'est ainsi que les points suivants ont orienté la décision d'étudier des poétiques bien distinctes :

- artistes présentant un travail public et déjà développé depuis quelques années. Artistes dont l'accès à l'œuvre était possible ; dont les textes consacrés à leurs propres recherches, et / ou les entretiens, étaient également disponibles ;
- artistes réalisant eux-mêmes leurs œuvres et engageant leur corps dans cette réalisation ;

- artistes dont le travail présente une problématique en lien avec la nature ;
- artistes associant la répétition à l'expérimentation (des matériaux, des techniques, des supports, des structures) ;
- artistes dont les poétiques, tout en étant inscrites dans leur époque, rompent avec ce qui se fait autour, et entrent, en même temps, en dialogue avec les pratiques artistiques qui les ont précédées ;
- artistes dont la poétique est également construite par les *histoires* qui accompagnent la réalisation de leurs travaux. *Histoires* qui relient leurs démarches artistiques à d'autres champs de connaissance débordant le champ spécifique de l'art (l'artisanat, l'anthropologie, la philosophie, la géographie, la biologie, l'histoire de l'art ou de l'architecture, la poésie, la musique, entre autres) ;
- artistes qui relient leurs pratiques artistiques à la vie, à notre existence dans le monde.

La considération de ces critères a dirigé cette étude vers le travail de : **Mira Schendel** (1919-1988), née en Suisse, d'origine juive, ayant échappé à la guerre en Europe, naturalisée brésilienne, et ayant entre 1960 et 1980 effectué sa production artistique au Brésil ; **Richard Long**, né en 1945 à Bristol, Angleterre, où il vit depuis toujours et qui depuis 1968 réalise son travail dans différents lieux du monde ; **Eva Hesse** (1936-1970), née en Allemagne, d'origine juive, ayant échappé à la guerre en Europe, naturalisée nord-américaine, qui a, entre 1960 et 1970, réalisé sa production artistique aux États-Unis ; enfin, **Nelson Félix**, né en 1954 à Rio de Janeiro, qui poursuit, depuis 1980, son travail au Brésil et dans différents autres lieux. Ces quatre artistes s'inscrivent dans un contexte similaire si l'on se réfère aux discussions qui accompagnent l'art produit depuis les années 1960, comme on le verra dans les trois premières parties de cette étude.

Au début de la recherche, un intérêt particulier pour un possible dialogue entre la démarche de Mira Schendel et celle des mouvements constructivistes et néoconstructivistes brésiliens s'est fait jour. La marche en pleine nature de Richard Long a évoqué différentes

questions ainsi que la façon radicalement simple dont il agence ses réalisations. L'aspect étrange des travaux d'Eva Hesse et la répétition des éléments dans sa pratique créent des connexions avec la structure sérielle que l'on retrouve dans les œuvres des minimalistes. Dans les réalisations de Nelson Félix le hasard, présent dans la pluralité des répétitions, structure le travail. Ce sont là des observations qui ont contribué à définir la direction que cette recherche a prise.

Enfin, les différentes manifestations de la répétition dans le travail des artistes a permis l'identification de trois centres d'intérêt : une répétition associée à la dynamique du processus de création ; une autre, expérimentée dans la forme du travail et une troisième, créée par les discussions (historiques ou fictionnelles) qui sous-tendent la démarche de l'artiste – ce qui a conduit à la détermination des trois parties qui suivent :

**A) Le geste** – Comment *les gestes* des artistes participent-ils à l'élaboration du travail ?

Le geste est tout d'abord considéré comme un aspect dynamique du faire, lié à l'action physique du corps, dans son contact avec les matériaux qui vont constituer l'œuvre. Mais le mot « geste » est aussi employé ici pour désigner la démarche de l'artiste, les choix que l'artiste a faits pour la réalisation de son travail.

**B) La nature** – Comment *la répétition* peut-elle relier l'artiste à la nature et évoquer les notions de temps et de rythme ?

La nature constitue un milieu physique qui se modifie constamment et affecte nos vies et à l'intérieur duquel s'élaborent les changements biologiques des organismes et de notre propre corps, ainsi que les variations météorologiques, climatiques, géomorphologiques, géologiques, perçues dans le paysage. Mais le mot nature est aussi utilisé ici dans son sens figuré pour évoquer la façon dont les liens entre les différentes notions de répétition, de rythme et de temps se construisent dans la poétique de chaque artiste.

**C) Les histoires** – Quelles sont les *histoires* associées à chaque poétique et quels liens ont-elles avec la répétition ?

Le mot « histoire » recouvre ici les *récits* des artistes, leurs discours sur leurs poétiques et les fictions qu'ils créent dans la réalisation du travail, mais il fait aussi référence aux *textes publiés* par la critique, par les historiens de l'art, les anthropologues et les philosophes, qui interrogent le processus de création artistique. L'utilisation ambiguë du mot *histoires* prétend ici attirer l'attention sur deux *discours* différents : celui de l'œuvre (la façon dont on peut expérimenter le travail, ainsi que la manière dont il est réalisé) et celui qui est propre à un ensemble de discussions (*les histoires*) autour des œuvres et des travaux des artistes et qui est ici envisagé dans un contexte proposé par l'auteur du texte.

Des lectures orientées vers le thème de la répétition et de la pratique artistique ont été entreprises ; mais la priorité n'était pas d'analyser le contexte historique ou les discussions philosophiques où s'inscrit cette problématique, mais d'être le plus proche possible des œuvres et de la poétique de chaque artiste, afin d'étudier les différentes formes que prend la répétition dans l'art contemporain.

Ce texte est édifié comme une pièce montée, de sorte que l'œuvre, le regard sur l'œuvre, la forme de celle-ci et les questions que cette forme évoque constituent la base de cette étude. Ensuite prennent place les récits d'artiste<sup>8</sup> et les écrits de la critique (présents dans les catalogues qui ont accompagné les expositions). Puis, donnant un cadre aux discussions proposées et au regard porté sur les œuvres, viennent certaines réflexions, inspirées par l'histoire de l'art et de l'esthétique. Enfin, dernier élément propre à donner un équilibre à cette construction, des questions inattendues peuvent surgir, révélant les liaisons entre la technique, la répétition pratiquée dans l'art, le rythme, et nos vies au milieu du monde.

---

8. Voir également, en annexe de la thèse, les entretiens avec Vera Molnar et Nelson Félix, et une courte correspondance avec Richard Long.

## A. LE GESTE : LE CORPS ENTIER, PUIS, PLUS PARTICULIÈREMENT, LES MAINS

Ce chapitre s'oriente vers l'étude d'un aspect vivant de la répétition : le geste. Geste qui fait partie des actions corporelles répétitives propres à l'artiste, et qui, vu comme une action nécessaire à l'élaboration d'une idée, est en quelque sorte amalgamé à la matière dans le processus de création de l'œuvre artistique. Trois questions bien simples vont donner un cadre à l'analyse qui suit : Quels sont les gestes spécifiques que l'on peut identifier dans la démarche de chaque artiste ? Comment se sert-il de la répétition du geste dans la construction de son travail ? Celle-ci a-t-elle le même rôle dans les poétiques des quatre artistes étudiés ?

C'est à partir d'un regard vertical sur les démarches de Mira Schendel, de Richard Long, d'Eva Hesse et de Nelson Félix que les aspects spécifiques du geste mis en œuvre par chacun des artistes seront étudiés. Les quatre artistes ont en commun l'engagement de leur corps dans la construction de leurs travaux. Ils engagent leurs corps dans le travail avec différents matériaux, et c'est à partir de leurs différentes actions corporelles par rapport aux matériaux que leurs œuvres surgissent. Ils répètent des actions, mais leurs gestes s'effacent d'une certaine manière, maintiennent leur action dans l'invisibilité, malgré l'insistante répétition de ces gestes mêmes.

Par ailleurs, leurs modes opératoires dans l'exécution du travail relient le geste artistique aux gestes de la vie, marcher, transporter, planter, faire des nœuds, plier, étendre ou simplement voyager, actions qui seront étudiées ensuite dans leur contexte<sup>1</sup>. Ce qui ne veut pas dire

---

1. Une question, posée par John Dewey, ouvre notre regard et le dirige vers cette liaison entre notre existence quotidienne (ce qui, semble-t-il, inclut les gestes) et l'univers artistique : « Pourquoi ressentons-nous du dégoût lorsque les plus grands accomplissements des beaux-arts sont associés à l'existence quotidienne ordinaire, cette existence que nous partageons avec toutes les créatures vivantes ? [...] Une réponse complète à cette question nous engagerait dans la rédaction d'une histoire de la morale qui mettrait en avant les

qu'il s'agit là de répétitions automatisées qui seraient absorbées par le travail. Bien au contraire, dans la démarche de Mira Schendel, de Richard Long, d'Eva Hesse et de Nelson Félix, on ne trouve pas de gestes répétitifs ancrés dans leur mémoire ou leurs habitudes, car ce qui entre en jeu ce sont des dynamiques spécifiques, naissant de la répétition des actions choisies<sup>2</sup>.



Richard Long au Kilimandjaro 1969

Ce qui explique que leurs actions, inscrites dans la réalisation des œuvres, nous renvoient de façon différente à la mémoire humaine et, d'une certaine manière, questionnent nos habitudes. Ce sont les traits incertains, que l'ongle a tracés, des monotypes de Mira Schendel ; le déplacement des pierres pratiqué par Richard Long ; la manipulation des matériaux par Eva Hesse ou encore les greffes opérées par Nelson Félix, comme on le verra dans la suite de ce chapitre.

---

conditions auxquelles on doit le mépris du corps, la peur des sens et l'opposition entre la chair et l'esprit » (John Dewey, *L'Art comme expérience*, traduction de l'anglais coordonnée par Jean-Pierre Cometti, Pau, Publications de l'université de Pau / Tours, Farrago, 2005, p. 41).

2. Dans l'introduction de *Différence et répétition* Gilles Deleuze précise bien cet aspect quand il énumère un des objectifs de sa recherche : « Opposer la répétition non seulement aux généralités de l'habitude, mais aux particularités de la mémoire. » Il s'agit ici d'une répétition qui n'est pas réminiscence, mais qui, au contraire, part de l'oubli, et même de l'oubli du Moi, qui n'est pas là en tant qu'observateur de l'action. (Gilles Deleuze, *Différence et répétition* [1968], Paris, Puf, 2008, p. 15.)



## DES GESTES QUI NOUS RELIENT

Même si l'attention, portée d'abord sur les œuvres elles-mêmes, se concentre ensuite sur les textes des artistes et de la critique (les auteurs qui accompagnent les démarches de chacun des quatre artistes<sup>3</sup>), certains points conduisent à une réflexion plus anthropologique. À propos de la manière dont, par exemple, le travail de ces artistes peut révéler des aspects propres à notre façon de vivre et dont la répétition s'inscrit dans cette question. Ainsi, la marche prend le dessus dans la pratique de Richard Long. Elle apparaît associée au déplacement des matériaux dans l'espace, ce qui renvoie au passé plus lointain de notre existence sur terre. L'artiste relie l'art à notre humanité même et à notre inscription dans la nature.

L'immersion dans un questionnement sur la forme de leurs gestes et sur les fonctions de la répétition dans l'élaboration des œuvres dirige vers la recherche d'autres références. Ainsi, *Le Geste et la parole*<sup>4</sup>, d'André Leroi-Gourhan, apporte une compréhension plus claire de l'utilisation des outils et de la main, dans la mesure où il établit une liaison anthropologique axée sur la fonction de l'outil, vu en tant que libérateur des contraintes génétiques<sup>5</sup> et nous différenciant, par là même, des animaux, car chez l'animal outil et geste se confondent dans un seul organe<sup>6</sup>. Connaissance qui porte à réfléchir, tout d'abord, sur la manière dont ces artistes manipulent et façonnent directement à la main leurs matériaux et leurs travaux, au lieu d'utiliser d'autres outils dans leur construction. Et, en second lieu, sur la radicalité actuelle de l'action manuelle dans la construction du travail, radicalité qui, loin de déprécier le travail artistique, nous relie à nos origines.

---

3. De **Mira Schendel** : Rodrigo Naves, Ronaldo Brito, Lorenzo Mammi, Alberto Tassinari et Guy Brett ; de **Richard Long** : Claude Gintz, Clarrie Wallis et Paul Moorhouse ; d' **Eva Hesse** : Rosalind Krauss, Cindy Nemser, Lucy Lippard, Linda Norden, Catherine David, Corinne Diserens, Mark Godfrey, Yve-Alain Bois et E. S. Wilson ; de **Nelson Félix** : Rodrigo Naves, Ronaldo Brito et Glória Ferreira.

4. André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole*, vol. II : *La Mémoire et le rythme* [1964], Paris, Albin Michel, 2004.

5. *Ibid.*, p. 21.

6. *Ibid.*, p. 35.

Dans une vision anthropologique, c'est par la manipulation, par l'essai et par l'erreur, par l'expérimentation et la répétition, que s'est développé un comportement gestuel de même que le langage<sup>7</sup>. D'où une inversion de la question, et une interrogation sur le rôle des mains dans la construction d'une œuvre contemporaine : cette utilisation des mains n'est-elle pas amenée à fonctionner comme une action remettant en cause le sens du langage humain lui-même ?

Cependant, au long de cette histoire anthropologique, dans le regard porté sur la main, « la condition suffisante c'est qu'elle soit libre pendant la marche<sup>8</sup> ». Pour Leroi-Gourhan, la main, plutôt qu'outil, devient moteur et représente un élément fondamental du développement de l'appareil cérébral et du langage. Ce qui conduit à s'interroger sur le sens que peut avoir, dans le langage artistique actuel, le fait de retourner à des opérations comme le pétrissage, la manipulation, le grattage ou le broyage<sup>9</sup>.

#### FAIT À LA MAIN

L'introduction de *Différence et répétition* de Gilles Deleuze a fortement éclairé l'analyse d'une distinction à établir entre une répétition liée à la forme finale du travail et une répétition associée à sa réalisation. Le philosophe faisant mention de motifs de décoration écrit que « l'essentiel pour nous [...] est alors de démembrer la causalité pour y distinguer deux types de répétition, l'un concernant seulement l'effet total abstrait, l'autre, la cause agissante. L'une est une répétition statique, l'autre dynamique. L'une résulte de l'œuvre, tandis que l'autre

---

7. *Ibid.*, p. 26.

8. *Ibid.*, p. 41.

9. Autrement dit, si la libération des mains a provoqué une sensibilité tactile qui a contribué à la manipulation des choses et au développement du langage, on peut se demander si le retour à certains gestes, liés à l'origine de notre humanité, ne peut, aujourd'hui, mettre en question le langage lui-même.

est comme “l’évolution” du geste<sup>10</sup> ». La répétition des gestes dans la réalisation des travaux apparaît dès lors comme un moteur présidant à leur construction, un élément actif et dynamique inhérent à l’élaboration du travail.



Mira Schendel avec *Droguinhas* en 1966

La poétique de chaque artiste révèle différentes manières d’user de la répétition dans la manipulation des matériaux. Mais comment se manifestent-elles précisément dans l’œuvre ? Quel sens donner à la présence de chaque geste ? Est-il possible de considérer que cette présence est en rapport avec une question spécifiquement contemporaine ? Comment cette répétition des gestes – de glisser, de déplacer, de transporter, de tâtonner, de sculpter, de polir, de suspendre, de nouer, d’attacher – peut-elle faire naître une compréhension plus précise des démarches actuelles des artistes et de quelle manière ce *fait à la main* est-il une ouverture vers l’avenir en même temps qu’un lien avec le passé ?

Ce premier chapitre se propose donc de regarder certaines spécificités du geste qui apparaissent dans les travaux des artistes. Par exemple, comment, dans la réalisation de ses deux mille monotypes, Mira Schendel révèle-t-elle l’imprévu et l’imprécision dans ses actions répétitives, endessinait avec son ongle ? Cette artiste, qui discute spécifiquement la valorisation du geste manuel, propose des travaux, comme *Droguinhas* et *Trenzinhas*, où chaque action (tordre des feuilles de papier ou les suspendre sur un fil) renvoie aux expériences ordinaires du quotidien, sans pourtant entrer dans une littéralité en rapport avec l’univers domestique.

---

10. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 32.

La manipulation directe des matériaux, sans la médiation des outils, est aussi présente dans la poétique d'Eva Hesse où la répétition, remarque-t-elle, surgit pour exagérer la forme, pour mettre en évidence l'absurde de la vie<sup>11</sup>. La répétition du geste laisse des traces sur la matière, comme une sorte de tâtonnement, c'est-à-dire une action qui questionne la forme.

Dans un autre contexte et dans une autre action tout aussi radicale, Richard Long utilise tout simplement ses mains pour déplacer les pierres qui vont servir à construire ses interventions dans la nature ; dans un certain sens, ses mains nous relient à l'origine animale de nos vies, en rapport au besoin de la démarcation des territoires.



Nelson Félix, montage de *Camiri*<sup>12</sup> en 2007

Nelson Félix part dans une autre direction ; ses gestes passent parfois par des interventions invisibles, comme s'ils étaient simplement là pour mettre en branle notre imagination. En fait, les gestes des quatre artistes basculent entre ce qui est visible – provenant de l'action de leurs mains, qui laissent la trace des gestes répétitifs – et ce qui est invisible. Car ce sont, souvent, des actions qui sont destinées à disparaître au long du temps, ou sur la forme même du travail, qui jouent avec leur

---

11. Voir Eva Hesse [1969 ou 1970], in Cindy Nemser, *Art Talk, Conversation with 12 Women Artists*, New York, Charles Scribner's Sons, 1975, p. 207 et 211.

12. *Camiri* : exposition de l'artiste, en 2007, Museu Vale do Rio Doce, Espírito Santo, Brésil.

propre effacement. De manière que cette action répétitive n'est pas là pour laisser une empreinte particulière de l'artiste.

Dans ce contexte, la rencontre avec le beau texte *Éloge de la main*, d'Henri Focillon<sup>13</sup>, aide à comprendre certains ressentis souvent expérimentés à l'atelier, dévoilant cet accord qui se crée entre la main et les autres sens ; le lien profond entre la main, la pensée et le langage ; l'aspect vertueux de son action, toujours accompagnée par le hasard ; cette séparation que l'utilisation des mains provoque entre les autres êtres vivants et nous.

#### DANS L'UNIVERS DE L'ART

Les actions de Mira Schendel, de Richard Long, d'Eva Hesse et de Nelson Félix, et le contact direct des artistes avec les matériaux, nous montrent comment leurs actions révèlent des aspects anthropologiques, tout en étant profondément ancrées dans l'univers de l'art. Ces quatre artistes ont un contact important avec des connaissances spécifiques à l'art, qu'il s'agisse de la technique ou de l'histoire de l'art. Long et Hesse ont étudié dans les écoles d'art, en Angleterre et aux États-Unis respectivement. Schendel a été formée en Italie et Félix a construit lui-même la formation nécessaire à la réalisation de son travail dans le Brésil des années 1970. Dans ce sens, il sera intéressant de voir comment ils bâtissent leur langage à l'écoute de et en dialogue avec des savoir-faire spécifiques à l'art.

Étant en dialogue avec d'autres pratiques qui l'ont précédée, la répétition des actions dans le travail de Mira Schendel se fait voir à travers des gestes incertains ; il ne s'agit pas de répétitions automatiques, ni forcées. Au contraire, l'imprécision de son geste est perceptible dans la forme du travail où on note une insistance accompagnée d'une présence sensible.

---

13. Henri Focillon, *Éloge de la main* [1934], Disponible sur : < [http : // www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html) >

La trace des gestes d'Eva Hesse sur les matériaux renvoie à la manipulation d'autres matériaux utilisés dans l'art, comme l'argile. Mais l'artiste éveille des sensations étranges, et conduit en outre à un questionnement sur ce qui est tenu pour apaisant ou inquiétant. Une étrangeté qui naît de la mise en question de notions telles que la composition ou l'équilibre de la forme, la texture et l'aspect lisse de la matière, la souplesse des mouvements des corps, des notions, entre autres, qui seront traitées au long du texte, en rapport à chaque travail.

Les gestes de Richard Long, ainsi que ceux de Nelson Félix, sont des gestes conceptuels. On verra que, même si les formes de leurs travaux sont bien distinctes, les deux artistes ont une démarche plus conceptuelle et profondément liée à l'histoire de la sculpture. Long choisit d'encadrer son expérience dans le paysage encore sauvage qu'il réinvente. Félix récupère des procédés provenant d'autres contextes. Tous deux élaborent leurs travaux conceptuels, en y introduisant la rigueur des répétitions des artistes vertueux.

#### LES DIMENSIONS DU GESTE

Certaines questions portant sur l'amplitude et la puissance des gestes seront aussi analysées dans les démarches des quatre artistes ; ce sont elles qui ont guidé l'analyse des œuvres : Comment chaque artiste dimensionne-t-il son travail par rapport à son propre corps et à l'espace où il choisit de l'installer ? Est-ce que, du fait qu'elles portent leurs travaux entre leurs mains, Mira Schendel et Eva Hesse établissent des problématiques similaires ? Comment cette intimité, donnée par les petites tailles des travaux, établit-elle des rapports différents à partir de la répétition des éléments ? Comment la répétition du geste contribue-t-elle à la dimension planétaire de l'intervention de Richard Long ? En quoi la pulsation de son geste participe-t-elle à la forme donnée au travail de cet artiste ? D'autre part, même si Nelson Félix travaille, lui aussi, en pleine nature, son geste prend-il une dimension planétaire ou s'inscrit-il dans une perspective plus organique ? Comment ces quatre

artistes arrivent-ils à créer une œuvre qui traverse l'intime et l'immense ?  
Et comment, dans l'univers de chaque artiste, la répétition du geste collabore-t-elle à cette perception ?

#### RÉPÉTITION ET FLUIDITÉ DU GESTE

Finalement, le lien créé entre le geste et la forme semble être le dernier aspect qui réunit et sépare simultanément ces quatre artistes. Principalement réunis cependant, dans la mesure où leurs actions créent des formes fluides, impermanentes, d'une certaine façon transitoires, mais qui évidemment sont associées à des motivations, pulsations, associations totalement diverses, ce qui individualise les démarches. De là, la dernière question : comment la répétition des gestes contribue-t-elle à la création de formes impermanentes, et comment celles-ci apparaissent-elles précisément dans les œuvres de Mira Schendel, de Richard Long, d'Eva Hesse et de Nelson Félix ?



Eva Hesse, 1969





## A1. LE GESTE COMME UN SOUFFLE

La recherche d'un langage peut, dans l'art, être comparée à l'exploration dans laquelle s'engage n'importe quel conquérant. Comme lui, l'artiste veut dépasser certaines limites déjà connues et, si possible, découvrir quelque chose qu'*a priori* il ne s'attend pas à rencontrer. Comme un explorateur, il répète des procédés dont il a la connaissance, des savoir-faire qui font partie de son univers. Mais c'est poussé par une intuition poétique<sup>1</sup> qu'il réalise son parcours, dans un va-et-vient entre son contact avec le monde extérieur, les matériaux, et les sensations plus introspectives, inscrites dans un espace et dans son temps.

Mais que cherche-t-il à conquérir dans cette exploration ? Peut-être lui permet-elle tout simplement de découvrir de nouvelles relations entre les choses, de s'inscrire autrement dans ce monde et de partager inévitablement sa création. Il participe en quelque sorte à la mise au jour d'un autre ordre, situé au-delà de ce qui apparaît dans la vie de tous les jours, *au-delà des expériences ordinaires*<sup>2</sup>, mais toute-

---

1. Ce que j'appelle ici *intuition poétique* se compose de tout un corpus d'idées – techniques ainsi qu'historiques – qui n'opère pas au niveau mental. C'est-à-dire qui ne part pas, dans un projet, de considérations rationnelles de l'action, qui n'analyse pas les parties, qui ne crée pas de hiérarchies. *L'intuition poétique* surgit dans la libre association de fragments d'idées, à l'écoute des sensations et de la disponibilité des choses (matériaux, informations, conditions de réalisation). Ce que j'appelle ici *l'intuition poétique* c'est suivre un chemin, mais un chemin qui, paradoxalement, n'est révélé que par la pratique elle-même.

2. On rejoint ici une discussion sur les liens entre l'art et la communication humaine. « Une communication, qui n'est pas là pour annoncer quelque chose, mais pour rendre commun ce qui a été isolé et singulier. Une communication pure et sans mélange est associée à l'art » (John Dewey, *L'Art comme expérience*, traduction de l'anglais coordonnée par Jean-Pierre Cometti, Pau, Publications de l'université de Pau / Tours, Farrago, 2005, chapitre x : « La substance variée des arts », Pau, Publications de l'université de Pau / Tours, Farrago, 2005, p. 287. C'est ainsi que je fais ici l'association entre l'explorateur qui part de son intuition, dans l'ignorance de ce qu'il va rencontrer, poussé par son désir de découvrir ce qu'il ne sait pas qu'il va découvrir. Sans éprouver nécessairement le besoin de partager, il partage néanmoins. Tout comme l'artiste qui, dans son besoin d'expression, communique inévitablement car il « dépasse les frontières qui divisent les êtres humains » (*Ibid.*, p. 287).

fois profondément ancré dans l'expérience quotidienne. L'artiste met en place alors un assemblage d'informations qui révèle d'autres façons de voir, d'autres façons d'organiser ce qui est déjà établi. Il montre un désordre fait de signes, pour que trouve sa place une œuvre suspendue, située en dehors de la réalité banale du quotidien. C'est un chemin qu'il suit en réempruntant des sentes déjà parcourues, en répétant certains procédés, à la recherche d'une impression bien précise en accord avec ce qu'il a expérimenté.

Dans une action qui nous rappelle celle des explorateurs, Mira Schendel, entre 1949 et 1980, élabore son travail plastique. Et la question qui se pose ici est de savoir comment l'artiste, avec des moyens matériels assez répandus, se sert de la répétition des gestes dans la construction de sa poétique. Une poétique qui valorise le geste manuel, mais qui ne se propose pas pour autant de devenir une expression personnelle. Une poétique dont la répétition ne se fait pas de façon mécanique. Comment dès lors l'artiste a-t-elle pu, en produisant, par des méthodes de travail répétitives (que l'on pourrait associer à des procédés constructifs), des travaux en série, réaliser une œuvre sensible, à la marge des systèmes clos, des compositions et des hiérarchies ? Une œuvre qui relie la répétition au geste spontané.

### GESTE SOLITAIRE, RÉPÉTITIONS VITALES...

La peinture d'objets, essentiellement des fruits et des fleurs, a accompagné le travail de nombre d'artistes tout au long de l'histoire de l'art. La *nature morte*, expression qui apparaît en France au XVIII<sup>e</sup> siècle pour désigner ce genre de peinture<sup>3</sup>, a servi à illustrer des richesses conquises, à capter le plaisir mimétique que donne la copie d'une réalité impressionnante ou simplement à symboliser le passage du temps. Mais, quelle qu'en soit la raison, la pratique de ce genre de peinture

---

3. Genre de peinture nommé *cose naturali* (choses naturelles) par Giorgio Vasari, en Italie, au XVI<sup>e</sup> siècle ; *stilleven*, en Flandre, au XVII<sup>e</sup> ; ou encore, *still-life* (vie silencieuse ou vie immobile) en langue anglaise.

ou de dessin correspondait à un isolement et à la possibilité, pour l'artiste, de développer sa propre façon de voir les choses. De même, le choix de la thématique appelée *nature morte*, présente dans différentes poétiques, révèle, dans l'art moderne et contemporain, l'aspiration de l'artiste à la construction d'un langage propre et autonome, relié aux plaisirs de la vie, mais allant au-delà de la vie quotidienne. C'est ainsi, dans l'univers des objets, que l'artiste réalise son exploration solitaire.

Mira Schendel<sup>4</sup> s'installe au Brésil en août 1949 ; elle y commence sa recherche artistique et mène son travail en solo. L'isolement lui permet de réaliser ses recherches loin des regards et des critiques, plongée dans le simple plaisir de travailler : « Cet isolement n'est pas mal, dit-elle, je veux dire, n'était pas mal. Les "influences" ici étaient presque impossibles... j'ai réussi à trouver la paix pour travailler, ne pas écouter les critiques, n'avoir rien pour me faire dévier<sup>5</sup>... »

Le thème de la nature morte a accompagné tout son parcours. Sur le dessin, son choix est rendu visible par des objets assez similaires, emboîtés, qui créent une structure attachée, mais pas du tout figée, bien au contraire ; c'est une structure diluée et assez arrondie. Là, pas de pointes aiguës, ni de pommes, ni de poissons, ni de fleurs fanées ; pas d'objet luxueux ou brillant, même pas de table. Ce que l'on voit, ce sont des objets banals de la vie quotidienne, peut être même des objets qui, un jour, ont servi à sa cuisine, mais qui, tels qu'ils se présentent, semblent appartenir à l'atelier de l'artiste. On ne voit pas de couleurs éclatantes créant des contrastes entre les objets, mais un jeu délicat d'ombre et de lumière, des lignes noires, un peu floues, qui surgissent du papier même. On voit le fond devenir figure et la figure devenir fond, grâce à la trame des lignes qui construisent le dessin et à l'action bien visible de l'eau qui a dilué le noir de l'encre de Chine.

---

4. Mira Schendel (1919-1988) a commencé son travail artistique dans les années 1950. Artiste suisse d'origine juive, Mira Schendel a échappé à la Deuxième Guerre mondiale en Europe, est arrivée à Porto Alegre, au sud du Brésil, le 12 août 1949 ; en 1953 elle s'installe à São Paulo où elle restera jusqu'à sa mort le 24 juillet 1988.

5. Célia Euvaldo, « Cronologia », in Sônia Saltzein (dir.), *No vazio do mundo*, catalogue d'exposition, São Paulo, Galeria de Arte do Sesi, 1997, p. 83.



Mira Schendel, *Sans titre*, 1964, encre de Chine sur papier, 48 × 66 cm,  
collection Patricia Telles

#### ANONYME ET SINGULIER

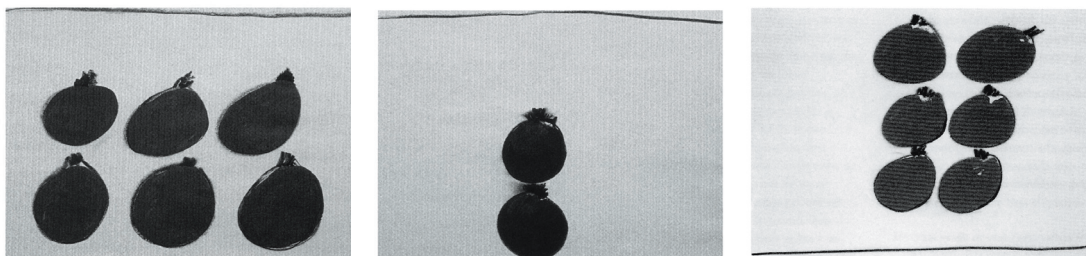
On observe sur ce dessin, réalisé sur papier en 1964 à l'encre de Chine, que les objets sont semblables entre eux en même temps que similaires à d'autres tasses, d'autres bols, une autre bouteille, comme si de petites différences apparaissaient dans la répétition. Petites différences apportées par le geste manuel de l'artiste qui émerge dans l'aspect indéfini des limites, favorisé par le hasard de la coulée de l'encre.

Le mouvement qui accompagne le geste de l'artiste, et qui devient apparent dans l'étroite liaison des lignes entre elles, est analysé par Lorenzo Mammi<sup>6</sup> qui voit un dessin tracé d'un seul jet. Le critique fait allusion à un ancien conte chinois, dans lequel est évoquée l'histoire d'un peintre qui a été sollicité par son roi plusieurs années avant d'être apte à réaliser la commande reçue, la peinture d'un crabe, la plus belle qui soit, qui finalement a été exécutée par le peintre en une

---

6. Voir Lorenzo Mammi, « Duas galerias fazem retrospectiva de Mira Schendel », publié dans le journal *Folha de São Paulo*, le 7 mars 1989, puis in Sônia Salztein (dir.), *No vazio do mundo, op. cit.*, p. 277-279.

seule expiration<sup>7</sup>. Lorenzo Mammi parle, à propos de Mira Schendel, d'une confiance dans le geste et de la spontanéité de celui-ci. Il observe que cette action gestuelle, particulièrement intense et immédiate, est capable d'approcher des choses lointaines. Ce qui crée une situation paradoxale, car c'est justement par cette présence du geste, présence liée au moment, que Mira Schendel arrive à une universalité de la forme de la *nature morte*. Universalité qui n'est plus un simple système, ni exemplaire, ni susceptible d'être reproduit dans son intégralité, mais quelque chose qui relie le caractère unique de son geste à l'aspect universel des natures mortes. Geste entier, vivant, à travers lequel l'artiste met en question sa propre technique, ses savoir-faire et ses connaissances sur le genre des *natures mortes*. Geste qui provoque, dans notre perception, un va-et-vient entre ce qu'il y a d'universel dans le genre *nature morte*, de même que dans les objets eux-mêmes, et l'indéfinition d'un geste immédiat.



Mira Schendel, *Sans titre*<sup>8</sup>, 1964, tempera et fusain sur papier, 53,6 × 74,8 cm, collection Ada Schendel

7. L'image de l'expiration est inséparable de l'inspiration. Dans l'art occidental, l'inspiration est associée à quelque chose qui se trouve dans le plus profond de nous, car elle est à l'origine une rencontre avec « Dieu en soi », une rencontre du souffle divin. Ainsi l'inspiration anime l'action artistique, elle anime le geste de l'artiste qui se réalise pendant l'expiration. Ce sont des notions qui rapprochent et, en même temps, éloignent le geste artistique d'autres actions banales. L'inspiration et l'expiration donnent une dimension individuelle à l'action artistique, et la placent dans un besoin du plus vital de notre existence. Ce qui est évidemment une compréhension presque opposée dans l'art oriental, où l'expiration du peintre est associée à sa capacité à suivre le flux des événements dont il fait partie, dans une situation où il n'y a pas d'auteur ni de volonté individuelle.

8. De la série « Mais ou menos frutas » (« Plus au moins fruits »). D'autres dessins de cette série se trouvent dans la collection du Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM / SP).

Alberto Tassinari, s'inspirant de l'étude de l'historien d'art Meyer Schapiro<sup>9</sup>, évoque dans « Mais ou menos frutas<sup>10</sup> » le sens de la *nature morte*. Il met en évidence, dans le motif de la nature morte, l'union entre l'intime et le cosmique, entre le proche et l'immense, entre le transitoire et l'éternel. Une union qui devient perceptible par certains rapports formels qui s'établissent à l'intérieur de chaque rectangle du support où, d'une manière intrinsèque à la relation entre les interventions et les non-interventions de l'artiste, elle laisse intacte une surface importante du support blanc original. Dès lors, la répétition des formes rondes n'évoque pas seulement les fruits, mais aussi les planètes, et d'autres formes plus organiques. Tassinari parle des fruits qui font partie de notre vie quotidienne, petites choses que l'on peut manipuler, mais il remarque qu'une simple ligne d'horizon, sur le dessin de Mira Schendel, fait vibrer l'espace entre ce qui est vide et ce qui est plein, entre ce qui est proche et ce qui est distant. Et l'on peut dire que, dans ce sens, il y a répétition d'un élément, ou plutôt des éléments qui se ressemblent, des petites formes rondes, répétition accentuée par son rapport avec quelque chose de continu, comme cette ligne droite, qui touche les limites du support.

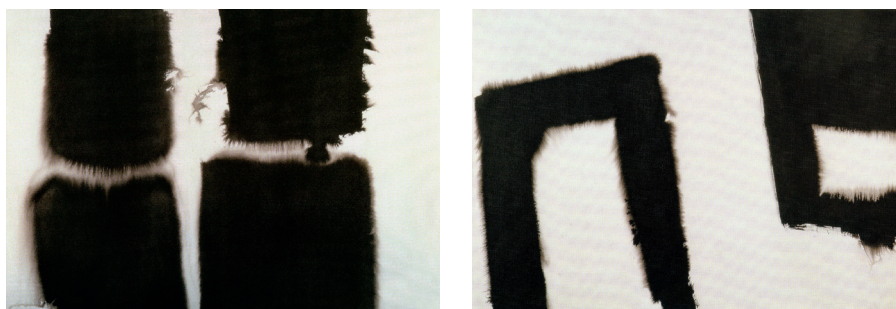
Cette ligne continue, placée à la limite du support papier, crée en outre une pulsion dynamique en lien avec les petites formes rondes qui fluctuent verticalement au-dessus ou au-dessous. Mais cette ligne met aussi en évidence les gestes manuels de l'artiste. Des gestes répétitifs, simples dans leurs formats arrondis, inscrits dans l'espace blanc qui les entoure, et qui sont à l'origine de cette sensation de légèreté et d'impermanence de la construction.

9. Meyer Schapiro, « As maçãs de Cézanne, um ensaio sobre o significado da Natureza-Morta » [1968] in *A arte moderna, séculos XIX e XX*, São Paulo, AdUSP, 1996, p. 33-77.

10. Alberto Tassinari, « Mais ou menos frutas » (« Plus ou moins fruits »), publié originellement dans le journal *Folha de São Paulo*, le 23 septembre 1984, puis in Sônia Salztein (dir.), *No vazío do mundo, op. cit.*, p. 270-271.

C'est ainsi que Ronaldo Brito, dans l'article « Singulier pluriel<sup>11</sup> », discute de l'intérêt de Mira Schendel pour l'appréhension des choses dans leur émergence, avant même qu'elles ne soient nommées. Dévoilant quelque chose qui se fait singulier, par son geste unique, initial, amalgamé à son regard, mais aussi pluriel, de par l'absence de tout aspect individuel des tasses ou des fruits qui ne veulent rien représenter, qui ne veulent provoquer aucune illusion, mais tout simplement nous placer ailleurs, en dehors de la banalité du monde, tout en étant en contact avec les objets de la vie quotidienne.

#### L'INSTABILITÉ DE LA LIGNE



Mira Schendel, *Sans titre*, de la série « Bombas », 1965,  
encre de Chine sur papier, 47,5 × 65,5 cm, collection Banque BBM

Ce sont des notations répétées avec insistance et sensibilité. La recherche de Mira Schendel passe par des séries de travaux, par la répétition des thèmes, des questions, des techniques, des supports. Les « Bombas » font partie d'un autre ensemble de dessins qui utilisent le papier humide et la répétition de formats *presque* rectangulaires dans leurs constructions. Comme le titre l'indique, les bombes font référence à des explosions, car le rapport entre les éléments est fondamental dans ces dessins. Un élément « explose » à côté d'un autre et crée des

11. Ronaldo Brito, « Singular no Plural », in Ronaldo Brito, *Experiência crítica* (organização Sueli de Lima), São Paulo, CosacNaify, 2005, p. 292.

surfaces de contact entre l'encre noire et le blanc du papier. Une sorte de champ d'attraction entre le noir et le blanc dévoile, par la répétition des éléments, une pulsation optique. Pulsation humide en même temps, du fait de l'eau qui a humidifié le papier et dilué l'encre, ce qui donne un aspect vivant aux éléments et aux matériaux, et révèle la présence du geste de l'artiste et de ces mêmes matériaux.

Il y a des pleins et des vides dans la structure des « Bombas » ; il y a des passages de lumière à travers des limites indéfinies, ce qui donne un caractère d'étrangeté à une situation de contraste maximale où s'opposent le noir et le blanc. Tous rapports qui introduisent la dimension d'une perception particulière des choses, avant même qu'elles ne soient nettement définies dans notre esprit comme une seule notion spécifique. Ce sont des formes ambiguës, qui suggèrent les choses, mais se préoccupent plutôt de nous montrer leurs rapports que de les représenter<sup>12</sup>.

#### RÉPÉTER POUR S'APPARTENIR

L'œuvre que Mira Schendel élabore au Brésil est certainement liée à des savoirs traditionnels de la peinture ; ses dessins et peintures se construisent aussi dans un dialogue avec les limites rectangulaires du cadre, les factures opèrent au moyen de différentes densités et transparences, s'inscrivant dans une forme qui met en évidence les différentes pulsions entre les éléments (même si l'artiste établit un rapport particulier entre figure et fond), enfin la construction passe par la combinatoire des lignes et des taches, pour ne citer que quelques aspects particulièrement évidents. Pourtant, malgré le bagage hérité de la culture européenne qu'elle portait avec elle, et, plus spécifiquement, son

---

12. « Ce qui mobilise Mira Schendel, c'est l'origine vitale de la géométrie, les moments palpitants de la formation des figures géométriques, avant qu'elles ne soient détachées, comme des éléments séparés du quotidien », écrit Ronaldo Brito (« O fluido dos sólidos », in Ronaldo Brito, *Experiência crítica, op. cit.*, p. 291). Dans une image qui relie son travail au monde, la pensée abstraite de la géométrie aux choses de la vie quotidienne.



affinité avec le travail de Paul Klee<sup>13</sup>, sa recherche artistique était ouverte au hasard, à ses rencontres avec les personnes et les matériaux. Elle raconte : « Un jour j'ai gagné une grande quantité de papier japonais très fin. Je l'ai stocké, je ne savais pas ce que je pourrais faire avec ça. [...] Au bout d'un an, j'ai commencé à le toucher, mais il se déchirait très facilement. [...] Alors je suis tombée sur une fille qui faisait des monotypes et j'ai pensé à utiliser cette technique simplement pour ne pas déchirer le papier. [...] Après plusieurs expériences j'ai réussi à faire les monotypes<sup>14</sup>. »



Mira Schendel, *Monotipias*, 1964, huile sur papier de riz, 46,5 × 23 cm, collection Banco Itaú

Mira Schendel a réalisé près de deux mille monotypes<sup>15</sup>. La technique consiste à étaler un papier extrêmement fin sur une surface bien lisse et recouverte de peinture à huile, de sorte que le trait s'imprime sur le revers du papier. L'artiste n'utilise aucun outil, si ce n'est son ongle, car au contraire des outils fabriqués, qu'ils soient métalliques, en bois ou même en plastique, l'ongle lui permet de contrôler avec

---

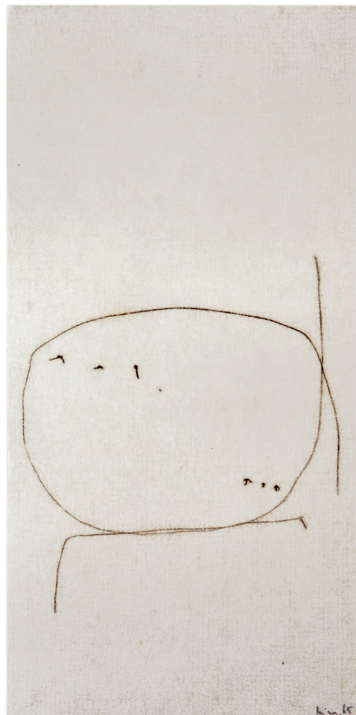
13. Quand elle habitait encore en Europe Mira Schendel a pu entrer en contact avec le travail de Klee (information figurant dans les textes de Rodrigo Naves et Ronaldo Brito, qui ont fréquenté l'atelier de l'artiste à São Paulo). Cette influence de Paul Klee se révèle dans la poétique de Mira Schendel, à travers les aspects graphiques de sa recherche, son intérêt pour le langage, ainsi que dans le caractère expérimental de sa pratique.

14. Mira Schendel, in Sônia Salztein (dir.), *No vazio do mundo*, *op. cit.*, p. 2.

15. Un ensemble de monotypes a été exposé à la VIII<sup>e</sup> Biennale de São Paulo en 1965. Célia Euvaldo, « Cronologia », in Sônia Salztein (dir.), *No vazio do mundo*, *op. cit.*, p. 88.

encore plus de délicatesse la pression sur le papier. L'ongle ouvre son expérience au hasard d'une ligne dont la progression est cachée par la main elle-même. Une ligne qui échappe au projet et surgit du geste, plus que de l'œil.

On voit, dans toute cette immense série, des lignes imprécises, où chaque impression répétitive est ouverte à l'imprévu. Ces répétitions sont en réalité les expérimentations d'un procédé, mais d'un procédé qui nous accompagne depuis le début de notre histoire et de l'histoire de notre civilisation, et qui se sert de la main et de l'ongle autant que de l'outil. Cette expérimentation sérielle des monotypes fonctionne comme une élasticité de la pensée et nous relie à une vision orientale du monde, dans laquelle il n'y a pas de distinction entre geste, pensée et langage, et où le geste est la pensée et où le trait, trace du geste, est déjà le signe.



Mira Schendel, *Monotipias*, 1965, huile sur papier de riz, 46,5 × 23 cm, collection Ada Schendel

Dans le catalogue de la première exposition de Mira Schendel au Museum of Modern Art (MoMA) de New York, en 2010, Rodrigo Naves repère, dans les *monotipias* de l'artiste, la présence de quelque

chose qui n'est pas imposé au support<sup>16</sup>, comme si support et trait n'étaient qu'une seule chose. Dans un article précédent<sup>17</sup>, Naves avait déjà parlé de cette sensation d'appartenance et d'un ensemble presque organique où papier et huile, ligne et geste, ne font qu'un. Manière de décrire la façon vraiment particulière dont l'artiste inscrit la peinture sur le support, non seulement dans cette série, mais dans presque toute son œuvre. Dans des actions répétitives Mira Schendel opère une fusion entre la peinture, le support, et le geste / la pensée. Comme si elle voulait montrer que les choses sont déjà là, avant même son intervention, et qu'elle ne s'est entremise en rien, ni n'a forcé l'inscription de quoi que se soit. La répétition en série des monotypes semble être là simplement pour nous assurer de cette appartenance entre les choses, pour la renforcer.

#### INSCRIT QUELQUE PART

Le geste de Mira Schendel est absorbé par l'espace où il s'inscrit. On pourrait comparer la délicatesse et la force de son intervention à celle d'un poète qui, à l'écoute du silence, murmure son poème, incorpore sa voix au son du silence. L'artiste contemporain doit-il, à son tour, construire son silence pour inscrire un geste ? Comment peut-il créer cet espace-temps, concentré sur son besoin d'expression et sur les actions qui constituent son travail ? Espace suspendu, éloigné de la réalité de la vie pratique et dégagé de toutes sollicitations extérieures<sup>18</sup>.

---

16. Voir Rodrigo Naves, « Mira Schendel: the world as generosity », in Luis Pérez-Oramas (dir.), *Léon Ferrari and Mira Schendel: Tangled Alphabets*, New York, The Museum of Modern Art / São Paulo, CosacNaify, 2009, p. 61.

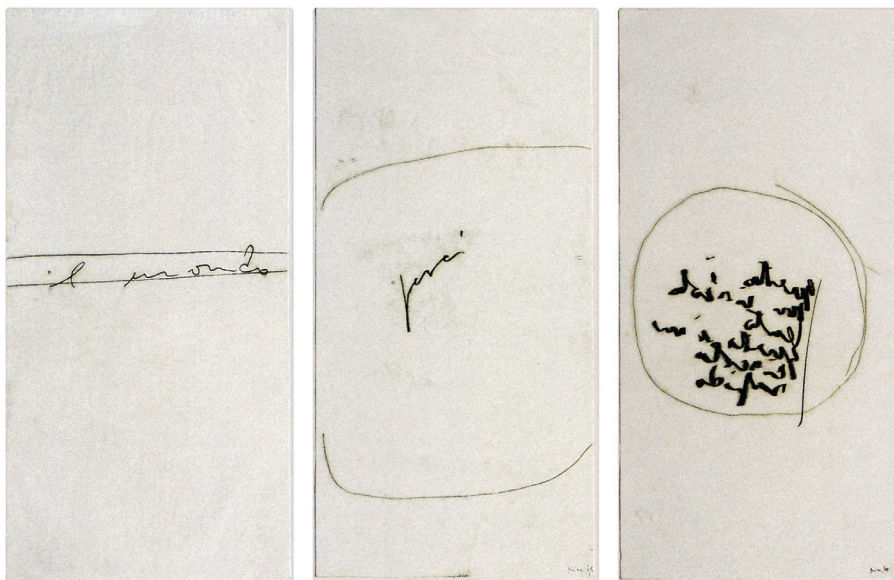
17. Rodrigo Naves, « O presente como utopia », in *O vento e o moinho : ensaios sobre arte moderna e contemporânea*, São Paulo, Companhia das Letras, 2007, p. 99 (article publié originellement dans le livre *Mira Schendel – continuum amorfo*, Mexico, Museo Tamayo, 2004).

18. Espace devenu presque inexistant depuis l'utilisation des réseaux de communication par Internet et l'usage fréquent de l'ordinateur, à différents niveaux du travail et de la gestion de la vie quotidienne.

Ou se place-t-il plutôt dans la contingence d'une entrée en accord avec les perturbations et dans l'inscription de son action au centre de toutes ces perturbations ?

Le geste de Mira Schendel se répète comme si chaque fois était la première, comme le ferait un enfant fasciné par le résultat de son action. Mais il ne s'agit pas simplement d'un émerveillement né de l'équilibre des formes, ni de l'abîme de l'inconnu, mais de l'action elle-même, de sa capacité à provoquer une pulsation dans le champ qui l'entoure.

Même si ses travaux se présentent plutôt en petit format, son geste entre dans ce vaste champ ; il est inscrit quelque part. C'est pourquoi on ne peut parler d'un geste intime, replié sur lui-même, car on ne voit pas de dessins autoréférents, mais d'un geste ouvert au monde, ouvert aux événements dans une répétition qui fonctionne comme l'écho d'un chant déployé dans un espace immense. Répétition chargée d'un caractère fortement expérimental.



Mira Schendel, 1965, *Monotipias*, encre de Chine sur papier de riz, (1) et (2) collection Max S. Bento, São Paulo, (3) collection Knut Schendel, São Paulo

On pourrait parler aussi d'une inscription, d'une délicate inscription. D'une sorte d'inscription qui se prépare à parcourir une boucle, qui, partant de la vie même, se promène dans l'art et revient à la vie. De répétitions qui rapprochent la ligne spontanée du geste et de l'écriture, déclenchant l'apparition des signes. Ce qui amène l'artiste à une autre série, les *objets graphiques*, construits à partir de la fusion des lettres, des mots et des phrases. Tous signes qui ne font pas mention d'affirmations précises, mais fonctionnent comme un balbutiement, ou peut-être comme les vestiges des souvenirs pluri-géographiques de l'artiste, comme des fragments de sons et d'images. La série des deux mille dessins de Mira Schendel révèle un amalgame entre mémoire et essai, et le souhait d'aller au-delà des anciens savoir-faire, tout en restant en dialogue avec eux.

#### FAIRE À LA MAIN OU LE PLAISIR DE MANIPULER LES CHOSES

*Tandis que par l'une de ses faces l'artiste représente peut-être le type le plus évolué, par l'autre il continue l'homme préhistorique. Le monde lui est frais et neuf, il l'examine, il en jouit avec des sens plus aiguisés que ceux du civilisé, il a gardé le sentiment magique de l'inconnu, mais surtout la poésie et la technique de la main<sup>19</sup>.*

Henri FOCILLON

Mira Schendel accordait une grande valeur au contact manuel avec les matériaux : « Je lui accorde la plus grande importance, pour moi, c'est très important que ça soit de cette façon, manuelle, que ça soit artisanal, que ça soit vécu, que ça sorte du ventre. Oui, ça doit sortir du ventre, pas seulement de la main<sup>20</sup>. » L'artiste explicite ici le rapport

---

19. Henri Focillon, *Éloge de la main*, Disponible sur : < [http : // www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html) >, p. 8.

20. « Erradíssima a arte que cobre completamente essa textura, esse movimento da mão. Dou a maior importância que seja assim manual, que seja artesanal, que seja vivenciada, que saia da barriga. Deve brotar da barriga e não simplesmente da mão » (Mira Schendel in Maria Eduarda Marques, *Mira Schendel*, São Paulo, CosacNaify, 2001, p. 27).

entre l'artisanal et le vécu en parlant d'une action qui sort du ventre, d'une action, pour ainsi dire, viscérale, engageant l'énergie la plus profonde de l'être, le ventre, qui est aussi la base, le centre de la force et de l'équilibre, des luttes et des danses. C'est par le lien entre les mains et le ventre que nous devenons capables d'affronter nos propres pensées, notre curiosité et nos peurs du monde<sup>21</sup>.

Mira Schendel participait avec grand plaisir à la confection des objets qui servent au quotidien : couture, broderie ou tricot, qu'elle partageait avec ses amies, parallèlement à son travail artistique<sup>22</sup>. Activités certes associées aux activités féminines, mais conduisant également au caractère domestique et intime de la vie. Car, même si ces activités domestiques sont des actions présentes dans toutes les cultures humaines, elles n'appartiennent pas à l'univers du spectaculaire ni du monumental et encore moins à celui de l'appropriation ou de l'intervention territoriale.

La question du faire à la main, de ce contact direct avec les matériaux donne une dimension réelle et palpable à la vie qui nous entoure. Dans un monde chargé d'images, d'idées, de représentations et d'apparence, dans un monde épuisé de silence et de réflexion, l'activité répétitive artisanale artistique nous rattache à la vie, et, engageant une autre dimension du temps et de l'espace, nous confère une nouvelle place au milieu du déjà-vu, donnant en même temps une pesanteur à notre existence. Ces actions répétitives, coudre, broder et tricoter, ont le pouvoir d'ouïr différents temps, de relier les procédés les plus anciens de notre humanité à d'autres tout à fait actuels<sup>23</sup>.

---

21. Ce lien entre la pensée et les mains conduit inévitablement à l'introduction du texte *Éloge de la main*, d'Henri Focillon : « Par elles [les mains] l'homme prend contact avec la dureté de la pensée » (Henri Focillon, *Éloge de la main*, Disponible sur : [http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html), p. 3).

22. Voir Rodrigo Naves, « O presente como utopia », in *O vento e o moinho*, *op. cit.*, p. 102-103.

23. Je pense particulièrement à la danse contemporaine, comme la chorégraphie *Accumulation* (1971), de Trisha Brown.



Mira Schendel qui tient son travail, *Droguinhas*, 1966, papier de riz tordu

C'est dans ce contexte d'expérimentation, de manipulation du matériel, que surgissent les *Droguinhas*.

« J'ai commencé un travail nouveau [...], peut-être le plus important par rapport à tous les autres. Une "sculpture" dans le même papier de riz que les dessins. Une chose techniquement très primaire et facile. Du point de vue occidental ces "sculptures" (quel mot dénué de sens !) pourraient être vues selon la perspective de la phénoménologie de l'être et de l'avoir. D'un point de vue oriental, elles ont un rapport avec le Zen... [Ce nouveau travail] est en opposition directe avec le "permanent" et avec ce qui peut être "possédé"<sup>24</sup>. »

Dans les *Droguinhas* (1966), le rythme et le dessin de la trame ne sont pas constitués seulement par le hasard de l'organisation du matériel, mais aussi par les espaces vides qui subsistent entre les nœuds

24. Mira Schendel, in Guy Brett, « Ativamente vazio », in Sônia Salztein (dir.), *No vazio do mundo, op. cit.*, p. 54. « Comecei um novo trabalho [...] talvez o mais importante pra mim que qualquer trabalho anterior. 'Escultura' no mesmo papel de arroz dos desenhos. Algo tecnicamente primário e muito fácil. De um ponto de vista ocidental estas 'esculturas' (que palavra sem sentido) podem ser vistas sob a perspectiva de uma fenomenologia do ser e do ter. De um ponto de vista oriental, bem, estão relacionadas ao Zen [...] [Meu novo trabalho] está em franca oposição ao 'permanente' e ao 'possuível'. »

et les torsions. Le travail est élaboré à partir de plusieurs feuilles attachées donnant différentes densités aux papiers enroulés et tressés. Ceux-ci sont présentés suspendus au plafond ou posés par terre. Ce traitement infligé à la matière crée une indétermination quant à son aspect. On n'est pas sûr de voir du papier ou du tissu, étant donné l'apparente torsion et la trame flexible des nœuds et des plis. Comme dans certaines œuvres d'Eva Hesse, la dimension des *Droguinhas* fait naître une impression d'étrangeté ; on n'est plus certain de rien ; s'agit-il de sculptures ou d'objets à garder entre les mains ? Quand on s'interroge sur de possibles associations d'images, les *Droguinhas* se confondent avec des objets tels qu'un filet de pêche bien rangé, un nid d'oiseau ou un organe ventral suspendu. Cependant, il n'est d'autre certitude que le fait qu'il n'y a rien de sûr dans les associations, mais que ce qui devient net c'est l'aspect transitoire de la forme et du mouvement. C'est peut-être la raison pour laquelle ce travail a gardé le nom, donné par la fille de Mira Schendel, de *Droguinhas*, qui veut dire « petites drogues », car, en portugais, « drogues » désigne aussi quelque chose qui *n'est pas bien fait*, qui n'a pas une bonne finition, et *inha* est un diminutif affectif qui tend à nous rapprocher des choses.

Mais ce nom, *drogue*, contient aussi bien d'autres insinuations. D'une part, il correspond à une notion qui contredit une tradition propre à l'univers de l'art, laquelle valorise particulièrement le bien fait et l'aspect vertueux du savoir-faire, de la finition plastique du travail artistique. Tradition qui relie l'art et l'artisanat, où l'effort de l'artiste est évalué à l'aune de la finition<sup>25</sup>. D'autre part, le mot *drogue*, dans son origine grecque, nous renvoie à une autre ambiguïté, puisqu'il désigne à la fois le « remède », c'est-à-dire quelque chose qui peut nous sauver

---

25. Ce rapport entre l'art et le savoir-faire se retrouve dans la danse et dans l'interprétation de la musique qui exigent, pour une bonne performance, plusieurs heures de pratique quotidienne de l'artiste. Dans les arts plastiques, l'aspect lisse, brillant, poli, unifié de l'ensemble du travail, les rapports équilibrés entre les parties, les proportions, la relation proportionnelle du travail à notre corps, ainsi que la possibilité de préserver le travail dans le temps, du point de vue matériel – bois, fer, pierre, ou simplement une bonne base chimique pour la peinture – sont des aspects qui ont toujours joué un rôle important dans l'évaluation de la « qualité » d'un travail.



de la mort, et le « poison », qui nous conduit à la mort<sup>26</sup>. Et ces notions ramènent à l'aspect ambigu du nom, *Droguinhas*, présent dans le travail lui-même.

Le rapport entre répéter et insister se révèle pertinent et Mira Schendel a insisté sur l'expérimentation qu'elle fait sur papier de riz. C'est sur ce même matériau que l'artiste réalise ses explorations sur la ligne, la transparence, la capacité d'absorption physique du support, absorption de l'eau et de la poussée de son corps, ainsi que sur ses possibilités de torsion, de suspension, de pli, de passage du plan aux trois dimensions. Mais les *Droguinhas* sont des objets étranges et Rodrigo Naves s'interroge sur la façon dont ces objets, tout en gardant une communication avec l'espace, se retrouvent simultanément repliés sur eux-mêmes<sup>27</sup>.

C'est que l'intérêt de l'artiste ne portait pas sur la réalisation d'un objet, bien au contraire. Ce que Mira Schendel cherchait, c'était l'aspect transitoire de la matière, situation déjà perceptible dans les dessins *Plus ou moins fruits* et dans les *Monotipias*, et qui, dans les *Droguinhas*, surgit à travers la répétition du geste d'enrouler et de tordre le papier de riz. Aspect transitoire rendu évident par la forme même des *Droguinhas*, la fragilité du matériel, de sa suspension, de sa structure simultanément répétitive et aléatoire, dans l'ordonnement des nœuds et des vides.



Mira Schendel, *Droguinhas*, 1966,  
papier de riz tordu,  
collection Ada Schendel

26. « C'est alors qu'apparaîtra mieux, nous l'espérons, cette polysémie réglée qui a permis, par gauchissement, indétermination ou surdétermination, mais sans contresens, de traduire le même mot par "remède", "poison", "drogue", "philtre", etc. » (Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon », in Platon, *Phèdre*, Paris, GF Flammarion, 2004, p. 266).

27. Voir Rodrigo Naves, « Mira Schendel: the world as generosity », in Luis Pérez-Oramas (dir.), *Léon Ferrari and Mira Schendel*, op. cit., p. 63.

D'ailleurs, quand on examine la présence du vide dans le travail de Mira Schendel il convient de considérer la fascination de l'artiste pour la culture orientale, fascination qui s'est exprimée de différentes façons<sup>28</sup>. Non pas comme l'illustration d'une pensée, mais comme une plongée dans les concepts mêmes qui considèrent l'aspect transitoire du monde, d'un monde en voie de transformation continue ; telle la création, vue comme quelque chose qui passe *à travers le moi*, qui ne renvoie pas à un sujet créateur<sup>29</sup> ; ou la création d'une forme qui opère par la complémentarité des oppositions, parfois binaires, comme le noir et le blanc, le droit et le rond, le délicat et le résistant, le yin et le yang. Il semble que cette influence était si bien intégrée par l'artiste que son propre geste se confondait avec son souffle, comme oublieux de soi-même. Ce qui nous renvoie d'ailleurs à un passage du livre *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*<sup>30</sup>, qui dépeint la qualité du geste du peintre chinois travaillant à l'encre de Chine. Geste où toute son énergie est concentrée pour que l'action surgisse, absorbée par le tout, geste qui demande une *création désintéressée*, exigeant le *détachement de soi*. Dans une fusion du geste avec les matériaux, un accord du mouvement à la respiration, né de l'amalgame des souvenirs et de l'oubli, de la forme palpable des matériaux et de la non-forme du non-projeté, du non-attendu, de la non-séparation entre un sujet et un objet.

Le geste de Mira Schendel, même s'il est le résultat d'une action corporelle, ne se préoccupe pas de mettre en évidence le geste manuel ; il ne crée pas non plus l'illusion de quelque chose d'industriel ou de mécanique. C'est, en quelque sorte, un « presque rien », un souffle, un souffle impersonnel comme le vent. Répondant au vœu de l'artiste, le geste est là, tout simplement, pour activer le vide.

---

28. Évidente dans la série « I Ching » présentée à la XVI<sup>e</sup> Biennale de São Paulo en 1981.

29. « Car ce qui me “porte” ainsi ni n'est dû à moi, ni non plus n'est subi par moi, cela n'est ni moi, ni pas moi, mais plutôt passe à travers “moi” » (François Jullien, *Traité de l'efficacité*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1996, p. 72).

30. Eugen Herrigel, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, Paris, Dervy, 1998, p. 72-77.

## A2. MARCHES ET DÉMARCHES

*C'est un engagement physique que faire une pareille marche, mais c'est aussi quelque chose que j'aime faire. Et il me semble que la première chose à faire est de tirer son art de quelque chose qui vous donne du plaisir<sup>1</sup>.*

Richard LONG

Parfois, au cours de ma pratique, à l'atelier, je me demande quel est, actuellement, le sens que prend la répétition des gestes élémentaires au long des jours, des mois et même des années. Comment l'artiste peut-il manifester la plus grande curiosité pour les œuvres historiques, les techniques, étudier des essais et des réflexions sur l'art et, en même temps, avoir l'ambition d'arriver, par la répétition systématique des gestes élémentaires, à travers des gestes vides de pensées, à ce qu'il y a de plus primordial dans son travail ? Comme s'il parcourait, d'un même pas, deux chemins véritablement séparés dans notre culture occidentale, l'un traversant des océans d'information, et l'autre suivant tout simplement une ligne, précise et invisible, celle de l'expérience même<sup>2</sup>.

Ainsi, c'est par la répétition de mouvements assez élémentaires que l'artiste britannique Richard Long est parvenu, au cours de ces quarante dernières années, à créer une poétique unique. Une poétique qui surgit et s'établit sur différents supports – sculptures installées

---

1. Richard Long, « Richard Long, la vision, le paysage, le temps », interview redevable à Claude Gintz, Art Press, n° 104, juin 1986, p. 8.

2. L'étude très intéressante de François Jullien permet d'inscrire ce point dans une réflexion plus vaste, car il analyse ce qui engendre l'action en Occident et en Orient. Si, dans la pensée occidentale, l'action est associée au projet, à la création d'une situation idéale et séparée de la pratique, et si elle part de la réflexion et surgit du besoin de nous rendre maître de la nature, dans la pensée orientale, en revanche, elle se met à l'écoute du flux continu des événements, c'est-à-dire qu'elle se met à l'écoute de l'opportunité d'une inscription dans les événements. Lesquels, à leur tour, sont liés à un procès continu, qui joue avec l'interaction des forces opposées, le yin et le yang. Ainsi, en Orient, l'action n'est pas l'imposition ou l'introduction d'un projet humain, elle est l'opportunité d'entrer dans et de suivre ce flux du monde, il n'y a donc pas de séparation entre pensée et pratique. C'est en l'occurrence une des questions analysées par François Jullien, *Traité de l'efficacité*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1996.

dans les galeries et musées, grandes peintures exécutées *in situ* avec de l'argile, textes présentés comme des poèmes et photographies des sculptures que l'artiste a élaborées pendant ses longs parcours à pied, effectués le plus souvent en solitaire et qui ont été publiées dans les catalogues réalisés par l'artiste.

Dans l'univers de son travail, ce sont surtout ses sculptures – exécutées pendant ses longues randonnées dans une nature à l'apparence encore sauvage – que l'on se propose de regarder ici. Car elles offrent un intérêt tout particulier relatif à un ensemble de gestes de l'artiste – gestes extrêmement élémentaires, comme la marche, le déplacement des matériaux, ou d'autres, qui nous relie à l'histoire de la sculpture et à celle de notre humanité même.

Long a, en effet, parcouru à pied des milliers de kilomètres et, au cours de sa marche, dans la *grande nature*, éloigné des agglomérations humaines, il a accompli un travail qui apparaît principalement sur les photos exposées dans les galeries ou publiées dans les catalogues qui lui sont consacrés, lesquelles sont, à leur tour, des œuvres plastiques. Dans ce contexte, les interventions de Long dans la nature ne deviennent accessibles qu'à travers les photos au moyen desquelles l'artiste a enregistré, et son expérience, et le produit de cette expérience, à savoir les sculptures elles-mêmes<sup>3</sup>.

Mais de quelle façon ces gestes interviennent-ils dans la construction du travail de Long, en particulier dans les œuvres qu'il réalise pendant ses randonnées, lorsqu'il associe ses voyages à de longues marches et à des interventions sur le paysage ? Quelle est alors leur fonction dans la construction de sa poétique ?

La démarche de Long soulève des questions sur le rôle que joue la répétition du geste de l'artiste dans la construction de son travail, de même que sur le sens et la place de ce geste dans la pratique contemporaine de l'art. Mais les sculptures de Long peuvent aussi amener plus particulièrement à des réflexions plus étendues, relatives à la vie

---

3. Un large ensemble de ses œuvres figure, depuis 2009, dans le catalogue de son exposition à la Tate Modern, qui a réuni une documentation importante sur son travail, documentation utilisée dans cette thèse comme objet de réflexion.

elle-même et qui s'interrogent sur la connexion entre le geste humain et l'espace qui l'entoure ; sur le sens que prend, de nos jours, le fait de parcourir à pied des distances immenses ; sur la cohérence entre ce geste humain et les connaissances que nous pouvons avoir sur la terre, les étoiles, notre univers, les matériaux, les changements de la lumière ; ou, tout simplement, sur notre société et la vie actuelle dans les villes. Quel sens donner à l'élaboration de ce travail solitaire qui engage uniquement le corps de l'artiste et les forces de la nature ?



Richard Long, 2003

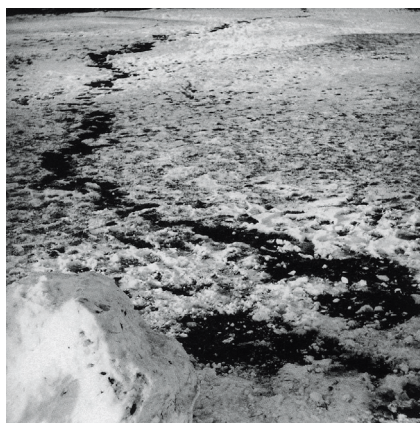
#### RÉPÉTITIONS RADICALES DES GESTES ÉLÉMENTAIRES

De fait, il y a, dans la pratique de Long, un caractère radical qui apparaît, d'abord, dans les formats élémentaires, essentiellement la ligne, le rond, la croix et la spirale, que l'artiste utilise pour ses interventions. Et qui se dévoile, en outre, dans la matière première utilisée puisqu'il se sert de matériaux trouvés directement dans la nature. Les travaux de l'artiste naissent alors du déplacement des éléments et de la répétition des gestes, lesquels sont d'ailleurs ceux de la vie animale et sont caractéristiques de son existence dans l'espace : marcher, porter, jeter, éparpiller, laisser tomber et imprimer.

Le travail de Long crée également un lien avec des savoir-faire traditionnels, du fait de l'utilisation de matériaux, tels que la pierre, l'eau, les cendres, l'argile. Mais aussi de par les actions constructives elles-mêmes – la pose d'une pierre à côté d'une autre, la distribution et le rassemblement des éléments par taille ou format, la friction, méthode utilisée pour « sculpter » la matière du sol. Toutes actions qui prennent corps dans une sorte de *fusion* de l'artiste avec la nature dans le paysage. On pourrait même penser que la répétition des gestes dans son travail a peut-être pour rôle de créer cette unité.

Même si son travail révèle une forme particulièrement simple et transitoire, même s'il s'accomplit au moyen de la répétition des gestes, dans une présence vivante et actualisée sur le terrain, il s'agit d'actions choisies, construites et travaillées, d'une démarche qui s'inscrit dans la tradition des arts plastiques et de la sculpture elle-même<sup>4</sup>.

En 1964, alors que Richard Long est encore étudiant au West of England College of Art, à Bristol, ville où l'artiste vit toujours, il découvre des relations qui vont devenir déterminantes pour ses choix futurs, grâce à une expérience appelée *Snowball Track* (1964).



Richard Long, *Snowball Track*, Bristol, 1966

---

4. Richard Long a étudié au St Martins College of Art and Design à Londres, lieu considéré par le critique américain Clement Greenberg comme le centre de la production d'avant-garde à un moment, les années 1960, où se produisent des changements radicaux dans les idées, surtout en Grande-Bretagne, confrontée alors à une étape que l'on pourrait définir comme postindustrielle et postcoloniale. Nous sommes en outre dans une période où la question la plus fondamentale qui se pose à l'art est son rapport avec la vie. Voir Clarrie Wallis, « Making tracks », in *Richard Long, Heaven and Earth*, Londres, Tate, 2009, p. 33-39.

QUAND RÉPÉTER C'EST RELIER LE GESTE CLASSIQUE  
AU GESTE CONTEMPORAIN

Sur la photographie de *Snowball Track* (1966), qui enregistre tout simplement une expérience, on voit au premier plan une boule de neige et une trace noire laissée par le déplacement de cette boule. D'une part, la boule est créée par accumulation de la matière, la neige, et son volume s'élabore petit à petit, dans la mesure où elle est poussée le long d'une colline en pente douce. D'autre part, la trace est produite par le déplacement qui a supprimé la matière neigeuse tout au long de son parcours. Ce processus donne naissance à une forme qui relie des gestes opposés, retirer, accumuler et rassembler, et fait évidemment référence au geste plus traditionnel de sculpter. Tout comme la pierre, le matériau appartient à la nature et le support, le sol où la neige s'est déposée, est dans le paysage même. Mais la matière éphémère qui, en réalité, est de l'eau refroidie et tombée sur terre, possède un aspect qui lui permet, dans cette dimension et dans ce format, d'être associée au marbre blanc, matériau classique de la sculpture dans l'art occidental, traditionnellement associé à un désir de permanence. Ainsi, dans le choix des matériaux de *Snowball Track* (1964), Long semble relier trois temps distincts : celui de l'éternité et du marbre, celui de la neige éphémère et un troisième qui se trouve lié à la trace et au mouvement, c'est-à-dire au déplacement de la matière.

On pourrait penser que cette photographie, prise à ce moment, met peut-être en valeur, en raison simplement de l'aspect passager de l'expérience, mais aussi du fait qu'elle enregistre et réunit en noir et blanc deux événements distincts, la matière ronde et blanche qui s'est formée sur la terre et l'arche noire dessinée par la trace du mouvement de la boule. C'est en ce sens que les questions portant sur la disponibilité du matériau, la permanence de l'œuvre et la dynamique engagée pour sa réalisation sont déjà présentes dans cette expérience et indiquent déjà la spécificité du geste et de la poétique qui sera celle de Long dans les sculptures réalisées en pleine nature.

Mais il y a un autre aspect à prendre en compte dans une sculpture qui se réalise dans « l'impermanence » et, de plus, loin des centres urbains, à distance des centres d'art. C'est Paul Moorhouse<sup>5</sup> qui a approfondi cette idée de l'impermanence dans l'œuvre de Long et le rapport qu'elle entretient avec le choix de travailler dans la nature, approche qui sera examinée de près dans la deuxième partie de cette étude. Ce qui accompagne l'idée d'une « sculpture impermanente », c'est le fait que cette réalisation en pleine nature oblige nécessairement à une prise de distance, à un éloignement des lieux où l'on trouve traditionnellement la sculpture. Certes, la distance entre la source du matériau, le placement dans l'atelier et le lieu où la sculpture sera posée fait partie de l'histoire de la sculpture, mais on fait face ici à une autre sorte de distance qui s'établit entre l'œuvre elle-même et le regard de l'autre, lorsque l'artiste réunit dans un seul geste la source même du matériau et la place de la sculpture. Il s'agit vraiment d'un geste fort de mise à distance de ses œuvres elles-mêmes. D'un geste qui convoque d'autres gestes de Long, lesquels ne concernent pas seulement la création, mais aussi le marché de l'art et le public qui suit son travail<sup>6</sup>.

#### MARCHER, MARCHER, MARCHER ET IMAGINER...

C'est par la marche, un millier d'heures de marche, plusieurs formes de marche, que Long accède, dans sa démarche méditative, à la place qui convient à ses sculptures dans ces paysages magnifiques où on les voit inscrites. Dans une des rares interviews qu'il a accordées à Claude Gintz, Richard Long déclare : « Cela [la marche] me donne une grande indépendance. Tout ce dont j'ai besoin c'est d'avoir ma tente sur le dos et de pouvoir trouver de l'eau. La trace, ce qui reste en tant qu'art, agit surtout dans l'imagination du spectateur<sup>7</sup>. »

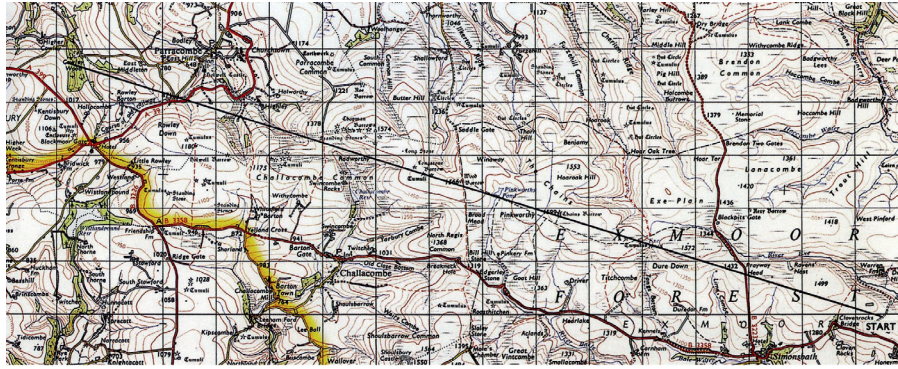
---

5. Paul Moorhouse, *Richard Long, A Moving World*, Londres, Tate St Ives, 2002.

6. Cette question du déplacement de la sculpture hors de l'atelier pour l'installer dans *le monde réel* a toujours hanté l'artiste. Voir Clarrie Wallis, « Making tracks », in *Richard Long, Heaven and Earth, op. cit.*, p.39.

7. Richard Long, entretien avec Claude Gintz, « Richard Long, la vision, le paysage, le temps », article cité, p. 7.





Richard Long, *A Ten Mile Walk*, Angleterre, 1968, le dessin sur la carte

Mais il y a une articulation des gestes dans la ligne que suit sa marche, le trait de l'artiste sur une carte, le chemin parcouru sur le terrain, dans le paysage, et enfin, la trace que laisse le déplacement de la terre ou de la pierre. Différentes dimensions spatiales et symboliques deviennent en même temps un parcours choisi : le mouvement attentif, actif et répétitif du corps qui se fond dans le paysage, le déplacement du corps, le frottement des pieds sur le sol et la réflexion méditative, oublieuse des savoirs, qui accompagne les longues randonnées. Il y a aussi le trait du crayon sur la carte qui suit un projet de déplacement dans un lieu, souvent bien éloigné de l'Angleterre, situé en Inde, en Amérique du Nord, en Amérique latine ou au Japon. Comme dans les longues randonnées, ce trait doit prendre en considération le nombre d'heures de marche par jour, les montées et les descentes du parcours, l'endroit où se trouve l'eau, le tracé qui pourra révéler de beaux sites. Puis arrive le déplacement sur le terrain, les paysages révélés sous les pieds de l'artiste, les matériaux, les personnes qui peuvent apparaître sur son chemin, les changements du temps, les imprévus de la vie. C'est ainsi que Long décrit son entreprise : « Mes pieds font la marche qui laisse sa trace, laisse les traces des talons de mes bottes et des cailloux qui sont jetés sur le chemin, et mes bras, mes mains, mes doigts attirent, placent et impriment leurs marques. Tout est si simple, humain et universel<sup>8</sup>. »

8. « My feet do the walking, make the footprints, the boot-heel marks, kick the stones, and my arms and hands do the throwing, placing, lifting, make the handmarks, handprints and fingerprints. It is all simple, human and universal » (Richard Long, lettre envoyée pour cette thèse, en juin 2010, en réponse à des questions que je lui ai posées, copie dans l'Annexe 2).

Le dernier geste de cette boucle est la prise de photographie. Une photographie qui devient la trace de l'articulation des gestes de l'artiste. Ceux qui se répètent – comme celui de la marche, du déplacement du corps au long d'un parcours et du déplacement des matériaux –, inscrits, pour leur part, dans un univers d'imprévus. Imprévus qui accompagnent la création du travail, liés au parcours lui-même et aux événements auxquels l'artiste doit faire face. Articulation qui est celle des gestes liés à notre être dans le monde et que l'on retrouve chez certains animaux qui, à l'écoute de leurs besoins, laissent simplement la trace de leur passage dans le paysage.

C'est ainsi que la ligne plus claire qui partage le rectangle de la photo indique la marque des pieds de l'artiste et n'est autre que la trace de plusieurs allers et retours parcourus avec ses bottes, indice de son passage sur ce terrain. C'est cette expérience qui donne naissance au travail *A Line Made by Walking* (1967) et qui constitue une découverte fondamentale dans la pratique de Long et dans sa rencontre avec son langage propre, sa poétique. Long l'explique au cours d'une conversation avec Michael Craig-Martin, en 2008 : « Si j'avais fait seulement *A Line Made by Walking* cela serait un bon travail et serait correct. Mais le fait que j'aie répété et que j'aie continué cette idée pendant des années, que j'aie continué les marches linéaires de différentes façons, pour différentes raisons, dans différents paysages, cela fait partie de la vie de ce travail<sup>9</sup>. »

*A Line Made by Walking* (1967) réunit les trois aspects qui seront développés par Richard Long dans ce travail de sculpture associé à des lieux sauvages : la marche dans le paysage naturel, la trace sur le terrain et la photographie de son expérience.

---

9. Richard Long, « And so here we are », A conversation with Michael Craig-Martin, novembre 2008, in Clarrie Wallis, *Richard Long, Heaven and Earth*, op. cit., p. 177.



Richard Long, *A Line Made by Walking*, Angleterre, 1967

Mais d'autres aspects se font jour dans ces travaux réalisés pendant les voyages à l'étranger, hors de son pays, dans les lieux inconnus, souvent inhabités, que l'artiste va parcourir, travaux qui vont donner naissance à la rencontre imprévue avec les lieux où il va intervenir, où l'œuvre va surgir. C'est une action qui dépend de l'opportunité, des circonstances, de ce que l'artiste va rencontrer, car il ne cherche pas une chose précise, il rencontre quelque chose qu'il n'imaginait pas rencontrer, un lieu où intervenir, un matériau à déplacer, un point de vue à encadrer dans la photographie<sup>10</sup>. Entre alors en jeu la contemporanéité

---

10. Long parle de cet aspect de sa démarche : « Je suis une espèce d'opportuniste dans mon travail, faisant des œuvres dans des endroits et des situations bien différentes partout dans le monde entier », in Richard Long, entretien avec Claude Gintz, « Richard Long, la vision, le paysage, le temps », article cité, p. 6.

du travail de Long, son rapport au moment présent, ce qui le conduit à une réflexion sur la place de l'homme dans le monde actuel, sur les contrastes existant entre les grandes métropoles et les lieux presque sauvages découverts sur la terre. La démarche de Long n'aurait jamais pu être celle d'un artiste de l'Antiquité ou avoir lieu dans un autre temps que le nôtre, ce qui ne l'empêche pas de créer un lien actuel et indissociable avec la tradition classique de la sculpture<sup>11</sup>. Car si, dans la sculpture classique, la forme était révélée par la pierre et était présente dans le marbre, dans la pratique de Long, ce que l'on voit est révélé par le paysage et se situe dans le rapport entre la terre, le ciel et les éléments matériels qui construisent ses sculptures. C'est la photographie qui nous révèle cette forme, comme si elle était préexistante.

#### PHYSIQUE, CONCEPTUEL ET ANONYME

Le lien entre les aspects immatériels de la marche et l'aspect matériel de l'intervention dans le travail de Richard Long est abordé par Paul Moorhouse, qui évoque par ailleurs la difficulté que l'on peut avoir à trouver une place confortable pour l'œuvre de Long dans l'organisation des théories artistiques, telle qu'elle se présente à l'heure actuelle, et dans les catégories historiques reconnues<sup>12</sup>.

Si l'on faisait une stratigraphie des gestes relevés dans la poétique de Richard Long, la photographie apparaîtrait comme la couche la plus superficielle. La couche à laquelle nous avons accès, avec laquelle nous sommes en contact et qui permet le rapport avec les expériences

---

11. La forme antique, telle qu'analysée par l'historien Wölfflin, est caractérisée par : sa plasticité, sa présence détachée d'un ensemble, dans lequel est elle inscrite ; une forme fermée et mesurée, une forme harmonique, proportionnelle, accomplie, avec une netteté dans les contours, dont les parties semblent indispensables à l'ensemble, avec un ordre qui suit un principe rigoureux dont l'œil est capable d'appréhender d'un seul coup la totalité, ce qui transmet un sentiment d'unité de la forme, le sens de la modération qui est en rapport avec l'harmonie, comme le découpage d'une nature qui serait belle ; sa grandeur et sa simplicité, l'agrandissement des dimensions, dans une forme puissante, longue et fluide ; sa clarté, du dessin, de la ligne, du rythme et le rapport entre l'idéalité et la nature. Nature qui est à la base plastique de toute la pensée classique. Résumé d'un passage du livre : Heinrich Wölfflin, *Réflexions sur l'histoire de l'art*, traduit de l'allemand par Rainer Rochlitz, Paris, Flammarion, 1997, p. 57-80.

12. Paul Moorhouse, *Richard Long, A Moving World*, *op. cit.*, p. 13.

réalisées en pleine nature. Pour Long, « être dans ces lieux (distants et sauvages) fait partie d'une expérience beaucoup plus vaste qu'illustre le travail effectué en haut du Kilimandjaro, en 1969, qui fait dire que cet art représente à peine la pointe d'un iceberg<sup>13</sup> ».

La photo est un point de vue choisi par l'artiste, en fonction d'une partie de son expérience. Or, la photographie est déjà une autre construction, encadrée, plane ; on n'est plus dans le domaine de la matière, mais dans celui de la lumière. On n'est plus dans le mouvement ; on est arrêté à une place choisie en fonction d'un point de vue. On ne peut pas apercevoir les 360° de l'espace ouvert qui entoure le travail, ni les autres éléments qui jouent avec les sensations de l'artiste au cours de cette intervention, comme, par exemple, les éléments sonores ou atmosphériques des lieux, tels qu'ils se présentent à différents moments. Il s'agit d'un autre langage qui construit autre chose et qui n'est autre que ce que l'artiste nous concède, ce qu'il accepte de partager avec nous pour, dit-il, provoquer notre imagination<sup>14</sup>.



Richard Long, *A Line in Japan, Mount Fuji*, 1979

13. Richard Long, « And so here we are », A conversation with Michael Craig-Martin, novembre 2008, in Clarrie Wallis, *Richard Long, Heaven and Earth*, op. cit., p.173.

14. C'est Long lui-même qui utilise cette image : la photographie provoque l'imagination de celui qui voit son travail. Car, en raison de l'absence d'autres informations sensibles – visuelles (de couleur, de positionnement, d'échelle), sonores, tactiles, olfactives –, notre imagination est amenée à créer des données.

Le choix de *A Line in Japan, Mount Fuji* (1979) a été déterminé par la sensation de grandeur transmise par le point de vue choisi par Long pour cette photo. Laquelle suggère, à travers les formes triangulaires que l'on peut percevoir sur cette image, la forte inclination de la terre par rapport au ciel, et ce lieu même du ciel qui se révèle au-dessus des nuages. On ne retrouve pas sur la photo de pierres de la dimension de celles qui construisent la sculpture placée à proximité de son intervention, et l'on se demande où se trouvait ce matériel. Comment Long a-t-il fait pour les déplacer ? Combien de temps cette opération a-t-elle demandé ? On peut supposer une ligne longue et continue, étant donné la faible dimension des pierres qui apparaissent à l'autre extrémité du travail. Le tout renforcé par la particularité du contraste entre la couleur du ciel et celle de la terre.

La photographie inscrit la sculpture de Long dans le paysage, mais elle ne donne aucun paramètre concernant la dimension de l'œuvre par rapport à notre corps ; elle n'opère pas non plus par la comparaison avec un objet connu, visible sur la photo, qui pourrait éventuellement nous donner l'échelle de cette intervention. La photographie ne montre rien d'autre que le travail de l'artiste qui, une fois présenté selon ce découpage, pose une question assez inquiétante : Qui est l'auteur de l'intervention dans le paysage ? Cette intervention est-elle la simple conséquence d'un événement de la nature ou la trace du passage d'un animal ? S'il s'agit de quelque chose de construit par l'homme, quel sens donner à une intervention dans un lieu si inaccessible, sans aucune fonction pratique ?

#### UN INDEX QUI PART DES ANNÉES 1960

Plusieurs photographies de Long, comme celles de *A Japan Line* (1979) et *Touareg Circle* (1984), font du spectateur un voyeur regardant quelque chose qui lui a été interdit. Mais ce sont aussi des images qui relient différentes idées et sensations, grâce à la présence du regard unique de Long dans des endroits qui semblent inaccessibles et qui

mettent en évidence notre absence elle-même. La photographie, en tant qu'action inscrite dans la pratique artistique contemporaine, peut avoir pour fonction de traduire et de convertir une action privée en action artistique donnant place à la réflexion du spectateur.

À propos du rapport entre la photographie et l'art des années 1970, Rosalind Krauss analyse, dans « Notes sur l'index<sup>15</sup> », le rôle que joue la photographie dans la pratique de plusieurs artistes et inaugure une discussion qui peut nous aider à mieux comprendre le choix de Long. En effet, dans les années 1960 et 1970 la photographie, prise comme moyen de représentation, devient omniprésente. Elle commence à être utilisée non seulement comme support des œuvres réalisées à l'extérieur des galeries et des centres d'art, mais aussi comme supplément documentaire. Elle est un recours pour le Land Art – qui travaille d'une façon différente de celle de Long, utilisant d'immenses surfaces, elles aussi isolées des centres urbains, mais en ayant recours à des moyens monumentaux, à l'action des ouvriers, des grosses machines, pendant un laps de temps important<sup>16</sup>. La photographie se révèle fondamentale en tant que registre de performances, enregistrement de la fraîcheur des improvisations des performeurs et du public, de même qu'en tant que transcription de l'art conceptuel dont les caractéristiques sont souvent immatérielles<sup>17</sup>.

Dans la pratique de Long, le geste de la prise de photographie peut surgir dans l'entrelacement de ces raisons : l'œuvre étant isolée dans une nature encore sauvage, d'un accès difficile, il importe d'enregistrer un travail impermanent, éphémère, réalisation qui engage les actions immatérielles de la marche et du déplacement.

---

15. Rosalind Krauss, « Notes sur l'index », in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p. 63-91.

16. Comme par exemple *Spiral Jetty* (1970), de Robert Smithson ou *Double Negative* (1969-1970) de Michael Heizer, pour une bonne illustration de cette différence entre, d'une part, les pratiques de ce qui a été nommé *Land Art* et, d'autre part, les interventions solitaires de Richard Long dans le paysage.

17. Voir Rosalind Krauss, « Notes sur l'index », in *L'Originalité de l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 76.

La photographie est un registre documentaire qui se révèle subversif et magique, car elle nous amène à la présence de l'œuvre, elle nous envoie un message qui n'a pas besoin de codes pour être compris<sup>18</sup>. En même temps, elle crée une distance temporelle entre deux moments, le moment présent, celui de sa contemplation, et un autre, celui où la photographie a été prise. La photographie a pour rôle d'amener à la présence de l'œuvre. Dans ce sens elle apparaît comme un moyen de nous rapprocher de l'œuvre et, en même temps, de nous maintenir à distance de quelque chose qui s'est déjà passé, qui a déjà eu lieu<sup>19</sup>.

Toutefois, sur les photos prises par Richard Long, il se passe aussi quelque chose d'un autre ordre, ce que Long a désigné comme l'ordre de l'imaginaire. La photographie évoque la présence de quelque chose qui n'est pas là. Par sa composition, elle reproduit des informations qui ne sont pas ressenties par le corps. Elle nous pousse à compléter ces informations de façon poétique, par de libres associations, nous plonge dans la contemplation d'expériences que nous n'avons pas vécues. Les photographies de Richard Long font naître des sensations liées aux différentes distances, aux régularités et irrégularités du terrain, à son inclination, aux montées et descentes, aux proportions reliant les éléments qui composent ce que l'on voit du paysage et de la photographie elle-même, en l'occurrence la lumière, les ombres, les différences des matériaux, la liaison entre le ciel et la terre. En revanche, elles n'offrent pas les sensations corporelles de la peau, de l'odorat, de l'ouïe, ni la possibilité d'une vision vaste, telle celle que l'œil est capable d'apercevoir. La photographie retranche

---

18. Notion empruntée à Roland Barthes, dans l'essai « Rhétorique de l'image », par Rosalind Krauss, qui s'interroge « sur la nature fondamentalement non codée de l'image photographique » (Rosalind Krauss, « Notes sur l'index », in *L'Originalité de l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 80).

19. « Le type de conscience qu'elle implique est véritablement sans précédent ; la photographie installe en effet, non pas une conscience de *l'être-là* de la chose... mais une conscience de *l'avoir été-là* » (Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 1964, p. 42 ; repris in *L'Obvie et l'obtus*, 1982, p. 35-36 ; repris in Rosalind Krauss, « Notes sur l'index », in *L'Originalité de l'avant-garde*, *op.cit.*, p.88).



notre perception et l'enferme dans cette sorte de boule (même s'il est rectangulaire !) qu'est l'espace qui entoure l'œuvre et le spectateur. Elle encadre et aplatit le paysage et, dans ce sens, elle ne nous amène pas du tout à l'œuvre, mais au contraire, à notre absence de cette expérience et à la distance où nous nous trouvons par rapport à l'œuvre et à ce lieu. Pourtant, il est sûr que la photographie devient magique quand elle nous fait imaginer cet autre lieu, surtout quand celui-ci est impossible ou particulièrement difficile à atteindre. Et elle se fait subversive quand elle nous déplace dans le temps pour indiquer une expérience passée. Mais ce n'est pas le temps que l'on voit dans ces photos de Long, c'est la trace de son geste inscrit dans un endroit immense qui, au regard de l'existence humaine, est un paysage presque éternel.

#### SUR LA TERRE

Dans *Touareg Cercle* (1988) la photo met en évidence, au premier plan, une forme que l'on peut supposer ronde, sculptée dans ce terrain qui semble si inhospitalier à la marche. Un cercle posé<sup>20</sup> sur un terrain irrégulier, constitué de pierres qui s'étendent jusqu'à l'infini, tout du moins jusqu'à la limite que l'œil peut atteindre. Le travail rejoint l'élévation de la montagne qui apparaît au fond de l'image en noir et blanc, ce qui instaure une relation entre la matière retirée du sol et celle qui reste accumulée à l'arrière-fond (même si l'on sait scientifiquement que la montagne n'est pas une terre accumulée). Les différents tons gris de l'image transmettent une sensation de monotonie du paysage et celle de l'unité des matériaux. Encore une fois, on n'a la dimension

---

20. Richard Long se sert souvent des formes circulaires dans ses œuvres, il déclare : « Les cercles constituent un système ouvert qui peut capter n'importe quelle idée. Je peux faire un cercle de pierres. Je peux faire un cercle avec la boue. Je peux faire un cercle avec les mots » (in Richard Long, entretien avec Claude Gintz, « Richard Long, la vision, le paysage, le temps », article cité, p. 6).

précise ni de l'intervention, ni des pierres qui ont été retirées pour former le rond. Mais on ressent, quand on regarde cette image, la grande énergie qui s'est dégagée lors de la réalisation de cette forme, énergie transmise dans la photo par la matière et la forme ronde elle-même qui se détache de l'uniformité du terrain.



Richard Long, *Touareg Circle*, Sahara, 1988

Le contraste – entre l'action corporelle directe et physique de l'artiste dans le paysage et le recours à la photographie (ce mode de représentation immatériel chargé de rendre publique sa démarche) – est intrinsèque à la poétique de Richard Long. À ce que l'artiste concède, à ce qu'il donne à voir, par la photographie, dans une poétique qui relie les actions physiques de la marche et du déplacement des éléments à une construction abstraite et conceptuelle intervenant dans le paysage. Sur ses photos apparaissent des liens indissociables entre la marche et la pierre, le mouvement de ses bottes et la ligne, trace de son passage, le déplacement physique de ce matériau si lourd qu'est la pierre et son inscription subtile, délicate, dans le paysage, comme si elle avait été déplacée par le vent, par l'eau ou par la pesanteur. Il y a en effet une sorte de tissu d'actions lourdes et légères dans *A Line in Japan* (1979)

et *Touareg Circle* (1988), que l'on retrouve aussi sur les photos de *A Line in Scotland* (1986), *Dusty Boots Line* (1988), prises dans le désert du Sahara, *Herd Droppings* (1996), en Mongolie, dans *Cotopaxi Circle* (1998), en Équateur<sup>21</sup>. Long lui-même définit le caractère immatériel et éphémère de son œuvre dont il parle comme d'« un art abstrait déposé dans l'espace du monde réel<sup>22</sup> ».

Déposé par une marche qui suit son parcours, une trajectoire qui n'a rien d'idéal ni d'abstrait, qui passe par certains endroits et est reliée à des marques particulières. Ce sont des chemins orientés par des formations géographiques et topographiques et par d'autres multiples raisons, comme la forme d'un parcours, le nombre d'heures de marche, la disponibilité de l'eau, la traversée d'un pays, ou, tout simplement, par le temps nécessaire pour atteindre le haut d'une montagne. Une marche qui, à son tour, relie la carte, le terrain et la terre, à travers ses caractéristiques spécifiques en terme de dessin, de représentation, mais aussi de pierre, de terre, d'eau, de montagnes, de fracture et de rapport étroit entre la terre et le ciel. Les sculptures de Long sont des marques, des traces laissées sur le terrain et que les photographies relient aux paysages sauvages de la terre, ou de la terre et du ciel. C'est dans ce sens que les gestes de Richard Long semblent coudre une relation ; il y a peut-être beaucoup de temps interrompu, entre la terre-lieu, la terre-matière et la terre-planète inscrite dans un univers, dans un va-et-vient entre la matière et notre imaginaire qui s'interroge sur une possible place humaine et sur la place de l'art dans notre monde. Geste particulièrement actuel qui peut réunir deux idées associées à des pratiques artistiques différentes : une tradition classique qui organise et harmonise la matière brute à partir de son affrontement avec le chaos où se mêlent une infinité d'informations, de chemins possibles, d'événements naturels ; et une tradition romantique, celle de l'acte de l'artiste

---

21. D'autres expériences sont aussi répertoriées dans le catalogue de son exposition de 2009 à la Tate Modern.

22. « *Abstract art laid down in real spaces of the world* » (Richard Long, « Words after the fact », 1982, in *Touchstones*, catalogue d'exposition, Arnolfini, Bristol, 1983, repris in Clarrie Wallis, *Richard Long, Heaven and Earth*, op. cit., p. 34).

exilé et créateur, plongé dans une solitude radicale pendant ses longs parcours au milieu d'une nature sauvage, immergé dans ses rencontres et ses confrontations directes avec le monde<sup>23</sup>.

---

23. D'autres aspects concernant les liens entre classicisme et romantisme dans l'œuvre de Long sont aussi abordés par Paul Moorhouse, dans « The intricacy of the skein, the complexity of the web-Richard's Long art », in *Richard Long, A Moving World, op. cit.*, p. 27).

### A3. LE DÉPLACEMENT DU GESTE

Il est, parfois, des gestes qui nous gênent, surtout quand ils se répètent. Ils peuvent nous déranger de par leur étrangeté par rapport au corps, leur aspect déplacé par rapport au lieu, parce qu'ils sont décalés relativement aux événements, ou encore parce qu'ils nous semblent exagérés. Ainsi, quand nous regardons les œuvres réalisées par l'artiste Eva Hesse, il semble que se passent des choses étranges qui font naître en nous une sorte de sentiment d'inconfort. Étrangetés transmises par l'aspect d'inachevé du travail, la relation entre la dimension des œuvres et l'architecture des salles de musée (comme celles du Centre Pompidou à Paris), le rapport du travail avec notre corps d'observateur et la répétition excessive des éléments, tous élaborés à la main, un par un, technique qui, en cette période de production industrielle de masse, semble presque absurde. Comment alors les gestes répétitifs d'Eva Hesse s'inscrivent-ils dans sa poétique? À quoi ressemblent-ils? Comment ce surgissement intervient-il dans sa si courte carrière artistique<sup>1</sup>, surtout dans ses derniers travaux?

Peut-être conviendrait-il d'observer un premier geste d'Eva Hesse qui réunit, dans la construction de son travail, différents moyens, pensées, procédés, comme ceux du dessin, de la sculpture et de la peinture<sup>2</sup>. Et cela, dans une réalisation qui passe par des actions personnelles, corporelles, humaines qui, en même temps, semblent anonymes. Hesse expose sa vision dans un entretien avec Cindy Nemser : « Je ne sais pas si je suis complètement en dehors de la tradition. Je connais l'histoire de l'art et je sais en quoi je crois. Je sais d'où je

---

1. Eva Hesse (1936-1970) est donc décédée à l'âge de 34 ans.

2. À ce sujet, Rosalind Krauss écrit qu'elle considère le travail de Hesse comme le résultat d'une « éclipse de conventions, ou d'institutions, relatives à la peinture et à la sculpture comme étant différentes modalités de l'expérience » in *Bachelors*, chapitre IV : « Eva Hesse: Contingent », The MIT Press, Cambridge (Massachusetts), 1999.

viens et avec qui je suis en rapport... Critiques, historiens de l'art, musées et galeries aiment créer un mouvement pour leur propre intérêt et pour aider les gens à comprendre l'histoire de l'art, mais je me méfie de tout cela<sup>3</sup>. » Déclaration propre à susciter un regard intéressé dirigé sur le travail de l'artiste.

### RÉPÉTITION DU GESTE ET TÂTONNEMENT DE LA FORME

*Right After* (1969) est une œuvre exécutée avec des cordes imprégnées d'une résine plastique et attachées à des structures métalliques ressemblant à des hameçons. Cette structure est suspendue entre le plafond et le sol, à hauteur du regard du spectateur. C'est un travail qui, comme d'autres travaux d'Eva Hesse, est élaboré avec des cordes, dans une grande simplicité, presque banale puisqu'elle est celle du matériel, une corde et des hameçons, et que s'y ajoute celle du geste, tracé dans l'air par un fil qui crée un arrangement de boucles rondes comme les mouvements du bras, puis dessiné par une corde, laquelle, une fois relâchée, suit un mode dont l'organisation a quelque chose de chaotique et monte, descend, s'étale, puis forme des nœuds dans l'espace, ou plutôt dans le champ de notre regard. C'est un travail linéaire, suspendu, qui flotte au centre de la pièce où il s'installe, à une distance égale des limites du lieu qu'il occupe, telle une sculpture jouant avec le matériel et la pesanteur, parce qu'elle fluctue et tombe à la fois. *Right After* (1969) pourrait, semble-t-il, être associé à la peinture de Jackson Pollock, à un champ ouvert étalé, mais en même temps rassemblé, à l'*all over* qui relie et équilibre tous les éléments. Parmi les photographies qui figurent dans les catalogues d'exposition, on retrouve différents montages de *Right After*. La première photographie, en terme chronologique, prise dans son atelier, en 1969, montre une œuvre élaborée avec des cordes en fibre de verre de la même épaisseur qui brillent

---

3. Eva Hesse, [1969 ou 1970], in Cindy Nemser, *Art Talk, Conversation with 12 Women Artists*, New York, Charles Scribner's Sons, 1975, p. 222.

et soulignent la transparence de l'installation. C'est une photographie en noir et blanc que l'on retrouve dans le livre de Lucy Lippard<sup>4</sup>, publication qui fonctionne comme une sorte de catalogue de l'artiste et réunit les reproductions de toutes ses œuvres. Les photographies de cette installation exécutée dans l'atelier de l'artiste mettent en évidence la façon dont la corde est suspendue, de même que le dessin qu'elle trace quand elle retombe en boucles emmêlées. Le travail donne une impression d'action non encore terminée, de forme inachevée, d'ordre provisoire, et laisse apparaître des fils qui pourraient être suspendus et mêlés d'une autre façon.



Eva Hesse, *Right After*, 1969, détail pris à l'atelier, photo Eva Hesse

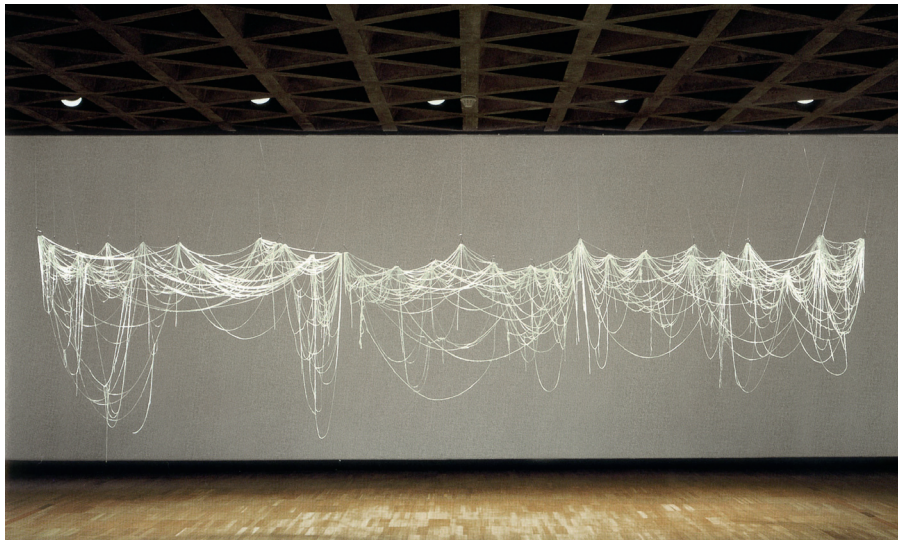
---

4. Lucy Lippard, *Eva Hesse*, publication originale, New York, New York University Press [1976] ; réédition, New York, First Da Capo Press, 1992, p. 162-163.

## DES GESTES RÉPÉTITIFS POUR UNE FORME TRANSITOIRE

Il n'y a rien de stable dans le travail de Hesse, ni dans ce que permet d'appréhender une vision de l'ensemble du travail, ni dans l'aspect précaire du matériel qui, tel le fil glissant de *Right After*, soutenu par un balancement de hameçons, n'offre aucune solidité. Et cette instabilité est soulignée par la trace d'un geste manuel, incertain et répétitif. Répétition qui semble un tâtonnement de la forme, autant que, paradoxalement, une insistance du geste. Mais répétition en dialogue avec d'autres répétitions historiques propres au domaine de l'art, comme les *répétitions rituelles* de Pollock<sup>5</sup>, une des références les plus importantes pour Hesse, comme on le verra plus en détail dans la troisième partie de cette thèse.

La photographie de l'installation *Right After*, prise au moment de la rétrospective du travail de Eva Hesse dans la galerie de la Yale University, en 1992, offre une vision de l'œuvre, telle qu'elle apparaît dans un lieu d'exposition officiel, et met en évidence l'aspect transitoire et indéfini que confèrent au travail les traces des mouvements, visibles dans ce fil même.



Eva Hesse, *Right After*, 1969, *Eva Hesse: a retrospective*, Yale University Gallery, 1992

5. Voir Cindy Nemser, *Art Talk, Conversation with 12 Women Artists*, op. cit., p. 202.



Il y aurait plusieurs façons de penser cette notion de transitoire et d'indéfini dans l'œuvre de Hesse en se référant à son geste. L'aspect transitoire est sensible dans le mouvement continu ainsi réalisé. Il est, en effet, apporté par la répétition de ce mouvement, enregistré par la disposition du fil, de la corde, par son parcours, trace de l'action de l'artiste : suspendre, attacher, étirer, relâcher ce fil. Geste indéfini, si l'on envisage un arrangement fixe à suivre, mais geste qui, en réalité, épouse une règle paradoxale, sans *a priori*, associée à la suspension et à la chute, à la tension et au relâchement<sup>6</sup>. Tous mouvements répétitifs, faits de suspension, d'accumulation, d'insistance, de va-et-vient.

Tous gestes qui, par ailleurs, peuvent être associés à d'autres gestes domestiques : attacher quelque chose, suspendre le linge ou une viande à sécher... À hauteur de l'étirement de nos bras, ils suivent une règle particulière, créée par la personne même qui les accomplit. Le geste domestique est déplacé et transposé dans l'univers de l'art.

#### ENTRE ART ET DANSE

Ce déplacement du geste que se retrouve aussi dans la danse contemporaine, depuis la fin des années 1950<sup>7</sup>. Celle de Simone Forti<sup>8</sup>, d'Yvonne Rainer et de Trisha Brown, pour rappeler ici les danseuses-chorégraphes qui ont mené aux États-Unis des recherches auxquelles Eva Hesse a probablement eu accès, pendant sa formation artistique et après. L'artiste Robert Morris, qui a travaillé avec Simone Forti,

---

6. « La sculpture que l'artiste a réalisée dans les cinq dernières années de sa vie, presque sans travail préparatoire » (Linda Norden, « Alcanzar el "Ick" : saber la que no se es », in *Eva Hesse*, catalogue de l'exposition organisée à l'IVAM Centro Julio Gonzales, 10 février-4 avril 1993, Valence (Espagne), 1993, p. 22.

7. Catherine David et Corinne Diserens, « Caminando sobre el filo », in *Eva Hesse*, catalogue de l'exposition, *op. cit.*, p. 17.

8. Simone Forti, connue également comme Simone Whitman et Simone Morris, in Patrícia Corrêa, *Robert Morris em estado de dança* [« Robert Morris, en état de danse »], thèse doctorale, département d'histoire, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2007, p. 25.

explique dans ses « Notes sur la danse » que le danseur crée des règles assez simples, suggérant une tâche précise qui apparaît dans une action mécanique<sup>9</sup>. Morris a précisé son intérêt pour le corps en mouvement, répondant à des tâches, à des règles ou à des structures ludiques<sup>10</sup>.

Cette affinité entre la danse contemporaine et les dernières réalisations artistiques d'Eva Hesse peut être retrouvée dans la répétition des gestes quotidiens séparés du contexte dans lequel on a l'habitude de les rencontrer, mais aussi dans un lien entre le geste et les tâches entreprises pour accomplir quelque chose. Comme si la tâche donnait une limite et un rythme au geste, ainsi qu'un certain sens à la répétition. Car ce sont des gestes liés à nos soins quotidiens et, surtout, à des actions qui créent un rapport entre notre corps et l'espace qui l'entoure.

Ces gestes naissent de l'intuition de l'artiste, dans l'improvisation de la situation. Comme l'a bien remarqué Patricia Corrêa se retrouvent là des notions qui sont aussi mises en valeur dans la danse contemporaine, à travers la réalisation de mouvements bien connus mais chargés d'éléments imprévus, comme, par exemple, lancer des choses le plus haut possible, verser de l'eau dans différents récipients, broser le sol, déplacer des objets entre le sol et le plafond avec des cordes<sup>11</sup>. Il existe un lien conceptuel entre la répétition du geste dans la danse contemporaine et celui que l'on rencontre dans le travail de Hesse : répétition d'un geste déplacé, vidé des fonctions attendues dont la référence à la tâche quotidienne peut être présente alors qu'il est totalement vidé de sa fonction réelle. S'ajoute une contemporanéité entre les recherches formelles, plastiques, fonctionnelles de la danse, dont le corps est l'objet, et celle qu'effectue Eva Hesse sur les matériaux, ainsi que sur le placement et la pose de ses œuvres dans l'espace.

---

9. Voir Patricia Corrêa, *Robert Morris em estado de dança, op. cit.*, p. 25-26, que cite Robert Morris dans un passage de « Notes on Dance », in Mariellen Sandford (dir.), *Happenings and Other Acts*, Londres, Routledge, 1995, p. 168.

10. Robert Morris, « Notes sur la danse » [1965], in Christine Macel et Emma Lavigne (dir.), *Danser sa vie. Écrits sur la danse*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 2011, p. 165-169.

11. Voir Patricia Corrêa, *Robert Morris em estado de dança, op. cit.*, p. 25-28.



Eva Hesse, *Expanded Expansion*, 1969, fibre de verre et caoutchouc sur gaze enduite, mesure estimée :  
450 × 600 × 6 cm, New York, Whitney Museum of American Art

*Expanded Expansion* (1969) a été réalisé en fibre de verre avec des couches de gaze enduite de caoutchouc. Comme *Right After*, *Expanded Expansion* est un travail très flexible, qui peut être présenté étendu ou, au contraire, tout à fait resserré, a expliqué Hesse<sup>12</sup>. Dans *Expanded Expansion* (1969), la répétition et le mouvement d'expansion apparaissent déjà dans le titre, de sorte que Lucy Lippard en parle comme d'un titre redondant<sup>13</sup>. Tout comme d'autres œuvres de la même période, *Vinculum I* (1969) et *Accretion* (1968), *Expanded Expansion* (1969) a été présenté appuyé contre le mur, mais l'artiste a remarqué que l'œuvre pouvait être vue posée par terre. Disons plus spécifiquement qu'*Expanded Expansion*, dans ce positionnement vertical, peut être associé à la peinture, à la toile, au châssis, à une peinture radicale qui exhibe son aspect strictement matériel, refusant l'illusion.

La recherche d'autres positionnements pour le travail, dans un espace donné, peut être vue comme un autre rapport avec la danse ; l'artiste Tom Doyle y voit une recherche sur les implications de la

12. Voir Eva Hesse, in Lucy Lippard, *Eva Hesse*, *op. cit.*, p. 151.

13. Voir Lucy Lippard, *Eva Hesse*, *op. cit.*, p. 151.

pesanteur et une vision qui serait différente de la « vision normale » de la perspective euclidienne<sup>14</sup>. L'aspect physique de chaque œuvre n'est pas négligé dans les derniers travaux de Hesse, en particulier les possibilités plastiques des matériaux, comme on le verra plus loin dans cette recherche, de même que le rapport qui s'établit entre l'œuvre et notre corps, dans l'espace qui nous entoure. Le travail peut être posé contre le mur, par terre, entre le mur et le sol, être suspendu ou flotter au milieu de la pièce. Et équilibre, extension, inclination, dimension, suspension, pesanteur, point de vue, attachement, plis, enchaînement des éléments sont des questions qui structurent chacune des œuvres de l'artiste.

À l'occasion de l'exposition rétrospective de l'œuvre de Hesse au Jewish Museum de New York, en 2006, Yve-Alain Bois a noté l'importance de cette variation du travail de l'artiste qu'indique le changement d'échelle des œuvres et le potentiel infini de ses derniers travaux en terme d'expansion ou d'extension<sup>15</sup>. Le domaine abordé n'est pas celui de la répétition simple d'un élément ou d'une forme simple comme le carré, le rectangle ou le rond, mais il s'agit d'une répétition qui engage physiquement et visuellement le mouvement, le pli et l'étirement, soit l'élasticité de la forme.

C'est encore dans ce sens que cet aspect lié à la danse est abordé, car il repose sur la répétition d'un certain nombre d'actions physiques : plier et déplier, rouler et étirer, suspendre et laisser tomber, nouer et dérouler, sortes de mises en évidence d'une action et d'une autre action opposée. Ce qui veut dire qu'interviennent là des *répétitions opposées* qui, de plus, fonctionnent comme le *clair-obscur* de la peinture baroque et font naître une impression dramatique renvoyant à la scène théâtrale ou, tout du moins, à l'évidence d'une inquiétude, d'un questionnement.

---

14. Voir Mark Godfrey, « A string of notes, Eva Hesse's hanging sculpture », in *Eva Hesse: Sculpture*, catalogue d'exposition, New York, The Jewish Museum, New Haven (Connecticut), Yale University Press, 2006, p. 32.

15. Voir Yve-Alain Bois, « Dumb », in Elisabeth Sussman and Fred Wasserman, *Eva Hesse: Sculpture, op. cit.*, p. 21.

Travaillant directement la matière avec son corps, sans la médiation des outils, « Eva Hesse reprend le geste de transgression de Pollock et s'inscrit dans la tradition pragmatique et anti-idéaliste de l'art nord-américain<sup>16</sup> », écrivent les commissaires dans le catalogue de l'exposition organisée à Valence, en 1993. D'autre part, E. S. Wilson s'interroge sur la transparence d'un processus de réalisation, sur l'apparition de l'œuvre comme résultat d'un événement et du besoin de rendre visible une désillusion, d'exposer une fragilité, en l'occurrence l'instabilité et la possible disparition de l'œuvre<sup>17</sup>, comme si cette forme élastique et fluide, qui surgit dans le travail d'Eva Hesse, nous renvoyait à la dissolution d'une forme idéale, équilibrée, stable et nette, et à une désillusion, née de l'absence de cette forme idéale.

#### DES HISTOIRES ASSOCIÉES AU GESTE

J'ignore jusqu'à quel point nous pouvons associer l'œuvre d'un artiste à son histoire de vie ; la question reste ancrée, non seulement dans l'histoire de l'art, mais dans tous les domaines de connaissance où l'on débat de la relation entre l'individu et ce qu'il produit. Mais il me semble particulièrement étrange de voir fréquemment le travail des artistes femmes associé à leur biographie, à leurs histoires sentimentales, plutôt qu'aux recherches qu'elles ont faites, tout à fait à l'écart de leurs problèmes personnels. Eva Hesse a certainement eu une histoire de vie bien difficile<sup>18</sup>. Elle a écrit un journal qui a été exploré par la critique et les historiens de l'art, désireux de *donner un certain ton* à l'analyse de son travail. Mais Eva Hesse elle-même comprenait son travail comme une investigation, une construction et une production de connaissance.

---

16. Catherine David et Corinne Diserens, « Caminando sobre el filo », in *Eva Hesse*, catalogue de l'exposition, *op. cit.*, p. 17.

17. Voir E. S. Wilson, « Eva Hesse, alone and/or only with », *Artspace*, vol. 16, n° 5, p. 36-41, septembre-octobre 1992 ; repris in Catherine David et Corinne Diserens, « Caminando sobre el filo », in *Eva Hesse*, catalogue de l'exposition, *op. cit.*, p. 13-17.

18. « L'exil forcé de son pays et de sa langue maternelle pour échapper aux persécutions des nazis contre les Juifs, les perturbations mentales et le suicide de sa mère, alors qu'elle avait à peine 10 ans, la maladie toujours présente dans sa vie... » (Catherine David et Corinne Diserens, « Caminando sobre el filo », in *Eva Hesse*, catalogue de l'exposition, *op. cit.*, p. 13).

La fin des années 1950 et les années 1960 sont marquées par une importante production de textes écrits par des artistes : Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Ad Reinhardt, Donald Judd, Frank Stella, Mel Bochner, Sol LeWitt, Robert Smithson, Richard Serra, pour nommer ceux qui ont été les plus proches d'Eva Hesse et dont certains, plus tard, ont rendu hommage à son œuvre<sup>19</sup>. Écrire est, pour les artistes, une façon de contrôler la perception et la réaction de la critique par rapport à leurs expérimentations, affirme Linda Norden. Ces artistes ont, par ailleurs, produit d'autres textes qui offrent différents éléments utiles à la compréhension des démarches spécifiques des années 1960, lesquelles sont liées à l'art conceptuel, au minimalisme, au Land Art, à la performance, ce que nous aborderons plus loin dans cette thèse.

D'autre part, si Eva « écrivait de façon obsessionnelle et continue son journal et ses cahiers, depuis son enfance, elle s'était limitée surtout à enregistrer, à s'interroger, à s'aventurer dans des interprétations sur ses expériences personnelles<sup>20</sup> ». Parallèlement, elle défendait sa propre conception de l'art, un art vu comme une investigation qu'elle pratiquait, certes, avec les mains mais, en réalité, avec tout son corps, dans un rapport spécifique avec les matériaux plastiques, flexibles et bizarres qu'elle avait décidé d'expérimenter. De sorte que, « dans une décennie où les explications théoriques et analytiques étaient la norme, la préférence de Hesse allait à l'action<sup>21</sup> ». En outre, son affinité avec l'expressionnisme abstrait (qui était déprécié à ce moment-là) a peut-être influencé le discours de la critique sur son travail, explique Linda Norden.

---

19. « LeWitt fue uno de los amigos más íntimos de Hesse. El catálogo de su primera gran retrospectiva en el Gemeentemuseum en Haya, menos de un mes después de la muerte de Hesse, está dedicado a ella » et « Richard Serra también dedicó una pieza a Hesse, *Splashing with Four Moulds, to Eva Hesse* (1969) », in Linda Norden, « Alcanzar el "Ick" : saber la que no se es », in *Eva Hesse*, catalogue de l'exposition, *op. cit.*, p. 23.

20. Linda Norden, « Alcanzar el "Ick" : saber la que no se es », in *Eva Hesse*, catalogue de l'exposition, *op. cit.*, p. 23.

21. « Eva Hesse », in Cindy Nemser, *Art Talk, Conversation with 12 Women Artists*, *op. cit.*, p. 203.

Ce que l'on doit remarquer ici, c'est que le texte écrit par Eva Hesse dans son journal intime ne faisait pas partie de son travail, contrairement, par exemple, aux écrits de Richard Long. Le texte de Hesse ne se propose pas, non plus, d'apporter une réflexion théorique sur l'art. Son journal n'est pas un objet qu'il faille obligatoirement intégrer à son travail et il ne doit pas être littéralement transposé, ni utilisé comme base pour l'étude de sa recherche artistique, et encore moins pour une justification de l'action corporelle et répétitive qui caractérise la construction de l'œuvre. Car ce qui apparaît là, c'est une approche propre à anéantir la recherche de la personne Eva Hesse, considérée en tant que problématique, névrotique, malade, fragile, en la plaçant dans le domaine du différent, et ce, en raison d'autres intérêts, souvent liés au marché de l'art. Nous avons déjà vu des stéréotypes de ce genre intervenir dans le domaine de l'art, entre autres avec Van Gogh, pour citer l'exemple le plus populaire, artiste pour lequel il semble possible d'avancer qu'il a pu réaliser son œuvre *malgré* ses problèmes personnels, parce qu'il avait justement une grande connaissance de l'art.

Eva Hesse déclare, dans son entretien avec Cindy Nemser, que, dans sa vie, l'art était *la chose* la plus facile et que, comble de l'ironie, elle n'a jamais eu peur de son travail et a pu, pour cette raison même, prendre des risques<sup>22</sup>. Pour sa part, Linda Norden, toute à l'écoute de l'artiste, écrit que l'intensité de la confrontation de Hesse avec elle-même, son art, sa patrie et l'éloignement de son mari l'ont presque détruite. Mais, ironiquement, c'est ce qui lui a aussi donné l'espace dont elle avait besoin pour faire vraiment des expérimentations. Norden précise que le travail de Hesse n'a jamais été un commentaire direct de son histoire de vie, au contraire, car sa sculpture fonctionne comme une affirmation extrêmement comique, en accord avec ses paroles, avec l'absurde d'une vie qui, comme le révèle son journal, apparaît comme douloureuse. Nous voyons bien là que Linda Norden sépare les sujets, même si elle les prend en compte dans son analyse.

---

22. *Ibid.*, p. 203.

## DU TRAGIQUE À L'ABSURDE COMIQUE

Ce regard nous permet de repérer, dans la relation entre la vie et le travail de l'artiste, un autre geste qui, chez Hesse, apparaît très spécifiquement comme un autre déplacement, puisqu'il s'agit de « transformer le tragique en absurde comique<sup>23</sup> ». Car son action fonctionne comme le détournement d'une expectative ; on n'a plus ni rectangle, ni carré, ni rond, mais une forme assez précaire, renvoyant à une autre qui, elle, serait attendue. Il y a là quelque chose de déclassé et, dans ce sens, de burlesque, quelque chose qui crée une distance entre nous et cette forme idéale, si bien faite. Comme dans une comédie, l'équilibre est précaire, les gestes sont anonymes et très physiques, c'est l'action qui raconte l'histoire. Il y a dans ce geste, qui transforme le tragique en *absurde comique*, une sorte d'innocence, l'innocence d'un jeu qui consisterait à prendre et reprendre une question comme si c'était la première fois.

La répétition assure alors différentes fonctions : questionner, insister, exagérer et déplacer. Et ce qui en résulte, c'est un déplacement du littéral vers l'abstrait qui peut surgir d'un geste obsessionnel<sup>24</sup> ; l'on passe de l'acte « littéral de couper, comme dans les boîtes d'*Accension*, à l'utilisation indirecte de la répétition comme à un recours pour arriver à l'exagération<sup>25</sup> ». Ou, comme le dit Eva Hesse elle-même : « Si quelque chose est pertinent, approprié, peut-être cette chose sera-t-elle encore plus compréhensible si on la dit dix fois. Cela n'est pas un choix esthétique. Si une chose est absurde, elle est encore plus absurde quand elle se répète... Je n'y pense pas, je le fais toujours, mais la répétition élargit ou augmente l'impact d'une idée ou propose une affirmation<sup>26</sup>. »

---

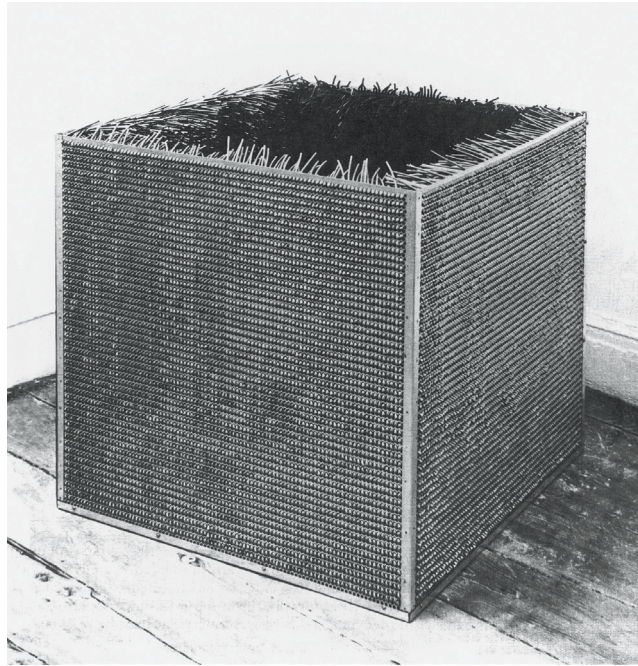
23. Linda Norden, « Alcanzar el "Ick": saber la que no se es », in *Eva Hesse*, catalogue de l'exposition, *op. cit.*, p. 33.

24. Interrogée sur le caractère obsessionnel de son travail, Eva parle des 4 500 trous qu'elle a dû faire pour réaliser *Accension*, en 1967. « Eva Hesse », in Cindy Nemer, *Art Talk, Conversation with 12 Women Artists*, *op. cit.*, p. 211-212.

25. Linda Norden, « Alcanzar el "Ick": saber la que no se es », in *Eva Hesse*, catalogue de l'exposition, *op. cit.*, p. 28.

26. « An Interview with Eva Hesse », *Artforum*, mai 1970, p. 62 (interview by Cindy Nemer). Repris in Linda Shearer, « Eva Hesse: Last Works », *Eva Hesse: A Memorial Exhibition*, New York, The Salomon R. Guggenheim Museum, 1972, sans numéro de page.





Eva Hesse, *Accension II*, 1967, acier galvanisé, tubes plastiques, 78 × 78 × 78 cm, collection Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, Connecticut

#### INTERVENTION DÉLICATE ET INCISIVE

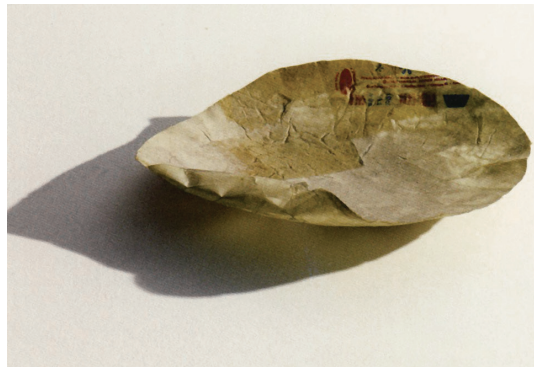
Pendant l'année 1969, Eva Hesse a réalisé une série de petits objets en *papier mâché*. Dans ces objets, la réaffirmation de sa poétique se fait délicate et incisive, de même que l'insistance à construire des objets qui soient en rapport avec d'autres liés à la vie quotidienne<sup>27</sup>. Si bien que d'autres objets plus récents, libérés des allusions corporelles présentes dans ses premiers travaux, seront *chargés d'un mystère comique*, écrit la critique Linda Norden<sup>28</sup>.

Dans les petits objets en *papier mâché*, il est possible de reconnaître l'inscription d'un geste artistique reliant des savoir-faire traditionnels propres à la sculpture – le geste de chercher la forme dans le matériau avec les mains, avec le corps tout entier qui découvre la forme

27. Linda Norden mentionne cette relation entre les objets produits dans les années 1968-1969 par l'artiste et son rapport à la vie. Linda Norden, « Alcanzar el "Ick": saber la que no se es », in *Eva Hesse*, catalogue de l'exposition, *op. cit.*, p. 36.

28. Voir Linda Norden, « Alcanzar el "Ick": saber la que no se es », in *Eva Hesse*, catalogue de l'exposition, *op. cit.*, p. 36.

dans la matière même – à des conceptions très contemporaines, comme celle du travail construit à partir de presque rien, un matériau ou un événement banal. Il y a là un croisement des procédés, une connaissance profonde de la tradition et une autonomie impressionnante liée à cette tradition, car les objets créés par Hesse ne fonctionnent pas comme des objets isolés ni placés sur des socles, et on perçoit évidemment une non-hiérarchie qui rappelle celle des œuvres des Carl Andre, Sol LeWitt, Robert Morris et Richard Serra.



Eva Hesse, *S-155*, 1969, papier mâché, 26,5 × 23,1 × 5,8 cm, Eva Hesse

Eva Hesse, *S-156*, 1969, papier mâché, 15,5 × 15,3 × 8,3 cm, Eva Hesse

Eva Hesse, *S-157*, 1969, papier mâché, 26,5 × 28,5 × 6,6 cm, Eva Hesse



Eva Hesse, *S-158*, 1969, papier mâché, 38,6 × 20,9 × 11,4 cm, Eva Hesse

Eva Hesse, *S-159*, 1969, papier mâché, 52,7 × 19 × 13,8 cm, Eva Hesse

Eva Hesse, *S-160*, 1969, papier mâché, 43 × 35,2 × 16,4 cm, Eva Hesse

Plusieurs *répétitions* peuvent être repérées dans ces travaux. Répétition du geste de tâter la matière avec les mains jusqu'au moment où elles trouvent la forme. Une forme indéfinie certes, voire instable, toujours susceptible de devenir une autre. Répétition d'un format qui rappelle celui de la main même. Répétition des formes qui font référence à des objets domestiques mais qui, paradoxalement, trahissent l'évidence de leur manque d'utilité.

Le travail des artistes met en œuvre des actions et des pensées qui se relie à d'autres actions, à d'autres pensées, à d'autres artistes, à d'autres domaines de connaissance. La critique et la science ont besoin de séparer les choses, de créer des domaines, domaines de savoir, domaines de pouvoir, domaines de possession, d'influence. Dans l'art, *la séparation* montre l'affirmation d'un *ego* qui ne comprend pas que la contribution de l'artiste s'inscrit justement au contraire dans un vaste ensemble poétique et réflexif. Eva Hesse avait cette conscience éminemment poétique du travail ; elle savait comment son travail entrait en dialogue avec d'autres questions beaucoup plus vastes, et ce n'est pas par hasard qu'elle a engagé tout son corps dans l'acte d'expérimenter des matériaux, des situations, d'associer l'imaginaire de l'art à celui de la vie quotidienne.

#### A4. RÉPÉTITION OU RÉCUPÉRATION

La répétition apparaît souvent, dans l'art, à travers une certaine manière de se ressaisir des questions ou des procédés techniques. Questions engendrées par d'autres qui les ont précédées et qui, empruntées à l'histoire de l'art, ou surgies de la vie même, sont incorporées à la réalisation d'un travail contemporain. Ce sont là des procédés, des questions ou simplement des gestes qui, la plupart du temps, renvoient à d'autres, souvent distants des habitudes actuelles, et qui font référence à différents moments, créant ainsi, dans l'instant présent, un amalgame où se rassemblent plusieurs temps. Intégrés à une forme actuelle, ces gestes peuvent alors transmettre une étrange sensation de déjà-vu tout en surprenant davantage.

La poétique de l'artiste brésilien Nelson Félix use ainsi de l'incorporation de différents procédés, originaires de différents domaines de connaissance, dans la création d'une forme contemporaine bien particulière. Son intervention, dans la mise en œuvre de son travail, passe par la répétition d'autres gestes humains et se met, de cette façon, en retrait du geste génial de l'artiste qui se croit unique.

##### L'INCORPORATION DES GESTES

Dans les années 1990, dans une œuvre appelée *Genesis* (1988-2000), pour laquelle il se proposait d'introduire, dans chaque corps, un micro-élément constitué par des matériaux précieux, Nelson Félix a entrepris, en recourant à un savoir-faire très ancien, de réaliser une série d'interventions chirurgicales bien précises. Il a choisi à cet effet un arbre, un chien et une huître vivants, de même qu'une grotte, car il voulait réaliser un travail qui pourrait atteindre les trois règnes : végétal, animal et minéral.

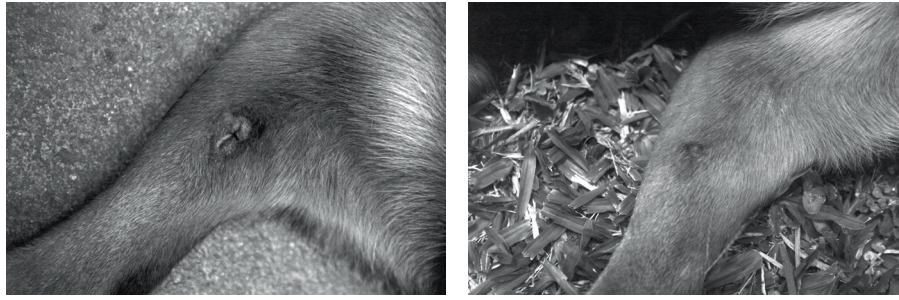
C'est ainsi qu'à l'intérieur du fémur d'un chien, il introduit un mini-bouddha en or ; que dans le tronc d'un arbre il installe un micro-pénis en cristal de diamant ; que dans une huître il dépose un diamant qui s'imprime dans la perle. Que, dans une grotte, il place un diamant sous une stalactite, lequel est incorporé par la structure minérale de la grotte. Tous ces gestes créent une différenciation entre ce chien et les autres, entre cet arbre et les autres, entre cette colonne de stalactite et les autres, à l'intérieur de la grotte. Il s'agit, à chaque fois, d'un geste introduisant une différence dans un ensemble de similaires, duquel on pourrait évidemment extraire d'autres sens symboliques, apportés par les images du bouddha et du pénis<sup>1</sup>.

Mais ici ce qu'il est intéressant de remarquer, c'est que, si l'action crée une différence dans la répétition – différence qui advient de l'anonymat des chiens, des huîtres, des arbres et des stalactites dans les grottes –, il s'agit cependant bien d'une action artistique (elle n'obéit à aucune nécessité médicale, ni à un besoin autre que celui de l'artiste). Chaque corps va recouvrir le geste, lui-même incorporé au matériau et échappant à notre vue, constitué par une intervention radicale, mais qui va se satisfaire de sa propre occultation, car, tout comme son résultat, il ne sera plus visible. C'est en ce sens que le critique Rodrigo Naves parle, à propos de *Genesis* (1988-2000), d'une « action qui suggère une intériorité des choses, d'actes qui cherchent une dimension cachée et insondable, un sens mystérieux, qui les différencient des autres êtres<sup>2</sup> ». Ce sont des actes qui intègrent ce que l'on voit à ce qu'il nous est interdit de voir, mais qui intègrent aussi ce que l'on connaît (la transmission de savoirs, comme la chirurgie, ou les significations associées aux choses, bouddhas, pénis, arbres, grottes) à ce que l'on ignore (en l'occurrence, ce qui va se passer à l'intérieur des corps).

---

1. Rentrer dans les significations de chaque objet choisi par l'artiste serait un sujet assez éloigné de notre objet d'étude. Ce qui ne veut pas dire que soit ignoré le caractère éminemment signifiant du choix de Nelson Félix. Mais, comme l'explique l'artiste lui-même, ce qui l'intéresse c'est cet amalgame des pensées qui, dans sa poétique, se posent les unes sur les autres, comme des couches de sédiments. Voir la dernière phrase de l'entretien avec l'artiste, en annexe de ce travail.

2. Rodrigo Naves, « Nelson Félix: O espírito da coisa » [1998], in Rodrigo Naves, *O vento e o moinho : ensaios sobre arte moderna e contemporânea*, São Paulo, Companhia das Letras, 2007, p. 285.



Nelson Félix, série « Génesis », 1988-1994, photographies de l'acte chirurgical,  
trois jours après, six ans après

Apparaissent en fait un ensemble de questions que fait surgir le simple geste d'introduire un élément étranger dans des êtres vivants : le geste artistique coïncidant avec la violence de l'action chirurgicale ; la discrétion du geste qui n'a rien de spectaculaire et qui ne sera plus jamais visible, car cet arbre et ce chien retourneront à l'ensemble anonyme des arbres et des chiens auquel ils appartiennent ; l'inscription du temps dans l'évolution de la forme, liée aux différentes durées de vie de l'arbre et du diamant, au vieillissement du chien et du métal. C'est un geste provocateur, qui introduit un élément symbolique, comme le pénis et le bouddha, à l'intérieur des corps vivants et qui, confié à notre propre imagination, puisqu'il ne sera pas visible, ne sera plus qu'un récit.

Le geste artistique est associé aux notions auxquelles se réfère l'artiste et aux questions qu'il se pose. De même qu'à sa capacité d'associer différentes questions ou à son intuition poétique qui lui permet de comprendre que, devant telle et telle question, il faut tracer son chemin propre, unique, malgré les appels qui arrivent de partout. Qu'il faut faire face à tout un volume d'informations et de demandes, sans vouloir tout discuter, tout en sachant néanmoins qu'il n'est pas possible de cacher sa tête dans la terre, comme une autruche.

Même s'il fait preuve, dans sa recherche, d'une grande autonomie et développe son travail d'une façon bien particulière<sup>3</sup>, comme

3. Au Brésil, la précarité de la formation scolaire de base dans le domaine artistique, ainsi que la rareté des musées (par rapport à d'autres pays comme la France, l'Angleterre, l'Allemagne ou les États-Unis), crée une situation assez particulière pour les artistes

le font la plupart des artistes brésiliens, Nelson Félix<sup>4</sup> y associe différentes questions propres à l'art conçu en Europe et aux États-Unis pendant les années 1960, comme on le verra progressivement. En fait, son geste incorpore et recouvre les points suivants : *le rapport avec les processus et les différents matériaux utilisés, dans des actions chargées de significations symboliques*, ce qu'a réalisé, d'une façon encore sans précédent, Joseph Beuys<sup>5</sup> en Europe ; *la théâtralité du geste* proposée par les performances qui ont lieu à ce moment-là aux États-Unis, en particulier par Robert Morris ; le déplacement du travail artistique en dehors du musée et de la galerie, c'est-à-dire *le remplacement du travail ; l'utilisation des recours scientifiques* dans la réalisation du travail artistique et *l'installation de l'œuvre en pleine nature*, comme le font les artistes du Land Art ; *la recherche d'une neutralité dans l'art* – à travers le souci de se débarrasser des catégories traditionnelles de l'art, de la peinture, de la sculpture, de la représentation des formes anthropomorphiques, de la composition vue comme moyen de structurer

---

brésiliens, qui ne disposent que d'informations dispersées sur l'art, si l'on considère l'importance de la présence des œuvres. Ainsi, les artistes sont dépendants de leurs possibilités individuelles s'ils veulent voyager et visiter des expositions, apprendre d'autres langues, acheter des livres d'art et, en ce sens, avoir un contact direct avec les œuvres d'autres artistes. Situation qui engendre un contact un peu chaotique avec les œuvres et les questions spécifiques de l'art, mais qui commence à changer, depuis quelques années, grâce à l'Internet, et surtout aux formations universitaires et postuniversitaires, qui constituent le moyen le plus efficace de faire face à ce manque de disponibilité et de visibilité des œuvres, même celles des artistes brésiliens qui nous ont précédés.

4. Nelson Félix (1954- ) a réalisé sa première exposition individuelle en 1980. Il est architecte de formation et n'a pas eu d'autres formations académiques en art. Depuis plus de trente ans, l'artiste vit isolé dans la montagne, à Mury, à trois heures de Rio de Janeiro, d'où il sort uniquement pour réaliser son travail, voyager et visiter d'autres expositions. Ce qui nous rappelle le choix similaire de Richard Long : vivre isolé des grands centres urbains. Mais Bristol, en Angleterre, n'est pas Mury, au Brésil ; il s'agit de deux positionnements géographiques bien différents par rapport aux centres politiques de l'art.

5. « Mes objets doivent être considérés comme des simulateurs pour la transformation de l'idée de sculpture, ou de l'art en général. Ils doivent susciter des réflexions sur ce que peut être la sculpture, et sur la façon dont la notion de sculpter peut être étendue à des matériaux invisibles utilisés par tout le monde » (Joseph Beuys [déclaration publiée par la galerie Anthony d'Offay, à Londres, à l'occasion de l'exposition *Joseph Beuys*, août 1980], dans *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, catalogue de l'exposition [3 juillet-13 octobre 1986], Paris, Centre Georges-Pompidou, 1986, p. 209.



le travail –, recherche menée par un ensemble d'artistes américains qui ont réfléchi à une *construction du travail par la répétition des éléments simples*, dont le plus simple serait le cube<sup>6</sup>.

#### LA RÉPÉTITION COMME SYSTÈME DE TRAVAIL

*Vazio do Sexo* (2001-2004) fait partie d'une série de travaux dans laquelle l'artiste crée sur la base des vides les plus vitaux du corps : le sexe, le cœur et le cerveau. Avec *Vazio do Sexo* Nelson Félix revient spécifiquement sur la question du faire et de la répétition. Il utilise la forme du cube, dans une référence explicite au cube industriel de Sol LeWitt<sup>7</sup>, pour découvrir à son tour comment ses mains sont susceptibles de créer cette forme. Il travaille à partir d'une pièce unique, en marbre de Carrare, comme l'ont fait les sculpteurs en Occident depuis des siècles, tel Donatello, pour ne nommer que celui qui constitue une référence importante pour l'artiste. Dans l'action artisanale de sculpter une forme à partir d'un matériau brut, son geste devient tout à fait contraire aux propos des artistes nord-américains, Donald Judd, Sol LeWitt, Carl Andre, Richard Serra (pour ne pas citer certains qui ont aussi travaillé avec la forme du cube), lesquels cherchaient à ne pas impliquer leurs propres mains dans la réalisation du travail.

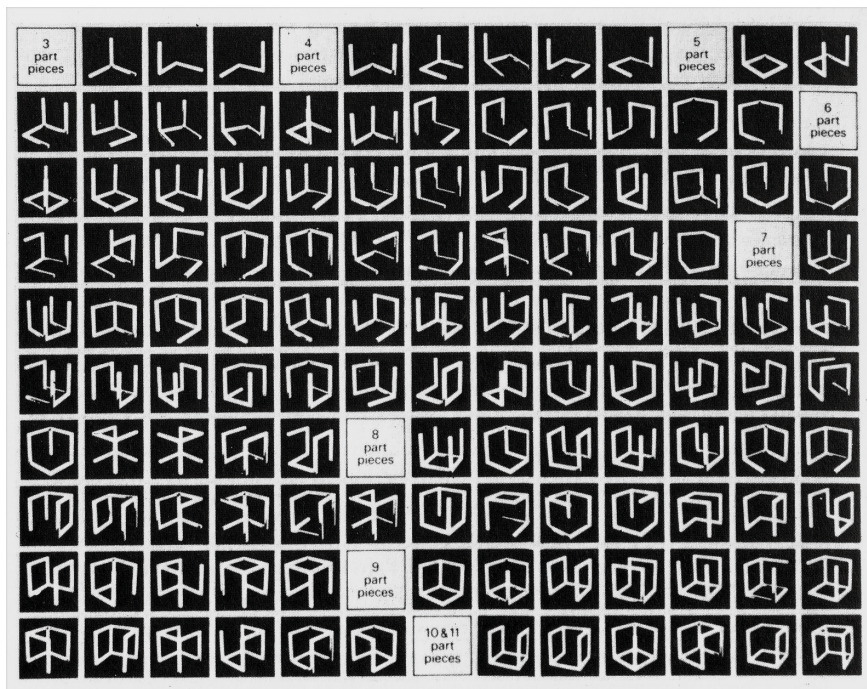
D'autre part, le fait de sculpter cette pièce tous les jours, pendant des mois, crée un autre aspect commun, en dehors de la forme du cube, entre le travail de Nelson Félix et celui de Sol LeWitt, lequel réside dans le caractère obsessionnel de son action, le caractère obsessionnel de la répétition, l'utilisation d'un système de travail compulsif, d'un rituel

---

6. Ces questions ont été signalées par Donald Judd dans « Specific Objects » [texte publié pour la première fois in William Seitz (dir.), *Contemporary Sculptures : Arts Yearbook 8*, 1965, traduction française de Claude Gintz, reprise in *Regards sur l'art américain des années soixante, anthologie critique*, Le Vésinet, Territoires, 1979]. Donald Judd, « Specific Objects », dans *Qu'est-ce que la sculpture moderne ? op. cit.*, p. 384- 392.

7. Forme qui nous renvoie aussi au *carré magique*, utilisé par les artistes de tous les temps, Léonard de Vinci, Dürer, Kandinsky, Mondrian, Albers, Sol LeWitt, entre autres.

inflexible dans sa précision. Points relevés par Rosalind Krauss, à propos de *122 Variations of Incomplete Open Cubes*, de Sol LeWitt, et dans lesquels elle voit les « traces d'une sorte d'entêtement maniaque<sup>8</sup> ». Ainsi que le geste de Nelson Félix, qui restera en principe invisible, il ne peut être révélé que si l'on connaît ce qui préside à la réalisation du travail.

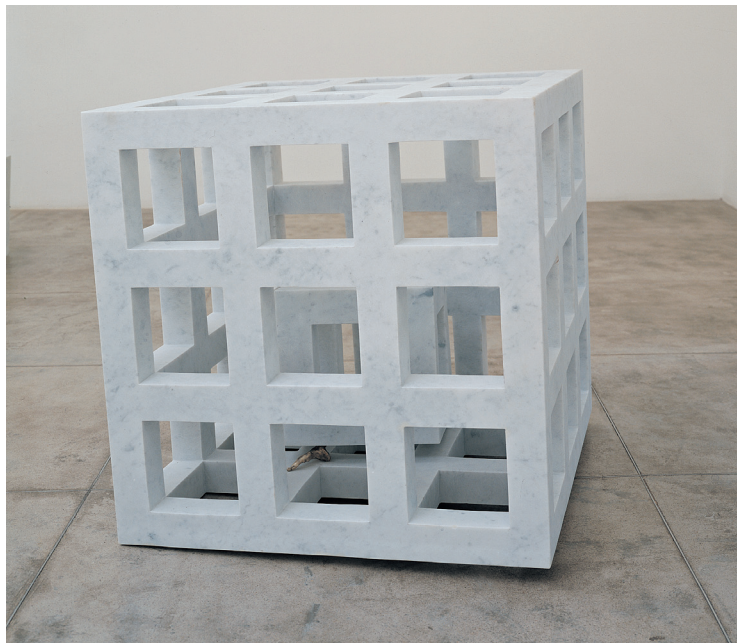


Sol LeWitt, *122 Variations of Incomplete Open Cubes*, 1974, représentation schématique

Nelson Félix a sculpté un cube dans un autre cube, en partant d'une seule pièce de marbre ; il n'a, ainsi, ni ajouté ni collé de parties, bien qu'il s'agisse de deux cubes. D'autre part, l'association du cube à une forme classique, abstraite et rationnelle, liée à la mathématique et à la perspective euclidienne, est inévitable, mais ici le paradoxe que constituent ces deux cubes ouverts supprime leurs limites formelles et nous renvoie simultanément à l'intérieur, à l'extérieur, au dessous, au dessus, aux deux côtés du travail, et à son rapport avec l'endroit où il est placé.

8. Rosalind Krauss, « LeWitt in progress », *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* [1983], Paris, Macula, 1993, p. 341.

L'artiste remarque que son travail a commencé avec la forme du cube, mais que ce qui l'a fondamentalement incité à réaliser *Vazio do Sexo* (2001-2004), c'est la proposition des artistes *minimalistes* : *ne pas faire, ne pas toucher le matériau, ne pas réaliser avec ses mains, enfin, enlever l'aspect artisanal du travail*. Nelson Félix explique : « Ici, c'est le faire qui deviendrait minimaliste, car tous les jours je faisais la même chose, les mêmes gestes, dans la même procédure. Cela ne changeait que lorsque je tournais la face du cube. J'inversais le processus, avec la forme préétablie, déjà existante, c'était l'acte de faire la pièce qui devenait son centre, et ainsi j'arrivais à la raison de la pièce, le faire arrivait au concept<sup>9</sup>. »



Nelson Félix, *Vazio do Sexo*, 2001-2004, 2 sculptures en marbre de Carrare, argent et mine de plomb, 90 × 90 × 90 cm

Il s'agit donc d'une recherche qui a amené l'artiste à répéter pratiquement le même geste manuel pendant plusieurs mois et qui a exigé une grande concentration dans sa réalisation. Cette répétition

---

9. Nelson Félix, Entretien avec *Nelson Félix*, entretien réalisé avec l'artiste pour cette recherche, 2009-2011, voir en Annexe 1.

met en évidence le geste artistique lui-même, dans lequel la présence totale à l'action est indispensable. Mais, encore une fois, ce geste anonyme, qui n'est pas visible, n'apparaît pas dans la forme finale du travail, voire même disparaît si nous ne sommes pas informé de toute son histoire. C'est un geste dont on ignore s'il est humain ou est simplement le résultat de l'action mécanique d'une machine.

#### RÉPÉTITION, RIGUEUR ET MUSICALITÉ

Le geste de Nelson Félix va au-delà du simple fait de retirer de la matière d'un bloc de marbre, car l'artiste, dans sa contemporanéité, associe différents matériaux et différentes références ayant pour source la vie et l'histoire de l'art. Mais il est aussi un sculpteur, au sens classique du terme, qui retire la matière d'un matériau afin d'arriver à une forme. Il travaille la forme avec une extrême rigueur et, marbre ou bois, l'aspect poli et lisse du matériau l'intéresse. Son geste n'est pas mis en valeur, il est nié, comme si l'action de l'artiste s'inscrivait dans un flux qui ne lui appartient pas, comme si son intervention se présentait comme une conséquence naturelle, propre au chemin mystérieux des matériaux.

À cet égard, il se rapproche d'autres artistes, qui répètent indéfiniment des actions afin d'arriver à une précision et à la netteté de la forme, car c'est là qu'ils ont placé leurs objectifs. Dans ce cas, la répétition du geste sert à atteindre une finalité de réussite, comme le montrent les musiciens interprètes, acteurs, danseurs, athlètes, artisans, qui exécutent systématiquement des séries d'actions, tous les jours ou presque, avec une grande rigueur technique, pour arriver à une précision perceptible à nos sens.

Mais ce n'est pas seulement l'aspect précis et poli d'un travail réalisé de manière obsessionnelle qui le rapproche des danseurs, des interprètes et des musiciens. Il y a, dans le placement de son travail, une puissance musicale, faite de formes qui remontent et qui descendent, ouvertes et aérées à côté d'autres beaucoup plus denses,

rondes ou fluides, à côté d'autres carrées ou cassées<sup>10</sup>. La répétition (du geste, des éléments) et le hasard (du processus) participent à son élaboration. De même, l'action précise de la construction de la forme ainsi que le lâcher prise de cette forme dans le monde s'avèrent également indispensables à sa démarche.

#### LA SCIENCE PRISE PAR L'ART COMME OUTIL

D'autres actions engageant toute une ingénierie<sup>11</sup> sont présentes dans la pratique de l'artiste et s'avèrent indispensables à son geste artistique sans être obligatoirement visibles pour le public. *Cruz na América*<sup>12</sup> représente une autre série de travaux tout à fait indispensables à la compréhension de cette ingénierie qui, investie dans la notion de remplacement, implique, de ce fait, de grands voyages et des opérations abstraites à l'échelle de la Terre. Ces dernières replacent le geste de Nelson Félix dans un autre, qui élargit l'espace de l'intervention artistique et permet, depuis les années 1960, le réagencement du travail artistique dans le monde. Ce qu'ont fait Richard Long et les artistes du Land Art, insérés, chacun à leur façon, dans leur propre démarche. Afin d'échapper à la composition traditionnelle qui cherche des relations d'équilibre, de proportion et d'harmonie de la forme, Nelson Félix fait appel aux ressources abstraites des différentes géométries. Choisisant, non pas des géométries neutres, mais des géométries

---

10. Repérable dans le placement des œuvres dans les salles de musées et dans les galeries où Félix montre son travail, dans les rapports que l'artiste établit avec les espaces vides, les murs, le sol et le plafond, mais aussi dans le choix des lieux dans la nature, comme on le verra plus tard.

11. Ingénierie qui demande un plan, un projet, et qui engage ainsi tout un ensemble d'informations, des matériaux spécifiques et des moyens techniques variés pour que l'artiste puisse se lancer dans la réalisation du travail.

12. *Cruz na América (Croix en Amérique)*, trilogie sur la croix constituée par : *Mesa* (1997-1999), plaque en acier et figuiers, S 29°50,45' et W 57°06,249', 0,90 × 51 × 2,5 m, EXP/projet Fronteiras, Instituto Itaú Cultural; *O Grande Buda* (1985-2000), acajou et cuivre jaune, S 10°07,833' et W 69°11,193', 0,60 × 0,75 × 0,10 m chaque élément, EXP: Seringal Nova Olinda, Acre ; *Vazio do Coração* (1999-2004), marbre de Carrare, S 04°37,875' et W 37°29,451', Ø 0,60, EXP : Praia redonda com Ponta Grossa, Ceará.

chargées d'histoires : la croix, la carte géographique et le GPS, appareil de localisation et de navigation terrestre qui, en rapport avec les étoiles, utilise plusieurs satellites.

Dans *Cruz na América (Croix en Amérique)*, comme le nom même l'indique, Nelson Félix a tracé le dessin d'une croix sur une carte de l'Amérique du Sud<sup>13</sup> et il s'est proposé de réaliser un travail sur chacun des quatre points de cette croix. Pour déterminer les points précis où devaient se situer ses travaux, il s'est servi d'un appareil GPS, un « *Global Positioning System* », qui lui a indiqué la place de *Mesa* (1997-1999), au sud, dans une région géographique appelée Pampa ; celle de *Grande Buda* (1985-2000), au milieu de la forêt amazonienne ; de *Vazio do coração* (1999-2004), sur la plage de Ponta Grossa, au nord-est du Brésil ; et celle d'un deuxième *Vazio do coração* (photo), dans le désert d'Atacama, au Chili.

L'artiste a proposé et conçu les choses d'une manière différente ; encore une fois il a transformé des méthodes scientifiques en outil, mis au service d'une action poétique. Ce qui, d'une certaine façon, met en évidence l'absurdité de certaines vérités précises et neutres défendues par la science. Son geste montre combien les frontières entre les deux domaines, la science et l'art, sont plus souples qu'elles ne paraissent. Et comment on peut répéter le même geste et déplacer totalement sa signification. Si Nelson Félix a agi autrement, c'est parce qu'il s'est approprié un autre territoire, beaucoup plus vaste que le territoire contrôlé par la politique de l'art et encadré par des murs blancs et des discours vides, sans contact avec la poétique même des artistes. Nelson Félix, dans sa recherche, a franchi plusieurs frontières, comme un véritable explorateur qui se sert de cartes, d'appareils de navigation et d'autres savoir-faire, afin d'échapper, dans l'art, aux règles de la composition. Ce faisant, l'artiste échappe aussi aux agencements politiques du marché traditionnel de l'art. Ici, au contraire, le travail ne trouve sa place que lorsque Nelson Félix lâche prise et cesse de revendiquer sa

---

13. Nelson Félix parle de ce travail in Nelson Félix et Glória Ferreira, *Conversas entre Nelson Félix e Glória Ferreira*, Rio de Janeiro, Pinakothek, 2005, p. 42.



Nelson Félix, Carte de Cruz na América, 2001

propre place, comme si l'artiste n'était qu'un véhicule, un catalyseur placé entre la transformation de la matière et le repos de cette matière, quelque part dans le monde.

Si, d'une part, il y a chez lui de la répétition et un contrôle obsessionnel du geste de sculpter dans ses œuvres en marbre de Carrare,

il existe, d'autre part, une sorte de lâcher prise, quant à la place et au devenir de ses travaux installés en pleine nature, comme on l'a vu antérieurement chez Richard Long. Mais, à la différence de Richard Long, Nelson Félix n'aspire pas à la rencontre d'un endroit particulier où placer son travail. Bien au contraire, ce qui l'intéresse c'est d'ignorer ce lieu, de perdre même le travail effectué. Il remarque à propos de *Grande Buda* : « L'arbre est un, entre des milliers, il est déjà perdu, ainsi que le métal se perdra à son tour dans l'arbre... le travail se perd plusieurs fois<sup>14</sup> ». Ce qui est intéressant, c'est qu'il détourne ici la fonction du GPS, lequel sert habituellement à localiser les choses et à nous situer sur la planète, alors que l'artiste, au contraire, s'en sert pour « perdre » son travail.

Devant cette succession de déplacements – des lieux de réalisation du travail, des emplacements de ses œuvres, de la remise en contexte des gestes (gestes scientifiques transformés en gestes artistiques) –, le critique Ronaldo Brito, note : « On doit remarquer que le trajet artistique [de Nelson Félix] est inversement proportionnel au phénomène de la *globalisation culturelle* – il s'agit d'un projet discret et fragmentaire, un projet de subjectivation, situé entre l'éthique et l'esthétique, qui s'attache à un certain comportement<sup>15</sup>. » Ainsi, l'artiste n'entreprend pas de créer un spectacle conçu à l'échelle mondiale, mais propose des actions simples : décomposer, *re proposer*, déplacer, qui utilisent les moyens techniques actuels, interventions chirurgicales, outils comme le GPS, ou longs voyages à l'autre bout du monde.

*Vazio do coração / Litoral* (1999-2004) est matériellement constitué par une sphère de marbre, incrustée de petits bâtons de fer. Nelson Félix a lâché ce travail, qui fait aussi partie de sa trilogie sur *les vides*, sur une plage du nord-est du Brésil. L'oxydation du fer va se produire sous l'action de l'eau de mer, et son expansion provoquera, dans un autre temps, l'éclatement de cette sphère. La photo de ce travail montre

---

14. Nelson Félix, in Nelson Félix et Glória Ferreira, *Conversas entre Nelson Félix e Glória Ferreira*, *op. cit.*, p. 59.

15. Ronaldo Brito, « Corrigir pelo erro », in *Nelson Félix : Camiri*, catalogue de l'exposition au Museu Vale do Rio Doce, 2006, p. 17.



à l'évidence que cette forme n'appartient pas naturellement à ce lieu, mais vient d'ailleurs, même s'il s'agit d'une pierre (le marbre) posée sur l'eau<sup>16</sup> que l'on pourrait associer à une perle géante, ou simplement à une boule qui a roulé de la terre jusqu'à la plage, ou qui, encore, a été amenée par les marées, du fond de l'océan à la surface de l'eau. C'est une image qui, eu égard à nos repères usuels relatifs à ce que l'on peut trouver sur une plage, nous conduit à différentes questions, et à des explications multiples. De sorte que, toute étrange qu'elle soit, elle devient une image possible.

#### DES GESTES QUI PROVOQUENT L'IMAGINATION

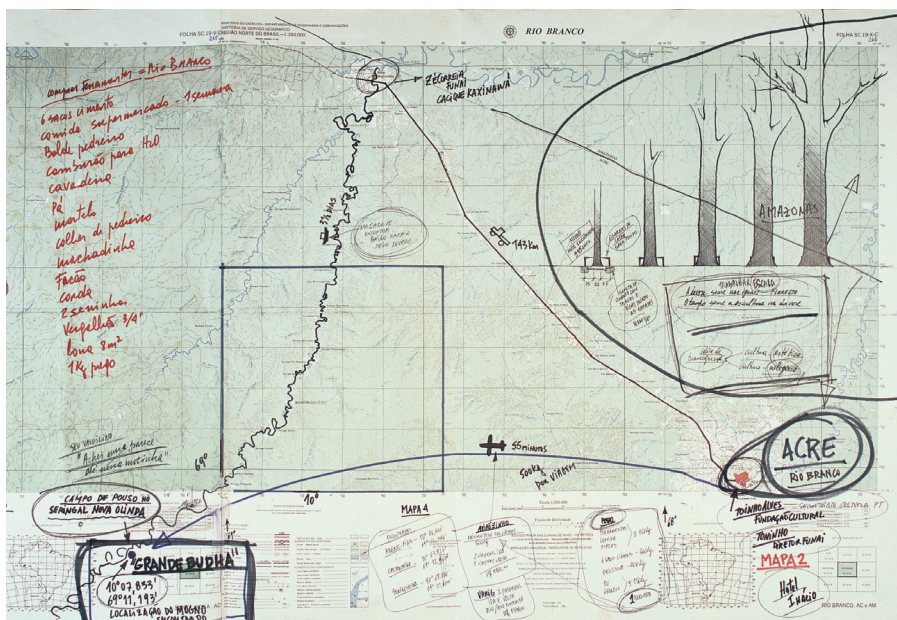
La démarche de Nelson Félix recouvre deux aspects bien différents, d'une part, la netteté de la forme moderne, visible, positive, et de l'autre, le mystère de l'incontrôlé qui provoque notre imagination. Dans la mesure où il se sert de la répétition d'éléments, il renvoie au constructivisme et au minimalisme, associés à une forme moderne, industrielle, précise et synthétique, mais cependant son travail se sert simultanément de la vie organique des corps et joue avec le hasard. L'artiste fait naître une sensation d'étrangeté dans notre imagination, quand il crée une chose précise, chargée d'histoire, pour, en définitive, l'abandonner loin du regard de l'autre.

Pour réaliser *Grande Buda* (1985-2000), qui fait partie de la série « *Cruz na América* », l'artiste a installé six griffes métalliques autour d'un arbre, très exactement un acajou d'Amazonie qui est considéré comme l'arbre le plus noble de la forêt et peut vivre jusqu'à mille trois cents ans. Pendant sa croissance, les six griffes seront incorporées à l'arbre et il n'y aura plus trace de cette insertion. L'arbre prendra à peu près trois cents ans pour arriver à maturité et incorporer lentement, et sans violence, les six griffes qui peuvent sembler aujourd'hui si agressives à notre regard. De la même façon, cet arbre sera, à son

---

16. Il arrive que le travail se retrouve sous l'eau, en raison de l'importante variation des marées sur la côte nord-est du Brésil.

tour, incorporé à la forêt et il n’y aura plus trace, ni de l’action, ni de cette forme sculpturale. D’après Nelson Félix lui-même, *Grande Buda* (1985-2000) « peut être vu comme un travail plus conceptuel [...] mais l’expérience vécue dans la forêt fut extrêmement importante ; cela a changé mes idées [...] c’est l’expérience elle-même qui a donné un caractère plus spirituel à ce travail<sup>17</sup> ». Nelson Felix, pour approfondir sa pensée, parle du rapport profond qu’il entretient avec le yoga. Il rappelle combien le processus spirituel est ardu et explique comment, d’une certaine façon, *Grande Buda* évoque à sa manière le sacrifice incontournable qui se trouve relié au sacré<sup>18</sup>.



Nelson Félix, *Grande Buda*, 1985-2000, carte

Plusieurs aspects construisent et se retrouvent dans la trame de son geste : l’idée d’insérer un élément étranger dans cet arbre, le besoin de pratiquer une intervention presque chirurgicale sur l’arbre, ou plus précisément sur un arbre qui n’est pas situé n’importe où, mais

17. Nelson Félix, in Nelson Félix et Glória Ferreira, *Conversas entre Nelson Félix e Glória Ferreira*, op. cit., p. 55.

18. Nelson Félix, *Nelson Félix*, « O que me interessa é essa coisa indefinidamente sugestiva... », entretien de Nelson Félix avec José Resende, Lygia Pape, Nuno Ramos et Rodrigo Naves, São Paulo, CosacNaify, 1998, p. 44.

au milieu de la plus grande forêt qui subsiste encore sur notre planète, arbre qui sera unique, mais qui ressemblera à plusieurs autres ; la forme répétitive des griffes cylindriques et pointues, disposées de façon équidistante autour de l'arbre, dans un dessin très moderne. Forme qui ne prétend pas représenter autre chose qu'elle-même, mais qui se trouve inscrite dans une action chargée d'autres significations.

L'interrogation que fait naître cette étrangeté de la poétique de Nelson Félix permet d'identifier la façon dont les gestes s'enchaînent et la manière dont ils construisent l'histoire de chaque œuvre, car il y a là des actions qui n'ont rien de banal. Entre autres, par exemple, pour *Vazio do coração*, faire venir d'Italie une pièce de marbre de Carrare, prendre des mois pour la sculpter de ses propres mains, introduire des bâtons de fer, qui, sous l'action du sel, provoqueront l'éclatement de cette pièce qui a été lâchée dans l'eau, abandonnée sur une plage désertique, dans un lieu déterminé par un GPS et bien éloigné du spectateur. Ou alors, comme pour *Grande Buda*, choisir un arbre semblable à des milliers d'autres, situé au milieu de la plus grande forêt du monde, mais considéré comme particulier de par la qualité de son bois et sa durée de vie, puis installer un travail en cuivre qui sera absorbé par cet arbre pendant sa croissance et est appelé doublement à disparaître, puisque cet arbre est déjà absorbé par la forêt.

Ces gestes donc engagent un effort immense de l'artiste mais, finalement, laissent les choses telles qu'elles sont. Dans une succession qui évoque une nouvelle de Franz Kafka, *Le Terrier*, où le récit s'adresse à un public absent pour raconter les actions répétitives du personnage qui tente d'échapper à un ennemi dont il n'est pas sûr qu'il soit là, faisant, au cours de la narration, émerger plusieurs contradictions qui sont autant d'appels à l'imagination.

Dans cette nouvelle<sup>19</sup>, en effet, le déroulement des événements banals ne procède pas d'un lien direct entre cause et effet, si bien que la construction de l'œuvre reste ambiguë. Construit-on un trou ? un

---

19. On pourrait penser à la plupart des récits de Franz Kafka, mais est particulièrement emblématique ici la nouvelle *Le Terrier* (en portugais : *A construção*), dans Franz Kafka, *Um artista da Fome / A Construção*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 63-108.

abri ? un labyrinthe ? une maison ? Même si la narration est faite à la première personne, on ne sait pas si le narrateur est un homme ou un animal. S'il s'agit d'une construction humaine ou animale. Impossible de préciser quand les actions ont lieu, quel ordre il faut donner aux événements. Kafka, en supprimant le caractère linéaire du temps, crée une certaine confusion<sup>20</sup>. S'ajoute un rapport viscéral entre le corps et cette construction ; toutes les parties du corps sont engagées, même au détriment des membres, répondant au désir de se mettre à l'écart d'un ennemi supposé, d'échapper au regard de l'autre, et même à l'écoute de l'autre. Impossible également de situer spatialement cette construction de Kafka, même si elle débouche sur la place du château, lieu central d'un bourg. Elle n'est pas visible, car elle est intentionnellement cachée. Dans le récit, une succession d'actions incongrues s'enchaînent, sans explications, entrant en résonance avec les choix de l'artiste contemporain, qui crée sa logique propre pour garder la puissance de son travail.



Nelson Félix, *Grande Buda*, 1985-2000, 6 cylindres en cuivre  
autour du tronc d'un acajou, forêt amazonienne

20. De manière similaire, Nelson Félix brouille les pistes quand plusieurs temps traversent ses travaux, en particulier dans la série « *Cruz na América* » (*Croix en Amérique*), comme on le verra plus tard.

La construction de ce terrier suit une logique compréhensible – le projet, la base physique de la construction, l'intérieur, les entrées, le silence etc. Mais l'expérience du personnage suit un déroulement étrange, car les problèmes se répètent et les possibles solutions ne rencontrent pas d'issue (sensation qui, en fait, est la nôtre lorsque nous construisons quelque chose). Chez Kafka, l'étrangeté des situations prend sa source dans l'absence d'une explication usuelle<sup>21</sup> qui pourrait relier les événements ; ainsi, le personnage tasse avec son propre front, pendant des jours et des nuits, une partie de la construction, jusqu'à ce que le sang jaillisse de sa tête ; ou encore, dans la construction, certains chemins qui conduisent à l'extérieur ont été ouverts par des souris de la forêt, grâce à la capacité de contrôle de cette équipe de souris par le constructeur.

C'est la même étrangeté que l'on retrouve dans les actions de Félix, car il associe des notions diverses, selon *sa* propre cohérence, pour conduire ses expériences. Mais les artistes ne contrôlent pas exactement la forme que cette expérience prendra. Les répétitions assument pour les artistes un caractère réflexif, qui est souvent considéré par *les autres* comme absurde. Car il s'agit de gestes qui, la plupart du temps, n'amènent à aucun changement significatif par rapport au monde ou à l'état des choses. Comme l'écrit Kafka dans la dernière phrase du texte, « l'animal avait besoin, au moins pendant qu'il travaillait, de s'arrêter souvent et de faire attention. Mais tout est resté inaltéré<sup>22</sup> ».

La conception et la réalisation du travail chez l'artiste opèrent par couches, comme l'a dit Nelson Félix lui-même, couches successives d'idées, de récits, d'histoires, de références. Dans un va-et-vient de pensées, inscrites dans un amalgame de gestes quotidiens, scientifiques, historiques, artistiques, qui ouvre finalement notre perception aux étranges sensations qu'ils font naître.

---

21. Usuel au sens de conforme aux logiques des actions de la vie pratique, quotidienne, technique, scientifique.

22. Franz Kafka, *Um artista da Fome / A Construção*, *op. cit.*, p. 108 (traduction réalisée pour cette citation).



## B. DE QUELLE NATURE ?

### TEMPS ET RYTHME DANS QUATRE EXPÉRIENCES

*Dans un monde où tout est flux [...] il n'y aurait ni stabilité, ni repos. Cependant, il est également vrai qu'un monde achevé, complet, ne comporterait aucune possibilité d'attente et de crise, et n'offrirait aucune opportunité de résolution. Là où tout est achevé, il n'y a pas de satisfaction possible<sup>1</sup>.*

John DEWEY

Sur les démarches de Mira Schendel, de Richard Long, d'Eva Hesse et de Nelson Félix, les œuvres révèlent différentes notions du temps, associées à la répétition et au rythme. Ce chapitre se propose d'analyser les manières dont cette relation se manifeste dans leurs œuvres, et part des interrogations suivantes : Peut-on identifier une répétition de plusieurs éléments ou la forme est-elle continue ? La répétition n'est-elle qu'une combinaison de plis et de déplis du matériel, ou existe-t-il vraiment une autonomie entre les éléments ? Quel serait le lien entre ces éléments ? Est-il possible d'identifier un flux continu dans une série d'éléments ? De repérer une pulsation dans ce flux ? Quel sens peut prendre ce mode constructif dans la démarche de chaque artiste ?

Ces questions ont accompagné l'analyse des œuvres des quatre artistes et ont conduit à la recherche des notions concernant le rythme. C'est précisément le contact avec ces notions, et leur rapport avec le rythme, qui a fait émerger d'autres approches liées à la répétition (dans sa relation spécifique avec les procédés constructifs qui, dans l'art, s'allient à des processus venus de la nature<sup>2</sup>). Plusieurs idées se trouvaient ainsi amalgamées et contenues dans le regard attaché aux

---

1. John Dewey, *L'Art comme expérience*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichévin, Jean Piwnica et Gilles A. Tiberghien, Pau, Publications de l'université de Pau / Tours, Farrago, 2005, p. 36.

2. L'étude du rythme dans l'art, et ses rapports à notre expérience de la nature, est l'objet de la conférence de John Dewey à Havard, en 1931, « L'organisation des énergies » ; inscrite dans le livre *L'Art comme expérience*, elle sera spécifiquement abordée à la conclusion de cette recherche.

œuvres, amenant une confusion entre les notions de rythme, de pulsation, de mouvement, de temps, de répétition et de cycle, qui toutes sont perceptibles, et dans la science et dans l'art<sup>3</sup>. D'où la nécessité de pratiquer une opération délicate consistant à séparer des notions et des critères analytiques, afin d'aborder la question par le biais de la répétition et de la variation de la forme, telle qu'elle opère pendant une certaine durée ou à l'intérieur d'un certain espace, en fonction d'une disposition précise, en essayant par ailleurs d'éloigner les *a priori*, ou tout du moins d'en prendre conscience.

L'origine même du mot « rythme » (*rhuthmos*) est une des notions qui soutiennent cette analyse, quelque chose situé au « carrefour de l'espace et du temps, de l'ordre et du mouvement<sup>4</sup> ». Une notion qui évoque une forme temporelle spatialisée, et qui s'installe de façon particulière dans des proportions (dans les relations de taille des éléments entre eux) ; dans les dispositions spécifiques de ces mêmes éléments (le positionnement relatif des éléments, bien qu'ils soient inscrits quelque part) ; et dans un flux (la fréquence de l'apparition de chaque élément sur une durée de temps ou dans un espace), qui se présente de façon différente dans chaque situation plastique. Car ce flux peut être fluide, continu, ou connaître des arrêts, créant alors une pulsation qui se résout dans le rapport de continuité et de discontinuité. Des pulsations qui reprennent des sensations que l'on peut facilement reconnaître dans le corps, quand la notion du rythme est incarnée et inscrite dans notre sensibilité physique.

---

3. Des notions qui sont entrées dans mon univers par le biais de la géographie, ma première formation universitaire, et la recherche en géomorphologie pratiquée pendant plus de dix ans. Recherche concentrée sur les actions constructives de la nature dans le paysage, sur les périodes plus récentes de l'histoire de la Terre (Pléistocène supérieur et Holocène), et, plus spécifiquement, sur les événements qui laissent des traces dans le paysage, pour étudier comment ils agissent, mais aussi avec quelle intensité et quelle fréquence, sachant que c'est justement cette alternance entre intensité et fréquence qui donne la forme du paysage. Nous trouvons là une notion, créée par l'homme, désireux de comprendre l'action des forces physiques de la nature et leur implication dans le changement du paysage au long du temps. Elle est reliée aussi aux notions de répétition et de hasard, de même qu'à celle de rythme, mais diffère de l'idée de cycle.

4. Pierre Sauvanet, *Le Rythme grec, d'Héraclite à Aristote*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 6.



C'est récemment que la notion de rythme a été associée à l'idée des saisons, des orbites planétaires, du mouvement de l'univers ; à l'origine, les Grecs séparaient deux notions : la notion de rythme et la notion de cycle. Ainsi, même si « l'homme a appris de la nature les principes des choses, [et si] le mouvement des flots a fait naître dans son esprit l'idée de rythme<sup>5</sup> », comme l'a remarqué dans son étude Émile Benveniste, « c'est l'usage du langage qui modèle nos façons de penser, non l'inverse. Et c'est l'homme qui projette ses schèmes de pensée sur le monde, non le monde qui impose ses rythmes à l'homme<sup>6</sup> », indique Pierre Sauvanet quand il analyse l'étude linguistique de Benveniste<sup>7</sup>. De sorte que la notion de rythme combine plusieurs significations qui oscillent entre forme et flux, et que, même si dans un plan rapproché elle semble en rapport avec l'ordre humain, elle est aussi connectée à l'ordre cosmique du tout.

Il est intéressant d'observer que cette perception de la forme, liée au rythme, s'associe aussi à un positionnement du regard plus éloigné des choses, suffisamment distant pour être capable d'appréhender une impression de mouvement. Et si, dans la première partie sur le geste, le travail des artistes a été observé à partir de son intérieur même, de sa dynamique, ici la distance prise va permettre de regarder les différentes relations, présentes dans chaque travail.

C'est ainsi que, dans la suite, on verra comment les notions de continuité et de discontinuité se manifestent dans le travail de Mira Schendel. Comment cette artiste opère avec ces notions, et comment elle relie ce flux (continu ou discontinu) avec ce qui se trouve entre les choses (le vide, dit Schendel). Le contact avec le vide dans le travail de Mira Schendel passera ici par la rencontre avec le silence dans le travail de John Cage. Ce qui conduit à la musique, et au rapport entre

---

5. Émile Benveniste, « La notion de rythme dans son expression linguistique », in *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, Paris, Gallimard, 1966, p. 327.

6. Pierre Sauvanet, *Le Rythme grec*, op. cit., p. 17.

7. « C'est nous au contraire qui métaphorisons aujourd'hui quand nous parlons du rythme des flots. [...] Il n'y a rien de moins "naturel" que cette élaboration lente, par l'effort des penseurs » (Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, op. cit., p. 335).

répétition, mouvement et flux, ainsi qu'entre le silence et le vide, rapport vu désormais comme un lien consistant entre les choses.

On regardera comment répétition et rythme sont liés à la marche dans la pratique de Richard Long. Comment le rythme devient perceptible dans l'aspect transitoire de la forme dans les travaux d'Eva Hesse. Et, enfin, comment la combinatoire des répétitions rythmiques est associée au hasard dans la pratique de Nelson Félix.

La séparation des notions se fait jour à partir du regard porté sur les œuvres des artistes, annonçant d'autres questions : Comment la répétition établit-elle un temps et un rythme dans le travail ? Comment les notions de pulsation et de rythme se différencient-elles dans chaque démarche ? Comment certaines formes nous transmettent-elles l'impression d'un amalgame des différents temps ? Où se trouve, chez ces artistes, cette association entre répétition, temps et événement de la nature ?

Le choix même des œuvres des quatre artistes est lié à l'identification d'une répétition qui existe, et résiste, autant que la matière, et est inscrite dans un temps donné. Dans leurs travaux, il ne s'agit pas d'une simple répétition conceptuelle des éléments immatériels, mais d'une répétition incarnée, associée précisément aux réactions physiques des matériaux utilisés.

Peut-on s'aventurer à dire que la production artistique actuelle est placée à l'autre extrémité d'une histoire qui a commencé à la Grèce antique<sup>8</sup>, lorsque l'art était une reprise mimétique de la forme de la nature ? Aujourd'hui, ce rapport entre l'art et la nature est vécu autrement, on remarque, entre autres différences, un questionnement sur nos choix et nos modes de vie, dans un dialogue interminable entre les artistes et la nature. Ainsi, même si l'histoire de ce dialogue, qui part de la Grèce antique, n'est pas l'objet de cette recherche, il ne semble pas possible d'ignorer les liens entre répétition, rythme et nature. Et comment parler de répétition sans parler du rythme ? Comment parler de la répétition

---

8. Comme deux points extrêmes dans un cercle, où les deux extrémités se joignent. Ou, alors, comme dans une spirale, où les deux points sont côte à côte, mais à différents niveaux.

et du rythme sans parler du passage du temps ? Comment parler d'une répétition incarnée dans les matériaux sans parler de notre rapport à l'environnement naturel et à notre corps ? On ne peut pas échapper aux rapports entre répétition, passage du temps et aspect des matériaux, insérés dans l'environnement où l'on vit.

À la recherche de critères pour analyser les formes dont l'art établit ces liens, parmi les préoccupations que je viens d'annoncer, la rencontre de la *Grammaire historique des arts plastiques* d'Aloïs Riegl<sup>9</sup> s'est révélée essentielle à cette étude et à la compréhension de la répétition, dans son rapport aux différentes formes des travaux dans l'art et à nos perceptions de la nature.

Aloïs Riegl commence son étude en déclarant que « chaque fois que l'homme crée ses œuvres plastiques, il ne fait rien d'autre en fin de compte qu'entrer en compétition avec ce que la nature crée de son côté<sup>10</sup> ». Puis il analyse historiquement la construction artistique en la mettant en rapport avec les notions de hiérarchie, d'individualisation, de répétition, de symétrie et d'asymétrie de la forme. Il remarque que l'artiste ne cherche pas à imiter la nature, mais les processus de création de la nature<sup>11</sup>. Une question fondamentale pour l'artiste serait de créer une forme inspirée par ce qui est fortuit, imparfait et éphémère.

Riegl distingue deux formes différentes dans l'art associées à la nature, une forme inorganique, qui imite simplement le processus de création de la nature, et une autre, née de la fascination de l'homme pour le mouvement des corps, qui, elle, serait organique. Cette distinction entre forme inorganique et forme organique est ici d'un grand intérêt, la forme inorganique serait associée à la répétition des motifs géométriques (on la rencontre historiquement déjà dans les sociétés primi-

---

9. Aloïs Riegl, *Grammaire historique des arts plastiques : volonté artistique et vision du monde*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz, Paris, Klincksieck, 2003.

10. Aloïs Riegl, *ibid.*, p. 3.

11. Pour Riegl, la forme artistique est une forme autonome, indépendante de la nature, une forme créée par l'artiste qui ne cherche pas à imiter ce qu'il voit de cette nature. Selon son analyse, l'artiste cherche à imiter les processus de création de la nature. Ce qui nous conduit à l'idée que l'artiste crée à partir de ce qu'il expérimente dans son rapport à la nature.

tives<sup>12</sup>) et la forme organique serait liée (depuis la peinture de Giotto) à la recherche d'une naturalité dans la représentation des mouvements du corps. Cette différenciation entre forme inorganique et organique, établie par l'historien de l'art, conduit notre regard à la manière dont elles se mélangent dans les œuvres des quatre artistes.

Dans le travail de Mira Schendel cet aspect s'insère dans une géométrie indéfinie, qui joue avec les limites floues des formes répétitives, dans différents dessins et monotypes. Dans la démarche de Long, le cadre de la photo inscrit son intervention dans le paysage. Ses cadrages donnent une autre intelligence de la répétition et de sa propre intervention, dans la mesure où l'artiste construit une perception qui amalgame une forme mouvante et éphémère, organique, et une autre, inorganique.

Nelson Félix, pour sa part, fusionne littéralement des matériaux organiques et inorganiques dans la construction de certaines œuvres, réunissant ainsi différentes choses et différents temps. Enfin Eva Hesse fait naître d'emblée une confusion entre les notions d'organique et d'inorganique. Son travail présente des aspects ambigus, qui semblent antérieurs à la géométrie habituellement mise en œuvre dans la pratique de l'art. Cet aspect de son travail, qui se révèle dans les plis du matériel et l'exagération des répétitions, donne naissance à des formes molles et dramatiques.

Dans une étude qui relie l'art, la nature et le paysage<sup>13</sup>, Gilles A. Tiberghien analyse le rapport à la nature dans la poétique des artistes. Il identifie dans leurs démarches différentes sensibilités nées de ce rapport, lesquelles ne sont pas contradictoires et souvent coexistent. Tiberghien dissocie alors une sensibilité qui se dit « nostalgique d'un état original de la nature<sup>14</sup> » d'une sensibilité qui voit « la nature

---

12. Un regard sur cet aspect de la répétition (relative au plaisir esthétique dans la production d'ornements, d'objets et de peintures) dans les sociétés primitives est inscrit dans l'importante étude de Franz Boas, *L'Art primitif* (Paris, Biro, 2003), et sera abordé ici, dans un autre moment.

13. Gilles A. Tiberghien, *Nature, art, paysage*, Arles, Actes Sud / Versailles, École nationale supérieure du paysage, Centre du paysage, 2001.

14. Gilles A. Tiberghien, *ibid.*, p. 29.

comme puissance de transformation<sup>15</sup> » (ce qui signifie que l'artiste tient compte des processus de la nature dans son intervention et dans l'élaboration de son travail). Cette analyse présente l'intérêt d'observer le dialogue spécifique que chacun de ces artistes établit avec la nature, quelles forces naturelles, ou quels processus, sont engagées dans la construction de leurs travaux.

Ce dialogue de la pratique artistique avec la nature existe sous différents niveaux, depuis longtemps : « Le travail des artistes dans et sur la nature est aussi ancien que l'art lui-même<sup>16</sup>. » Mais ce que Tiberghien analyse c'est la façon dont, dans la recherche récente des artistes, on peut identifier une primauté des matériaux sur la forme, l'instabilité et les métamorphoses des matériaux mêmes<sup>17</sup>, ce qui révèle des aspects qui sont intrinsèquement liés au temps et aussi au hasard.

Dans les poétiques de Schendel, de Long, de Hesse et de Félix, l'expérimentation avec différents matériaux structure leurs travaux. Mais comment chacun d'entre eux joue-t-il de ce rapport entre l'impermanence des matériaux et la forme du travail ? Comment associent-ils les répétitions des éléments à l'aspect transitoire de la forme ? Comment la répétition élabore-t-elle une continuité et des fractures que l'on perçoit entre les choses ? Comment relie-t-elle ces caractéristiques (continuité et discontinuité temporelle et spatiale) aux sensations du corps ? Ce sont là autant d'éléments des réflexions qui structurent cette partie de la recherche.

La création d'une forme répétitive, qui met en place un rythme propre, est aussi une façon de limiter nos peurs des changements brusques dans un milieu ambiant où nous sommes amenés à cohabiter avec des imprévus capables d'imposer d'autres pulsations à la vie, telle qu'elle se déploie dans un environnement toujours changeant, du fait d'une nature toujours changeante. La répétition limite les variables, pour nous permettre peut-être de regarder les variations présentes dans

---

15. Gilles A. Tiberghien, *Nature, art, paysage, op.cit.*, p. 30. Tel que *The Lightning Field* (1977), de Walter De Maria, une installation réalisée à l'ouest du Nouveau-Mexique, où la captation des coups de foudre est partie structurelle du travail.

16. Gilles A. Tiberghien, *ibid.*, p. 32.

17. Gilles A. Tiberghien, *ibid.*, p. 38-41.

la répétition, ou pour permettre au regard de repérer des variations dans une forme précise.

L'homme crée une forme artistique grâce à l'interaction de ses gestes et des choses (matériaux, outils) dans son environnement. Cependant, dans la période actuelle, il ne se sent plus incorporé aux processus de la nature, car le monde qu'il construit fonctionne en quelque sorte à part de cette nature originale. Dans l'art on est plongé dans un processus réflexif, en rapport à la nature et, si l'on peut dire, ruminant, dans la mesure où il revient sans cesse sur les processus qui nous traversent, ou qui, autrement dit, traversent nos expériences, nos sensibilités, qui traversent nos connaissances techniques et nos limites physiques. Aujourd'hui nous sommes plongés dans un questionnement sur la forme du monde et sur notre insertion dans ce monde.

Mais c'est justement ce questionnement qui permet à Mira Schendel de travailler sur différents supports, et, grâce à la répétition des éléments, sur la continuité de l'espace et l'importance du vide. C'est encore cette « ruminant » qui permet à Richard Long d'intégrer sa marche solitaire et une nature encore sauvage à son travail, de déplacer des pierres similaires et de nous montrer les aspects transitoires du travail artistique. C'est ce qui donne l'aspect inachevé et excessif des répétitions dans le travail d'Eva Hesse, rappelant nos vies elles-mêmes. Ce qui permet à Félix de réunir différentes répétitions, répétitions des procédés, des formes et des concepts dans l'élaboration de ses œuvres.

L'expérience dans l'art dépend précisément de cette instabilité, mais aussi de la perception de formes limitées, que l'on puisse reconnaître, que l'on aperçoit reliées dans un flux ; c'est dans ce contexte que le philosophe a énoncé : « Il existe deux sortes de monde possible dans lesquels une expérience esthétique ne pourrait se produire. Dans un monde où tout est flux, le changement ne serait pas un processus cumulatif et ne tendrait vers aucun terme. Il n'y aurait ni stabilité, ni repos. Cependant, il est également vrai qu'un monde achevé, complet, ne comporterait aucune possibilité d'attente et de crise, et n'offrirait aucune opportunité de résolution. Là où tout est achevé, il n'y a pas de satisfaction possible<sup>18</sup> ».

---

18. John Dewey, *L'Art comme expérience*, op. cit., p. 36.

## B1. POUR ACTIVER LE VIDE

*Me voici* , *et il n'y a rien à dire* *S'il se trouve*  
*parmi vous*  
*ceux qui veulent arri - ver quelque part* , *qu'ils s'en aillent quand*  
*ils voudront* . *Ce qu'il nous faut*  
*c'est le*  
*silence* ; *mais ce qu'il faut un silence*  
*c'est* *que je continue de parler*<sup>1</sup>

John CAGE

### RÉPÉTITION ET CONTINUITÉ

Travailler avec la ligne et la transparence nous renvoie aux sensations de continuité et de discontinuité dans l'espace mais aussi dans le temps. Continuité entre la présence de quelque chose et sa possible absence. Tel un fil, un chemin, un fleuve ou un discours continu, qui n'est pas arrêté, qui n'est pas absent, qui persiste à être là, comme la vie elle-même. La continuité peut aussi faire naître la sensation d'une expérience illimitée où on n'aperçoit les limites ni du début ni de la fin. Ce sont là des notions liées à nos expériences corporelles de même qu'à l'échelle physique de notre corps et de notre durée de vie.

Dans cet ordre d'idée, l'œuvre qui opère avec des jeux de transparence transmet une impression de continuité dans l'espace en utilisant des éléments qui nous projettent dans l'illimité, ou dans l'infini. Ce que l'on retrouve dans le tableau d'Édouard Manet, *Un bar aux Folies-Bergère* (1881-1882), toujours si actuel, qui semble illustrer deux questions fondamentales en rapport avec la continuité : la transparence et la répétition.

---

1. John Cage, « Discours sur rien », in *Silence : discours et écrits*, [1961], traduit de l'américain par Monique Fong, Paris, Denoël, 2004, p. 68.



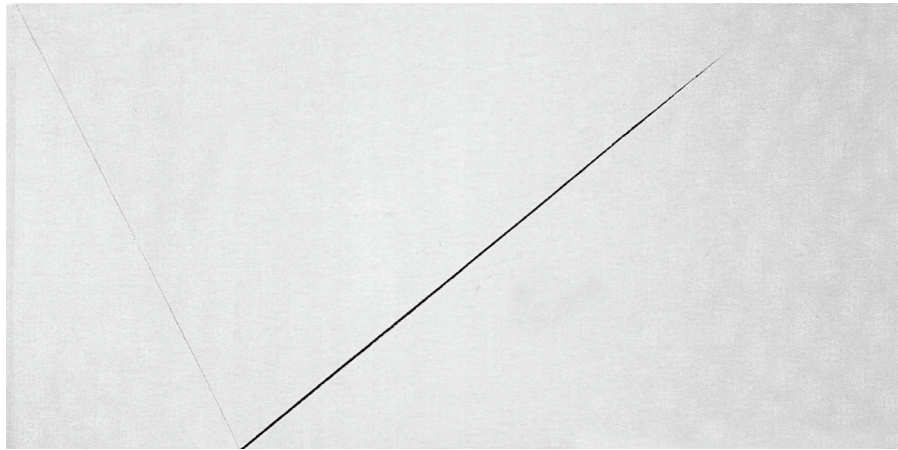
Édouard Manet, *Un bar aux Folies-Bergère*, 1881-1882, huile sur toile, 96 × 130 cm,  
Londres, Courtauld Institute Galleries

Dans *Un bar aux Folie-Bergère*, le peintre joue avec la transparence des choses – les dentelles de la robe de la femme, le fruitier, les verres, le lustre au plafond et le marbre du balcon. Ensemble d'éléments qui vont servir de fil conducteur à notre regard qui se déplace sur toute la surface du tableau. Nous sommes invités à voir à travers les choses et à supposer une profondeur dans le tableau. Mais à la place de cette profondeur, le peintre nous renvoie fondamentalement à trois couleurs : le blanc, le gris et le noir. Et, afin d'accentuer une sorte de continuité qui s'installe dans toutes les directions du tableau (haut, bas, droite, gauche, devant et derrière), il se sert de la répétition des éléments représentés – les bouteilles de champagne et le corps de la femme vêtue de noir, le plan de marbre et le balcon du théâtre, le format du fruitier en bas du tableau et celui du lustre en haut. Parallèlement, le miroir, qui, placé derrière la serveuse du bar, renvoie son image de dos et la montre faisant face à un client, joue encore une fois avec notre regard et avec les limites de la peinture, ou plutôt avec la capacité qu'a



le peintre de conduire notre regard, et de faire appel à notre capacité de saisir l'espace de la peinture<sup>2</sup>.

Dans la continuité il n'existe pas de rupture complète, elle est créée par des formes linéaires et la répétition des événements<sup>3</sup>. La continuité signifie la permanence de la relation d'une chose avec une autre. Ce qui peut être expérimenté au niveau des rapports figure / fond, lignes / taches, ombre / lumière, réalité / fiction, pour ne citer que certaines dualités qui font déjà partie de nos observations automatiques.



Mira Schendel, *Sans titre*, 1985, acrylique, gesso et huile sur bois,  
90 × 180 cm, collection Fabio Settimi

Même si elle est, dans ce cas, liée à une esthétique plus moderne, qui se sert de la simplification radicale des éléments et est dégagée de la représentation du monde, la continuité a occupé une place importante dans la recherche de Mira Schendel. Sur la peinture présentée ci-dessus

---

2. Dans un texte consacré à la peinture de Manet, Michel Foucault, discutant sur la place du spectateur, analyse le tableau *Un bar aux Folies-Bergère*. Il remarque, entre autres, comment ce miroir, placé sur un mur derrière les personnages et qui, en fait, représente ce qui se trouve devant la toile, nie deux fois la profondeur du tableau, car ce que l'on voit derrière la femme est en réalité devant (Michel Foucault, *La Peinture de Manet*, Paris, Seuil, 2004, p. 44).

3. Les exemples didactiques en rapport avec la notion de continuité sont liés à la nature : la continuité de l'hiver est liée à ses caractéristiques climatiques, la continuité de la vie est liée aux caractéristiques biologiques de la vie, même s'il est des différences de condition à l'intérieur de chaque continuité.

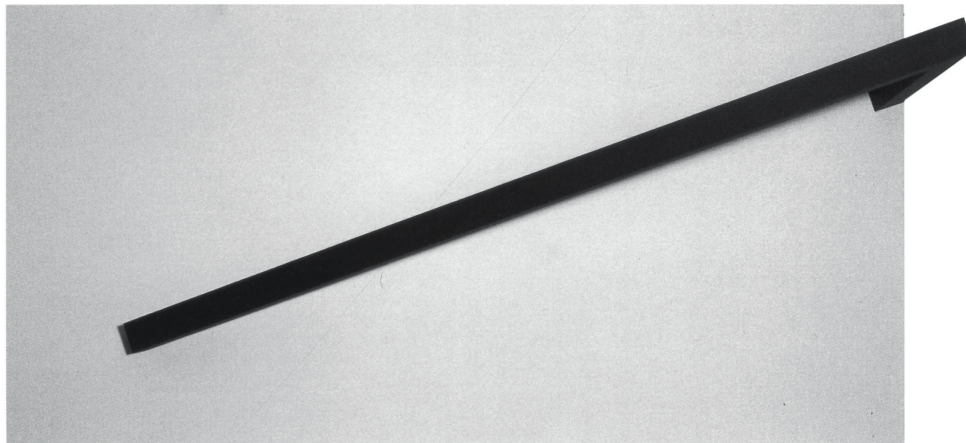
et qui a été réalisée en 1985, deux lignes se rencontrent tout en bas du rectangle de la toile. Suggérant ainsi un triangle ouvert vers le haut et partageant le tableau en trois parties différentes dont chacune est délimitée d'un côté par une diagonale complétée par les limites du cadre, de sorte que les trois éléments triangulaires amènent notre regard à opérer une rotation centrifuge autour de cette pointe. Cette rotation passe par l'intérieur et l'extérieur de la peinture. Les lignes n'ont pas la même intensité et se fondent dans le support, introduisant ainsi une indéfinition des limites et faisant naître une impression d'infinitude. Effet accentué par le blanc qui occupe pratiquement tout le tableau et accompagne toute la limite du cadre, liaison entre le rectangle de la toile et le mur.

Cette perception nous rapproche d'une notion orientale de l'espace qui prend en considération six directions : nord, sud, est, ouest, au-dessous et au-dessus. L'artiste alors, par l'intervention ténue de deux lignes fines sur un tableau entièrement blanc, dirige notre regard vers tous les points imprimés dans l'expérience du corps, droite, gauche, devant, derrière, haut, bas. Mettant ainsi en évidence l'inscription de l'œuvre dans le monde qui l'entoure. Comme si l'action discrète de l'artiste n'était là que pour rendre visible cette continuité entre l'œuvre et le monde, entre les lignes noires et le blanc qui les entoure, entre la présence et l'absence de cette même intervention<sup>4</sup>. Et de fait, Mira Schendel, à travers son opération délicate et impersonnelle, insiste sur une certaine perception du vide, pris en tant qu'élément organisateur du monde dont nous faisons partie<sup>5</sup>.

---

4. Même si l'on n'aperçoit pas spécialement l'intervention de l'artiste, car elle a masqué la trace de son geste personnel. Comme l'écrit Ronaldo Brito : « L'impact initial advient de ce *presque rien*, un *presque rien* physique et concret. En cultivant le pouvoir de séduction de ce *presque*, l'artiste arrive à montrer que c'est là que tout se passe » (Ronaldo Brito, « O fluido dos sólidos », in *Experiência crítica*, textes choisis par Sueli de Lima., São Paulo, CosacNaify, 2005, p. 290).

5. Mira Schendel remarque : « La ligne, la plupart du temps, servait seulement à stimuler le vide, ce qui m'intéresse dans mon œuvre c'est le fait d'activer le vide » (lettre à Guy Brett, 1965). Guy Brett, « Ativamente vazio », in Sônia Salztein (dir.), *No vazio do mundo*, catalogue d'exposition, São Paulo, Galeria de Arte do Sesi, 1997, p. 50.



Mira Schendel, *Sans titre*, 1987, série *Sarrafos*, acrylique et gesso sur bois,  
90 × 180 × 50 cm, collection Ada Schendel

Dans la série appelée les *Sarrafos* (les « tasseaux »), 1987, l'artiste travaille le déplacement des tasseaux, lui aussi en relation avec le cadre rectangulaire du support. Mira Schendel provoque une rotation dans les tasseaux de différentes tailles qui se décollent de la surface du cadre et en dépassent les limites. Suivant un principe similaire à celui de la peinture précédente, chaque tasseau accentue le contact entre le travail de l'artiste et l'espace qui l'entoure, en même temps que ce rapport accentue le vide à l'intérieur même du cadre. Ici, la répétition du geste (le déplacement du tasseau sur le champ blanc du support de la peinture) et la variation de l'expérience convoquent plusieurs regards et rappellent deux questions traditionnelles liées à la peinture : le rapport figure / fond et les choix faits par l'artiste pour organiser ce champ, c'est-à-dire, en d'autres termes, la composition de la peinture.

#### À L'ÉCOUTE DU SILENCE

Le poète Haroldo de Campos<sup>6</sup> fait référence au travail de Mira Schendel dans lequel il voit l'expression d'une géométrie bien particulière, une géométrie de l'absence. Mais il ne s'agit pas là d'une

---

6. Le poète Haroldo de Campos était un grand ami de Mira Schendel. Déclaration faite lors d'une entrevue avec Sônia Saltzein, in Maria Eduarda Marques, *Mira Schendel*, São Paulo, CosacNaify, 2001, p. 23.

absence de géométrie, ni de matière, ni d'une provocation agissant sur notre perception. Bien au contraire, il s'agit peut-être en réalité d'une géométrie de possibilités, géométrie non pas affirmative, mais interrogative qui questionne la place, la direction, le sens de nos interventions dans l'espace.



Mira Schendel, *Sans titre*, 1987, série *Sarrafos*, acrylique et gesso sur bois, collection Max S. Bento, São Paulo

Le noir et le blanc sont des couleurs associées à la notion de vide, sujet structurel de la pensée zen, à laquelle Mira Schendel s'est intéressée. Dans la pensée orientale, le vide n'est pas l'absence de quelque chose, absence qui pourrait donner un rythme compositionnel aux choses, de par l'alternance présence / absence, repérable par exemple dans la lecture du rapport figure / fond dans un tableau. Le vide n'est pas non plus la négation de quelque chose. Dans la pensée orientale, le vide est au milieu des choses. Il fait partie des choses, de nous-mêmes et de l'univers.

Dans *L'Écoute oblique*, Carmen Pardo Salgado<sup>7</sup> a mené une recherche sur le travail de John Cage. À la fois philosophe et musicologue, elle étudie le rapport entre la composition et la non-composition dans la musique de Cage, observant la place du silence et l'influence

---

7. Carmen Pardo Salgado, *Approche de John Cage : l'écoute oblique* [2001], Paris, Hermann, 2007.

de la pensée zen sur le travail de l'artiste. Les questions qui ont occupé John Cage sont, sous bien des aspects, assez proches de celles que se pose Mira Schendel. Les deux artistes utilisent la répétition et le hasard comme des éléments structurels de leurs travaux, mais il est possible de les retrouver également dans leurs méthodes de recherche, et ils sont repérables dans les séries qu'ils ont réalisées. Toutefois, pour Mira Schendel comme pour John Cage, il s'agit de se servir de la répétition de manière à échapper à des relations proportionnelles et à des principes d'harmonie propres à la composition, dans la mesure où ils sont bien conscients du fait que ces principes de proportion et d'harmonie sont liés à des mesures, servent à mesurer le sensible, ce qui réduit celui-ci à une forme figée par le biais d'une activité intellectuelle. Le parti pris de John Cage, comme celui de Mira Schendel, est aussi une remise en question de l'ordre et *des règles apprises pour la création artistique*<sup>8</sup>. Il place l'artiste dans l'expérience et, en ce sens, fait glisser l'expérience artistique en l'installant dans le hasard, lequel, pour sa part, libère les rapports dualistes (1-2, figure / fond, grand / petit, premier / dernier, vide / rempli) entre les éléments et fait de *chaque répétition une expérience unique*, dans une sorte de tâtonnement à l'aveugle du monde.

Répétition du geste, répétition d'une structure, mais expérience immergée dans le sensible, ou peut-être émergée du sensible. Expérience unique et désintéressée, comme celle qu'évoque le philosophe allemand Eugen Herrigel<sup>9</sup>, à propos de son apprentissage de la technique du tir à l'arc au Japon, apprentissage qui devait l'aider à comprendre le Zen. Il se retrouve alors vide d'intention mais persistant, plongé dans l'action, oublieux des normes et des règles qui, certes, fonctionnent comme référence historique et conceptuelle, mais non comme un moule. Peut-être la répétition n'est-elle, en réalité, que persistance pour les artistes. Mira Schendel et John Cage ont expérimenté la non-définition, la

---

8. Pour donner trois exemples empruntés aux domaines de la musique et des arts plastiques : le solfège, les principes classiques de la composition du tableau ou de la perspective euclidienne.

9. Eugen Herrigel, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc* [1970], Paris, Dervy, 1998.

non-délimitation, la non-fixation de la forme. Ils se sont plongés dans l'expérience et, inévitablement, se sont mis à l'écoute du silence et du vide ou se sont mis à regarder le silence et le vide.

John Cage, a déclaré qu' « entre les sons et les hommes il n'y a rien : *le rien-au-milieu*<sup>10</sup> ». Si le rien, qui peut être comparable à la notion de vide, constitue l'espace et fait partie du monde des choses, il est au milieu des choses dans le regard de Mira Schendel. Le vide n'est pas quelque chose qui apparaît sur un côté, ou devant, ou au-dessous des choses ; il est parmi les choses, et aussi dans les choses, ce qui nous ramène à John Cage, *le vide est au milieu des choses*. Cette notion, bien connue dans la pensée orientale, a amené dans l'art, en Occident, un grand changement dans la conception du temps et de l'espace, conception qui voyait le vide comme une sorte de pause, d'absence des choses qui organisaient le monde de façon hiérarchique :  
1 \_\_\_\_\_ 2 \_\_\_\_\_ 3 \_\_\_\_\_ 4 ...

« Cage soutient qu'il n'y a rien entre les choses, que le rien les sépare. Cette séparation radicale représente parallèlement la possibilité d'une union, non pas d'une synthèse, mais plutôt d'un contact grâce auquel les choses se maintiendraient en elles-mêmes. Les êtres peuvent ainsi irradier dans toutes les directions en s'interpénétrant. Le rien au milieu des choses rend possible que tout soit au centre<sup>11</sup>. » Cette notion qui brise les hiérarchies et nie l'importance du point de vue nous éloigne d'un regard qui se concentrerait sur ce qui est dessiné et séparerait le dessin du fond, car l'espace devient un réseau homogène et vivant, constitué par des choses et du vide, stimulé dans toutes les directions, comme on peut le voir dans les travaux plastiques de Mira Schendel<sup>12</sup>.

---

10. Carmen Pardo Salgado, *Approche de John Cage, op. cit.*, p. 57.

11. Carmen Pardo Salgado, *ibid.*, p. 59.

12. Guy Brett – qui a réuni, à Londres, les artistes latino-américains Jésus Rafael Soto, Carlos Cruz-Dias, Sérgio Camargo, Lygia Clark et Mira Schendel, entre autres, à la Signals Gallery, entre 1964 et 1967 – fait référence, dans son texte sur Soto, au livre de Herrigel, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, et écrit que nous vivons un moment de changement où nous passons d'« une perspective égocentrique à une perspective cosmique de la vie ». Guy Brett et Takis, « The Takis Dialogues, part V: Towards the INvisible Part One », *Signals Newsbulletin*, vol. I, n° 8, juin-juillet 1965, p. 5.



Mira Schendel, *Ondas de Probabilidade* [*Vagues de probabilité*] [Xe Biennale de São Paulo 1969], en exposant à la XXIIe Biennale de São Paulo, 1994, vue de l'installation

#### TRANSPARENCE ET OUBLI DE SOI

L'installation *Ondas de Probabilidade* a été réalisée en 1969<sup>13</sup> à l'occasion de la X<sup>e</sup> Biennale de São Paulo ; elle est constituée de fils de nylon qui tombent du plafond pour rejoindre le sol, tandis qu'un passage de la Bible, plus exactement du Livre des Rois<sup>14</sup>, est imprimé

---

13. Réalisée un an après la Biennale de Venise de 1969, où Mira Schendel avait présenté les *Objets graphiques* sur papier de riz structuré avec des plaques d'acrylique, de sorte que les dessins pouvaient être vus en transparence des deux côtés.

14. Texte qui décrit l'expérience du prophète Élias dans son rapport avec Dieu.

sur une grande plaque acrylique, fixée contre le mur. Au sujet de ce travail, Mira Schendel écrit dans son journal : « C'est une tentative pour montrer que "le derrière" de la transparence est devant vous, et que "l'autre monde" est bien celui-ci<sup>15</sup>. »

La transparence a la capacité d'étendre ce que l'on voit. Comme l'objectif dans l'appareil photo, l'œil essaye de focaliser un plan qu'il ne trouve pas, ce qui l'oblige à un déplacement dans tout l'espace pour arriver à atteindre, à rassembler ce qui est proche et ce qui est distant. Vu des deux côtés, le même élément se duplique. Et, en même temps, vu à l'envers, il révèle la différence inscrite dans cette répétition. Mira Schendel était intéressée par une réalité qui montre toutes ses faces, où le plan révèle *son autre visage*, montre qu'il n'est pas vraiment plan. La transparence rend l'espace élastique et ouvert, même dans une construction architecturale qui a ses limites.

Cette installation, réalisée avec un fil de nylon souple et aérien, évoque la sensation visuelle provoquée par la pluie de la présence d'une surface entre nous et l'au-delà qui donne de l'opacité à la transparence, de sorte que cette opacité met en évidence la consistance du vide. La répétition des fils en très grande quantité donne l'impression que cet ensemble est composé d'une autre matière, une matière pénétrable, qu'on pourrait traverser. La répétition, ici, n'est pas l'insistance du geste, ni d'un procédé, mais la confection d'un matériau flexible et transparent créé pour un grand espace. C'est un travail de tissage dans le vide, un tissage qui est là pour nous envelopper à l'intérieur du vide.

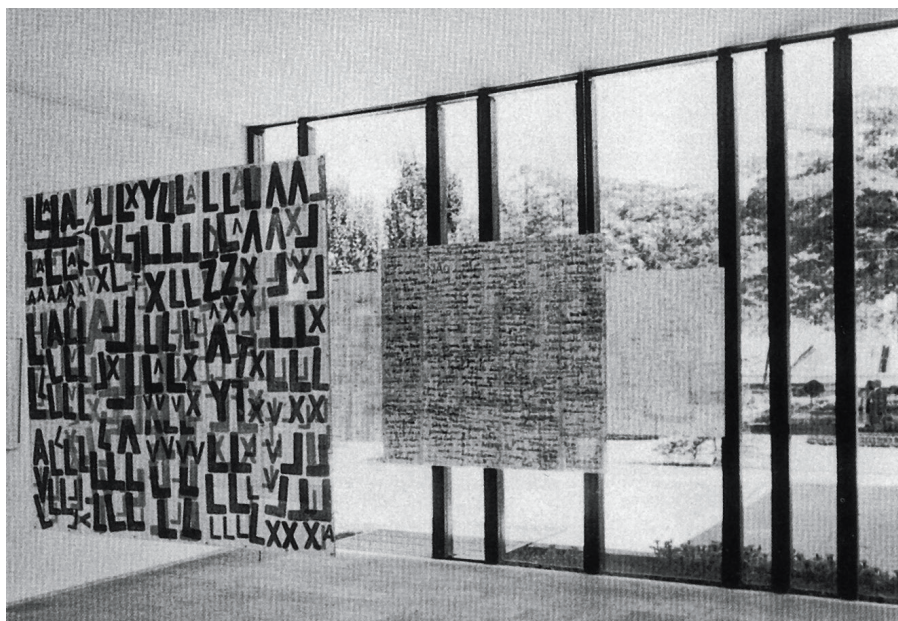
L'œuvre apporte une clarté de plus sur la cohérence de la recherche de Mira Schendel. C'est une des suites de deux mille travaux, aussi bien les *Monotipias* que les *Objetos Gráficos*, qui sont montrés sur un support acrylique, au milieu des pièces où ils ont été exposés, comme on le voit sur la photographie prise à la Biennale de Venise de 1968. Mais dans l'installation *Ondas de Probabilidade* (1969) rien n'est objet, tout est transitoire, éphémère, la forme, les points de vue et la possibilité de voir à travers. C'était là la poursuite de Mira Schendel,

---

15. Célia Euvaldo, « Cronologia », in Sônia Salztein, *No vazio do mundo*, op. cit., p. 92.



l'aspect éphémère de la forme : « Je n'ai jamais proposé de réaliser la sculpture en tant que sculpture, ni l'objet en tant qu'objet, ils ont surgi dans mon travail sur la transparence<sup>16</sup>. »



Mira Schendel, *Objetos Gráficos*, Biennale de Venise, 1968

Avec l'acrylique, Mira Schendel a réussi à obtenir une transparence sans cadre ni reflets. Elle a justifié son choix de travailler avec des matériaux comme l'acrylique et les fils de nylon en expliquant que ces matériaux apportaient la transparence, mais sans la réflexion du verre. En effet, à cause de son poids, le verre demanderait un cadre pour le soutenir, or, dit Mira Schendel, « l'acrylique me donnait la possibilité d'éliminer le devant et le derrière, l'avant et l'après, [donnait] une certaine idée de simultanéité<sup>17</sup> ». Simultanéité qui est une façon de ne pas couper le lien, de garder une relation si étroite entre les choses que l'on n'aperçoit pas de séparation, car il s'agit d'une conti-

16. Rodrigo Naves, « Mira Schendel: the world as generosity », in Luis Pérez-Oramas (dir.), *Leon Ferrari and Mira Schendel: Tangled Alphabets*, New York, The Museum of Modern Art / São Paulo, CosacNaify, 2009, p. 64.

17. Rodrigo Naves, « Mira Schendel: the world as generosity », in Luis Pérez-Oramas org., *Leon Ferrari and Mira Schendel: Tangled Alphabets*, op. cit., p. 62.

nuité entre ce qui est devant et derrière, ce qui est ici et là-bas, entre ce qui est visible et invisible dans le monde qui nous entoure. En parlant de son intérêt pour l'utilisation de l'acrylique, Mira Schendel explique que l'acrylique rend visible l'autre face du plan et nie le fait que le plan est plan, la transparence sans cadre donnée par l'acrylique rendant possible une lecture circulaire du travail<sup>18</sup>.

#### RÉPÉTITION ET ABSENCE DES LIMITES

L'utilisation de la répétition et de la transparence dans le travail de Mira Schendel n'est pas une manifestation décorative de la forme, bien au contraire : elle révèle la consistance du vide et la continuité entre les choses et nous-mêmes. Toutes les choses font partie d'un même corps. Il n'y a plus de dualité entre figure et fond, entre les choses et le vide, ni entre sujet et objet. Si tout est continuité, il n'y a pas de séparation entre le Moi et le monde<sup>19</sup>.

Jorge Luis Borges illustre bien cette problématique de la fin de la dualité et de la présence du néant, quand il raconte l'histoire de Toyo : « Un enfant de l'âge de douze ans voulait recevoir l'enseignement du Maître Mokurai. Celui-ci commence par le renvoyer étant donné son jeune âge ; l'enfant insiste et Mokurai lui dit : “Tu peux entendre le bruit de deux mains qui applaudissent. Montre maintenant comment applaudit une seule main<sup>20</sup>.” » Pendant un an Toyo essaye de répondre à son Maître, il pense à tous les bruits qu'il entend, la musique des geishas, l'eau qui s'égoutte, le sifflement du vent, le cri de la chouette, le chant des grillons et bien d'autres bruits encore. Finalement, l'enfant déclare : « “Je suis fatigué d'écouter et d'imiter et j'en suis arrivé au son

---

18. Rodrigo Naves, « Mira Schendel: the world as generosity », in Luis Pérez-Oramas org., *Leon Ferrari and Mira Schendel: Tangled Alphabets*, op. cit., p. 60.

19. Dans ce sens, « le rejet de l'ego se présente comme la récusation du monde dualiste qui effectue la distinction entre sujet et objet » (Carmen Pardo Salgado, *Approche de John Cage*, op. cit., p. 37).

20. Jorge Luis Borges et Alicia Jurado, *Qu'est-ce que le bouddhisme ?*, traduit de l'espagnol par Françoise Marie Rosset, Paris, Gallimard, 1979, p. 111.

qui n'a pas de son." Le maître lui répond : "Tu as trouvé <sup>21</sup>." » Il n'y a plus de dualité entre son et silence, entre une chose et son absence, tout appartient au même univers. Le silence est son, le blanc ou le noir sont des couleurs et sont des parties intégrantes de la forme, nous sommes parties de ce qui est à l'intérieur et à l'extérieur de notre être.

En ce sens, la notion de *néant*, qui peut se traduire dans l'art par le *silence*, si l'on parle du son, par le *vide*, si on le conçoit en tant qu'espace, n'est pas « un fond du territoire ultime duquel émerge l'ego et d'où les choses sont appréhendées. [Le néant] c'est la consistance d'un espace qui se veut illimité, la distension de l'ego<sup>22</sup> ». C'est aussi le rejet de la subjectivité du créateur, il n'y a pas d'imposition d'une volonté, mais le suivi d'un flux continu. Cette absence de subjectivité peut aussi se manifester dans la transparence et dans la continuité de l'espace. Elle met en question cette vision classique qui partage l'espace en parties et accorde des proportions et des hiérarchies à ces parties. Or ce rejet de la subjectivité – qui peut se manifester dans l'utilisation de la répétition des éléments industriels – n'est-il pas, en réalité, l'affirmation d'une vision qui élimine les territoires et nous relie au monde ?

En effet, John Cage, de même que Mira Schendel, a développé *une écoute oblique*<sup>23</sup> du monde. Ils ont réussi dans leurs recherches à traverser le monde des choses et ils ont mis en question des dualités, le son et les notes, la ligne et le plan, l'objet et la peinture, ils ont fait exploser les limites du cadre. Ils ont mis la répétition au service du hasard, ils ont créé d'autres moyens<sup>24</sup> destinés à les aider dans leur parcours, de sorte qu'ils ont mis en question ce qui était en train d'être réalisé, même si cette œuvre *in progress* restait parfaitement en contact avec ce qui avait déjà été réalisé dans l'art.

---

21. Jorge Luis Borges et Alicia Jurado, *Qu'est-ce que le bouddhisme ?*, op. cit., p. 111.

22. Carmen Pardo Salgado, *Approche de John Cage*, op. cit., p. 36.

23. *L'écoute oblique*, notion poétique développée par Carmen Pardo Salgado dans son livre sur John Cage.

24. L'ongle pour dessiner, les nœuds pour donner sa densité à la matière, des tasseaux pour lier et séparer les plans, l'acrylique au lieu du verre pour éliminer le cadre, pour ne citer que quelques exemples de la recherche de Mira Schendel.



## B2. RÉPÉTITION, RESPIRATION ET RYTHME

*Repetition is important, is as natural as breathing.  
A walk is accumulated footsteps, and accumulated  
days and night<sup>1</sup>.*

Richard LONG

L'association que fait l'artiste entre répétition et respiration se révèle intéressante et permet d'introduire les différents points qui vont constituer la base de cette partie de l'analyse. En effet, celui qui respire rattache son être au monde et prend conscience de la totale dépendance de son existence à l'égard de la nature, dans un acte qui ne dépend pas de sa volonté et l'inscrit obligatoirement dans un temps, à l'endroit où il se trouve. Cette répétition si simple, si immédiate, de l'inspiration et de l'expiration de l'air demande paradoxalement un effort pour arriver à la conscience d'un tel acte, tant cette répétition se trouve incarnée, non seulement dans notre corps, mais aussi dans l'espace où ce corps s'inscrit. Il n'en demeure pas moins que cette apparente répétition est en réalité une action divisée en quatre actes distincts qui se succèdent et sont dotés de différentes fonctions comme de durées différentes : absorber l'air par le nez à l'intérieur de notre corps, faire une pause, renvoyer l'air à l'extérieur de notre corps, faire une autre petite pause, puis recommencer la même opération<sup>2</sup>.

---

1. Richard Long, lettre envoyée pour cette recherche, en juin 2010, copie en annexe.

2. La qualité de l'expérience des quatre moments différents de la respiration est une question abordée par le philosophe américain John Dewey, qui note : « [Inspirations et expirations] sont régulièrement ponctuées et se muent en rythme grâce à l'existence d'intervalles, périodes pendant lesquelles une phase cesse et la suivante, inchoative, est en préparation. » Le philosophe explique comment chaque partie porte en soi la précédente de même que la suivante, créant la *forme* du tout dans chaque partie de l'expérience. Il compare l'expérience de la respiration avec celle de la création réalisée par l'artiste. Voir John Dewey, *L'Art comme expérience*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwnica et Gilles A. Tiberghien, Pau, Publications de l'université de Pau / Tours, Farrago, p. 82.

Respirer nous met en syntonie avec la nature entière et précisément avec celle qui nous entoure. Or la nature n'est pas la même dans une bruyante banlieue industrialisée et dans un lieu encore sauvage. Ni l'air ni la nature ne sont pareils sur le glacier Khumbu, en haut de l'Himalaya<sup>3</sup>, où Richard Long a réalisé une intervention en 1975, dans l'humidité de Maharashtra, en Inde, lieu de *Mahalakshmi Hill Line* (2003), ou dans la sécheresse des déserts qui ont abrité ses interventions, *Dusty Boots Line* (1988) au Sahara, ou *Herd Droppings* (1996) en Mongolie, pour citer des situations bien distinctes qui correspondent aux expériences enregistrées dans le catalogue de l'exposition de 2009, à la Tate. Respirer c'est, en fait, absorber une sorte d'énergie qui conditionne le mouvement ou même, pour être plus précis, plusieurs ordres de mouvements qui vont du métabolisme cellulaire, du fonctionnement des organes vitaux, aux déplacements les plus vastes, ceux des hommes comme ceux des animaux. Une partie importante de ces déplacements est en effet due au besoin de survivre, à des raisons naturelles, ou encore aux grands changements de la nature, qu'ils soient lents et paisibles ou au contraire brusques et catastrophiques.

C'est le mouvement qui va rendre possible l'interaction de l'artiste avec le monde, en l'occurrence, ici, avec le monde vaste et particulier où Long a choisi d'intervenir et où l'interaction de l'artiste avec la nature passe par la marche<sup>4</sup>. Une marche inscrite dans la succession des jours et des nuits, qui progresse le long de l'eau ou au bord d'un glacier, qui suit les marques de la marée et avance contre le vent ou bien portée par lui, déterminée par la force de la pesanteur. C'est cette marche qui raccorde l'artiste et son travail aux montagnes, aux plaines, aux plateaux, aux vallées, au littoral, aux déserts, à l'air frais, chaud, humide ou sec, à la pluie et au soleil. « Marcher » en portugais

3. Voir Richard Long, « Richard Long, la vision, le paysage, le temps », interview réalisée par Claude Gintz, *Art Press*, n° 104, juin 1986, p. 7.

4. Paul Moorhouse analyse le lien entre la marche, les matériaux et la nature dans la pratique de Long et dans les œuvres présentées dans le catalogue d'exposition. Paul Moorhouse, « The intricacy of the skein, the complexity of the web – Richard's Long Art », in *Richard Long: A Moving World*, catalogue d'exposition, England, Tate St Ives, 2002, p. 9-27.

se dit *andar* et ce mot conduit à *andamento*, qui peut désigner une sorte de marche associée à une certaine vitesse ; on parle en musique d'un *andamento*<sup>5</sup> lent ou modéré. En ce sens, marcher c'est aussi poursuivre un chemin à une vitesse précise, plus ou moins rapide. Ces deux aspects, la forme de la marche et sa direction, associés à sa vitesse, à l'intérieur d'une durée précise, nous conduisent à la notion de rythme.

## NATURAL FORCES

WALKING WITH THE FORCE OF GRAVITY  
IN THE FORCE OF THE WIND  
THROUGH THE FORCE OF RIVERS  
ALONG MAGNETIC FORCE BY COMPASS  
OVER GEOLOGICAL FORCE ON THE STICKLEPATH FAULT

A FOUR DAY WINTER WALK ON DARTMOOR 2002

Richard Long, *A Four Day Winter Walk on Dartmoor*, 2002, texte de l'artiste

L'artiste associe la respiration à la répétition, l'accumulation des pas à la marche. Mais quel est alors le rapport entre cette répétition et la nature dans la marche de Richard Long ? Question qui intéresse tout particulièrement ce moment de la réflexion engagée puisqu'elle va aider à identifier les différentes idées qui se regroupent dans la répétition de cette marche dans la nature et les notions qui se croisent dans le travail réalisé dans ces immenses paysages.

La marche suit, en effet, une ligne droite<sup>6</sup> ou un cercle ; elle peut aller d'un phénomène naturel à un autre, avoir plusieurs formes et des durées variées. Autrement dit, le temps de la marche obéit aux limites physiques du corps qui se déplace à une certaine vitesse sur un parcours donné. Le temps de la marche suit le temps des autres phénomènes naturels, le jour et la nuit, les marées, les pluies, dit Richard Long. La liaison entre l'homme et la nature devient évidente à travers le phénomène de la respiration mais aussi à travers la marche. Dans sa recherche artistique, « la marche est le mode le plus direct, le plus immédiat et le plus pratique de son interaction avec la nature<sup>7</sup> », écrit Paul Moorhouse.

5. *Andamento* de la musique en portugais se dit *pulsation* de la musique en français.

6. Richard Long a marché dix jours en ligne droite et a réalisé *A Ten Mile Walk* (1968).

7. Paul Moorhouse, « The intricacy of the skein, the complexity of the web – Richard's Long Art », in *Richard Long: A Moving World*, *op. cit.*, p.14.

Dès ses années d'étude à Bristol, Richard Long s'est intéressé aux théories d'Einstein sur la relativité, et à la relativité de nos propres notions d'espace, de temps, de notre idée de la matière, de la gravité et même à celle de la provenance et du destin de l'univers. C'est ainsi que l'artiste a réalisé *A Walk to a Solar Eclypse* (1999), travail « sur le temps et la place. Il utilise un événement cosmique, le parfait alignement entre la Terre, la Lune et le Soleil, comme un moment unique aidant à déterminer le destin d'une marche<sup>8</sup> », et il crée *Speed of the Sound of Loneliness* (1988), « pour évoquer la relativité de la vitesse grâce à la métaphore du changement d'échelle, lorsqu'on passe du micro au macro cosmos<sup>9</sup> ».

Une association entre la présence immédiate et corporelle de Long et ses expériences dans la nature, et dans le paysage, est aussi faite par Clarrie Wallis : « La marche devient un moyen idéal qui va permettre à l'artiste d'explorer les relations entre le temps, la distance, la géographie et les mesures, dans un rapport direct avec son corps<sup>10</sup>. » Il ne s'agit pas seulement d'un art fondé sur un contact direct avec le paysage, écrit Wallis, mais aussi d'« une nouvelle forme d'art qui n'est pas seulement localisée dans le paysage, mais est créée par le paysage même [un art] connecté aux fleuves, aux montagnes, aux déserts, aux nuages et aux phénomènes cosmiques<sup>11</sup> ». Car la marche est liée au mouvement, qui est, lui aussi, lié aux changements qui interviennent dans la nature et à l'impermanence de la nature. Un aspect qui conduit à l'autre et relie le corps à la nature.

Richard Long avait d'ailleurs écrit lui-même : « Le monde est en mouvement géologique. La migration des plaques continentales

---

8. Richard Long, « Notes on Works 2000-2001 » [publié in Paul Moorhouse, Denise Hooker et Richard Long, *Walking the Line*, Londres, Thames & Hudson, 2002], repris in Clarrie Wallis (dir.), *Richard Long: Heaven and Earth*, catalogue d'exposition, Londres, Tate, 2009, p.147 .

9. Richard Long, *ibid.*

10. Clarrie Wallis, « Making Tracks », in *Richard Long: Heaven and Earth*, *op. cit.*, p. 59.

11. Clarrie Wallis, « Making Tracks », *ibid.*, p. 33.



s'effectue à la même vitesse que la croissance de nos ongles, et une part de la Grande-Bretagne est remontée de l'Atlantique Sud. Rien dans le paysage n'est fixe ; rien n'a une place "éternelle". Les pierres sont toujours en mouvement dans le cours des fleuves et des glaciers, elles sont jetées par des volcans ou roulent du haut des montagnes<sup>12</sup>. » Long associe, dans tous les sens possibles, différents temps à différents mouvements qui s'engendrent au cours de son travail et rattachent sa pratique à la nature.

### **DARTMOOR RIVERBED STONES**

R I V E R   T O   R I V E R  
S T O N E   T O   S T O N E

A 2½ DAY WALK AROUND THE EDGE OF DARTMOOR

A STONE FROM THE RIVER BOVEY CARRIED TO THE RIVER WEBBURN  
A STONE FROM THE RIVER WEBBURN CARRIED TO THE RIVER DART  
A STONE FROM THE RIVER DART CARRIED TO HOLY BROOK  
A STONE FROM HOLY BROOK CARRIED TO THE RIVER MARDLE  
A STONE FROM THE RIVER MARDLE CARRIED TO DEAN BURN  
A STONE FROM DEAN BURN CARRIED TO THE RIVER AVON  
A STONE FROM THE RIVER AVON CARRIED TO THE RIVER ERME  
A STONE FROM THE RIVER ERME CARRIED TO THE RIVER YEALM  
A STONE FROM THE RIVER YEALM CARRIED TO THE RIVER PLYM  
A STONE FROM THE RIVER PLYM CARRIED TO THE RIVER MEAVY  
A STONE FROM THE RIVER MEAVY CARRIED TO THE RIVER WALKHAM  
A STONE FROM THE RIVER WALKHAM CARRIED TO THE RIVER TAVY  
A STONE FROM THE RIVER TAVY CARRIED TO THE RIVER LYD  
A STONE FROM THE RIVER LYD CARRIED TO THE RIVER LEW  
A STONE FROM THE RIVER LEW CARRIED TO THE RIVER OKEMENT  
A STONE FROM THE RIVER OKEMENT CARRIED TO THE RIVER TAW  
A STONE FROM THE RIVER TAW CARRIED TO THE RIVER TEIGN  
A STONE FROM THE RIVER TEIGN CARRIED TO THE RIVER BOVEY

ENGLAND SPRING 1991

---

12. Richard Long, « Notes on Works 2000-2001 », in *Richard Long: Heaven and Earth*, op. cit., p. 147.

On peut aussi penser que l'aspect linéaire de la marche et du format de ses œuvres inspire des mesures et des comparaisons. Les deux mis ensemble créent l'évidence d'un tissage entre temps et espace (en particulier dans un travail réalisé dans la nature avec des matériaux naturels qui renvoient, à leur tour, à la notion de différents temps). Le texte de Richard Long *Dartmoor Riverbed Stones* (1991) entrelace les lignes de la marche, du temps, de la matière, de la nature, et les met en rapport avec différents *andamentos*, celui de son corps et celui de la nature.

#### RÉPÉTITION, NATURE ET CRÉATION ARTISTIQUE

Le rapport entre le processus de création, tel qu'il existe dans l'art, et le processus constructif de la nature suscite l'intérêt d'Aloïs Riegl. L'historien de l'art analyse l'ouvrage de l'artiste et le compare à celui de la nature, en se référant à plusieurs moments de l'histoire de l'art, dans différentes cultures : « La main de l'homme façonne ses œuvres en utilisant la matière inerte conformément aux mêmes lois formelles que celles selon lesquelles la nature forme les siennes<sup>13</sup> », écrit Riegl. Ainsi, quand il associe le travail de l'artiste à celui de la nature, il dévoile entre l'artiste et la nature un certain antagonisme qui apparaît dans leurs modes constructifs respectifs.

Riegl poursuit son argumentation, en disant que, même si « la création d'œuvres plastiques est une création qui rivalise avec la nature, elle n'a pas pour objet d'être une simulation de cette nature. [...] Et même pour les œuvres d'art qui visent à imiter l'impression extérieure produite par une manifestation de la nature – comme le paysage impressionniste par exemple – cette recherche n'est pas une fin en soi, elle est uniquement le moyen de réaliser l'intention esthétique principale : montrer que l'homme est aussi capable de produire certains

---

13. Aloïs Riegl, *Grammaire historique des arts plastiques : volonté artistique et vision du monde*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz, Paris, Klincksieck, 2003, p. 3.

effets comparables à ceux produits par les manifestations de la nature<sup>14</sup> ». L'historien suppose alors un lien entre l'artiste contemporain et l'homme primitif et imagine le moment où ce dernier crée un objet utilitaire en se posant cette question : « Comment procéderait la nature si elle avait à réaliser le même objet<sup>15</sup> ? »



Richard Long, *A Line in Scotland*, 1981, Cul Mor

Ce sont des associations frappantes qui portent à réfléchir sur le travail de Long. En effet, c'est justement là que l'on doit considérer ce qu'il y a de nouveau dans sa démarche. Richard Long ne se situe pas à l'extérieur de la nature pour reproduire son processus ; c'est dans la nature même qu'il joue avec les processus naturels, les répétitions et la répétition des éléments. Jeu discret, qui part des modes constructifs de la nature, par exemple le roulement des pierres ou le dessin tracé par le chemin de l'eau, mais en même temps jeu respectueux, dans

---

14. Aloïs Riegl, *Grammaire historique des arts plastiques*, op. cit., p. 4.

15. Aloïs Riegl, *ibid.*, p. 64.

la mesure où il déplace et réorganise subtilement le matériau local là où le travail repose. Long précise la qualité de cette interférence quand il écrit que ses œuvres « sont réalisées pour une place, sont des réaménagements de cette place et avec le temps seront absorbées par elle. J'espère faire mon travail pour la terre, et non contre la terre<sup>16</sup> ». Ce respect de la nature, qui apparaît dans le choix des parcours et des lieux, est en quelque sorte une extension de la pratique historique de l'art, de la sculpture plus spécifiquement, dans son rapport aux matériaux, dans son jeu avec la pesanteur et les formats qui obligent à pratiquer une observation capable d'envelopper l'œuvre. Ce qui apparaît bien dans *A Line in Scotland* (1981), où l'artiste réaménage des pierres aplaties par l'érosion et crée une ligne, en les plaçant de façon rythmée, à la verticale.

C'est souvent par la répétition des éléments qui, à l'origine, sont éparpillés dans un lieu, que Long réalise son œuvre en suivant un ordre qui lui est propre. Il organise les éléments, les pierres par exemple, classés par taille, format et position, en fonction de la fréquence et des distances où ils sont placés. Or, la nature aussi organise les mêmes éléments par taille et par format. Par exemple, les fleuves et les marées transportent des sédiments et des pierres plus ou moins grandes, en fonction de la puissance et de la fréquence des eaux ; si l'eau a un débit et un cours lent, elle va déposer précieusement les éléments par taille, en couches bien définies, en fonction de leur poids et de leur format, mais si intervient une inondation forte et brutale, l'eau ne va plus « réussir à réaliser cette sélection » et les différentes tailles de pierres et de sédiments seront mélangées de manière chaotique. Dans ce sens, si l'on compare les deux procédés d'organisation, on peut, par analogie, penser à la délicatesse de l'intervention de Long, à son souhait de maintenir un *andamento* régulier, de chercher une harmonie en rapport avec la nature.

---

16. Richard Long, « Edited version of Words After the Fact 1982, published on the occasion of solo exhibition at Arnolfini, Bristol, 1983 », in *Richard Long: Heaven and Earth*, *op. cit.*, p. 145.

Dans le discours de Riegl, « la création d'œuvres plastiques conçue comme une amélioration apportée aux créations de la nature implique que l'homme se sent supérieur à la nature<sup>17</sup> ». Comment s'établit alors le lien entre cette vision et les interventions actuelles de Richard Long dans la nature ? Comment situer les changements qui interviennent entre le rapport de l'homme primitif avec la nature et celui de l'homme contemporain avec une *nature* encore *sauvage* ?

Riegl fait référence à un grand changement qui aurait eu lieu quand « l'homme accéda à une conception plus élevée de sa relation avec la matière » ; cette nouvelle relation avec la matière ayant alors limité ses craintes « à certaines manifestations isolées de la nature qui le terrifiaient particulièrement et semblaient le dépasser<sup>18</sup> ». D'où un certain désir de contrôle, d'organisation, d'équilibre pour limiter sa peur. Peur des changements brusques, qui imposent d'autres *andamentos* de vie, de grands déplacements, de nouvelles constructions réalisées en pierre, en bois, en argile. Il est clair que l'œuvre de Richard Long parle de notre humanité elle-même. Elle met en évidence les aspects les plus radicaux de notre existence sur la terre, dans une nature toujours changeante, imparfaite et éphémère. Et c'est justement l'idée de l'impermanence de la nature qui devient un principe fondamental de sa démarche<sup>19</sup>. Comme si l'artiste contemporain était plus que conscient de cette impermanence, comme si, parfaitement imprégné de son mouvement dans un monde en mouvement, il travaillait avec des matériaux qui se transforment au fil du temps pour, finalement, réaliser une œuvre, elle aussi en transformation.

Mais ce rapport de l'art à la nature est historiquement déterminé, remarque Gilles A. Tiberghien dans son livre *Nature, art, paysage*<sup>20</sup>.

---

17. Aloïs Riegl, *Grammaire historique des arts plastiques*, *op. cit.*, p. 8.

18. Aloïs Riegl, *ibid.*, p. 9.

19. Question abordée par Paul Moorhouse, in « The intricacy of the skein, the complexity of the web - Richard's Long Art », in *Richard Long: A Moving World*, *op. cit.*, p. 11.

20. Gilles A. Tiberghien, *Nature, art, paysage*, Arles, Actes Sud / Versailles, École nationale supérieure du paysage, Centre du paysage, 2001.

Il conviendrait peut-être ici de rappeler que le rapport de l'homme pré-historique à la nature ne peut pas être le même que celui d'un artiste contemporain, vu qu'ils ne disposent pas des mêmes informations, ni des mêmes moyens techniques ! Le paysage conte cette histoire des différents rapports entre l'homme et la nature, à travers ses marques, traces des actions passées. Ce qui amène Tiberghien à regarder les différents types de sensibilités que l'on rencontre chez les artistes contemporains travaillant dans et sur le paysage, et il associe le travail de Long à une sensibilité plutôt nostalgique : « Le paysage, ou ce qu'il nous en est donné à voir, apparaît ainsi comme le résultat d'une reconstruction mais aussi d'une esthétisation qui caractérise un plus juste rapport à la nature<sup>21</sup>. » Comme si l'artiste voulait réorganiser un fragment de la nature sauvage, replacer un petit élément dans un espace immense, marquer son temps dans le flux infini du temps.

Cependant, Tiberghien observe qu'« il est clair néanmoins que l'intérêt artistique porté à la nature *en tant que telle*, à ses puissances de métamorphose, à l'instabilité constitutive de ses éléments, est probablement un phénomène relativement nouveau dans le domaine de l'art<sup>22</sup> ». Nous ne sommes plus dans la représentation de la nature, de ses phénomènes, ni dans celle des peurs engendrées par ces phénomènes<sup>23</sup>. Ce qui apparaît là, c'est un changement de position, car l'intervention de l'artiste prend place aujourd'hui dans les changements de la nature, à travers l'instabilité d'une situation qui, en conséquence, conduit la transformation de l'œuvre elle-même. L'expérience artistique avec la nature s'inscrit dans le paysage, elle dépend du flux des variations et elle compte avec cette variation pour construire la forme du travail.

---

21. Gilles A. Tiberghien, *Nature, art, paysage, op. cit.*, p. 30.

22. Gilles A. Tiberghien, *ibid.*, p. 32.

23. On n'est plus dans la *représentation* de la forme de la nature, des animaux ou des hommes, que l'on voit dans les sites archéologiques préhistoriques ; dans la représentation de la mer que l'on retrouve dans la peinture de Courbet ou de Turner ; ni dans l'étude des phénomènes optiques aperçus dans le paysage, caractéristique de la peinture impressionniste, telle celle de Monet.



Richard Long, *A Sculpture Left by the Tide*, 1970, Cornouailles

#### DÉCOUPAGES ET PAYSAGES

Les changements intervenus dans la nature se révèlent à leur tour, pour la perception humaine, comme la modification d'un état qui apparemment se répète : la pluie succède aux jours de soleil, une immense vague surgit après de petites vagues, une partie de la montagne, qui était là *depuis toujours*, s'écroule subitement, un vent violent détruit les forêts, debout depuis des siècles. Et cette expérience artistique qui s'attache *aux puissances de métamorphose de la nature* nous renvoie à la modification d'une forme et la pousse au-delà du moment où cette forme a été élaborée. Tout comme l'intervention de Long qui, reliée à différents procès de la nature et à différents temps, sera absorbée par le mouvement de la terre, par la force de gravité de la montagne, par le vent qui effacera les traces de sa marche ou par le flux de l'eau.

Mais Richard Long semble aussi créer un autre lien temporel, particulièrement important, entre le moment présent et le passé distant, une sorte de pendule, faisant osciller notre imaginaire entre le moment actuel et nos origines, lorsqu'il choisit de travailler dans la *nature sauvage*. À ce sujet, il est intéressant de noter la découpe que Long opère

dans ses photographies de ces paysages que l'on pourrait supposer avoir été vus par nos ancêtres lointains, paysages bien différents du paysage urbanisé contemporain<sup>24</sup>.

On peut parler alors d'une stratigraphie complexe du temps dans l'œuvre que Long réalise au milieu de cette « nature sans trace d'activité humaine », et qui, fruit d'un travail profondément poétique, met en évidence plusieurs couches de temps qui se croisent. L'on retrouve d'ailleurs ce *lien élastique* entre l'actuel et notre passé lointain dans le rapport à la vie humaine et à l'art lui-même. Dans une réflexion sur les formats de ses œuvres, Long précise que le cercle, la ligne « n'appartiennent à personne et sont également au passé, au présent et au futur<sup>25</sup> ».

Mais les formats de ses interventions sont-ils de l'ordre de l'organisation ? La visée de Long est-elle une amélioration de la nature ? Quel sens prend vraiment la répétition de formes telles que le cercle et la ligne dans les tracés des marches et des sculptures ?

#### CONSTRUCTION DE LA FORME

Long, dans son entretien avec Claude Gintz, explique qu'il aime les cercles et les lignes, non à cause d'un compromis formel, mais parce qu'il considère que « les cercles constituent un système ouvert qui peut capter n'importe quelle idée<sup>26</sup> ». Ce qui porte à considérer que son cercle serait associé à une idée d'ouverture de la forme et serait aussi le résultat d'un système de pensée, ce que l'on constate par la

---

24. Encore une fois, il me semble pertinent d'évoquer un passage du livre de Gilles A. Tiberghien, où il parle de l'œuvre de George Kubler, *Formes du temps*, qui présente des photos de paysages prises au XIX<sup>e</sup> siècle, paysages vierges de toute trace d'activité humaine qui « nous disent qu'il y a une autre façon de mesurer le temps et que le présent est, en fait, un énorme intervalle où les plus récentes constructions dues à l'homme sont contemporaines des plus primitives » (Gilles A. Tiberghien, *Nature, art, paysage, op. cit.*, p.10). Tiberghien cite George Kubler, *Formes du temps : remarques sur l'histoire des choses*, traduit par Yana Kornel et Carol Naggar, Paris, Champ libre, 1973, p. 43.

25. Richard Long, « Edited version of artist's statement in volume 1 of exhibition catalogue for Documenta 7, Kassel, 1982 », in *Richard Long: Heaven and Earth, op. cit.*, p. 144.

26. Richard Long, « Richard Long, la vision, le paysage, le temps », interview réalisée par Claude Gintz, *Art Press*, n° 104, juin 1986, p. 6.



suite, lorsqu'il déclare : « Parfois je dessine un cercle sur une carte et je parcours toutes les routes et les chemins à l'intérieur de ce cercle. C'est exactement l'opposé d'une marche en ligne droite<sup>27</sup>. »

Quand Aloïs Riegl discute les aspects formels de la construction artistique, il considère la répétition, la hiérarchie, l'individualisation, la symétrie et l'asymétrie de la forme, dans leurs rapports avec la nature. Sur ce plan, l'historien de l'art sépare les aspects organiques et inorganiques des formes. Il associe l'inorganique à la répétition des motifs géométriques, à la symétrie, à l'art ornemental, tous moyens d'*élévation* à l'éternel, tandis que l'organique correspond au mouvement et à l'éphémère. Cet aspect organique serait apparu dans l'histoire de l'art occidental, d'après l'auteur, surtout après Giotto qui a cherché une reproduction plus fidèle du fortuit<sup>28</sup>. Quant aux motifs inorganiques, ils « auraient été introduits dans l'art en premier, à des fins de décoration ou d'utilité et, dans une phase ultérieure de plus grande maturité, la représentation aurait appelé les motifs organiques<sup>29</sup> ». Dans l'analyse de Riegl, « la rondeur est la seconde particularité des choses organiques de la nature. Les angles et les arêtes extérieures du cristal permettent de voir comment les choses de la nature ont été polies dans leur lutte pour l'existence<sup>30</sup> ». Ces différenciations sont très intéressantes car elles comportent une série de concepts particuliers que l'on utilise à propos des œuvres en général, et plus particulièrement à propos de leurs formats, comme à propos des préjugés qui leur sont liés. On peut ainsi commencer par se demander ce qu'est vraiment une forme organique ou inorganique. Par exemple, la rondeur, qui peut être associée à des formes organiques, est *depuis toujours* présente dans les motifs décoratifs des objets utilitaires les plus anciens, car ces objets étaient moulés entre les mains de quelqu'un. Parallèlement, la forme ronde qui est associée au mouvement, par exemple la forme ronde d'une pierre,

---

27. Richard Long, « Richard Long, la vision, le paysage, le temps », *art. cit.*, p. 7.

28. Aloïs Riegl, *Grammaire historique des arts plastiques*, *op. cit.*, p. 96.

29. Aloïs Riegl, *Grammaire historique des arts plastiques*, *op. cit.*, p. 65.

30. Aloïs Riegl, *Grammaire historique des arts plastiques*, *op. cit.*, p. 72.

résultat de l'érosion, de sa friction sur d'autres matériaux pendant un parcours qu'elle a effectué, est-elle une forme statique et équilibrée ? Long associe d'autre part la forme du cercle à une forme ouverte, alors qu'on pourrait aussi le voir comme une forme fermée. Il semble, dès lors, que les formats des œuvres sont des données un peu trop dangereuses pour qu'on puisse en tirer des conclusions. Il est nécessaire d'associer les formats à leurs processus de formation. Toutefois, ce qui suscite l'intérêt dans cette observation sur le format des œuvres de Long, c'est que ces œuvres réunissent ce que l'on peut appeler organique, c'est-à-dire le mouvement et l'aspect éphémère de sa sculpture, avec l'inorganique, dans la fréquence répétitive des éléments, comme les pierres, ou dans celle des gestes par lesquels il va dessiner des cercles, des lignes ou des spirales sur le terrain. Il travaille avec des formes symétriques, des formats bien connus, considérés comme nets, précis et compacts, des postulats importants de l'art classique, mais les photographies de ses œuvres dans la nature donnent à celui qui les regarde l'impression de voir une trace éphémère laissée par un animal qui vient de passer.

Mais il faut encore tenir compte d'une autre donnée fondamentale dans l'analyse du format des sculptures de Long : le découpage qu'il fait de ses œuvres sur le cadre des photographies, ce qui nous est donné à voir dans chaque travail. En l'occurrence, la composition choisie par l'artiste harmonise les éléments, quand il met en évidence la symétrie, les hiérarchies des formes dans un cadre, et fait apparaître un processus quand il rassemble dans la même image les différences formelles et les différences dues à la répétition de ces éléments. Aloïs Riegl souligne aussi l'importance que prend la distance de l'œil par rapport à l'objet. Il étudie comment la perception change avec cette distance ; quand l'œil est très proche de l'objet, il voit la surface en deux dimensions ; s'il s'éloigne un peu plus, l'œil se souvient des sensations tactiles de l'objet et, s'il prend encore un peu plus de distance, se forme une vision, que Riegl décrit comme étant *la vision normale*, qui nous permet d'apercevoir les trois dimensions<sup>31</sup>. Il semble, d'un côté, très gênant

---

31. Aloïs Riegl, *Grammaire historique des arts plastiques*, op. cit., p. 122.

que la photographie éloigne de l'œuvre elle-même, mais, d'autre part, force est de constater qu'elle provoque l'imaginaire et rapproche de la perception de ces trois aspects : l'aspect bidimensionnel qui se confond avec la photographie elle-même, les rappels des sensations tactiles associées aux matériaux qui figurent sur l'image et le voyage dans la tridimensionnalité du lieu immense qu'elle présente.



Richard Long, *The Stones Sink Slowly with the Melting Ice of Summer*, 1973, pendant une marche de quatre jours en Norvège

Ainsi, la distance entre l'œil et l'objet ne nous donne pas seulement le format, mais l'impression même de la répétition. Sans compter que la répétition des éléments suggère différentes distances et différents temps. Ce qui amène Clarrie Wallis à écrire que « la simplicité formelle du travail de Long déguise des implications révolutionnaires liées au fait d'utiliser la marche comme médium. Le temps est ici la quatrième dimension. [...] L'intérêt de l'artiste pour la symétrie, la répétition et la mesure est évident dans plusieurs de ses œuvres, telles que *A Hundred Tors in a Hundred Hours* (1976)<sup>32</sup> ». C'est sur cet aspect temporel de la forme que revêt son travail que l'intérêt va maintenant se porter.

32. Clarrie Wallis, « Making Tracks », in *Richard Long: Heaven and Earth*, op. cit., p. 34.

Mais dans quelle mesure la sculpture contemporaine serait-elle encore dépendante de son aspect formel<sup>33</sup> ? Tiberghien considère que l'on se soucie plus de la durée des choses que de leur éternité. Ainsi, les artistes se sentent davantage liés aux matériaux qu'à la forme apparente de leurs travaux. Préoccupations qui se concrétisent dans des travaux dits d'*anti-forme*, tels que « les sculptures en toile bourrées de chiffons [Barry Flanagan], les cordes pendantes ou sinuant sur le plancher [Eva Hesse], les lambeaux de tissus dispersés au sol [Barry LeVa], les morceaux de graisse solidifiée (Joseph Beuys), les coulées d'asphalte ou de glu (Robert Smithson), les projections de plomb fondu (Richard Serra), les feutres roulés ou suspendus (Robert Morris)<sup>34</sup> ». Quand on se penche sur cet aspect particulier des démarches contemporaines, on constate que l'on arrive peut-être à un moment où la structure d'organisation, qui, dans la vie et dans l'art, a été, depuis le début de notre histoire occidentale, portée par la géométrie, la recherche d'une forme stable, équilibrée, universelle et éternelle, est soumise à un questionnement. Il n'est pas question ici d'étudier les exemples que Tiberghien a cités dans son étude où il analyse profondément ces rapports, mais simplement de considérer que cette dernière rattache le travail de Long à d'autres poétiques contemporaines. La construction d'une œuvre éphémère avec des pierres, du sable, le feu, l'eau, dans des lieux distants, œuvre destinée à être, comme celle de Long, absorbée par la nature, s'inscrit dans une préoccupation ou une pensée orientée vers le passage du temps et l'aspect instable et éphémère de la forme.

Néanmoins, si Richard Long se sert du dessin d'un cercle, d'une ligne droite, d'un carré et, dans ce sens, fait une référence évidente aux formes géométriques, c'est pour révéler, à mon avis, un autre sens du passage du temps, car il est en dialogue étroit avec différents moments

33. Aspect formel, qui serait lié à la conception d'une forme exemplaire, partant des notions d'équilibre, d'organisation des rapports hiérarchiques entre les parties, d'unité harmonique entre les parties.

34. Gilles A. Tiberghien, *Nature, art, paysage, op. cit.*, p. 39.

de l'histoire de l'art. L'intervention de Long dans la nature relie des temps entre eux et peut nous amener à poser certaines questions au sujet de la sculpture grecque classique, mais elle va au-delà, ou plutôt en deçà, dans un passé très lointain et mystérieux, qui peut être par exemple celui de l'alignement de menhirs qui se trouve à Carnac. En même temps, ses œuvres sont bien incarnées dans le présent, car elles se réalisent dans l'expérimentation des matériaux, à l'écart du « système marchand de l'art » et dans un profond dialogue avec les œuvres des artistes que Tiberghien vient de nous rappeler.

Ce travail de Richard Long dans la nature se construit donc dans le mouvement, dans un *andamento*, et ce qui le rend visible, ce sont ses formes géométriques et son rapport avec le passage du temps. C'est un travail construit par la répétition des gestes et des éléments. L'association entre forme, mouvements et passage du temps conduit, semble-t-il, à la notion de rythme et tout particulièrement au travail de Pierre Sauvanet, sur le rythme grec<sup>35</sup>.

Le terme « rythme » vient du mot grec *rhuthmos* ; il combine historiquement plusieurs significations qui oscillent entre la forme et le flux. Des significations qui « semblent concerner d'abord l'ordre humain [...], mais dans sa liaison avec l'ordre cosmique du tout<sup>36</sup> ». La notion contemporaine du rythme est associée au temps, mais Pierre Sauvanet rappelle l'étude linguistique d'Émile Benveniste : *rhuthmos* signifie *forme distinctive, figure proportionnée, disposition, arrangement caractéristique des parties dans le tout, manière particulière de fluer, selon les configurations particulières du mouvement* ; cette notion contemporaine a été transposée du spatial au temporel, écrit Sauvanet<sup>37</sup>. À travers la notion de rythme on prend « conscience des durées et des successions<sup>38</sup> » et l'on associe la réapparition d'un élément, ou

---

35. Pierre Sauvanet, *Le Rythme grec, d'Héraclite à Aristote*, Paris, Puf, 1999, p. 7.

36. Pierre Sauvanet, *ibid.*, p. 21.

37. Pierre Sauvanet, *ibid.*, p. 15.

38. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, Paris, Gallimard, 1996, p. 327.

d'un événement similaire, à la répétition d'un événement qui réapparaît dans un intervalle de temps. Ainsi, « l'homme a appris de la nature les principes des choses, le mouvement des flots a fait naître dans son esprit l'idée de rythme, et cette découverte primordiale est inscrite dans le terme même<sup>39</sup> », écrit Benveniste.

Même si aujourd'hui nous sommes bien conscients que ce sont les mots qui dirigent nos pensées et que la culture crée notre rapport avec la nature, plutôt que le contraire, les liens entre la forme, le passage du temps et la nature sont à redécouvrir. Le travail de Richard Long est là pour le rappeler. Long crée une forme qui considère déjà son avenir, qui coule du présent vers le passé et en même temps vers le futur, d'une façon continue et irréversible, réflexions qui ramènent à la pensée d'Héraclite, *on ne peut pas rentrer deux fois dans le même fleuve*. Un fleuve qui reste à la même place mais qui n'est plus le même (à l'échelle humaine, s'entend) ; une eau qui répète son mouvement de couler, mais qui n'est plus la même, et, au contraire, est toujours une autre, de même que nous-mêmes ne sommes jamais pareils. Pierre Sauvanet se penche sur ce fragment de la pensée d'Héraclite et écrit que « la double opposition entre irréversibilité et réversibilité n'est qu'apparente : elle se résout nécessairement dans le mouvement. Chaque être prend une forme, mais cette forme est fluide<sup>40</sup> ». Les mouvements qui construisent le travail de Long dans la nature, la fluidité de sa respiration, de sa marche, de ses gestes, du déplacement des matériaux et même du corps qui aperçoit dans un parcours l'intervention déjà faite, créent ses attaches, ses liens avec la nature, avec l'art et avec la vie elle-même.

---

39. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, op. cit., p. 327.

40. Pierre Sauvanet, *Le Rythme grec, d'Héraclite à Aristote*, op. cit., p. 24.

### B3. UNE NATURE AMBIGUË

*Et ce n'est pas par hasard qu'un poème doit être appris par cœur. La tête est l'organe des échanges, mais le cœur, l'organe amoureux de la répétition<sup>1</sup>.*

Gilles DELEUZE

Les derniers travaux d'Eva Hesse renvoient à une nature assez ambiguë, *qui perturbe nos références habituelles*, observe, en 1968, une critique du *New York Times*<sup>2</sup>. On ne sait plus ce qui se situe à l'intérieur, ou à l'extérieur, ce qui est élément autonome ou fragment d'une totalité. S'agit-il d'une répétition organique ou d'une répétition synthétique ? On ne peut être sûr. Mais Eva Hesse, tout à fait consciente du fait, affirme pour sa part : « [Dans] les derniers travaux... j'étais moins intéressée par une forme spécifique, comme un cercle ou un carré ou un rectangle, et je me suis engagée dans la recherche du non-anthropomorphique, du non-géométrique, du non-non<sup>3</sup>. »

#### L'AMBIGUÏTÉ DE LA FORME

On pourrait alors parler de formes pré-géométriques, précédant une organisation, ou exprimant l'incompréhension de quelque chose. Ou, en d'autres termes, d'une forme qui questionne, qui associe le non-conventionnel, comme dans une sorte de tâtonnement du monde qui l'entoure, et qui permet l'expérimentation la plus libre, et au plan

---

1. Gilles Deleuze, *Différence et répétition* [1968], Paris, Puf, 2008, p. 8.

2. « Une espèce de géométrie démoralisante », écrit le *New York Times* du 23 novembre 1968. Des « objets pathétiques », estime le *Village Voice* du 23 novembre 1968 ; repris par Catherine David et Corinne Diserens, « Caminando sobre el filo », in *Eva Hesse*, catalogue d'exposition, Valence (Espagne), Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Centre Julio Gonzalez, 11 février-4 avril 1993, Valence, IVAM, 1993, p. 9.

3. Cindy Nemser, « Eva Hesse », in *Art Talk: Conversation with 12 Women Artists*, New York, Charles Scribner's Sons, 1975, p. 209.

des matériaux, et au plan de situations traditionnellement tenues pour incongrues. Forme où la répétition apparaît pour accentuer des aspects qui s'écartent d'une certaine logique du monde.

*Contingent* (1969) est le dernier travail que réalise Eva Hesse avant sa mort, en mai 1970. *Contingent*<sup>4</sup> est composé de huit bannières faites de gaze caoutchoutée et de fibre de verre traitée selon des proportions différentes et des textures variées. Les huit bannières sont suspendues de façon parallèle, mais perpendiculaire au mur. Cette formation oblige à un déplacement, permettant que deviennent visibles des transparences, des opacités et les pauses perceptibles entre chaque surface. Cette disposition, qui invite au mouvement de sorte que le spectateur<sup>5</sup> participe aussi à l'expérimentation, maintient conjointement la relation avec la verticalité, grâce à laquelle « le passage de la lumière donne aux huit bannières un aspect translucide faisant éclore différents coloris<sup>6</sup> ».

L'insistance sur une structure constituée de huit éléments, à la fois similaires et différents, confère à ce travail un caractère qui le rapproche de l'objet et de la sculpture. Mais *Contingent* renvoie aussi inévitablement notre imaginaire au support et aux questions mêmes de la peinture, différences entre les textures, transparence et opacité de la surface, de même qu'aux illusions et aux désillusions de notre perception.

---

4. Exécuté avec l'aide d'assistants, ses élèves de la School of Visual Arts, qui ont rendu possible l'aboutissement de cette œuvre. *Contingent* était exposé en décembre 1969 dans le cadre de l'exposition *Art in Process IV* au *Finch College Museum of Art, New York*. Et, au mois de mai 1970, le magazine *Art Forum* publia sur sa couverture la photo de *Contingent* et l'entretien d'Eva Hesse avec Cindy Nemser, permettant enfin à son travail d'être largement connu dans le milieu artistique.

5. Rosalind Krauss fait une belle comparaison entre ce déplacement provoqué par *Contingent* et celui que l'on fait quand on regarde le tableau *Les Ambassadeurs* (1533), de Holbein, le déplacement du spectateur amenant la vision d'une tête de mort, in Rosalind E. Krauss, « Eva Hesse: Contingent », in *Bachelors*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 1999, chapitre iv, p. 99.

6. Lucy Lippard, *Eva Hesse* [1976], New York, Da Capo Press, 1992, p. 164.





Eva Hesse, *Contingent*, 1969, fibre de verre, résine de polyester, latex, gaze enduite, bannières de 3 et 4 m × 1 m, collection National Gallery of Australia

*Contingent* (1969), tout comme d'autres réalisations de Hesse, fait entrevoir un art vécu comme une expérimentation esthétique avec la matière, mais en même temps comme une expérience intime, recueillie, captée en deçà du discours parlé. C'est ainsi que Rosalind Krauss écrit à propos de ce travail : « Ce que *Contingent* a laissé au monde c'est la déclaration du pouvoir expressif de la matière elle-même, d'une matière descendue à un niveau sous-articulé<sup>7</sup>. »

Apparaît donc une forme ambiguë, hybride, non encore définie, ou, au contraire, en train de se dissoudre. Une surface qui rappelle la peau, une peau arrachée, séparée de sa structure et suspendue quelque part, mais plastifiée, et une forme qui va au-delà de ce qui a déjà été

---

7. Rosalind E. Krauss, *Bachelors*, op. cit., p. 92.

vu, sans commentaires, sans affirmations, comme l'a dit plusieurs fois Eva Hesse ; une forme absurde. D'ailleurs l'artiste se rappelle avoir toujours travaillé « avec des contradictions et des formes contradictoires » représentant son idée même de la vie, « de l'absurde complet de la vie<sup>8</sup> ». Notion qui la rapproche singulièrement d'autres artistes, auxquels elle s'est identifiée, comme Duchamp, Carl Andre, Yvonne Rainer, Beckett et Ionesco<sup>9</sup>.

Il n'y a rien de naturel dans le travail d'Eva Hesse et la première fois que l'idée de l'absurde a surgi, c'est avec *Hang Up*<sup>10</sup> (1966), remarque l'artiste, dans son entretien avec Cindy Nemser, en 1970. *Hang Up* est un travail qui fait ressortir un câble flexible d'un cadre rectangulaire comme celui de la peinture. On trouve dans *Hang Up* une opposition évidente entre profondeur et surface, entre une possible représentation et le vide qui surgit devant nos yeux, en raison de l'absence même de la surface picturale dans le cadre. C'est un travail réalisé dans l'espace, non pas à la manière d'une sculpture traditionnelle, installée sur son socle et autour de laquelle on pourrait circuler, qui, néanmoins, évoque une sculpture qui danse (ou peut-être une peinture qui danse ?), car cette sculpture sort du mur et enveloppe le spectateur<sup>11</sup>.

Comment préciser alors l'étrange nature du travail d'Eva Hesse, qui emprunte des matériaux divers, utilise différents formats, si ce n'est en l'identifiant à sa poétique ? « L'absurde est le mot clé... ce qui a un

---

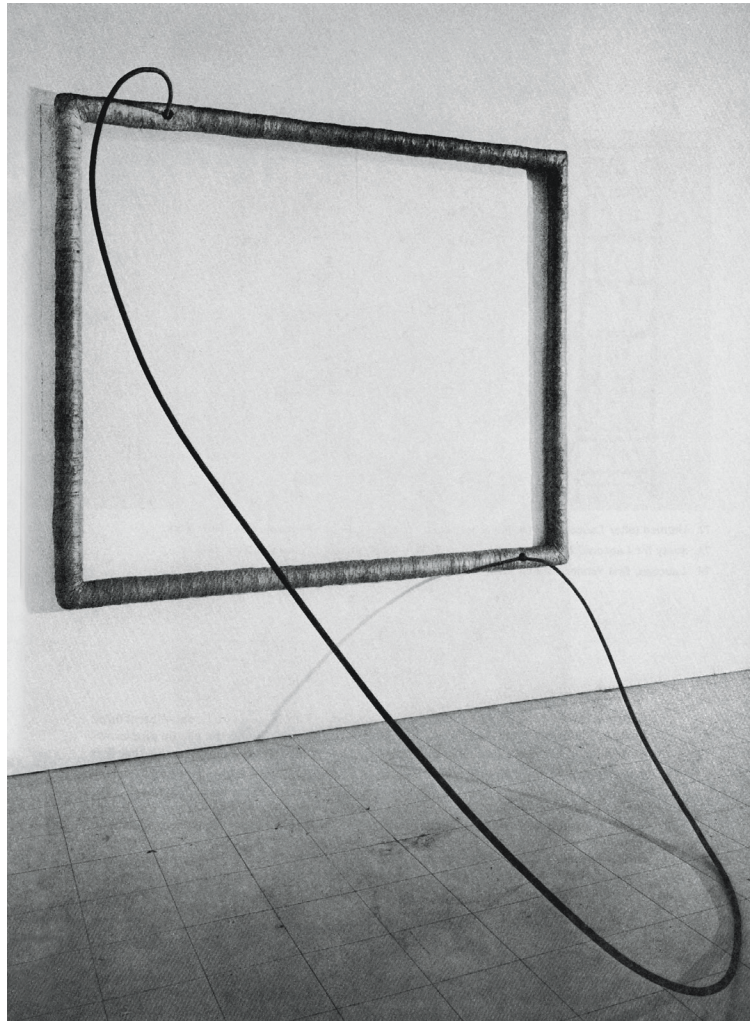
8. Eva Hesse, in Cindy Nemser, « Eva Hesse », in *Art Talk: Conversation with 12 Women Artists*, op. cit., p. 210. À ce sujet, rappeler qu'Eva Hesse est née en Allemagne, en 1936, soit trois ans avant la Deuxième Guerre mondiale, dans une ambiance vraiment absurde, faite d'injustices et de discriminations sociales, devient incontournable. Sa famille, d'origine juive, a fui l'Allemagne et les horreurs de la guerre. En 1939, elle s'est installée aux États-Unis, mais en 1946 la mère se suicide ; Eva Hesse a alors dix ans.

9. Eva Hesse, in Cindy Nemser, « Eva Hesse », in *Art Talk: Conversation with 12 Women Artists*, op. cit., p. 208 et in Linda Shearer, « Eva Hesse: Last works », in Robert Pincus-Witten et Linda Shearer (dir.), « Eva Hesse » : *A Memorial Exhibition*, catalogue d'exposition, New York, The Salomon R. Guggenheim Museum, 1972, 3<sup>e</sup> page du texte.

10. *Hang Up* (1966), présenté lors de l'exposition *Abstract Inflationism and Stuffed Expressionism* à la Graham Gallery, 1966.

11. Travail qui a suscité l'intérêt d'autres artistes, comme Richard Serra, ce qui aide à nous situer dans le temps et dans l'univers qui est celui de *Hang Up* en 1966.

rapport avec les contradictions et les oppositions ... je devrais prendre ordre *versus* chaos, ligne *versus* masse, immense *versus* petit, je devrais essayer de trouver les oppositions les plus absurdes ou extrêmes<sup>12</sup>. » On pourrait, de la même façon, dans la poétique d'Eva Hesse, relier la répétition aux notions d'ordre, de chaos et d'associations absurdes<sup>13</sup>.



Eva Hesse, *Hang Up*, 1966, acrylique, toile, acier, 183 × 213,5 × 173 cm, collection Mr. and Mrs. Victor W. Ganz, New York

---

12. Eva Hesse, in Linda Shearer, « Eva Hesse: Last works », in *Eva Hesse: A Memorial Exhibition*, *op. cit.*, 2<sup>e</sup> page du texte.

13. Forme absurde aussi de par son caractère particulièrement ambigu, entre organique et synthétique ; de par la répétition des formes uniques, réalisées artisanalement ; mais aussi de par les associations multiples, parfois antagoniques, auxquelles renvoient ses travaux.

De fait, ces oppositions fonctionnent de manière à construire le travail en utilisant des tensions entre matières et gestes. Construction qui demande une intention insistante, comme on peut le voir dans des œuvres qui opèrent par la répétition des éléments, mais qui, en même temps, maintiennent une grande ouverture à l'improvisation. Linda Shearer, dans le catalogue de l'exposition commémorative organisée au Guggenheim Museum de New York, en 1992, parle d'« une répétition qui présente toujours quelque chose d'extrêmement surprenant<sup>14</sup> ». Des gestes, des supports, mais aussi le temps qui s'amalgame dans la matière et les expérimentations d'Eva Hesse. Un temps qui apparaît dans la plasticité spécifique des matériaux, mais aussi dans la fréquence d'apparition des éléments. Une matière qui, quant à elle, révèle une transformation, effectuée en un temps impalpable, mais pourtant ressenti, éprouvé dans des matériaux inattendus. Temps présent mais suspendu, car il est souvent figé. Quoi qu'il en soit, il ne s'agit pas d'un temps solide, puisque, même s'il est parfois linéaire, il se retrouve emmêlé, transparent ou opaque, et nous pourrions parler d'un temps qui flotte ou qui pèse, suivant la matière et suivant le geste de l'artiste.

Eva Hesse admet que la notion de permanence est quelque chose qui lui échappe ; son travail présente une fragilité exceptionnelle et il lui est arrivé de se sentir culpabilisée lorsqu'elle vendait une œuvre dont elle n'était pas sûre de la durée. Mais, concluait-elle, de toute façon « la vie ne va pas durer, et l'art ne va pas durer, cela n'est pas important<sup>15</sup> ».

La notion de temps apparaît aussi dans le travail de Hesse à travers la répétition, aspect particulièrement visible dans *Expanded Expansion* (1969), *les objets en papier mâché*, de même que dans *Connection* (1969) et *Repetition* (1967-1968). La répétition d'un élément visuel, d'un motif par exemple, fonctionne comme un élément structurel, mais

14. Eva Hesse, in Linda Shearer, « Eva Hesse: Last works », in *Eva Hesse: A Memorial Exhibition*, op. cit., 3<sup>e</sup> page du texte.

15. Eva Hesse, in Cindy Nemser, « Eva Hesse », in *Art Talk: Conversation with 12 Women Artists*, op. cit., p. 218.

également temporel parce qu'on associe la répétition d'un élément, ou d'un événement, à la sensation du passage du temps. À l'exemple des vagues qui se succèdent dans la mer et sont à l'origine même de la notion de rythme. Car naît alors l'idée de quelque chose qui donne une cadence associée à une durée, d'un système attendu qui peut être interrompu par un changement. Lequel surprend par l'excès ou par l'absence de l'élément que l'on attend et qui se répète dans un certain espace, suivant des pauses régulières ou pas. Un changement qui surprend aussi par une différence dans le dessin, ou dans le format venu d'une même matrice, et qui demande que l'on observe comment la répétition des éléments fonctionne dans le travail de chaque artiste et quels enjeux elle engage. Il est évident que l'élément qui se répète donne une cadence, organise un espace dans la durée. Cependant, à quoi sert cette répétition dans une poétique plastique ? Par quel tempo chaque artiste visuel est-il fasciné ? Quelle est la durée engagée dans son travail ?



Eva Hesse, *Connection*, 1969, fibre de verre, résine de polyester et anneaux métalliques, entre 40 et 166 cm de long par 2,5 à 7,5 cm, collection Mr. and Mrs. Victor Ganz, New York

Cindy Nemser, interrogeant Eva Hesse, lui demande si son travail n'aurait pas une relation spécifique avec l'art vu comme un processus (*work in process*) – centré sur des actions qui ont lieu pendant un certain temps et qui constituent le sujet même du travail<sup>16</sup> –, à quoi Eva Hesse répond : « Non, je ne comprends pas de cette manière, ... je ne pense jamais : “Maintenant je suis en train de tirer, d'enrouler, de couper ou de couvrir de caoutchouc.” Pour moi le processus est nécessaire pour arriver là où je veux aller<sup>17</sup>. »

L'aspect transitoire d'un processus, ou d'une chose qui peut en devenir une autre, lié de façon inattendue à la sensation d'un temps figé, fait partie de ces étrangetés qui impressionnent dans la poésie d'Eva Hesse. *Connection* (1969) en est un exemple illustratif, accentué, par ailleurs, par son aspect peu attractif.

#### UNIQUE MAIS SÉRIEL

On n'est pas certain ici de ce qu'on voit, on ne sait à quoi associer ces formes molles, devenues rigides, ces surfaces aux plis interrompus qui semblent arrachées de quelque part, d'on ne sait où, mais d'une même surface. Sont-ce des restes, des squelettes ou des organes intérieurs qui brillent comme s'ils étaient encore humides<sup>18</sup> ? Je vois dans *Connection* (1969) une des œuvres les plus étranges et les plus inconfortables pour le spectateur qu'Eva Hesse ait réalisées. Il semble que ce soit là que l'artiste ait voulu être, loin des aspects décoratifs que ce travail pourrait avoir. Travail qui n'était pas encore fini au moment de sa mort, car Eva souhaitait voir une grande quantité d'éléments, chacun traité comme un élément unique, construits par un hasard naissant de l'action de la résine à qui revenait de les différencier.

---

16. Cindy Nemser fait aussi référence à Richard Serra dans ce passage, « Eva Hesse », in *Art Talk: Conversation with 12 Women Artists*, *op. cit.*, p. 220.

17. Eva Hesse, in Cindy Nemser, *ibid.*, p. 220.

18. L'aspect brillant, donné par la résine de polyester, associé à ces formes organiques, renvoie à cette sensation d'humidité que l'on retrouve à l'intérieur des corps vivants.

Mark Godfrey, dans le texte qui accompagne le catalogue de l'exposition du Jewish Museum<sup>19</sup>, associe le travail d'Eva Hesse aux objets de Claes Oldenburg qui jouent avec la pesanteur et avec d'étranges associations avec le corps humain. L'historien relie les plis, la chute, qui dramatise la pesanteur, et le hasard, qui préside à l'organisation des structures de Robert Morris sur le feutre, au travail de Hesse. Il associe l'importance particulière que prend le hasard dans la création aux manifestations de l'*antiforme*<sup>20</sup>.



Robert Morris, *Untitled*, 1967-1968, pièces de feutre, collection National Gallery of Canada

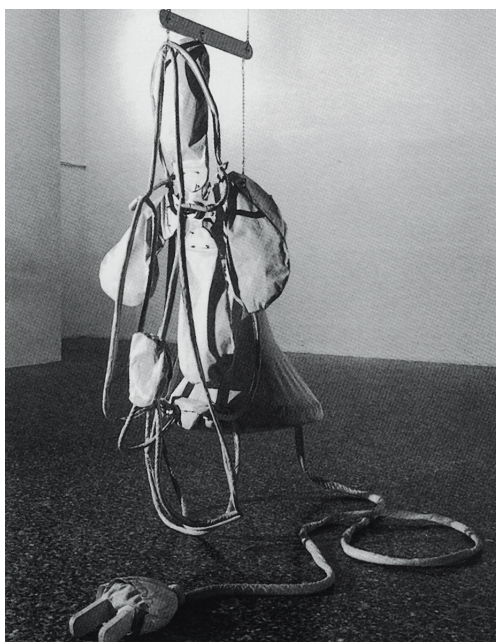
Des structures molles, couvertes par plusieurs couches de résine ou de latex, constituent les expérimentations qu'Eva Hesse a toujours pratiquées de façon répétitive, poursuivant la recherche d'une présence

---

19. Mark Godfrey, « A string of notes Eva Hesse Hanning Sculpture », in Elisabeth Sussman et Fred Wasserman (dir.), *Eva Hesse: Sculpture*, New York, The Jewish Museum et Yale University, 2006, p. 34-35.

20. Manifestations qui soulignent, depuis les années 1960, la place cruciale que prennent les matériaux et l'action de l'artiste dans la forme finale du travail. Les travaux et les textes de Robert Morris ont, sur ce point, une grande importance (ainsi que le travail d'Eva Hesse). Ils procèdent d'une recherche qui passe par l'expérimentation, par les réactions physiques des matériaux. Ainsi, les matériaux souples seront ceux qui se prêteront le plus à des expérimentations liées à l'action de la pesanteur, à leur capacité d'extension et de pliage, d'accumulation et de dispersion, dont le but est d'arriver à une forme qui soit la trace de l'action de l'artiste, action en cohérence avec les matériaux dont il se sert pour créer une œuvre libre de préoccupations telles que sa durée dans le temps ou sa solidité physique.

spontanée de la forme. Répétitions nommées *motifs sériels*<sup>21</sup> par Linda Shearer qui reprend l'idée d'Eva Hesse à propos du rapport entre régularité et divergence dans la relation entre les éléments. À quoi s'ajoute l'utilisation d'une matière souple et flexible, associée à la notion de répétition et de hasard, qui nous amène à l'œuvre nommée *Repetition*.



Claes Oldenburg, 1967, *Giant Soft Fan, Gost Version*, toile, bois, caoutchouc, 3 × 1,5 × 1,6 m, collection The Museum of Fine Arts, Houston

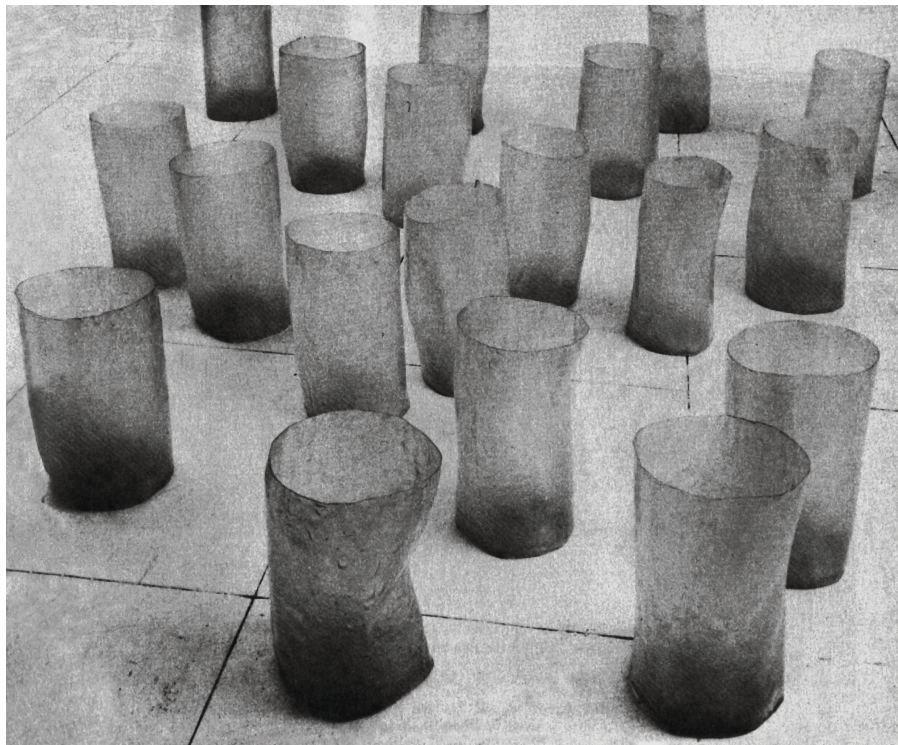
*Repetition* est un travail sur lequel Eva Hesse a beaucoup insisté ; il a été conçu en trois versions différentes et dans des matériaux différents : aluminium et papier mâché, latex et, finalement, fibre de verre. Sur les dessins de ce travail, ainsi que dans les autres versions antérieures, figurait un fil en caoutchouc, pouvant avoir différentes longueurs, qui sortait du fond de chaque cylindre. *Repetition* est une œuvre, pour ainsi dire emblématique de cette relation entre répétition et hasard, entre faire partie d'un univers et être différent, entre suivre un modèle et échapper à ce modèle. Dès ce moment, la décision était prise ; le matériel choisi pour être exposé était la résine et Eva Hesse

---

20. Eva Hesse, in Linda Shearer, « Eva Hesse: Last works », in *Eva Hesse: A Memorial Exhibition*, op. cit., 4<sup>e</sup> page du texte.



avait fait le choix de cylindres transparents et vides, sans fil pour les associer entre eux. Seule la structure et la matière transparente, bien manipulée, reliaient les éléments au lieu où ils étaient disposés.



Eva Hesse, *Repetition Nineteen III*, 1968, fibre de verre, 19 unités, mesures approximatives 48-51 cm de haut × 28-32 cm de diamètre, collection The Museum of Modern Art, New York

Dans la présentation de son entretien avec Eva Hesse, Cindy Nemser écrit : « Par la répétition de formes cylindriques, rondes ou rectangulaires, Eva a créé ses sculptures... en donnant à l'ensemble de la pièce un sens qui est celui de la croissance et du changement organique individuel, de même que de l'idée de la répétition mécanique d'une progression géométrique<sup>22</sup>. » On identifie ainsi une forme hybride, non seulement dans le déplacement du geste de l'artiste, mais dans la trace même que laisse son action sur la matière. À savoir des fusions et des confusions, à la manière de ce que créent les grands poètes. Un amal-

---

22. Cindy Nemser, « Eva Hesse », in *Art Talk: Conversation with 12 Women Artists*, op. cit., p. 201.

game entre ce qui est trouvé dans la nature et ce qui est produit par la culture, entre l'organique et l'inorganique, entre ce qui est connu, déjà organisé, et ce qui reste étrange, incompréhensible.

#### INORGANIQUE, MAIS ORGANIQUE

Alois Riegl, à qui il a déjà été fait référence quelques pages avant, analyse les aspects qui, dans l'art, différencient les structures organiques des structures inorganiques ; il explique qu'entre les lois formelles de la nature inorganique, il existe une symétrie absolue des surfaces et des lignes<sup>23</sup>. Dans le travail d'Eva Hesse, on est souvent confronté à cette perturbation ou à cette rencontre entre une forme inorganique, visible dans les cylindres, les rectangles ou les ronds, et une forme qui rappelle *le vivant*.



Eva Hesse, pièce d'atelier, 1968, latex et gaze enduite, 43 × 12 × 3 cm, collection University of California, Berkeley Art Museum & Pacific Film Archive

Riegl observe que, dans l'art, les motifs inorganiques construits par des répétitions et des relations géométriques entre les éléments

---

23. Alois Riegl, *Grammaire historique des arts plastiques*, op. cit., p. 64.

utilisent souvent le remplissage des vides par des formes qui plaisent, ce qui donne un caractère décoratif au travail, au point que, écrit-il, « plus le motif paraissait stylisé, inorganique, plus il plaisait, car il paraissait plus harmonieux à l'œil<sup>24</sup> ». Quand on comprend ce mécanisme, on remarque qu'Eva Hesse, consciemment ou inconsciemment, a *joué* avec cet aspect, c'est-à-dire avec l'opposition entre ce qui est décoratif et ce qui ne l'est pas du tout et, au contraire, suscite même le dégoût (*the ick*).

L'aspect brillant et irrégulier des surfaces et les différences subtiles entre les éléments qui, dans le travail d'Eva Hesse, échappent à la séduction décorative rappellent des surfaces organiques. D'ailleurs les caractéristiques associées à l'aspect organique dans l'art qu'a étudié Riegl sont les suivantes : la manifestation du mouvement et l'aspect arrondi des structures<sup>25</sup>. Pour lui, ce qui aurait amené l'homme à la représentation des formes organiques serait sa fascination pour la vie et son mouvement. Mais, dans l'histoire de l'art occidental, c'est avec la peinture de Giotto que s'effectue le grand passage de l'immobilité au mouvement et à la représentation plus spontanée des figures humaines : « Lorsqu'on admit le fortuit et l'instantané dans les gestes des figures, parallèlement on admit aussi le récit d'événements contemporains<sup>26</sup> », explique l'historien de l'art. Dans ce passage historique d'une forme inorganique à une forme organique se produirait une perte de la netteté et de la précision, caractéristiques de l'art antique<sup>27</sup>, dans la mesure où il s'agit de passer de l'aspect universel et poli de la forme classique, qui cherche justement cette place stable et durable, emblématique du modèle à suivre ; à une forme instable et mobile qui est celle du vivant.

Cette distinction entre les aspects inorganiques et organiques présents dans l'art, qu'étudie Aloïs Riegl, aide à comprendre comment Eva

---

24. Aloïs Riegl, *Grammaire historique des arts plastiques*, *op. cit.*, p. 74.

25. « Dans la nature tout ce qui est organique se manifeste par le mouvement ; celui-ci dissimule ou camoufle les lois éternelles de la symétrie et de la proportion » (Aloïs Riegl, *ibid.*, p. 70).

26. Aloïs Riegl, *ibid.*, p. 94.

27. Aloïs Riegl, *ibid.*, p.70-73.

Hesse les associe et, en réalité, les amalgame pour créer cette forme hybride. Et comment, dans sa poétique, elle installe l'œuvre dans le présent, la relie aux événements passagers et à d'autres événements de la vie quotidienne, et peut-être même à ce qui est au-delà de cette réalité.

Mais rien n'est naturel dans le travail d'Eva Hesse, et la critique a aussi associé cet aspect étrange de son travail au discours surréaliste d'autres artistes. Yve-Alain Bois aborde cette question du rapport entre la pensée surréaliste et la poétique d'Eva Hesse<sup>28</sup> et associe *Accession II*<sup>29</sup> (1967) à deux objets : *Le Déjeuner en fourrure* (1936) de Meret Oppenheim et une boîte fermée, *Sans titre* (1968), de Donald Judd.



Meret Oppenheim, *Le Déjeuner en fourrure*, 1936, tasse, soucoupe et cuiller couvertes de fourrure, hauteur 7,3 cm, diamètres tasse 11 cm et soucoupe 23,8 cm, longueur cuiller 20,3 cm, Museum of Modern Art, New York

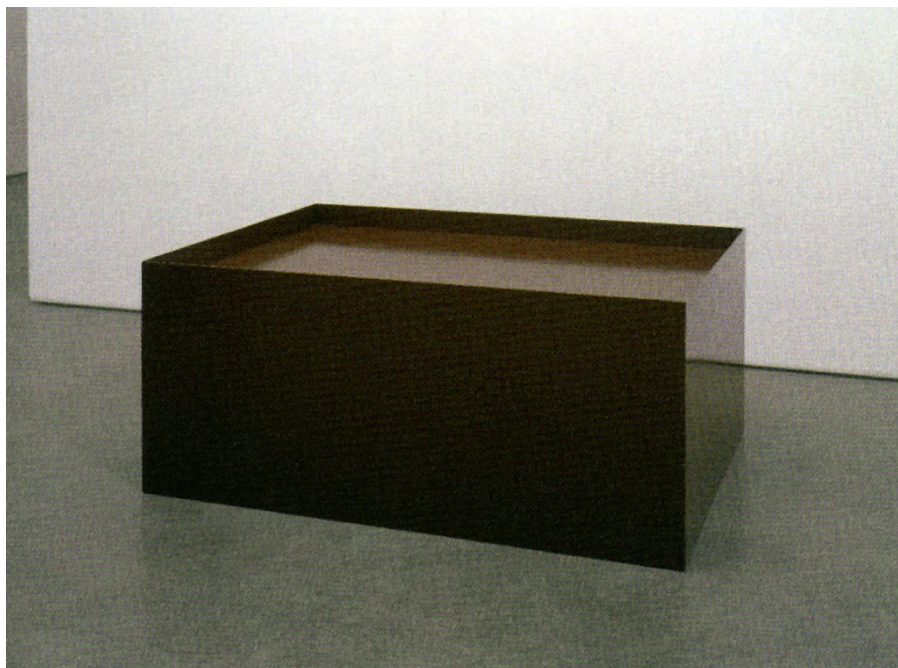
Des références explicites à des objets quotidiens, telle une banale tasse à café couverte par la peau d'une bête où l'on n'a pas envie de poser ses lèvres, ou une boîte hermétique, asphyxiant et inutile. C'est dans ce contexte qu'Yve-Alain Bois évoque un passage du texte écrit par Robert Smithson à propos d'une œuvre de Judd qui annonce une *matérialité sinistre* où surface et structure, intérieur et extérieur,

---

27. Yve-Alain Bois, « Dumb », in Elisabeth Sussman et Fred Wasserman, *Eva Hesse: Sculpture, op. cit.*, p. 17-27.

29. *Accencion* (1967), cube en fibre de verre avec des tubes en plastique, dont les extrémités sont à l'intérieur du cube.

existent simultanément dans une *condition suspendue*. Ce qui conduit à la réflexion critique d'Yve-Alain Bois qui explique que la forme hybride du travail d'Eva Hesse ne serait pas liée à une simple opposition ou à une simple fusion entre le figé et le mouvement, le flexible et le rigide, le tendu et le plié, le sec et le mouillé, mais à une question d'un autre ordre : une non-distinction entre l'organique et l'inorganique, à l'œuvre dans une opération complexe qui relie le mort et le vivant.



Donald Judd, *Sans titre*, 1968, aluminium émaillé, 56 × 127 × 94 cm, Guggenheim Museum, New York



## B4. RÉPÉTITION ET VARIATIONS

*Un vent vient voir le chaos et lui dit :*

*« L'état de l'univers est déplorable, que puis-je faire pour l'améliorer ? »*

*Le chaos continue, tel un oiseau, à voltiger et à sautiller, sans prêter attention à la question ; il se tait.*

*Aussi le vent pose-t-il la question une seconde fois ; celle-ci demeure sans réponse.*

*Comme dans d'autres contes du même genre, il faut reformuler*

*une troisième fois. Le chaos, alors, cesse de sautiller, et prononce :*

*« Vous n'aboutirez qu'à faire empirer les choses<sup>1</sup>. »*

John CAGE

La répétition d'un élément dans l'art contemporain – que ce soit celle du geste du danseur, d'une construction sonore dans la musique, ou simplement d'une forme visuelle – introduit des sensations de rythme. C'est-à-dire de la répétition d'une forme dans un temps, de quelque chose qui amalgame et unit en quelque sorte la forme au temps. Le mot « rythme », dans son origine étymologique, est associé au mouvement des flots, à la succession des vagues, toujours répétée, et toujours différente<sup>2</sup>. Situation où un élément, relié à l'autre, engendre l'attente d'une apparition renouvelée (ici le mouvement particulier de l'eau qui forme une vague), même si cette chose qui réapparaît est toujours différente de la précédente. Par contre, dans l'art contemporain, la répétition d'un même élément s'accompagne d'une *insistance* sur cette relation forme-temps qui devient la réaffirmation d'un lien historique, doté d'une logique propre, intrinsèque à chaque répétition et à chaque rythme.

---

1. John Cage, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique*, traduit de l'anglais par Daniel Charles, La Souterraine, La Main courante, 1994, p. 14, repris in *Musique et temps*, Paris, Cité de la musique, 2008, p. 69.

2. Pierre Sauvanet, *Le Rythme grec, d'Héraclite à Aristote*, Paris, Puf, 1999, p. 11. L'auteur rappelle aussi qu'« en arabe le même mot *bahr* signifie à la fois "mer" et "mètre" ».

Dans la démarche de chaque artiste, la répétition joue donc un rôle spécifique (même lorsqu'on identifie des formats identiques dans des travaux différents<sup>3</sup>). Elle peut être là pour remplir une surface, pour donner la dimension d'une durée, pour exprimer la monotonie d'un moment ou le caractère obsessionnel d'une action. Mais quel est précisément le rôle de la répétition dans le travail de Nelson Félix ? Et comment cette liaison entre forme et temps apparaît-elle dans sa démarche ?



Nelson Félix, *Camiri*, 2006-2007, 5 sculptures en marbre de Carrare : 2 cubes : 90 × 90 × 87 cm et 90 × 90 × 90 cm ; 3 anneaux Ø 230 cm × 173 cm, Ø 45 × 25 et Ø 45 × 25 ; plus 38 poutres métalliques de dimensions variées, exposition Museu Vale do Rio Doce

---

3. Visible par exemple dans la simple forme du cube dans l'art américain des années 1960 et 1970 – le cube en laiton doré de Judd, *Sans titre*, réalisé en 1970, qui reflète l'espace autour de lui ; le cube en acier de Tony Smith, *Sans titre* (1962), fonctionnant comme un élément solide qui se pose dans l'espace ; le cube en plaques d'acier de Richard Serra, *One Ton Prop (House of Cards)* (1968-1969), qui joue avec la solidité et l'instabilité de la forme – pour à peine marquer quelques différences.



## DISPOSITION ET PULSATION

Pour *Camiri*<sup>4</sup> (2006-2007), Nelson Félix a occupé deux grandes salles du Museu Vale. Dans la première, il a placé les deux cubes de marbre, en orientant leurs ouvertures dans différentes directions. Il les a déposés devant l'entrée, centrés par rapport à la porte. On aperçoit au-delà une succession de poutres de fer qui traversent la salle de façon parallèle, à 80 centimètres du sol, comme si elles avaient transpercé le mur pour se poser à cet endroit. Cette disposition place le spectateur devant les deux sculptures, à l'entrée de la salle, mais interdit sa libre déambulation. Il a le sentiment d'être devant un cadre : au premier plan les deux cubes, tels deux personnages (presque pareils) qui *regardent en différentes directions*, et derrière ces cubes une succession de poutres, placées à des intervalles identiques, soit équidistantes, que l'œil réunit de par les mécanismes de la perception. Tout au fond apparaît la deuxième salle, où la succession des poutres placées parallèlement au sol continue, jusqu'à un grand anneau blanc. Cet anneau de marbre est en situation de déséquilibre, car soutenu par une poutre en diagonale par rapport au sol. Enfin, de l'autre côté de l'anneau, une nouvelle succession de poutres traverse la salle en diagonale.

La répétition des poutres imprime une forme et un *tempo* qui modifient notre regard. Même si l'artiste place le visiteur à l'extérieur de cette situation complexe, constituée par des structures lourdes placées en parfait déséquilibre, où la répétition insiste sur une situation de force, suggérée par le choix des matériaux, le fer et le marbre, par les dimensions des éléments et leurs dispositions à l'intérieur des deux salles. La répétition accentue la puissance des forces qui jouent à l'intérieur de l'ensemble, dans une tension que fait percevoir le placement répétitif des poutres, et la façon dont elles sont fixées, qui, pour sa part, crée l'illusion qu'elles sont passées à travers les murs, non pas une fois, ni même deux fois, mais trente-huit fois.

---

4. *Camiri* – exposition au Museu Vale do Rio Doce, 26 octobre 2006-11 février 2007, Vila Velha, Espírito Santo. 5 sculptures en marbre de Carrare : 2 cubes dont le plus fin a pour dimensions 90 × 90 × 87 cm et le plus gros 90 × 90 × 90 cm ; 3 anneaux Ø 230 cm × 173 cm, Ø 45 × 25 et Ø 45 × 25 ; plus 38 poutres métalliques de dimensions variées.



Nelson Félix, *Camiri*, 2006, 5 sculptures en marbre de Carrare : 2 cubes :  $90 \times 90 \times 87$  cm et  $90 \times 90 \times 90$  cm ; 3 anneaux  $\text{Ø} 230 \times 173$  cm,  $\text{Ø} 45 \times 25$  cm et  $\text{Ø} 45 \times 25$  cm ; plus 38 poutres métalliques de dimensions variées

Dans l'exposition *Concerto para encanto e anel*<sup>5</sup>, en 2010, Nelson Félix a percé le plancher pour arriver à la terre. Là, il a enfoncé soixante-huit poutres en fer, disposées en colonnes et distribuées régulièrement à la distance d'un pas, c'est-à-dire approximativement d'un mètre. Soudain, un événement intervient dans cette régularité ; un grand anneau en marbre, pesant 9 tonnes ( $\text{Ø} 230 \times 173$  cm), tombé du haut, provoque, dans sa chute, la torsion de quatre poutres métalliques. L'anneau est calé, mais en parfait déséquilibre. Déséquilibre rendu encore plus évident par la disposition des barres de fer : égale, répétitive et perpendiculaire à l'horizontalité du sol. L'artiste fait déambuler le visiteur entre les poutres métalliques qui rappellent inévitablement les troncs des arbres que l'on aperçoit à l'extérieur de la salle. Et cette déambulation au milieu d'éléments semblables fait surgir différents points de vue sur un événement imprévu.

La répétition et le hasard jouent le même rôle dans la démarche de l'artiste. Nelson Félix utilise la répétition des éléments pour mettre en

5. *Concerto para encanto e anel*, 2010, exposition organisée dans les Cavalariças, Parque Lage, Rio de Janeiro. Anneau en marbre de Carrare  $\text{Ø} 230$  cm  $\times$  173 cm, et 68 poutres de fer.

évidence un rapport transgressif entre eux et accentuer la puissance du hasard. À ce sujet, Luiz Camillo Osorio a développé une intéressante réflexion inspirée par son travail : « L'acceptation des accidents est déterminante pour donner leur force aux œuvres et démontre combien nous sommes à la disposition des circonstances. Cette façon de faire face aux événements extérieurs [par exemple le glissement de l'anneau] est un élément de rupture avec la tradition, et prend sur soi une précarité qui est propre à notre époque<sup>6</sup>. » De fait, l'alternance entre répétition d'un élément et variations des événements ne fait qu'accentuer l'impression d'un mouvement de la forme de même que l'imprévu des situations.



Nelson Félix, *Concerto para encanto e anel*, 2010, anneau en marbre de Carrare Ø 230 cm × 173 cm et 68 poutres en fer, Cavalariças, Parque Lage, Rio de Janeiro, Brésil

6. Luiz Camillo Osorio, « Comunhão do natural com o artificial », *O Globo*, 24 mars 2005, in Nelson Félix et Glória Ferreira, *Trilogias : Conversas entre Nelson Félix e Glória Ferreira*, Rio de Janeiro, Pinakothek, 2005, p. 217.

Même si cette répétition joue avec l'imprévu, dans deux autres travaux de l'artiste (*Grande Buda* [1985-2000] et *Mesa* [1997-1999]), elle semble fonctionner aussi comme un indice du rythme, autant que comme une preuve de la transformation des choses dans un certain espace de temps. Comme si cette répétition voulait se présenter comme quelque chose de fixe, de stable, de solide, mais appelé inévitablement à glisser sur le chemin de l'imprévu, de la vie elle-même. L'élément fixe se plie au mouvement et fonctionne en même temps comme preuve du mouvement du matériau à l'intérieur d'une durée.

Le *Grande Buda* (1985-2000) a été réalisé dans l'État de l'Acre, en Amazonie brésilienne, en 2000. Dans cette œuvre, le choix de l'arbre faisait intervenir des aspects liés à sa puissance et au temps de sa croissance, comme on l'a déjà vu ; l'artiste a donc travaillé avec l'acajou, arbre qui peut vivre mille trois cents ans et dont la période de croissance est de trois cents ans. Il a choisi un arbre, situé au milieu de la forêt amazonienne, pour installer autour de son tronc des cylindres métalliques, destinés à être absorbés par l'acajou, tout au long de sa croissance, épousant par là même une forme amenée à se développer sur une très longue période au regard de la vie humaine. S'insère, dans ce travail, la trame des différents temps, celui de la forêt, de la vie de cet arbre, et un troisième temps, lié au processus d'absorption, par cet arbre, de la structure métallique elle-même.

Nous n'avons pas accès à la totalité de la forme du travail que nous pouvons à peine supposer. Car notre perception du temps est certainement associée à notre propre existence. Ce que note bien Nelson Félix quand il dit : « C'est l'impossibilité de l'être qui me touche, surtout quand je raisonne à partir de cinq cents ans. L'impossibilité de voir cela... on ne verra jamais le *Grande Buda* prendre sa forme finale... nous sommes en deçà de cette réalité<sup>7</sup>... c'est un temps qui n'appartient pas à notre existence, qui nous donne une sen-

7 Nelson Félix et Glória Ferreira, *Trilogias : Conversas entre Nelson Félix e Glória Ferreira*, op. cit., p. 39

sation de longue durée : trois cents, quatre cents ans, c'est la même chose par rapport à notre vie<sup>8</sup>. » Ces simples cylindres, associés à la croissance de l'arbre, nous donnent les dimensions des différentes existences : des durées de vie, la nôtre par rapport à celle de l'arbre, et la vie de l'arbre par rapport à celle du cuivre ; mais ils signalent aussi le changement de la forme, car les éléments en cuivre sont placés autour de l'arbre qui imposera lui-même sa dimension et sa direction de croissance. Encore une fois la notion de rythme est pertinente dans la conception de ce travail.

L'artiste plasticien a besoin de la dimension du temps, et la question qu'il se pose est de savoir comment donner forme à cette sensation dans une peinture, une sculpture, un objet visuel. « J'avais besoin du temps et d'un élément qui soit plus grand que notre capacité d'observation visuelle. À mon avis, dans tout cela, on retrouve la poésie moderne. Même si vous voyagez là-bas, en Amazonie, vous ne verrez pas le *Grande Buda*, parce que le temps est plus grand que vous. Et l'on revient à Pessoa, *je suis celui que je n'étais pas...* Cette impossibilité d'appréhender la totalité nous rend humble et déplace notre capacité d'observation<sup>9</sup>. » Autrement dit, il ne s'agit pas ici d'affirmer que le temps est plus grand, mais qu'il nous dépasse, qu'il est multiple et varié et que plusieurs temps passent par l'aujourd'hui<sup>10</sup> que l'on n'arrive pas à appréhender dans une totalité (le temps de la forêt, de la croissance de l'arbre, de la transformation du travail, de la durée du laiton, de notre vie, etc.).

Malgré son aspect de fixité et la pulsation répétitive du placement des éléments (les griffes en laiton autour de l'arbre), le traitement du temps par Nelson Félix crée une sorte de confusion. Un entremêlement

---

8. Nelson Félix et Glória Ferreira, *Trilogias : Conversas entre Nelson Félix e Glória Ferreira*, op. cit., p. 50.

9. Félix se réfère au poète portugais Fernando Pessoa (1888-1935), dans l'entretien avec l'artiste, en annexe.

10. Ce qui nous conduit à l'idée même du contemporain et à ce que dit Giorgio Agamben à ce sujet : « Le poète, en tant que contemporain, est cette fracture, il est celui qui empêche le temps de se rassembler » (Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit de l'italien par Maxime Rovere, Paris, Payot & Rivages, 2008, p. 15.

de différentes durées construit la forme. Nous ne savons plus où commence le temps (ni la forme) ni où il / elle finit. Ce qui rejoint inévitablement une autre notion liée à la forme moderne, qui transmet cette sensation d'entremêlement et de mouvement continu que l'on retrouve dans le *all-over* de la peinture de Jackson Pollock où s'entremêlent les lignes et les parcours. Les lignes se répètent tout en étant uniques, suivre la ligne c'est se perdre, il n'y a ni début ni fin, elles s'emmêlent, comme les différentes formes et les différentes durées dans le *Grande Buda*<sup>11</sup>.

Dans *Mesa* (1999), la répétition formelle des plaques rectangulaires, posées côte à côte, de même que la répétition visible dans la structure des eucalyptus ainsi que dans la disposition et les espacements des vingt-deux figuiers, fonctionnent comme autant d'indices des transformations de la forme. La répétition structurelle apparaît comme suscitée par le plaisir de révéler la différence. Il semble même que la répétition formelle visible dans *Mesa* et dans *Grande Buda* soit là comme une structure de réduction, qui sert à mettre en relief le processus vivant, sa fragilité physique et l'imprévu des situations. Elle sert de base au traitement des questions traditionnelles de la sculpture : poids, équilibre, transformations au long du temps, possible monumentalité, qui sont en rapport avec notre corps et la durée de notre vie. Mais l'artiste travaille, dans ce cas, une sculpture incarnée, vivante, qui perturbe les connaissances et les sensations déjà vécues.

Ce sont des travaux extrêmement sensibles, à l'écoute, dans leur réalisation, des changements les plus subtils, et mettant souvent en œuvre des moyens importants, des matériaux dont la durée d'existence dépasse de beaucoup la vie humaine, installés dans des lieux

---

11. « Vous ne pénétrez pas par une “porte” précise. Cet “endroit” se trouve partout, et vous pouvez entrer et sortir quand et où vous voulez [...] son œuvre [celle de Jackson Pollock] s'ouvre à l'infini. Elle indique que les limites du champ rectangulaire ont été ignorées au profit d'une expérience de continuum qui se répand tous azimuts, au-delà des dimensions physiques de l'œuvre » (Allan Kaprow, « Témoignage d'Allan Kaprow »[1958], in Daniel Abadie et Claire Stoullig [dir.], *Jackson Pollock*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges-Pompidou, 21 janvier-19 avril 1982, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1982, p. 317). Extrait du magazine *ARTnews*, octobre 1958.

naturels qui peuvent éventuellement être encore préservés de nouvelles constructions. Il y a là tout un investissement où la répétition formelle ou la répétition d'un procédé sert à ouvrir la porte à l'imprévu. Répétition d'une forme et d'un procédé qui peut apparaître comme une sorte de contrôle, mais qui est là pour faire place à l'incontrôlé.



Nelson Félix, *Mesa*, 1997-1999, plaques de fer et figuiers, 0,90 × 51 × 2,50 m, 29°50,045' S × 57°06,249' W, projet Fronteiras, Instituto Itaú Cultural, Uruguaiana, RS

D'autre part, *Gênesis* (1988-2000), *Grande Buda* (1985-2000), *Mesa* (1997-1999) et *Vazio do coração / Litoral* (1999-2004), comme on le verra par la suite, sont des travaux qui fonctionnent en tant que systèmes et se dirigent vers leur propre invisibilité. Dans une dynamique qui ressemble à celle qui a été étudiée dans la nature, c'est-à-dire à une forme qui se transforme et qui, en vertu des processus physiques, poursuit la recherche de son nouvel équilibre en se conduisant elle-même à sa propre disparition. Ce que les sciences de la terre ont associé au principe d'entropie<sup>12</sup>.

Dans *Vazio do coração / Litoral* (1999-2004), l'artiste a préparé une sculpture en marbre de Carrare, en forme de ballon, qu'il a percée pour y introduire des bâtons de fer. Nelson Félix a installé ce travail sur une plage du nord-est du Brésil. L'action de l'eau, accentuée par le sel de la mer, va travailler, rouiller le fer et amener progressivement l'éclatement de ce ballon de marbre. Autre travail où un processus physique et invisible de la nature va intervenir dans la construction de la forme qui, à la recherche d'une nouvelle situation d'équilibre, tend à sa propre disparition.

L'importance d'une dimension invisible mais qui, cependant, se constitue en tant que partie formatrice du travail de Félix a été remarquée par Ronaldo Brito<sup>13</sup>. On pourrait parler de processus subtils, sensibles et invisibles (la croissance de l'arbre, l'action de l'eau), *travaillant pour l'artiste* dans la construction de la forme. Mais processus imprévus et invisibles qui comptent avec les savoir-faire de la sculpture – dans le choix des matériaux et dans leur rapport à la pesanteur, dans les

12. Principe qui dirige l'étude du changement des formes dans le paysage. La notion d'*entropie* vient de la thermodynamique, mais les géologues et les géomorphologues ont apporté une autre compréhension du terme en étudiant l'évolution de la forme de la Terre au long du temps. W. M. Davis a théorisé le principe de l'entropie à propos de systèmes fermés qui tendent à l'entropie.

13. « Il faut voir maintenant, par exemple, qu'une dimension invisible est une partie intégrante de la forme » (Ronaldo Brito, « Corrigir pelo erro », in Ronaldo Brito et Nelson Félix, *Nelson Félix : Camiri*, catalogue d'exposition, Museu Vale do Rio Doce, 2006, p. 15.



formats ronds et carrés souvent utilisés par l'artiste, dans la façon dont il oriente le regard pour lui faire appréhender le travail dans la répétition des éléments et dans la construction de la forme. Mais chez lui, la tradition fusionne de manière différente avec les processus de la nature, surtout ceux qui engagent des transformations physiques, et prennent place dans une trame composée de différentes temporalités, allant de l'immédiat aux durées les plus longues, à l'échelle de leur relation avec la vie humaine.

Les formats utilisés et la solidité des matériaux, associés à l'action physique qui opère dans différents temps, renvoient simultanément à l'expérience du fixe et du transitoire. Selon l'historien de l'art, il s'agit d'une expérience intrinsèque à la sculpture elle-même<sup>14</sup>, qui relie ainsi le travail contemporain de Félix à la même étrange sensation d'enchevêtrement entre le fixe et le transitoire que peut faire naître la contemplation du *David* de Michel-Ange, ou de la *Marie-Madeleine* de Donatello. Expérience qui rend simultanément présentes la fraîcheur du moment actuel et l'infinitude de l'éternité, suggérée par la forme et la longévité des matériaux.

Utilisant un autre support bien différent de celui de la sculpture dans *Vazio do coração / Deserto*<sup>15</sup> (1999), Félix prend une photo en utilisant le diaphragme de son appareil photographique bien ouvert, ce qui lui permet de capter une relation entre la lumière du désert d'Atacama au Chili et le rythme des battements de son cœur. Trois instants se superposent : le clic de l'appareil, l'instant de la lumière et celui du cœur. « Ce n'est pas la photo, mais la question que porte la photo, la perception de l'instant [...] la photo que je prends au rythme de mon cœur [...]. J'ai mesuré la vitesse de mon cœur et j'ai remarqué que c'était une vitesse de plus d'une seconde. Je me suis dit les photos ne

---

14. « Le travail de la sculpture a nécessairement un rapport avec deux aspects basiques de la vie : le transitoire et le permanent » (Ronaldo Brito, « O percurso de escultura », 2009, in Nelson Félix, Ronaldo Brito et Marisa Flórido Cesar, *Concerto para encanto e anel*, Rio de Janeiro, Suzy Munis Produções, 2011, p. 83).

15. Nelson Félix répète les titres de ses travaux *Mesa* et *Vazio do coração*. Ici, il s'agit de *Vazio do coração / Deserto*, 1999-2003, 6 photographies, S 22°54,214' et W 69°11,193'.

vont pas sortir, mais cela n'est pas grave [...] ce qui m'intéresse c'est le rapport qui s'établit dans cet instant<sup>16</sup>. » Pour lui, le *Grande Buddha*, *Mesa* et *Vazio do coração / Litoral* nous parlent de milliers d'années, tandis que cette photo nous parle de l'instant. Question qui a toujours prévalu dans ses œuvres qui cherchent à capter les changements de la forme dans la durée et où la répétition (de l'élément, de la structure ou du son) joue un rôle de repère pour des variations possibles.



Nelson Félix, *Série Arabe*, 2001, marbre de Carrare et fer (*Placa*, 2,45 × 3 × 6 m, *Malha*, 8,18 × 13,5 × 0,90 m), exposition Cavalariças, Parque Lage, Rio de Janeiro

---

16. Nelson Félix et Glória Ferreira, *Conversas entre Nelson Félix e Glória Ferreira*, *op. cit.*, p. 13.

## RÉPÉTITION, VARIATION ET MUSICALITÉ

Dans un travail appelé *Série Arabe* (2001), l'aspect musical devient évident. Il se fait perceptible à travers les différentes *durées* (extensions), *hauteurs* (suspensions et dépositions des pièces), *forces/intensités* (tensions) et *répétitions* (dans la forme des pièces), mais aussi à travers les rapports physiques qui s'instaurent entre les éléments (trois grandes pièces en marbre de Carrare et des poutres de fer) placés dans les salles d'exposition. Actions violentes tel l'enfoncement, le bris du mur qui doit donner passage à cette pièce de marbre (*Placa*), laquelle, par contraste, présente un aspect ondulé et arrondi, comme sculpté délicatement par l'eau. Puis le mouvement de chute ou d'élévation de ce rectangle de fer démesuré qui traverse en diagonale la petite chapelle, de haut en bas, et fait s'interroger sur la manière dont il a pu entrer à l'intérieur de la pièce. L'autre pièce en marbre, une grille que l'artiste appelle *Malha*, relie deux salles, créant une continuité, un long passage. Tout est tension dans la *Série Arabe*, pressions et poussées, éléments et formes répétitives de chaque élément, rapports d'intensité, de rupture, de continuité de la forme dans l'espace et dans notre propre déplacement.

Dans sa confrontation au monde, Nelson Félix se sert de la répétition comme d'une structure. Quelque chose qui lui permet de prendre des distances, de relativiser l'espace et le temps. Comme dans le texte de Cage, où le vent en mouvement met en évidence le chaos, Félix se sert de la répétition et, opérant avec le vivant, fait apparaître notre propre fragilité devant le déroulement des événements imprévus. Il s'approprie un rythme musical, qui constitue une *forme dans sa relation au temps*<sup>17</sup>. Toutes notions qui se relient au discours même de l'artiste où il parle de l'importance, dans son travail, de la poésie moderne, et de l'origine musicale de sa pratique artistique<sup>18</sup>.

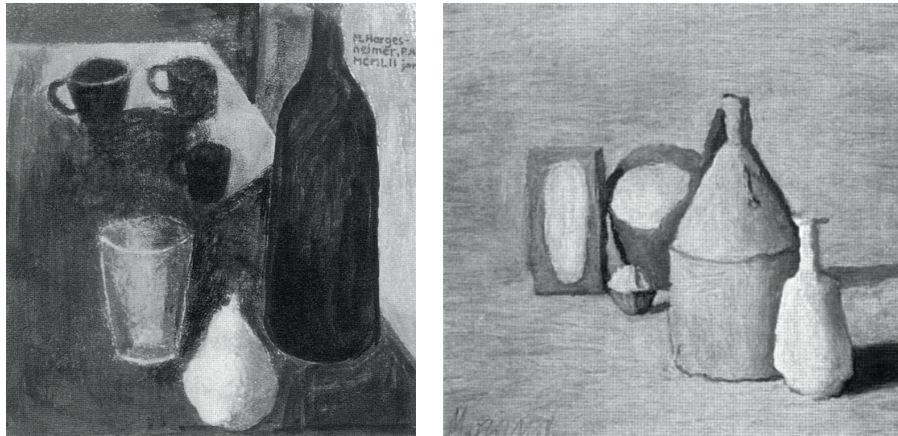
---

17. « On pourrait dire que le rythme grec a ceci de particulier qu'il se situe au carrefour de l'espace et du mouvement [...] le rythme est en quelque sorte une "forme spatiale temporalisée", c'est-à-dire la forme telle qu'elle est transformée par le temps » (Pierre Sauvagnet, *Le Rythme grec, d'Héraclite à Aristote*, op. cit., p. 6).

18. Entretien avec Nelson Félix, réalisé dans l'atelier de l'artiste, 2009-2011, p. 6.



### C. DES HISTOIRES AUTOUR DE LA RÉPÉTITION ET DES RAPPORTS DIFFÉRENTS AUX MATÉRIAUX



Mira Schendel, *Sans titre*, 1952, 100 × 80 cm, collection privée,  
et Giorgio Morandi, *Sans titre*, 1946, 40,5 × 45 cm, collection privée

Dans ce chapitre, la répétition sera abordée par le biais des histoires auxquelles le travail plastique peut donner naissance. Des histoires qui sont relatives au dialogue qui s'instaure entre différentes poétiques, à l'usage que font les artistes de différentes connaissances et les différents récits qui les accompagnent pendant l'élaboration de leurs travaux. Car il s'agit d'une élaboration complexe, profondément enracinée dans leurs choix et dans la manipulation directe de différents matériaux, laquelle, dans les œuvres de Mira Schendel, de Richard Long, d'Eva Hesse et de Nelson Félix, peut avoir l'apparence d'une grande simplicité.

Afin de révéler une sorte de sous-texte qui n'est pas sans rapport avec la présence de la répétition dans leurs œuvres, il convient d'aborder dans cette étude certaines références de l'histoire de l'art, de la critique, et d'autres, provenant du discours propre des artistes. Surgit ainsi une première question : Dans le sillage de quels artistes, ou de

quels principes constructifs, leurs travaux s'inscrivent-ils lorsqu'ils s'associent à la répétition ? Comment ces influences se révèlent-elles ? Pourquoi la critique qui s'intéresse au travail de Mira Schendel décèle-t-elle l'influence de Giorgio Morandi et de Paul Klee dans sa poétique ? En quoi le contact de Mira Schendel avec des artistes constructivistes et néoconstructivistes brésiliens est-il perceptible dans son œuvre ? La répétition qu'on peut discerner dans des démarches si distinctes peut-elle révéler des rapprochements possibles ?



Richard Long, 1967, Ashton Park, Bristol

Dans un univers bien différent, le travail de Richard Long est souvent associé à celui des artistes du Land Art. Comment Long comprend-il lui-même ce rapprochement<sup>1</sup> ? Peut-on vraiment associer sa démarche à celle de ces artistes ou faut-il l'en dissocier ? Par ailleurs, dans le travail d'Eva Hesse, la répétition, tout en dialoguant avec certaines questions posées par le *minimalisme*, est, selon l'artiste<sup>2</sup>, liée à la poétique expressionniste de Jackson Pollock. Et, effectivement, on trouve dans les poétiques des deux artistes un usage fondamental des sens, l'expression d'une subjectivité qui passe par le corps et un rapport direct avec la matière. La répétition, dans les peintures de Pollock, ainsi que dans les objets de Hesse, correspond à la trace que laisse l'action de l'artiste. Enfin comment les travaux contemporains de Nelson Félix sont-ils inséparables des discussions spécifiques qui ont pour objet l'art pratiqué depuis les années 1960 ?

Les discussions proposées par les artistes nord-américains des années 1960, en particulier par les minimalistes, trouvent un écho dans la pratique des quatre artistes. Cette problématique a trouvé dans les écrits de Rosalind Krauss<sup>3</sup> et de Donald Judd<sup>4</sup> les bases nécessaires à l'étude de ce rapprochement ou de cette opposition. Étude nécessairement immergée dans des discussions qui retentissent sur le travail des artistes, abordent des questions telles que la rupture avec la notion d'auteur (rupture qui intègre des interrogations sur ce qu'est l'art et

---

1. « Pour moi le "Land Art" est une expression américaine. Cela veut dire des bulldozers et de grands projets. Il me semble que c'est un mouvement américain ; c'est de la construction sur de la terre qu'ont achetée les artistes. Le propos est de faire un grand monument permanent. Cela ne m'intéresse pas du tout » (Richard Long, entretien avec Claude Gintz. *Art Press*, n° 104, juin 1986, p. 8).

2. Voir Cindy Nemser, « Eva Hesse », in *Art Talk: Conversation with 12 Women Artists* [1969 ou 1970], New York, Charles Scribner's Sons, 1975, p. 206 et p. 211.

3. **Rosalind Krauss** : « O duplo negativo : nova sintaxe pra a escultura », in *Os caminhos da escultura moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 1998, p.291-343, et *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, traduit de l'américain par Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993.

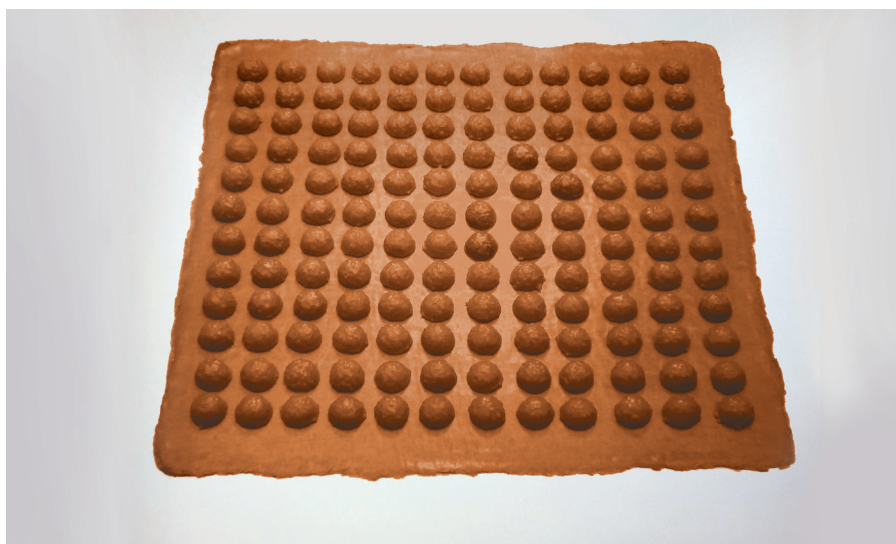
4. **Donald Judd** : « De l'installation », « De l'art et de l'architecture », « L'expressionnisme abstrait », « De l'architecture », « De la symétrie », « Marfa, Texas », « De l'art et de l'architecture », in *Écrits 1963-1990*, traduit de l'américain par Annie Perez, Paris, Daniel Lelong, 1991, p. 80-181.

ce qu'est être artiste), et, en outre, redéfinissent l'artiste autrement, en faisant davantage de lui l'agent de son travail qu'un génie solitaire ; s'ajoutent à cela la mise en question de la composition (entendue comme mode d'élaboration du travail artistique) et une nouvelle proposition, celle de la répétition des structures primaires, c'est-à-dire des éléments anonymes qui se répètent et se relient de façon combinatoire ; pour les artistes minimalistes les éléments perdent alors leur valeur matérielle, car les artistes opèrent avec des éléments industriels. On peut dire que le travail s'installe dans le monde, mais non plus dans un cadre donné, ni sur un socle, car son échelle se rapporte directement aux éléments et aux dimensions du monde ; le travail de l'artiste ne projette plus rien en dehors de lui-même ; loin des représentations et du symbolisme, l'artiste minimaliste s'éloigne des discours narratifs. De sorte que la répétition, dans le minimalisme, est une stratégie utilisée pour échapper à la composition relationnelle entre les parties de la forme finale, composition associée, dans l'histoire de l'art, à notre corps lui-même. Elle constitue alors une façon de relier les éléments, sans hiérarchie, à travers des systèmes conventionnels d'ordonnement.

L'importance d'une mise en évidence de ces questions est conditionnée par leur présence qui naît d'un rapprochement ou d'une négation, dans les travaux de Mira Schendel, de Richard Long, d'Eva Hesse et de Nelson Félix, comme on le verra peu à peu au long du chapitre. Cette approche amène d'ailleurs les questions suivantes : De quelle façon ces artistes deviennent-ils porteurs de nouvelles questions qui réinscrivent le corps, le temps et l'espace dans un autre cadre ? Comment ces quatre artistes, qui établissent tous un dialogue avec les discussions les plus importantes qui ont traversé l'art des années 1960, construisent-ils chacun une poétique propre et particulière ? Par quels chemins Mira Schendel et Nelson Félix sont-ils passés pour réaliser leurs travaux au Brésil ? Comment ces deux artistes, qui se sont mis à l'écoute des mouvements concret et néoconcret au Brésil, élaborent-ils une fusion entre les différentes discussions présentes dans l'art pratiqué en Europe et aux États-Unis ? Interrogation qui a conduit cette recherche à la rencontre des textes critiques brésiliens,



particulièrement ceux de Rodrigo Naves<sup>5</sup> et de Ronaldo Brito<sup>6</sup> qui, depuis plus de trente ans, accompagnent la production contemporaine de l'art brésilien, et en particulier celle de Mira Schendel et de Nelson Félix. Leurs écrits proposent une vision historique de la démarche des artistes, qui réalisent leurs travaux dans des conditions bien différentes de celles rencontrées en Europe et aux États-Unis, sans s'en trouver nullement intimidés, mais affirmant au contraire un fort caractère expérimental.



Eva Hesse, *Shema*, 1967, 1 × 1 m, Ø 5,5 cm, latex, collection Fourcade, Droll, Inc. New York

Le rapport des artistes avec les matériaux constitue un des axes centraux de cette approche historique de la répétition. Ainsi, une attention particulière est donnée à l'aspect expérimental de l'élaboration du travail de Mira Schendel, de Richard Long, d'Eva Hesse et de Nelson Félix. Raison pour laquelle, dans ce chapitre, sera mise en évidence la manière dont, dans le parcours de Mira Schendel, cette recherche du matériel est, certes, liée à la pratique de l'art contemporain, mais aussi à sa recherche spécifique d'une fluidité de la forme. Et l'on verra com-

---

5. Rodrigo Naves : *O vento e o moinho* ; Nelson Félix ; Léon Ferrari and Mira Schendel: *Tangled Alphabets*.

6. Ronaldo Brito : *Neoconcretismo : vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* ; *Experiência crítica* ; Nelson Félix Camiri ; *Concerto para encanto e anel*.

ment, dans la poétique de Long, l'origine naturelle et les possibilités plastiques des matériaux prennent toute leur pertinence. Comment cet artiste établit de nouveaux rapports avec les matériaux les plus anciens, tels que la pierre, la terre, le feu et l'eau. Comment, d'une manière presque opposée à celle de Long, toute une opération de transformation de la matière est mise en œuvre dans la pratique d'Eva Hesse. De quelle manière enfin les interventions et les greffes entre matériaux naturels et industriels structurent le travail de Nelson Félix et mettent notre imagination en mouvement.

Mais ce rapport aux matériaux représente un dépassement de l'univers individuel de l'artiste de même que de sa pratique. Les matériaux sont, eux aussi, chargés d'histoire et d'aspects symboliques. Dans ce contexte, la lecture du livre de Michel Pastoureau<sup>7</sup> a été bénéfique dans la mesure où cette lecture m'a permis de faire le rapport entre le choix des artistes et les histoires liées aux matériaux.

Il n'est pas aisé de séparer les *histoires* qui s'entremêlent dans la poétique des artistes, même si elles sont différentes, allant de celles que l'on peut identifier dans le travail même, et qui évoquent un possible dialogue entre différentes démarches artistiques, à celles qui se lisent dans les textes écrits par la critique ; celles qui parlent du choix des matériaux, et celles qui accompagnent les expériences des artistes pendant l'élaboration de leurs travaux. C'est ainsi que pointe, sous l'aspect méthodologique, la recherche d'autres élucidations des possibles sens que prend la répétition dans leurs démarches, et que ce chapitre donne la parole aux quatre artistes pour faire entendre ce qu'ils racontent et ce qu'ils disent de leurs expériences. Autant de fragments trouvés dans les textes critiques où ils sont insérés, comme les réflexions de Schendel citées dans le texte de Guy Brett<sup>8</sup>, les rares entretiens de Richard Long,

---

7. Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004. Particulièrement deux chapitres, le premier, où il est question des vertus du bois, de l'histoire de son usage et de son rapport avec d'autres matériaux, et un autre où l'auteur aborde les rapports symboliques entre les couleurs.

8. Guy Brett, « Ativamente Vazio », dans le catalogue de l'exposition *Mira Schendel : No vazio de mundo*, Sao Paulo, Galeria de Arte do SESI, 30 septembre 1996- 26 janvier 1997, p. 49-55.

qui, pour la plupart, sont réunis dans le récent catalogue de la Tate<sup>9</sup>, le parcours et l'œuvre d'Eva Hesse, retrouvés dans la publication importante de Lucy Lippard<sup>10</sup>, ainsi que dans le célèbre entretien de l'artiste avec Cindy Nemser<sup>11</sup>; c'est là, en effet, qu'ont été puisés de nouveaux éléments utiles à l'analyse du travail d'Eva Hesse; la conversation entre Nelson Félix et Glória Ferreira<sup>12</sup>, qui donne un cadre important au travail de l'artiste. Sans oublier, inclus dans l'annexe de la thèse, un discret échange de correspondance avec Richard Long et un long entretien avec Nelson Félix, qui ont fourni des bases de discussion, en particulier pour cette partie du travail. Tout cet ensemble de textes a participé à la construction d'une dernière couche, constituée par ces récits qui parlent de la répétition et de l'utilisation des matériaux et qui sont amalgamés à leurs pratiques.

Chacun des quatre artistes, Mira Schendel, Richard Long, Eva Hesse et Nelson Félix, travaillent de façon assez solitaire et, en quelque sorte, à l'écart de la vie sociale relativement mouvementée du milieu artistique, tout en restant à l'écoute des discussions qui agitent le monde de l'art et de l'histoire de l'art. Certes, leurs réalisations sont profondément liées à la vie elle-même, mais comment leurs pratiques font-elles le lien entre les notions traditionnelles de l'art et les problématiques de la vie actuelle ?

Ce rapport avec la vie, celle qui se déroule à l'extérieur du milieu assez restreint de l'art, va aussi contribuer, quoique différemment, au caractère expérimental de leurs démarches. Dès lors, la répétition qui s'inscrit dans les histoires contées par le travail de l'artiste doit-elle être considérée comme une simple méthode d'investigation ou comme un élément constitutif de l'œuvre ?

---

9. Concernant l'exposition récente de l'artiste à la Tate de Londres : *Richard Long: Heaven and Earth*, Londres, Tate, 2009.

10. Lucy Lippard, *Eva Hesse* [1976], New York, Da Capo Press, 1992.

11. Cindy Nemser, « Eva Hesse » in *Art Talk: Conversation with 12 Women Artists*, op. cit., 1975.

12. Nelson Félix et Glória Ferreira, *Trilogias : Conversas entre Nelson Félix e Glória Ferreira*, Rio de Janeiro, Pinakotheke, 2005.

La répétition se présente de différentes façons dans la pratique de Long ; elle passe par la marche, par sa méthode de travail, par le choix des matériaux utilisés. Mais quel peut être le sens de ces actions répétitives et solitaires dans une nature encore sauvage ? Chez Eva Hesse, les expériences nées de l'utilisation de différents matériaux construisent la forme du travail. Pourrait-on associer alors les actions de transformation de la matière, qui demandent la répétition de l'expérience, à la répétition des éléments que l'on retrouve dans ses œuvres ? Enfin, dans la pluralité des questions qui émergent du travail de Félix, la répétition est-elle là simplement pour réunir et associer différentes réflexions, comme le propose l'artiste lui-même ?

Deux textes ont fait émerger des aspects moins visibles, et suggéré des sens possibles, expliquant la présence des répétitions dans le travail des quatre artistes. Le premier, dans les *Mille Plateaux* de Gilles Deleuze et Félix Guattari, « 1837 – De la ritournelle » (pour parler d'une manière extrêmement succincte), met en évidence le fait que la répétition s'installe comme un recours, ouvrant un espace de création, un espace qui passe au milieu du chaos, entre les choses, au milieu du milieu. L'autre texte, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, de Giorgio Agamben, apporte une réflexion sur notre capacité d'être, certes, contemporains à notre temps, mais sans adhérer à ses prétentions, autrement dit sur notre capacité de vivre dans une certaine distance à l'égard de notre propre temps et dans une sorte d'anachronisme.

Mais ces histoires constituent une connaissance spécifique, avec ses propres structures et relations, elles ne sont pas là pour nous aider à comprendre le travail des artistes, le travail ne le demande pas ; il a une voix que lui est propre. C'est au contraire précisément le travail qui évoque ces histoires, qui appelle à la surface les récits demeurés présents au fond de nos mémoires et dans les formes qui parlent à notre imaginaire...

## C1. RÉPÉTER POUR TRANSGRESSER

Le travail d'un artiste peut être porteur des idées qui ne sont pas celles qui prévalaient en son temps, mais sont inévitablement inscrites dans la pensée de leur présent. On ne pourrait pas concevoir l'œuvre de Léonard de Vinci avant celle de Giotto, ni la performance de Laurie Anderson avant celles de Robert Morris. Deux exemples aléatoires dans l'histoire de l'art qui servent à introduire la pensée qui sera développée ici. La notion d'une connexion historique qui relie les poétiques des artistes n'est pas toujours évidente dans *le sens commun de l'art*. Celui-ci attribue une importance encore considérable à la « génialité » de l'artiste, quand il offre des explications académiques, justement pour « expliquer » le travail des artistes. Ainsi, ce sens commun comprend la répétition simplement comme un mécanisme qui reproduit une chose égale.

### À L'ÉCOUTE D'AUTRES EXPÉRIENCES

Le travail expérimental réalisé par Mira Schendel, entre 1950 et 1980, était plongé au centre des recherches d'autres artistes modernes, liés, au Brésil, à une pensée constructiviste de la forme. D'une part, à São Paulo, les artistes concrets et d'autre part, à Rio de Janeiro, les artistes néoconcrets. L'importance de cette information sur ma recherche est liée à deux genres de répétition présentes dans les deux groupes : l'utilisation de la répétition des éléments dans la construction du travail lui-même et la réalisation des séries dans le parcours de leurs expérimentations.

À la recherche des références historiques sur le parcours de Schendel, on retrouve les textes des deux critiques contemporains qui ont accompagné la dernière période du travail de l'artiste. Dans

la pratique de Mira Schendel, « l'expérimentalisme comptait avec la tradition, ne la prenait pas comme un obstacle, il avait une fraîcheur et une consistance historique<sup>1</sup> », a écrit Ronaldo Brito, qui met en valeur la formation de l'artiste, et son contact avec l'art en Europe. Par ailleurs, Rodrigo Naves explique que Mira Schendel était liée à des univers bien diversifiés, ce qui rend difficile d'aligner son travail sur la production de n'importe quelle tendance artistique. Le rapport de l'artiste aux poétiques de Giorgio Morandi et de Paul Klee était évident surtout sur ses premiers travaux<sup>2</sup>. Après, depuis les années 1950, écrit Naves, Mira Schendel s'est trouvée *en dialogue presque permanent avec les tendances constructivistes* de l'art moderne brésilien. Rodrigo Naves considère que « Morandi lui a appris à approcher les espaces et les choses, à tirer profit des subtilités tonales<sup>3</sup> ». Et, de Paul Klee, l'artiste incorpore le désir de trouver une liaison étroite entre les éléments de l'art – lignes, couleurs, plans, matériaux – afin de révéler une dimension plus vaste de la réalité, de *rendre visible l'invisible*, d'établir des liens entre le microcosme et le macrocosme, analyse le critique<sup>4</sup>. Le travail de Klee lui a aussi ouvert la possibilité de relier l'art à la vie, l'art comme quelque chose qui rassemble les choses, les matériaux et les signes, les actions et les pensées, le domestique et l'universel.

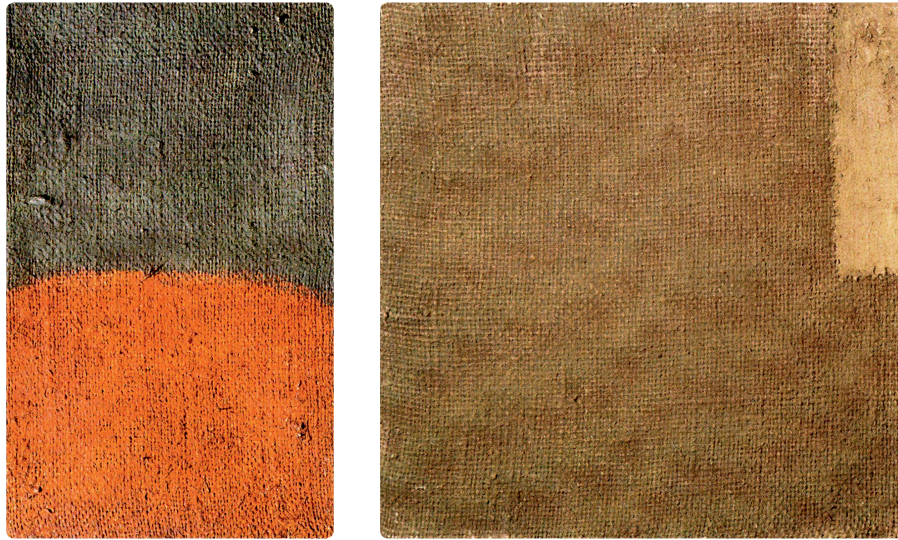
---

1. Ronaldo Brito, « Singular no plural », in Ronaldo Brito, *Experiência crítica*, textes choisis par Sueli de Lima, São Paulo, CosacNaify, 2005, p. 292.

2. Mira Schendel est née à Zurich, en 1919. En 1936 elle vivait avec sa mère à Milan, où elle a fréquenté une école d'art pendant deux ans et aussi un cours de philosophie à l'université catholique. Mira était d'origine juive et elle a passé toute la Deuxième Guerre en Europe. Elle est arrivée au Brésil en 1949. In Célia Euvaldo, « Cronologia », in Sônia Salztein (dir.), *No vazio do mundo*, catalogue d'exposition, São Paulo, Galeria de Arte do Sesi, 1997.

3. Rodrigo Naves, « O presente como utopia », in *O vento e o moinho : ensaios sobre arte moderna e contemporânea*, São Paulo, Companhia das Letras, 2007, p. 90.

4. Voir Rodrigo Naves, *ibid.*, p. 92.

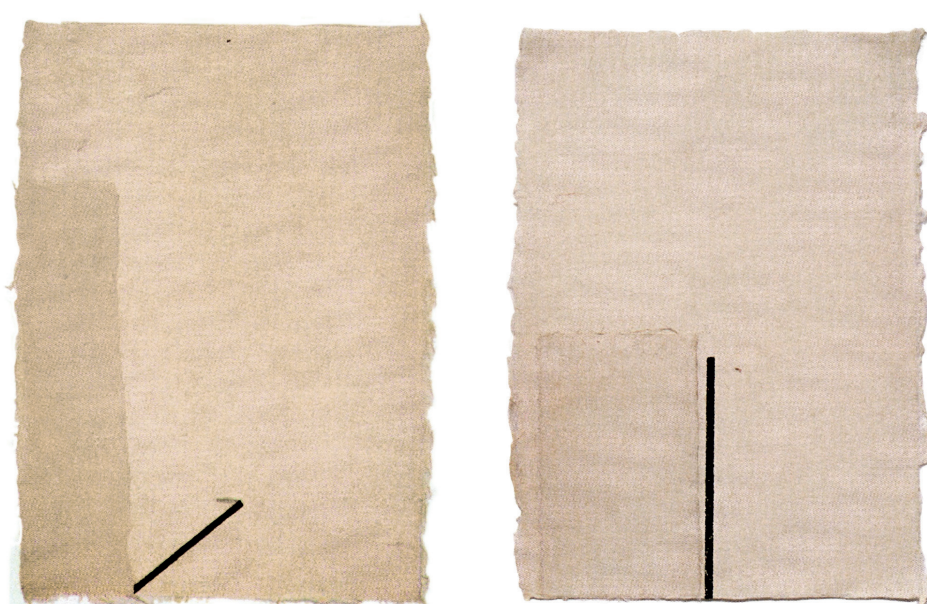


Mira Schendel, des années 1960, 2 peintures, tempera sur toile de jute,  
33 × 22 cm, collection Bruno Musatti et 30 × 30 cm, collection Adolpho Leirner

Ce rapport à la tradition est visible dans l'opacité de la peinture et le choix d'un support brut, qui révèle la trame rectangulaire du tissu et met en évidence une densité matérielle qui n'appartient pas à l'univers des recherches des constructivistes. Bien au contraire, cette série de peintures, dont on a ici deux exemplaires, relie le tactile à l'œil, comme dans la tradition picturale, et attache le projet au présent, par le matériau. L'opacité fait ressortir l'aspect irrégulier du support, ce que lui confère une présence actuelle et aussi artisanale. Une peinture qui s'écarte de la représentation, mais qui s'emploie à dégager les différences subtiles de formes, de couleurs, de textures et de distances entre les choses. Car la répétition sert aussi à cela, à montrer les différences subtiles entre les choses, à marquer les distances et les caractéristiques physiques des matériaux.

Il y a donc une consistance matérielle dans cette série de peintures, ainsi que dans la série de collages montrée par la suite. Une consistance qui met en évidence les matériaux de cette surface visible. Une surface qui amène à l'opacité des surfaces et, par opposition, à la transparence, traitée dans d'autres travaux que l'artiste a réalisés durant la même période.

Ce sont des séries de travaux qui utilisent différents supports et dans lesquels l'artiste insiste sur ses investigations dans le champ de l'opacité et de la transparence du monde, des événements, et de notre perception elle-même, dans un tâtonnement de questions. C'est un autre rôle bien spécifique de la répétition, ou d'une qualité de répétition : se poser différemment les mêmes questions.



Mira Schendel, 1986, *Sans titre*, papier artisanal collé et bâton à huile, 39 × 29 cm, collection MAM-SP et collection Patricia Telles

À travers le positionnement d'un rectangle sur l'autre et à travers l'écoute des matériaux – la porosité et la transparence des papiers et l'inscription en noir gras –, opacité et transparence se relient sur les deux collages.

Le questionnement de Mira Schendel était inévitablement à l'écoute des questions constructivistes qui ont caractérisé l'art moderne au Brésil, même si d'une façon bien particulière. Mira Schendel est arrivée au Brésil en 1949 et qu'à ce moment-là la peinture brésilienne était figurative et liée à une représentation qui cherchait une « identité nationale », mais à la Biennale de São Paulo en 1951, l'art concret de



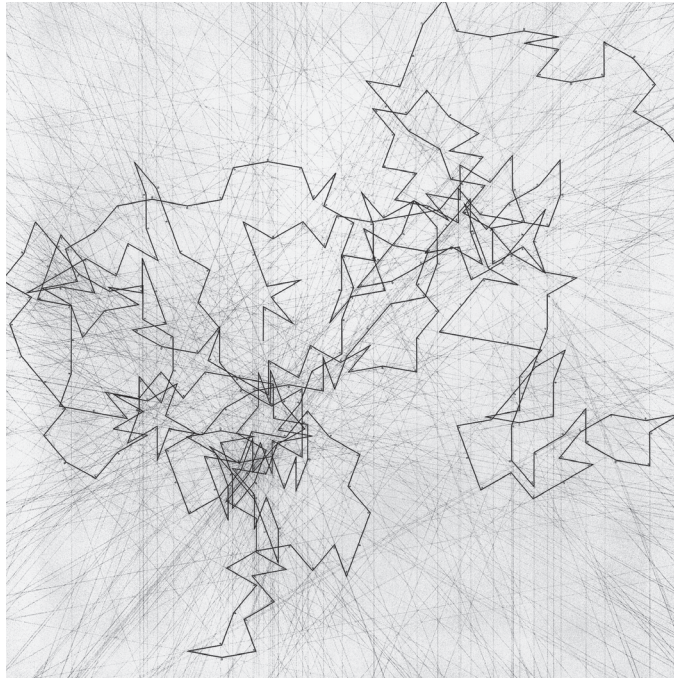
Max Bill enthousiasme les artistes. L'événement apporte une nouvelle proposition concernant la place de l'art dans la société. Une conception liée à une inscription pragmatique et opérationnelle de l'art et à une perspective industrielle et urbaine (et non plus agraire comme était la tradition). Elle représentait aussi une réaction au réalisme régionaliste qui, avant les années 1950, caractérisait l'art au Brésil.

Il y avait, entre les artistes brésiliens, une envie de surmonter le retard technologique et l'irrationalité du sous-développement du pays. Existait chez eux, comme dans d'autres mouvements liés aux principes constructivistes, une aspiration « d'intégration fonctionnelle de l'art dans la société [...] son effort allait dans le sens d'esthétiser les milieux de vie et d'éduquer esthétiquement la masse<sup>5</sup> ». Parallèlement, la reproductibilité du travail grâce à la simplification formelle qui utilisait des moyens techniques et la répétition des éléments, afin de rendre possibles cette reproduction et ce montage, était au centre des préoccupations concrétistes.

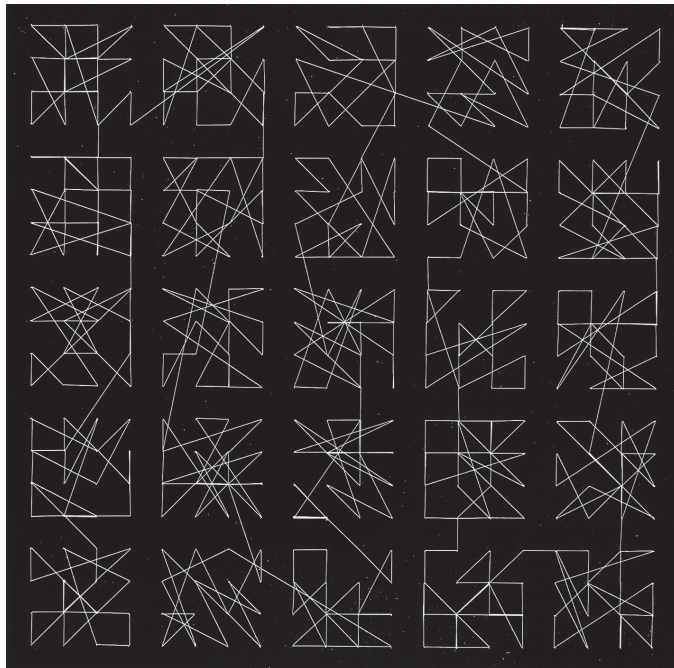
Le travail concret reste plus comme message, caractérisé par l'exploration d'une forme sérielle et des intensions strictement optiques sensorielles, distant du sujet créateur. L'art concret est motivé par une rationalité esthétique, avec un discours proche du scientifique, où la répétition sert à la construction objective de la forme. Caractéristiques remarquables sur la recherche des artistes concrets à São Paulo, ainsi que celles qui se produisent en France, chez François Morellet et Vera Molnar. François Morellet, qui travaille sur le caractère non compositionnel de ses réalisations, se servant de méthodes mathématiques pour arriver au placement de ses interventions. Et Vera Molnar, qui travaille sur l'idée d'une deuxième nature, d'une nature réinventée, artificielle, et pour la construire l'artiste se sert de programmes informatiques, dès les années 1950, quand personne n'osait même imaginer de le faire.

---

5. Ronaldo Brito, *Neoconcretismo : vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* [1985], São Paulo, CosacNaify, 1999, p. 15.



François Morellet, *[[ Piquant 1, I=10°, 51 décimales*, 1988,  
crayon et acrylique sur toile sur bois, 240 × 240 cm, collection Würth



Vera Molnar, *Hommage à Dürer*, 1989-2004, 400 aiguilles traversées par un fil,  
acrylique sur coton, 84 × 84 cm, collection de l'artiste

Pourtant à Rio de Janeiro, au Brésil, à la fin des années 1950, un groupe d'artistes s'est manifesté face à cet excès rationaliste : ils revendiquaient la construction du travail dans un corps à corps avec l'expression. Ainsi, aux yeux de l'artiste Aluísio Carvão<sup>6</sup>, l'art concret a représenté, lors de l'arrivée du constructivisme au Brésil, une période orthodoxe, par l'utilisation de supports et de matériaux traditionnels, mais aussi par les formes graphiques, strictement définies. Ce constructivisme s'est vu remplacé par une expérimentation plus ouverte, correspondant à l'envie d'imprégner de vie le travail artistique, par une géométrie sensible<sup>7</sup>.

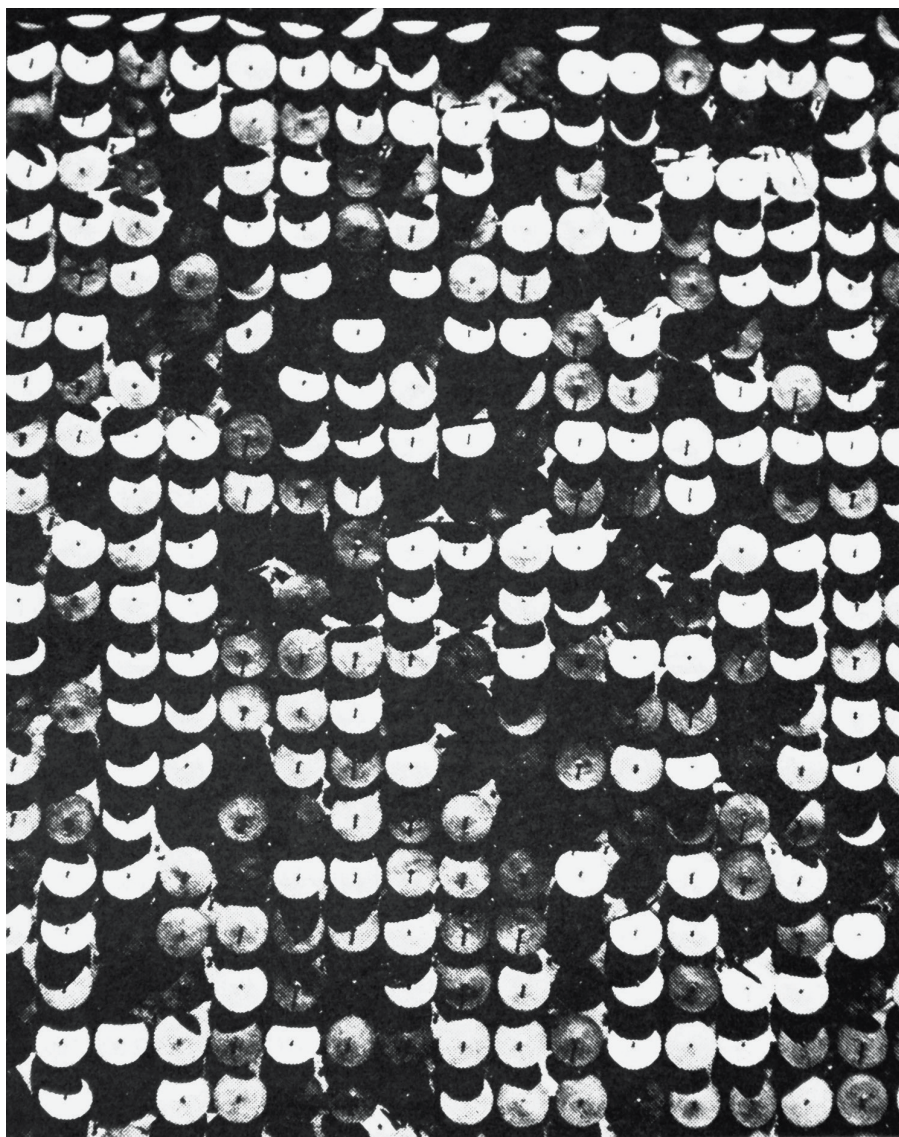
Le mouvement néoconcret remplaçait les principes constructivistes dans l'univers de la culture brésilienne et de la vie elle-même. Et le texte d'Aluísio Carvão offre cette dimension :

« Depuis 1952 je me servais des matériaux les plus insolites (bâtons d'allumettes, fils à coudre, ficelles, fils de balai, étiquettes, etc.) avec la prémisse de ne pas individualiser le travail, loin des hiérarchies des matériaux, à l'écoute de l'homme non artiste qui manipule des matériaux simples et non inhibitoires [...] ce qui m'intéresse c'est de rajouter de nouveaux sens et de nouvelles sensations, comme la fraîcheur de la brise de la mer, le soleil, un voyage par la Voie lactée [...]. Je crois dans ce que je fais, et dans ce que je fais il y a des résonances ataviques héritées de Van Gogh et aussi de Mondrian ; un transit par la péninsule Ibérique, par le nord-est du Brésil, par l'Amazonie [...], le graphisme des den-

6. Aluísio Carvão était un artiste d'origine amazonienne, qui s'est installé à Rio de Janeiro, où il organisait des ateliers au Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM / RJ) et à l'Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV / Parque Lage). Aluísio Carvão était un des artistes du groupe néoconcret (1959), dont faisaient partie Lygia Clark, Lygia Pape, Willys de Castro, Amílcar de Castro, Hélio Oiticica, Ivan Serpa, Franz Weissman, entre autres.

7. Comme l'a formulé l'artiste brésilien Waldemar Cordeiro in Ronaldo Brito, *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* [1985], *op. cit.*, p. 47.

telles du Ceará, les dessins en spirales des Indiens Marajoaras. Il convient de remarquer que chaque unité autonome [il se réfère aux travaux présentés dans l'exposition] met en évidence une ambivalence, une sorte de satire de la technologie<sup>8</sup>. »



Aluisio Carvão, *Farfalhantes*, 1961, plaquettes métalliques et clous sur bois

---

8. Aluisio Carvão, catalogue de l'exposition *Objetos*, à la Galeria Arte Global, São Paulo, entre le 30 mars et le 23 avril 1976.

Les artistes néoconcrets, dont faisaient partie Lygia Clark et Hélio Oiticica, ont réalisé, chacun de leur côté, des expérimentations diverses qui cherchaient à relier les matériaux et l'espace de l'art à la vie. Hélio Oiticica s'est concentré sur certains aspects esthétiques liés aux manifestations de la culture populaire brésilienne, comme l'organisation physique des *favelas* et le mouvement corporel de la samba. Lygia Clark a conduit ses expérimentations au corps, créant des architectures biologiques, comme elle les a nommées, et des thérapies qui passaient par des expériences corporelles avec différents matériaux<sup>9</sup>.

L'expérimentation est inscrite et développée différemment dans chaque poétique de chaque artiste, mais, dans les années 1960, et pas seulement au Brésil, il y avait de nouveaux procédés qui engageaient d'autres relations dans l'art, entre répétition et construction, répétition et technologie, répétition et expérimentation. De nouveaux procédés qui indiquaient des fragilités – des matériaux, des constructions et de la perception elle-même.

Une construction qui ne se voyait plus sous la tyrannie de la production industrielle, mais qui jouait avec ses produits<sup>10</sup>. Dans ce sens, Mira Schendel partage sa découverte de l'acrylique, qui a changé son travail, et l'artiste raconte : « Pendant mes balades dans le quartier, à la fin de l'après-midi, tous les magasins de bricolage m'attirent, le travail manuel m'attire, je vais dire comme ça, tout ce que l'on peut faire à la main. Alors j'ai vu un magasin qui faisait des néons en acrylique [...]. Je suis entrée là, j'ai dit que j'étais artiste [...] – et j'ai demandé s'ils me

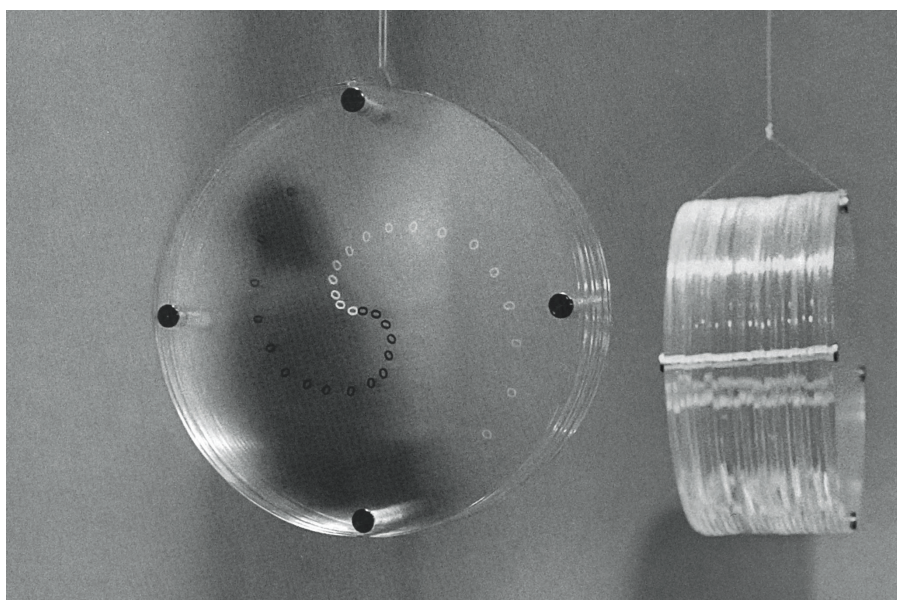
---

9. Les artistes néoconcrets se sont inspirés des théories exposées dans le texte *La Structure du comportement* de Maurice Merleau-Ponty, en particulier des rapports entre le corps et la perception, de la primauté du sensible sur le rationnel, d'une nouvelle place de l'homme dans le monde. Dans cet ouvrage, dont le texte est assez complexe pour les artistes, Merleau-Ponty se propose d'analyser la perception en rapport aux conceptions classiques du réflexe et d'autres conceptions, comme celles de la *Gestalt* et de la réflexologie. Il analyse les structures de comportements et certains rapports entre l'âme et le corps au niveau de la conscience de la perception. Voir Maurice Merleau-Ponty, *La Structure du comportement*, Puf, 1942.

10. Même si à l'opposé de la pensée constructive dans l'art, ainsi que loin des répétitions, il ne faut pas oublier qu'il s'agissait d'une liberté possible après le *ready-made* de Marcel Duchamp. Le *ready-made* qui avait déjà mis en question les rapports entre la place sociale et la fonction de l'art et du travail artistique.

laisseraient toucher les chutes [...] et, en regardant ça, l'idée de mélanger l'acrylique blanc avec le papier fin hyper transparent est venue. De cette balade a surgi les objets graphiques<sup>11</sup>. » Cette déclaration de Mira Schendel m'amène à un passage du texte d'Henri Focillon, une réflexion sur le processus de recherche de tous les artistes à partir d'une vieille fable :

« Elle nous enseigne que c'est au moment où tout semble perdu que tout peut être sauvé, en dépit de nous-mêmes, mais elle nous fait réfléchir aux ressources du hasard. Nous voici aux antipodes de l'automatisme et du mécanique [...]. Dans le jeu d'une machine où tout se répète, où tout s'enchaîne, l'accident est une négation explosive [...]. L'artiste reçoit avec gratitude ce don du hasard et le met respectueusement en évidence. Il lui vient d'un dieu, et le hasard de sa main aussi<sup>12</sup>. »

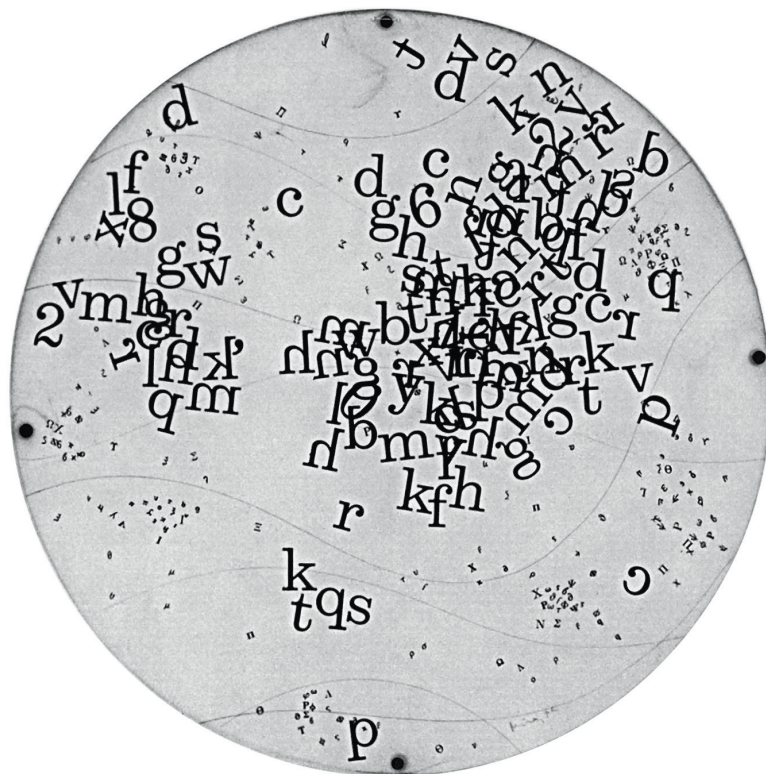


Mira Schendel, *Objetos Gráficos*, 1967-1968, acrylique, lettres transferts et plaques d'acrylique, 0,27 × 0,5 cm, collection Ada Schendel

11. Mira Schendel, in Sônia Salztein (dir.), *No vazio do mundo*, op. cit., p. 2.

12. Henri Focillon, *Éloge de la main*, Disponible sur : < [http : // www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html) > , p. 13.

L'utilisation de l'acrylique va jouer différents rôles dans cette série de travaux que Mira Schendel a présentés à la Biennale de Venise, en 1968. Il sert évidemment comme support sans avoir besoin d'un cadre, car les plaques peuvent être vissées. Comme il est beaucoup plus léger que la vitre, il est possible de rassembler plusieurs plaques et de suspendre le travail au centre des salles. De sorte que ce rassemblement crée une lecture poétique et chaotique des lettres, qui sont collées dans différentes positions sur chaque plaque. Des lettres qui à leur tour se répètent, dans des positions variées, tandis qu'elles perdent leur fonction de langage. À travers la concentration ou la dispersion des lettres, et aussi la répétition, le message est perturbé par la confusion des signes qui ne trouvent plus leur correspondance, une lettre qui s'éloigne de son contexte et de ses significations, qui embrouille les sons et les idées.

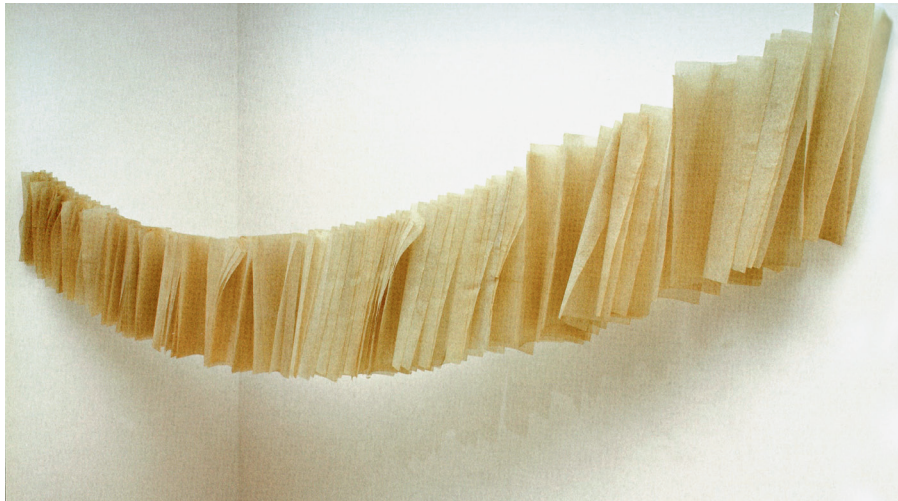


Mira Schendel, *Objetos Gráficos*, 1967-1968, acrylique, lettres transferts et plaques d'acrylique, 0,27 × 0,5 cm, collection Ada Schendel

## RÉPÉTER POUR INVESTIGUER

D'une façon qui peut sembler répétitive, l'artiste réalise ses essais et insiste sur les possibilités des matériaux, plongée dans la potence de sa recherche. Et Mira Schendel a utilisé les possibilités de transparence de l'acrylique sur différentes séries de travaux, sur les deux mille *Monotipias* et sur les *Objetos Gráficos*.

Mais, pour réussir à travailler avec un papier aussi fin que celui des deux séries, Mira Schendel s'est servie de ses ongles, toujours à l'écoute de la possibilité du matériau d'absorber l'encre. Et peut-être dans un moment de perte de patience avec le matériau, elle a découvert la résistance de ce papier quand il était tordu ! Ainsi *Droguinhas* a surgi comme réponse aux limites (et possibilités) physiques de ce matériau, mais aussi en accord avec ses préoccupations sur la dynamique du vide.



Mira Schendel, *Trenzinho*, dans les années 1960, 146 feuilles de papier de riz et fil de nylon, 43 × 23 cm chaque feuille, collection Ada Schendel

Encore issu du même papier, qui lui a été offert, surgit un travail d'une grande simplicité et poésie : *Trenzinho*, qui signifie « petit train ». Parmi tous ces travaux, *Trenzinho* est celui qui caractérise le



plus le dessin dans l'espace ; proche d'une pensée zen, il est construit par un geste discret, mais indispensable, on dirait que, d'un seul coup, il est déchargé des prétentions d'éloquence. C'est une construction qui flotte dans l'espace et qui nous surprend. Le critique anglais Guy Brett<sup>13</sup> révèle comment ces choses éphémères, qui ont été presque jetées à la poubelle, deviennent de puissantes énergies concentrées, comment elles possèdent une densité qui contredit leur fragilité. Il remarque l'affinité étymologique entre les lignes attachées, le texte, les textiles, textures, tissus et contextes, que l'on retrouve dans les travaux de Mira Schendel.

D'autre part, Sônia Saltzein<sup>14</sup> a remarqué que l'éloignement entre la recherche de Mira Schendel et celles des artistes néoconcrets était le rapport de l'œuvre à la stimulation sensorielle. Saltzein observe que les travaux de Lygia Clark et d'Hélio Oiticica étaient multisensoriels et autocognitifs – des nids, des tentes, des objets qu'on peut toucher, qu'on peut pénétrer – tandis que celui de Mira est plutôt lié à l'expérience du passage – des trous, des transparences, des vides –, comme une sorte d'affirmation d'une condition transitive. Les matériaux, leur répétition, ainsi que la répétition des gestes, étaient, dans les travaux de Mira Schendel, au service d'une stimulation des sensations subtiles en rapport à l'espace et au temps, des différences subtiles, des liaisons subtiles, entre les choses et les vides. Des expériences qui obligent le spectateur à des déplacements lents, qui l'obligent au silence et à la présence devant le travail, sans dispersions.

Aujourd'hui quand on regarde l'ensemble de l'œuvre de l'artiste, réalisé pendant plus de trente ans de travail, on peut avoir la sensation

---

13. Guy Brett dirigeait la galerie Signals à Londres, entre 1964-1966, conceptuellement concentré sur certains aspects du cinétisme, des questions qui exploraient les rapports entre le matériel et l'immatériel, entre l'énergie et le vide. La galerie a réuni des artistes qui, de différentes façons, s'occupaient de la dématérialisation de l'art, tels que Sérgio Camargo, Lygia Clark, Hélio Oiticica, parmi les brésiliens. Dans ce sens, les préoccupations de Mira Schendel avec le vide, sous une optique du Zen, rejoignait l'ensemble des questions proposées par les artistes de la Signals.

14. Sônia Saltzein (dir.), *No vazio do mundo*, op. cit., p. 23.

d'une recherche qui embrasse différentes questions<sup>15</sup>. Mais Mira a travaillé instamment sur chaque série qu'elle s'est proposée, elle a exploré à fond les possibilités des matériaux qui l'ont séduite. Ainsi Rodrigo Naves écrit que « pour Mira Schendel il est plus important d'expérimenter longuement la densité des choses, indifférente à son sens ou à sa discipline. Vient de là son respect des matériaux et le besoin de vivre ensemble avec leur résistance<sup>16</sup> ».

Dans les recherches des artistes, la répétition a toujours eu un caractère d'insistance sur les expériences, d'investigation qui n'est certes pas scientifique, mais qui est de l'ordre du sensible, des possibilités techniques des matériaux et de l'apparente absurdité de la répétition des gestes. Depuis les réalisations de Marcel Duchamp, des dadaïstes et des surréalistes dans l'art, l'expérience artistique est *autorisée* à la *libre association*<sup>17</sup> des idées. Des possibilités qui sont maintenant délivrées des amarres du plaisir compositionnel, décoratif, et d'autres satisfactions sociales<sup>18</sup>. Des expériences qui ne sont plus de l'ordre d'une logique seulement esthétique, formelle, mais qui incorporent plusieurs logiques, provenant de différentes connaissances et de la vie elle-même.

Qui incorporent notre histoire à la conscience des événements monstrueux, qui font usage des découvertes scientifiques et technologiques pour réaliser des actions affreuses contre notre propre humanité, des actions qui persistent en plusieurs pays. Des horreurs des guerres, auxquelles Mira Schendel et Eva Hesse, ainsi que tant d'autres

---

15. Le montage de son travail au Jeu de paume, en 2001, à l'occasion de son exposition, une des premières rétrospectives internationales de Mira Schendel, a malheureusement donné cette impression de déconnexion entre les séries de travaux. Ce qui nous fait penser combien le « découpage » réalisé par le commissaire d'une exposition peut cacher ou mettre en valeur le travail d'un artiste.

16. Rodrigo Naves, « O presente como utopia », in *O vento e o moinho : ensaios sobre arte moderna e contemporânea*, *op. cit.*, p. 93.

17. On ne parlera plus de cette question, mais on peut dire, ici, libre des logiques de cause et effet, libre pour jouer avec le sens commun, avec les notions banales.

18. Par exemple l'art au Moyen Âge ou à la Renaissance était au service d'un groupe social et politique dominant.

artistes, ont cherché à échapper, en fuyant l'Europe, dans la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle. Ces artistes réinventent alors de nouvelles expériences dans l'art, expériences qui nous attachent au présent, qui demandent de nouveaux gestes, engagent de nouveaux matériaux, souvent plus fragiles, parfois éphémères. Des répétitions qui sont comme des tâtonnements d'une humanité qui ne sait plus où aller. Il nous reste donc à choisir quel sens donner à notre regard, reproduire des images, les vider de significations, nous vider des sensations ou « comprendre que regarder signifie mesurer, évaluer, estimer, observer, apercevoir des couleurs, des densités, penser et se méfier avec les yeux<sup>19</sup> ».

---

19. Ronaldo Brito, « O fluido dos sólidos », in *Experiência crítica, op. cit.*, p. 289.



## C2. UN ARTISAN COSMIQUE

Aujourd'hui, au vu de la disponibilité des matériaux offerts par l'industrie, et des technologies qui prennent une place importante dans notre vie quotidienne, il est intéressant d'observer l'usage que fait l'artiste contemporain, dans sa pratique, des matériaux traditionnels de l'art – le papier, les peintures, le bois, la terre, la pierre ou le tissu. Comment fait-il face à la fracture qui divise ces différents gestes et matériaux, lesquels sont inévitablement associés à différentes questions et différents moments ? D'où l'intérêt d'observer ici la manière dont ces matériaux sont utilisés dans la pratique de Richard Long en posant la question : Quel sens peut prendre, aujourd'hui encore, le fait de relier des matériaux *naturels* à des gestes *traditionnels* dans l'élaboration du travail artistique ?



Richard Long, *Warli Tribal Land Maharashtra*, 2003, India

DIFFÉRENCES ENTRE LA DÉMARCHE DE  
RICHARD LONG ET LE LAND ART

Dans son livre *Nature, art, paysage* où, s'intéressant à certains liens qui unissent l'art et la nature, il circonscrit principalement son étude à la période qui suit les années 1960, Gilles A. Tiberghien précise d'emblée : « Si l'art s'est engagé dans un mouvement de "dématérialisation", ce n'est pas tant pour substituer les concepts aux œuvres que pour produire une différenciation fine de nos perceptions et de nos sensations<sup>1</sup> ». Tiberghien définit ensuite l'intérêt que portent les artistes à des matériaux comme l'eau, le vent ou le feu en raison de leurs aspects plastiques et de l'autonomie qu'ils représentent face au milieu commercial de l'art, « dans un contexte plus général de remise en question des musées et des galeries<sup>2</sup> » de la part des artistes mêmes. Le philosophe, qui avait réalisé dans les années 1990 une recherche importante sur le Land Art, rappelle toutefois que « tout artiste qui travaille dans la nature n'est pas un *land artiste*<sup>3</sup> ». Il est fondamental, ici, de bien préciser en quoi consiste cette différence dans la pratique de Long, pratique qui trouve sa définition dans les gestes opératoires utilisés, dans les échelles d'intervention, dans les lieux choisis, dans les attitudes adoptées par rapport à la nature et aux matériaux. L'artiste lui-même déclare que son travail ne fonctionne « pas comme le Land Art ». « C'est une philosophie différente. Le travail porte sur l'échelle, d'une façon plus radicale, et non sur la possession de la terre. Je pense que mes travaux dans le paysage explorent un riche territoire, quelque part entre le Land Art, les monuments et les grosses machines, et à l'extrême opposé, la posture qui consiste à ne pas laisser de trace<sup>4</sup> », ajoute-t-il.

---

1. Gilles A. Tiberghien, *Nature, art, paysage*, Arles, Actes Sud / Versailles, École nationale supérieure du paysage, Centre du paysage, 2001, p. 7.

2. Gilles A. Tiberghien, *ibid.*, p. 7.

3. Gilles A. Tiberghien, *ibid.*, p. 8.

4. Richard Long, « And so here we are, A conversation with Michael Craig-Martin, November, 2008 », in Clarrie Wallis (dir.), *Richard Long: Heaven and Earth*, Londres, Tate, 2009, p. 173.

Richard Long réalise son entreprise dans des lieux où la nature semble encore sauvage, ou presque ; il ne se propose pas de s'approprier des territoires afin d'y laisser une œuvre installée ; il ne sait même pas, *a priori*, où son intervention aura lieu, et son travail est simplement la trace d'une partie infime de ses parcours, laquelle disparaîtra dans peu de temps. Son rapport à la nature est d'un autre ordre que celui du Land Art. Long s'intéresse à tous les matériaux de la nature, et aussi au contact direct de son corps avec ces matériaux – « dans mes sculptures, une pierre c'est une pierre, et j'utilise aussi d'autres matériaux comme des cendres, de l'eau, de l'argile, pour montrer simplement leurs natures innées<sup>5</sup> », écrit-il dans ses notes. Pour lui, « une sculpture peut bouger, se disperser, être emportée. Les pierres peuvent être utilisées comme marques du temps et des distances<sup>6</sup> ». Chez lui, la marche, comme on l'a déjà vu, est un élément structurant ; Long marche et transporte des pierres sur de très longues distances. De sorte que s'engagent en plus dans cette marche le mouvement, le transfert et le (dé)placement des matériaux<sup>7</sup>. Il y a une histoire fondamentale qui oriente sa démarche, « un autre niveau de réalité, dit-il, qui est celui du monde subatomique, où les particules sont dans un flux de changement de relations entre vitesse, masse, position et temps<sup>8</sup> ». C'est au regard de cette réflexion et des travaux qu'il considère comme des métaphores de cette préoccupation que Long réalise *An Exchange of Stones at the Place for a Time on Dartmoor* et aussi *The Same Thing at a Different Time at a Different Place*.

---

5. Richard Long, « Notes on works 2000-2001 » [publié in Paul Moorhouse, Denise Hooker et Richard Long, *Walking the Line*, Londres, Thames & Hudson, 2002], in Clarrie Wallis (dir.), *Richard Long: Heaven and Earth*, *op. cit.*, p. 147.

6. Richard Long, « Artist's statement published on the occasion of solo exhibition at Royal West England Academy, Bristol, 2000 », in Clarrie Wallis (dir.), *Richard Long: Heaven and Earth*, *op. cit.*, p. 146.

7. Clarrie Wallis, « Making Tracks », in Clarrie Wallis (dir.), *Richard Long: Heaven and Earth*, *op. cit.*, p. 49.

8. Richard Long, « Notes on works 2000-2001 » [publié in *Walking the Line*, *op. cit.*], in Clarrie Wallis (dir.), *Richard Long: Heaven and Earth*, *op. cit.*, p. 147.

## MATÉRIAUX ANCIENS ET RAPPORTS NOUVEAUX

Il y a dans la tradition de l'art occidental un privilège de la forme, une prédominance sur la matière et, dans ce sens, c'est le travail de l'artiste qui ajoute de la valeur à cette matière. Ce point est discuté par Gilles A. Tiberghien qui remarque que même les constructivistes, au début du xx<sup>e</sup> siècle, n'ont pas « insisté sur l'importance des matériaux et sur leur mise en évidence<sup>9</sup> ». Mais dans l'art qui débute avec les années 1960, « la contestation politique et la critique du système marchand ont pu inciter un certain nombre d'artistes à produire des œuvres à partir de matériaux peu résistants et de peu de valeur<sup>10</sup> ». Certes, les circonstances historiques spécifiques à l'art créent la possibilité de réaliser un travail artistique en mesure de suivre une logique qui lui est propre. Mais dans ce grand ensemble historique, les *poétiques* particulières à chaque artiste apportent de nouvelles connaissances et créent une trame qui, par la répétition des expérimentations et par l'introduction des imprévus surprenants de la pratique artistique elle-même, appelle d'autres connaissances.

Dans ce contexte, explique Tiberghien, « la terre mais aussi l'eau, le vent ou le feu sont devenus les partenaires actifs d'un processus de production artistique<sup>11</sup> ». Et il serait intéressant de noter ici que les premiers contacts de l'homme avec le *faire artistique* furent aussi des expérimentations où intervenaient la terre, la pierre, l'eau et le feu. Comme si, dans son rapport avec les matériaux, Richard Long nous reliait au mouvement, à l'emplacement, à la présence de la masse, à la vitesse des éléments et de notre existence cosmique elle-même.

---

9. Gilles A. Tiberghien, *Nature, art, paysage, op. cit.*, p.33.

10. Gilles A. Tiberghien, *ibid.*, p.39.

11. Gilles A. Tiberghien, *ibid.*, p.7.





Richard Long, *Sea Level Waterline*, 1982, Death Valley California

## DES HISTOIRES ET DES MATÉRIAUX

*La mort de la terre, c'est de se changer en eau ; la mort de l'eau, c'est de se changer en air et l'air se change en feu et inversement*<sup>12</sup>.

HÉRACLITE

Quand il cite ce passage d'Héraclite, Pierre Sauvanet rappelle le regard spécifique des stoïciens et plus précisément d'Héraclite, pour lequel « le monde est constitué de périodes cosmiques, qui le forment et le dissolvent tour à tour. L'élément premier, c'est le feu divin ; puis apparaissent successivement l'air, par condensation, et enfin l'élément humide, avant le retour du feu et l'embrasement final qui ramène l'univers à son principe, pour un nouveau "retour éternel"<sup>13</sup> ». Histoire créée, somme toute, par l'homme afin d'expliquer d'une certaine manière une continuité souhaitée qui relie notre origine et notre destin. Il s'agit d'une notion cyclique du temps largement utilisée par la philosophie et par l'histoire, qui habite nos pensées, nos *a priori* sur le temps, sur notre rapport au monde, qui s'inscrit dans nos rapports aux matériaux. Le lien entre cette vision et les matériaux me semble devoir être rappelé actuellement, car la conscience qu'une chose se transforme en une autre, et vice versa, successivement, a débouché sur une pratique de vie qui supposait que les ressources naturelles nécessaires à la vie sur la terre seraient éternelles<sup>14</sup>.

La vision cyclique est donc une histoire qui détermine, au sujet des matériaux, des valeurs et des usages particuliers, non seulement pour répondre à des fins pratiques, pour *sauver notre peau* et notre vie, mais aussi pour nous permettre de nous inscrire dans une vision

---

12. Voir Marc Aurèle, *Pensées*, traduit du grec par Amédée-Ildefonse Trannoy, Paris, Budé / Les Belles Lettres, 1925, IV, 46. Il s'agit du fragment 85 (76) d'Héraclite, cité aussi par Pierre Sauvanet, *Le Rythme grec, d'Héraclite à Aristote*, Paris, Puf, 1999, p. 33.

13. Pierre Sauvanet, *Le Rythme grec, d'Héraclite à Aristote*, *op. cit.*, p. 33.

14. Qui n'a pas considéré le danger de l'irréversibilité de certains processus chimiques, comme par exemple l'utilisation des plastiques et d'autres matériaux dérivés du pétrole, des agrototoxiques ou d'autres produits d'origine chimique.

beaucoup plus vaste, celle de la compréhension de l'univers qui nous entoure, laquelle engage évidemment notre imaginaire, mis en branle par l'observation d'événements qui se répètent et d'événements qui nous surprennent.

Au long du temps, les histoires se mélangent dans notre esprit, comme celles qui se réfèrent à nos rapports avec les matériaux. Le choix du matériau par l'artiste s'inscrit à son tour, de façon consciente ou inconsciente, dans notre histoire et notre préhistoire, mais cet aspect précis pourrait faire l'objet d'une thèse d'anthropologie ou de psychologie. Ce qui intéresse cette étude, en réalité, c'est de revenir ici à l'histoire des matériaux au Moyen Âge, telle que la raconte Michel Pastoureau, histoire qui certainement peut nous aider à comprendre les choix des artistes et certaines relations entre notre imaginaire et ces choix.

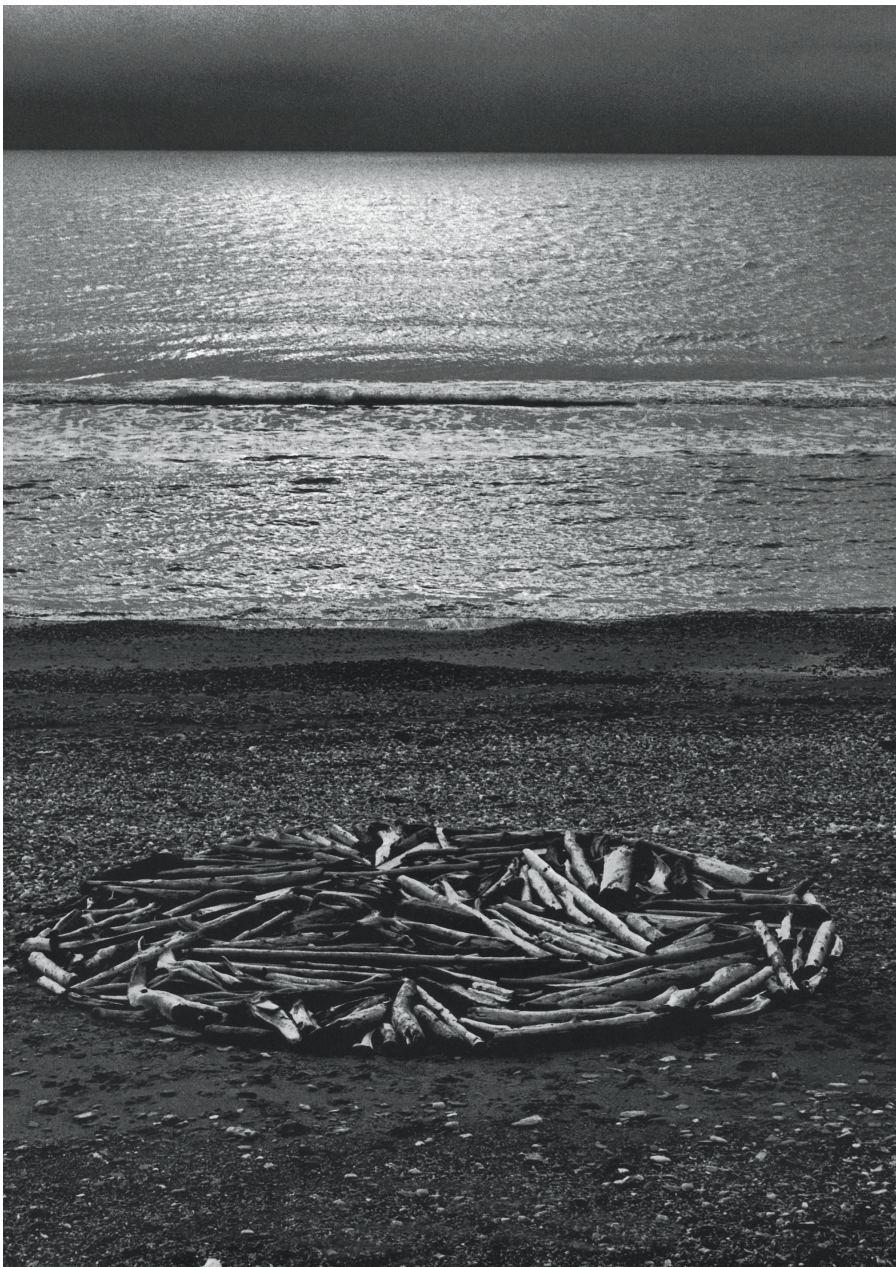
Pastoureau raconte qu'au Moyen Âge le bois était la matière la plus noble, parce que la plus proche de l'homme. Présent dans les forêts, le bois était utilisé pour fabriquer les outils, pour réchauffer, cuire, construire, protéger, transporter. Le bois était vivant, marqué par les intempéries de la vie, comme l'homme lui-même. À l'opposé du bois, de son aspect vivant et dynamique, la pierre apparaissait comme une matière morte et, en raison du caractère immuable de sa relation avec la durée d'une vie humaine, de même qu'à cause de son aspect inerte face aux mouvements et aux changements de notre corps, elle était associée au sacré et incorporée à une dimension d'éternité<sup>15</sup>. En contrepoint du bois et de la pierre il y avait le feu, qui pouvait détruire ce bois et tout ce qu'il pouvait apporter. Le feu était associé au Diable, ce qui explique que le métal fabriqué à l'aide du feu n'était pas un matériau innocent. Ni, d'ailleurs, les métiers qui concouraient à détruire le bois, activités diaboliques comme celles du bûcheron et du charbonnier, les plus grands ennemis des arbres.

Aujourd'hui, quand on travaille avec un matériau, on porte avec soi toutes ces idées anciennes, plus ou moins incrustées dans l'esprit,

---

15. Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004, p.82-96.

de même que d'autres couches qui se sont rajoutées de tout ce qui a été vécu depuis : la destruction immense des forêts, le développement d'autres matériaux pour la construction des moyens de transports, des maisons, des outils, l'utilisation du pétrole pour la transformation des matériaux, la pollution des eaux. Il apparaît pourtant que la pierre est toujours là, immuable et inerte au regard de notre échelle de vie, et nous pensons qu'elle pourra garder plus longtemps la trace de notre passage.



Richard Long, *A Circle in Alaska*, 1977, Bering Strait Driftwood on the Alaska Circle

Mais nos rapports artistiques avec les matériaux sont-ils encore aujourd'hui liés au désir de laisser une trace de notre passage sur la terre ? Après des événements tels que les guerres d'une violence sans limites, atomiques, chimiques, absolument monstrueuses que nous connaissons depuis le début du xx<sup>e</sup> siècle, nous, les artistes, voulons-nous encore marquer notre passage et *parler* de la beauté ? Quel sens peut-on donner aujourd'hui à une œuvre exécutée à l'aide de matériaux chargés de significations symboliques ? Quel est le sens d'un travail solitaire et artisanal, réalisé dans la nature, avec des matériaux naturels ?

Peut-être l'artiste cherche-t-il, à travers des rituels particuliers, comme ces personnages du Moyen Âge qui appartenaient au monde de la forêt, des rencontres et des métamorphoses. Peut-être le désir qui suscite nos créations est-il, comme au Moyen Âge, celui de « fuir le monde, chercher Dieu ou le Diable, se ressourcer, se transformer, prendre contact avec les forces et les êtres de la nature<sup>16</sup> ».

#### DES JEUX D'ÉCHELLES

La poétique de Richard Long met en œuvre une conjonction de savoir-faire artistiques. Sa pratique mobilise des actions abstraites, mais simultanément concrètes et artisanales, bien définies, en rapport avec la matière. Son intervention, qui donne naissance à la sculpture, exige une large vision spatiale et une compréhension précise de la forme dans l'espace, démarche qui entre en dialogue avec la pratique artistique occidentale de la sculpture. Mais les matériaux et le geste de marcher, de déplacer, d'organiser par taille, de rassembler, de même que les structures élémentaires que l'artiste élabore : cercles, lignes, carrés, spirales, révèlent, dans la répétition, la grande liberté de son travail. Ce qu'il explique d'ailleurs dans l'interview accordée à Claude Gintz : « N'importe quel matériau peut faire l'affaire. Les matériaux

---

16. Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, op. cit., p. 89.

se sélectionnent par accident, selon ce que j'ai la chance de trouver [...]. Je suis une espèce d'opportuniste dans mon travail, réalisant des œuvres dans des endroits et des situations bien différentes, partout dans le monde entier<sup>17</sup>. »

Aujourd'hui, après plus de quarante-cinq ans de réalisation artistique, Richard Long travaille d'une façon solitaire, sans assistant ni secrétaire, et se présente comme *le dernier des amateurs*<sup>18</sup>. Son travail invite à réfléchir au sens du geste de l'artiste et à la place de l'art aujourd'hui, dans la mesure où il les inscrit dans les rapports entre les savoir-faire, traditionnels et contemporains. Quand Long utilise des matériaux naturels, quand il élabore son œuvre en prenant pour base son propre *andamento*<sup>19</sup> et celui de la nature, et en se concentrant sur son expérience même, il renvoie aux pratiques primaires de notre propre existence. Des pratiques qui font penser, d'une part, aux gestes humains qui ont construit, depuis tout ce temps, nos rapports avec la nature, telle que nous imaginons que l'ont trouvée nos ancêtres lointains, et, d'autre part, à l'idée d'un rituel solitaire, comme celui des jeux d'enfants.

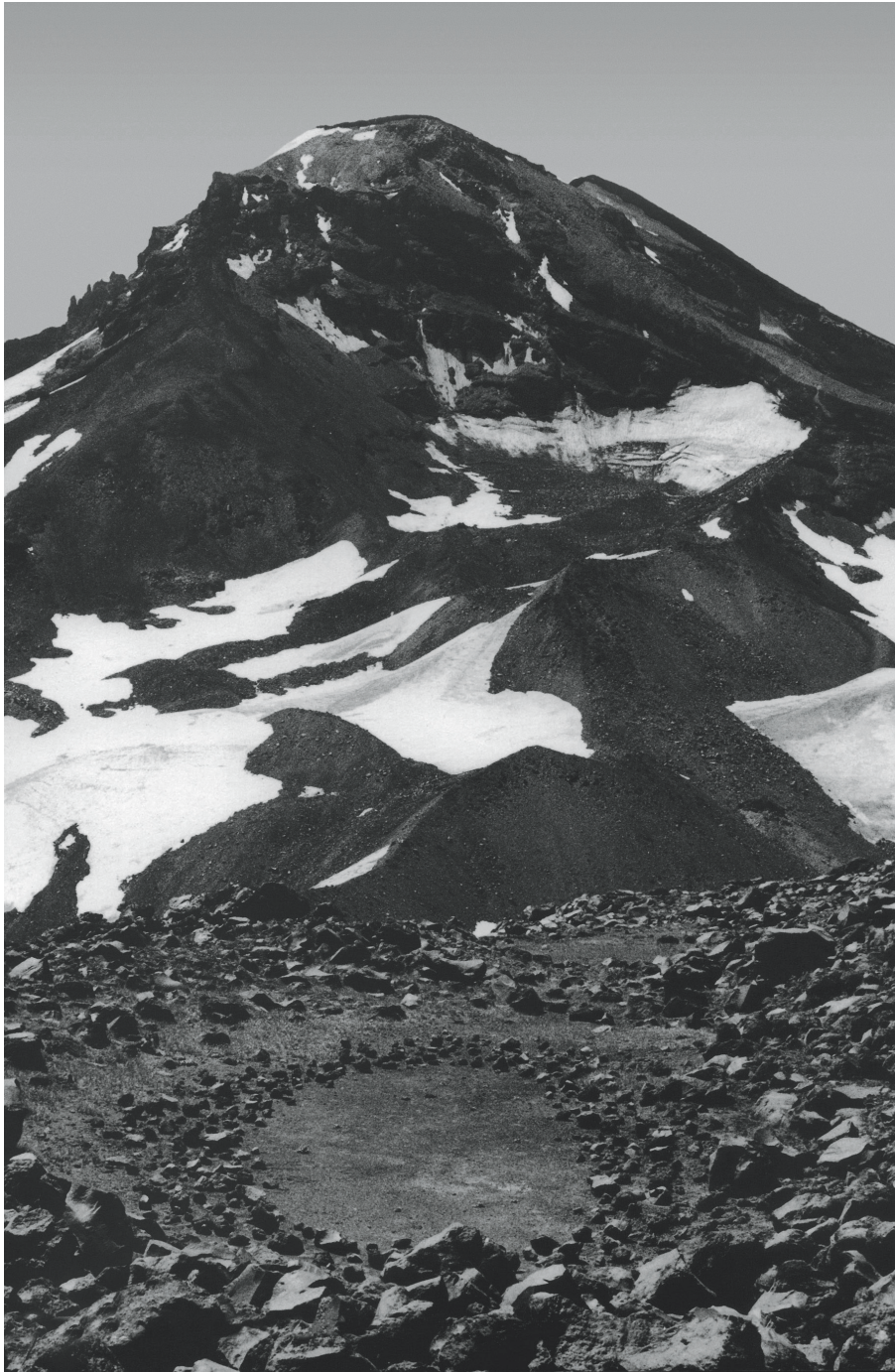
Même si le travail de Long révèle une forme particulièrement simple et transitoire, même s'il s'accomplit au moyen de la répétition des gestes, avec une présence vivante et actualisée sur le terrain, il est possible de parler d'actions choisies, construites et travaillées, d'une démarche qui s'inscrit dans la tradition des arts plastiques, de la sculpture elle-même. Mais, si l'on sépare le travail du contexte, ses sculptures peuvent alors être vues comme des répétitions d'actions banales, comme celles que pratiquent les enfants et qui, en réalité, fonctionnent comme des investigations plastiques fantastiques sur la place, la durée

---

17. Richard Long, interview accordée à Claude Gintz, « Richard Long, la vision, le paysage, le temps », *Art Press*, n° 104, juin 1986, p. 6.

18. Voir Richard Long, « And so here we are, A conversation with Michael Craig-Martin, November, 2008 », in Clarrie Wallis (dir.), *Richard Long: Heaven and Earth, op. cit.*, p. 176.

19. On revient à ce mot, *andamento*, qui en français se traduit par « pulsation », mais qui en portugais est associé à l'action de marcher, *andar*.



Richard Long, *Sisters Stones, a Fifteen Day Walk in the Three Sisters Wilderness*, 2001, Oregon

et la limite des événements de la vie, dans son appartenance au monde. Travaux qui, toutefois, représentent à peine la pointe de l'iceberg dans une entreprise beaucoup plus vaste<sup>20</sup>.

« Mes pierres sont comme des grains de sable dans l'espace du paysage<sup>21</sup>. » Cette phrase illustre bien la dimension de l'expérimentation de l'artiste, ou plutôt les dimensions de son expérimentation qui passe par des matériaux (par un certain bricolage, une manipulation réalisée par *un amateur*) et par des combinatoires dimensionnelles, opérant avec différentes échelles (celles de la carte, de la marche, des pierres, des éléments du paysage), mais aussi par les possibilités d'encadrement, de découpage de la photographie. Ce sont des jeux de déplacement qui convoquent le corps de l'artiste et certains matériaux, mais aussi des jeux d'échelles mettant en cause les événements, des jeux d'insertion et de séparation prenant comme objet des éléments de la nature et du paysage, des démarcations de territoires, même si ces délimitations sont destinées à disparaître, des territoires éphémères qui finiront par devenir la terre elle-même. « J'aime l'idée que les pierres sont la matière par laquelle le monde est construit<sup>22</sup> », déclare Long.

#### RÉPÉTITION ET RITUEL, LA RITOURNELLE

Ce travail qui procède par l'agencement d'actions répétitives et solitaires nous amène à l'idée d'un rituel particulier et intime, comme celui des jeux d'enfants ou celui dont parlent Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *De la ritournelle*<sup>23</sup>. C'est-à-dire d'une expérience où

---

20. Richard Long, « And so here we are, A conversation with Michael Craig-Martin, November, 2008 », in Clarrie Wallis (dir.), *Richard Long: Heaven and Earth, op. cit.*, p. 173.

21. Richard Long, « "Five, six, pick up sticks, seven, eight, lay them straight", published on occasion of solo exhibition at Anthony d'Offay Gallery, Londres, 1980 », repris in Clarrie Wallis (dir.), *Richard Long: Heaven and Earth, op. cit.*, p. 143.

22. Richard Long, *ibid.*, p. 143.

23. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, vol. II : *Mille plateaux*, chapitre II, « 1837 – De la ritournelle », Paris, Minuit, 1980.



intervient ce qu'il y a de plus magique et de plus puissant dans l'engagement du corps et des matières à l'intérieur d'un territoire<sup>24</sup>. « Les pierres peuvent être utilisées comme des marqueurs du temps et de la distance, ou exister comme part d'une immense sculpture, encore anonyme<sup>25</sup> », c'est la conception de l'artiste.

Deleuze et Guattari, dans le même texte, engagent une réflexion sur l'agencement mis en place par l'artiste dans lequel les actions destinées à éloigner la peur du chaos deviennent son refuge, lequel devient à son tour le lieu du contact direct avec le cosmos. Ils évoquent trois aspects simultanés qui se mélangent dans la ritournelle<sup>26</sup> : tout d'abord, celui d'une action qui passe du chaos au début de l'ordre, « comme l'esquisse d'un centre stable et calme, stabilisant et calmant au sein du chaos » ; puis un deuxième aspect qui a pour particularité d'organiser un espace limité et de tracer « un cercle autour d'un centre fragile et incertain », où « les forces du chaos sont tenues à l'extérieur » ; et enfin l'aspect de l'improvisation « quand on va soi-même au-dehors [...] qu'on s'élançe, on risque une improvisation. Mais improviser c'est rejoindre le Monde, ou se confondre avec lui<sup>27</sup> ».

---

24. Deleuze et Guattari analysent leur concept de territoire. In Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, vol. II : *Mille plateaux*, op. cit., p. 386-393.

25. Richard Long, « Artist's statement published on the occasion of solo exhibition at Royal West of England Academy, Bristol, 2000 », in Clarrie Wallis (dir.), *Richard Long: Heaven and Earth*, op. cit., p. 146.

26. « Une ritournelle, c'est une activité corporelle de chantonement, plutôt centrée sur soi-même si on la compare au chant, qui est destiné à être entendu, donc une activité de chantonement pour soi-même, de chantonement privé, et non public, un peu ritualisée, marquée par la simplicité (une qualité technique faible, à la portée de chacun) et par la répétition (la répétition est fonction de la simplicité, et vice versa), ie. par un certain usage de la facilité. Chant détourné de l'usage public, libéré de l'exigence technique, la ritournelle concerne donc un usage préesthétique (qui ne se donne pas pour de l'art) d'une activité qui est par ailleurs répertoriée comme "art" dans la culture : le chant. La ritournelle désigne donc le moment où l'art (appris : il faut être parlant, avoir appris des comptines, savoir chanter si peu que ce soit) devient nature : se confond avec l'appropriation de son corps. D'où la vertu rassurante de la ritournelle qui peut être décrite sur le plan psychologique comme une conduite d'autoapaisement » (Anne Sauvagnargues, Atelier de réflexion, Centre d'études en rhétorique, philosophie et histoire des idées, Cerphi, <http://cerphi.net/atel/rit1.htm>).

27. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, vol. II : *Mille plateaux*, op. cit., p. 382-383.



Richard Long, *A Walking and Running Circle Warli Tribal Land Maharashtra*, 2003, India

Richard Long crée sa ritournelle, dans sa marche persistante vers un ailleurs, avec ses délimitations, les chemins qu'il parcourt et, avec ses sculptures, il organise plusieurs variables, répétant un agencement et improvisant simultanément. Car il improvise quand il intervient dans un paysage qu'il n'a pas encore vu, avec les matériaux dont il ne savait pas encore qu'il allait les rencontrer ; il improvise dans les points de vue qu'il découvre et va utiliser pour révéler son travail dans ses photographies<sup>28</sup>. Il marche et improvise, il se mélange au monde, il mélange sa démarche à ses mouvements, sa respiration à sa fatigue, il mélange sa pratique aux événements naturels du jour et de la nuit, au soleil, à la pluie, à la chaleur et au froid, aux montagnes, plateaux et plaines qu'il parcourt. Pour réaliser son travail, Long dessine et agence son

---

28. Long raconte que, plusieurs fois, son travail s'est effectué dans un état de grâce, instinctivement, et que souvent la place où il réalise sa sculpture est choisie presque par hasard. Il peut prévoir sa marche, mais pas le moment ni le lieu de son intervention ; il ajoute qu'il aime être opportuniste et qu'il a besoin du hasard. Voir Richard Long, « And so here we are, A conversation with Michael Craig-Martin, November, 2008 », in Clarrie Wallis (dir.), *Richard Long: Heaven and Earth*, op. cit., p. 174.

territoire<sup>29</sup> – il choisit, trace, réunit et élimine des informations multiples pour parfaire son parcours ; il est obligé d’agencer les forces de la nature à son propre poids et à celui des corps.

Il y a donc le parcours, une trajectoire qui passe par certains endroits et qui, ici, n’a rien d’idéal, ni d’abstrait, au contraire ; c’est un parcours situé dans le monde et choisi par l’artiste. Ce sont des chemins orientés par des formations géographiques et topographiques. Des chemins que nous pouvons comprendre comme étant les démarcations d’un territoire, ou comme pourraient dire Gilles Deleuze et Félix Guattari, des *randonnées territorialisantes*<sup>30</sup> que l’artiste dessine à travers un passage où les signes fonctionnent comme des ready-made<sup>31</sup>.

Dans ces chemins peuplés par des éléments géographiques, les *déplacements territorialisants* de Richard Long prennent une dimension qui va bien au-delà d’une géographie, comme il l’écrit lui-même : « Tout est si simple, humain et universel [...] les variations cosmiques font partie du sujet de mon travail, tout comme la non-répétition du temps<sup>32</sup>. » Long semble tisser dans ses œuvres une relation, marquée par beaucoup de temps interrompu, entre la terre et le territoire. La terre incarnée, pierre, eau, argile, feu, montagnes, fleuves, inscrite dans les délimitations humaines ou animales, partagée en territoires que l’artiste réunit par ses gestes. C’est dans cette marche que Long élabore ce territoire où la terre surgit dans son corps et dans son œuvre, en plein milieu du *paysage primitif* qu’il a découpé.

Dans *De la ritournelle*, Deleuze et Guattari relisent la *Théorie de l’art moderne* de Paul Klee, et ce passage intéresse particulièrement, car Deleuze et Guattari délimitent un regard propre à l’artiste qui, dans

---

29. « On a souvent souligné le rôle de la ritournelle : elle est territoriale, c’est un agencement territorial. Les chants d’oiseaux : l’oiseau qui chante marque ainsi son territoire » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, vol. II : *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 383).

30. « Le territoire est en fait un acte, qui affecte les milieux et les rythmes, qui les territorialise » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, vol. II : *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 386).

31. « Les marques territoriales sont des ready-made », *ibid.*, p. 389.

32. Richard Long, dans la lettre écrite pour cette recherche en juin 2010 – en Annexe 2.

son travail, va du micro au macrocosme, dans un jeu d'échelle semblable à celui que Long a évoqué<sup>33</sup>. Cette opération n'a pas de prétention scientifique, mais vise le mouvement immanent du corps, du regard, de l'expérience, de la matière, parce que « en restant dans les limites de la terre, il [l'artiste] se dit : ce monde eut un aspect différent, il aura un jour un aspect encore différent<sup>34</sup> ». Deleuze et Guattari, dialoguant avec Klee, écrivent d'ailleurs que l'artiste « s'ouvre au Cosmos pour en capter les forces dans une “œuvre” [...], et pour une telle œuvre il faut des moyens très simples, très purs, presque infantiles<sup>35</sup> ». Cependant, il n'est pas question ici de gestes infantiles, ni d'une pensée naïve de l'artiste, mais d'une *sobriété* de l'action, bien définie par Deleuze et Guattari<sup>36</sup>.

Dans ce sens, l'ensemble de ces opérations indique que « la figure moderne n'est pas celle de l'enfant ni du fou, encore moins celle de l'artiste, c'est celle de l'artisan cosmique<sup>37</sup> », c'est-à-dire d'un être capable de réaliser une synthèse de choses différentes à travers son « geste sobre, un acte de consistance, de capture, ou d'extraction qui travaillera sur un matériau non pas sommaire, mais prodigieusement simplifié, créativement limité, sélectionné<sup>38</sup> ».

Il semble alors que la radicalité du travail de Long n'intervient pas là par hasard, mais a pour mission de rappeler à l'artiste son rôle incontournable d'intermédiaire entre la vie et l'univers, sa *responsabilité* qui lui demande de s'interroger sur ses sensations et ses pensées, d'établir des liaisons entre différents temps et modes de vie, d'enquê-

---

33. L'artiste s'intéresse « au microscope, aux cristaux, aux molécules, aux atomes et particules, non pas pour la conformité scientifique, mais pour le mouvement immanent, rien que pour le mouvement immanent » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, vol. II : Mille plateaux, op. cit., p. 416.

34. Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, traduit de l'allemand par Pierre-Henri Gonthier, Paris, Denoël, 1985, p. 29.

35. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, vol. II : Mille plateaux, op. cit., p. 416.

36. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *ibid.*, p. 425.

37. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *ibid.*, p. 426.

38. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *ibid.*, p. 425-426.

ter sur ses habitudes les plus radicalement proches et sur celles qui sont déjà presque oubliées. Peut-être toutes ces actions sont-elles simplement la mise en évidence d'une capacité qui, par la répétition de gestes élémentaires, fait de l'artiste une sorte d'*artisan cosmique*, pour reprendre l'image utilisée par Gilles Deleuze et Félix Guattari. Ce qui signifie que l'artiste contemporain devient un être capable de capturer et d'agencer des matériaux et des forces cosmiques, sur une terre déterritorialisée, dans une galaxie, au milieu d'autres galaxies.



### C3. PUREMENT HYBRIDE

On a souvent tendance à considérer le travail à l'atelier comme une activité solitaire. Certes, l'artiste peut être seul dans ce lieu, et c'est ce qui rend difficile à imaginer et à comprendre en quoi sa création passe par le dialogue. Pourtant, comme dans toutes les autres activités artistiques et même scientifiques, au moment où l'on réalise un travail tout en créant, par ailleurs, un langage, on entre en réalité dans un dialogue avec différentes idées et sensations, de même qu'avec les contemporains et, évidemment, avec tous ceux qui les ont précédés. De sorte que ce n'est pas un *petit ego génial* qui opère et agit là. Au contraire, ce qui s'élabore, c'est une syntonie entre l'intelligence que l'artiste porte dans son corps et d'autres intelligences, d'autres connaissances, appartenant à différents temps, à différentes époques et ayant différentes origines. C'est ainsi que, de façon quasi exemplaire, Eva Hesse dévoile son travail.

#### DIALOGUES ET ÉCHANGES

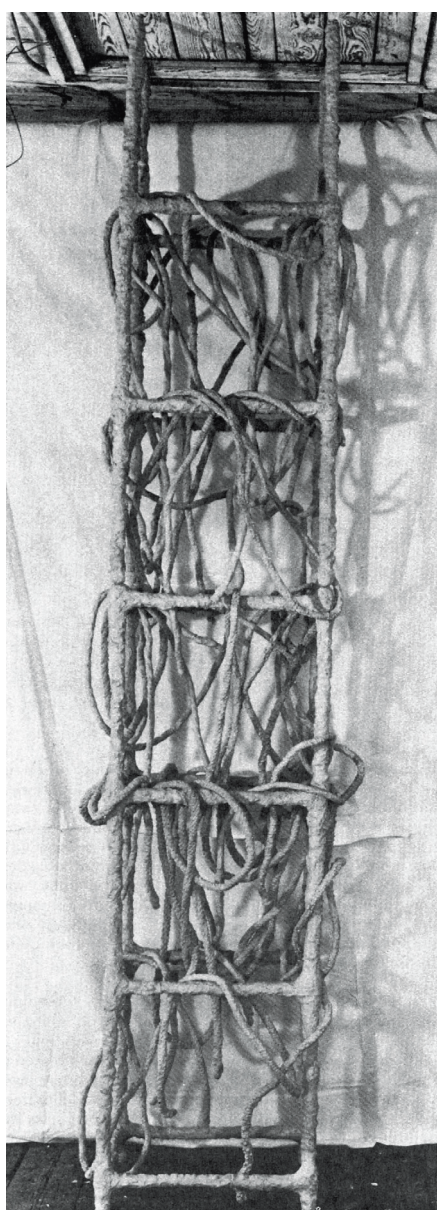
Depuis sa formation à la Yale University, où elle a étudié, entre autres, avec Joseph Albers<sup>1</sup>, jusqu'à sa dernière réalisation, *Continient* (1970), le rapport qu'entretient Eva Hesse avec la peinture est évident. Mais le parcours d'un artiste emprunte différents chemins. Des artistes contemporains d'Eva Hesse, avec qui elle était en étroit dialogue, comme Carl Andre, Donald Judd, Sol LeWitt, Mel Bochner et Robert Smithson, qui, eux aussi, ont commencé leur carrière en tant que peintres, ont nié l'importance de ses premiers travaux et surtout nié les « concepts d'évolution formelle, et celui de l'œuvre artistique<sup>2</sup> ».

---

1. « I was Albers' little color studyist », in Cindy Nemser, « Eva Hesse », in *Art Talk: Conversation with 12 Women Artists*, New York, Charles Scribner's Sons, 1975, p. 206.

2. Linda Norden, « Alcanzar el "Ick" : saber la que no se es », in *Eva Hesse*, catalogue d'exposition, Valence (Espagne), Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Centre Julio Gonzalez, 10 février-4 avril 1993, Valence, IVAM, 1993, p. 29.

Eva a pratiqué la peinture pendant dix ans, puis est passée à des expériences où apparaissaient le plâtre et des cordes, pour finalement travailler avec des matériaux flexibles et nouveaux, tels que les résines, le caoutchouc, la gaze enduite, l'acier galvanisé, des tubes plastiques, et introduire dans cette construction inédite la répétition des éléments et l'ampliation de l'ouvrage.



Eva Hesse, *Laocoon*, 1966, peinture acrylique, corde, papier mâché sur tuyaux de plomb, 25,5 × 61 × 61 cm



Même si Eva Hesse a apporté une contribution importante à l'étude des possibilités des matériaux utilisés dans l'art – en discutant des notions de beauté<sup>3</sup> et de bien faire ; en utilisant d'autres matériaux, très éloignés des pinceaux et de la peinture à l'huile ; en créant de nouveaux supports, libérés du châssis et du plan pictural –, elle « n'a jamais exclu la peinture du plan idéologique<sup>4</sup> », écrit Linda Norden. C'est pendant son séjour en Allemagne, en 1965, que l'artiste initie de nouvelles expérimentations où interviennent des cordes et d'autres matériaux, tandis qu'un autre aspect se radicalise dans son travail qui s'ouvre sur un champ situé entre la construction et l'expression, entre l'organisation d'une structure et la puissance de la matière.

On trouve, sous la plume de Robert Smithson, une belle image inspirée par *Laocoon* (1966), œuvre à propos de laquelle il parle d'un art rappelant « les obsessions des pharaons<sup>5</sup> ». Ce qu'il identifie là alors, ce sont des paramètres antianthropomorphiques, antiprogressifs et anti-abstraites qui évoquent « une négligence cosmique... le rien incarné en rien<sup>6</sup> ». En outre, ajoute-t-il, « l'œuvre d'Eva était très rationnelle, avec des forces irrationnelles qui s'ouvraient à travers elle<sup>7</sup> ». Dans ce sens, on peut penser que Smithson associe la poétique d'Eva Hesse à un aspect obsessionnel qui se retrouverait dans la réalisation de l'œuvre. Mais, dès lors, une question se pose : Existe-t-il un artiste qui ne travaille pas dans l'obsession de la réalisation ? Et même peut-on rencontrer un scientifique qui, aimant sa recherche, ne travaille pas, lui aussi, avec cette obsession ? Est-il un artiste qui ne travaille pas rationnellement dans l'ouverture à des forces irrationnelles ? Il ne s'agit pas de

---

3. Dans la façon dont l'artiste a travaillé, en donnant au travail un aspect qui s'éloignait des notions classiques de la beauté : une forme équilibrée (par rapport à notre corps et à l'espace où l'œuvre s'installe), une harmonie entre les parties qui constituent le travail, l'aspect lisse des surfaces.

4. Linda Norden, « Alcanzar el "Tck" : saber la que no se es », in *Eva Hesse, op. cit.*, p. 29.

5. Linda Norden, *ibid.*, p. 36.

6. Linda Norden, *ibid.*, p. 36.

7. Citation in Catherine David et Corinne Diserens, « Caminando sobre el filo », in *Eva Hesse, op. cit.*, p. 9.

prétendre ici contrarier la vision poétique d'un artiste comme Robert Smithson, tant s'en faut ; ce qui semble pertinent ici, dans le cas d'Eva Hesse, c'est d'écarter d'autres visions qui associent la répétition dans l'art à une *pratique obsessionnelle*, ou à une *maladie de l'esprit*. Et il faudrait d'abord distinguer les démarches et les situations avant de parler d'obsession à propos de la façon dont la répétition, des gestes ou des éléments, apparaît dans le travail de chaque artiste. Dans le cas d'Eva Hesse, il s'agirait plutôt d'une recherche artistique et non d'un enfermement, d'une expérimentation consciente passant par la répétition des actions, et non d'un *aveuglement* à l'égard du monde qui l'entoure. Le travail d'Eva Hesse est tout à fait connecté à la production artistique et à *son temps* et se présente comme un choix de l'intelligence dialoguant avec d'autres façons de faire et de penser.

La lutte qui oppose, chez Eva Hesse, son affinité avec l'expressionnisme et la formation reçue à Yale où elle a subi la forte influence de Joseph Albers, de même qu'avec la démarche de ses contemporains et amis minimalistes, représente un des aspects qui ont marqué sa recherche artistique. Linda Norden s'interroge : comment concilier cet humanisme démodé avec le minimalisme qu'elle a trouvé quand elle est rentrée d'Allemagne ? Eva Hesse a réussi à amalgamer la puissance expressive de la matière et de la répétition du geste avec la notion de répétition sérielle, venue des formes constructivistes.

Sa démarche est étroitement liée au discours esthétique des années 1960, en particulier, écrit Rosalind Krauss, aux « notions d'ordre sériel et de répétition modulaire ; à la notion d'échelle architecturale et de sustentation du travail, par le moyen des treillis et des grilles<sup>8</sup> ». Yve-Alain Bois revient sur cette affinité d'Eva Hesse avec les codes du minimalisme, qui passent par la décentralisation, l'absence de hiérarchie et de composition<sup>9</sup>. L'historien place Eva Hesse dans la

---

8. Rosalind E. Krauss, « Eva Hesse: Contingent », in *Bachelors*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 1999, chapitre IV, p. 94.

9. Yve-Alain Bois, « Dumb », in Elisabeth Sussman et Fred Wasserman, *Eva Hesse: Sculpture*, catalogue d'exposition, New York, The Jewish Museum, 12 mai-17 septembre 2006, New York, The Jewish Museum / New Haven (Connecticut), Yale University Press, 2006, p. 19.

catégorie des artistes postminimalistes, et il rappelle que Mel Bochner n'a pas été le premier à voir son travail comme hanté par la tradition<sup>10</sup>. D'ailleurs, parler ici de la tradition, c'est parler d'une certaine connaissance de l'histoire de l'art, des techniques des arts plastiques, du dessin, de la peinture et de la sculpture plus spécifiquement, mais aussi d'autres savoir-faire. Et quel artiste aujourd'hui n'est pas hanté par la tradition ?

La répétition devient quelque chose de récurrent dans l'art, à partir des années 1950, avec le geste expressif de Jackson Pollock et même la trame linéaire de son travail ; les rectangles de couleurs de Mark Rothko et ceux de Barnett Newman ; la répétition de l'image du Pop Art<sup>11</sup> ; la répétition minimaliste de différents rectangles noirs dans la peinture d'Ad Reinhardt et les mouvements corporels de la danse contemporaine dont il a déjà été fait mention<sup>12</sup>. Dans ce contexte, Eva Hesse elle-même précise quelles ont été les influences dont elle s'est sentie la plus proche, en premier lieu celle de Jackson Pollock et de son expérimentation des matériaux et de la technique des drippings, qui organise le chaos, disait-elle<sup>13</sup>. Mais elle a inévitablement aussi été marquée par le travail des minimalistes, comme Robert Morris, Carl Andre, Sol LeWitt ou Donald Judd, chez qui la répétition sérielle des éléments et des formats, la construction du travail par addition et l'utilisation de matériaux non conventionnels comme les matériaux industriels ont été, dans les années 1960, à l'origine d'une nouvelle forme plastique.

---

10. Yve-Alain Bois, « Dumb », in Elisabeth Sussman and Fred Wasserman, *Eva Hesse: Sculpture*, op. cit., p. 17.

11. Le Pop Art, dont la répétition était liée à la notion de reproductibilité de l'image, et à d'autres questions qu'Eva a certainement abordées « pour ses propres intérêts idiosyncratiques », a remarqué Linda Norden (« Alcanzar el "Ick" : saber la que no se es », in *Eva Hesse*, op. cit., p. 33).

12. Dans la première partie de la thèse qui porte sur le geste dans le travail d'Eva Hesse.

13. Cindy Nemser, « Eva Hesse », in *Art Talk: Conversation with 12 Women Artists*, op. cit., p. 211.



*Eva Hesse dans son atelier, 1969, photo de Herman Landshoff*

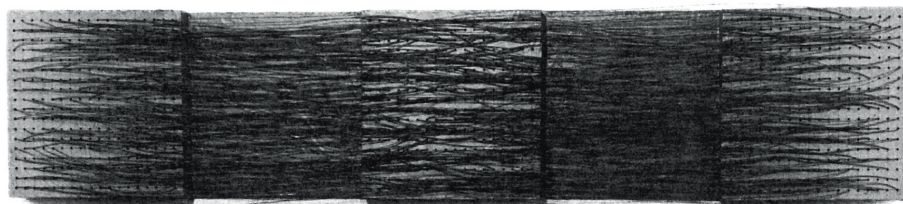
#### IRRÉVÉRENCE ET EXPÉRIMENTATION

L'image ci-dessus que l'on associe à Eva Hesse est l'expression de l'irrévérence. L'artiste figure sur la photo dans son atelier, allongée sur un ancien divan, référence évidente au divan de la psychanalyse, placée sous un amas de fils en caoutchouc, qui deviennent son corps sur cette image en noir et blanc, ou plus précisément ses entrailles, grâce à la luminosité du gris des fils et d'une corde plastique, maté-

riau dont elle se servait dans son travail. Sur l'image, on remarque sa table bien organisée et l'artiste qui se présente elle-même devenue son propre travail, comme dans une performance. Mais à côté, sur le mur, on trouve un relief de Smithson et un collage de Carl Andre. Malgré la présence de ces deux « tableaux » sur le mur, le lieu garde un aspect de laboratoire, lieu où s'effectue le mélange de l'expérimentation industrielle avec le caractère artisanal des matières manipulées.

Eva Hesse a certainement exploré cette ouverture à l'expérimentation, en privilégiant des matériaux flexibles, des fils et des cordes, mais aussi la gaze souple baignée de résine ou de latex. Tous matériaux qui comportaient la possibilité de l'extension et de la contraction, des plis et des transparences.

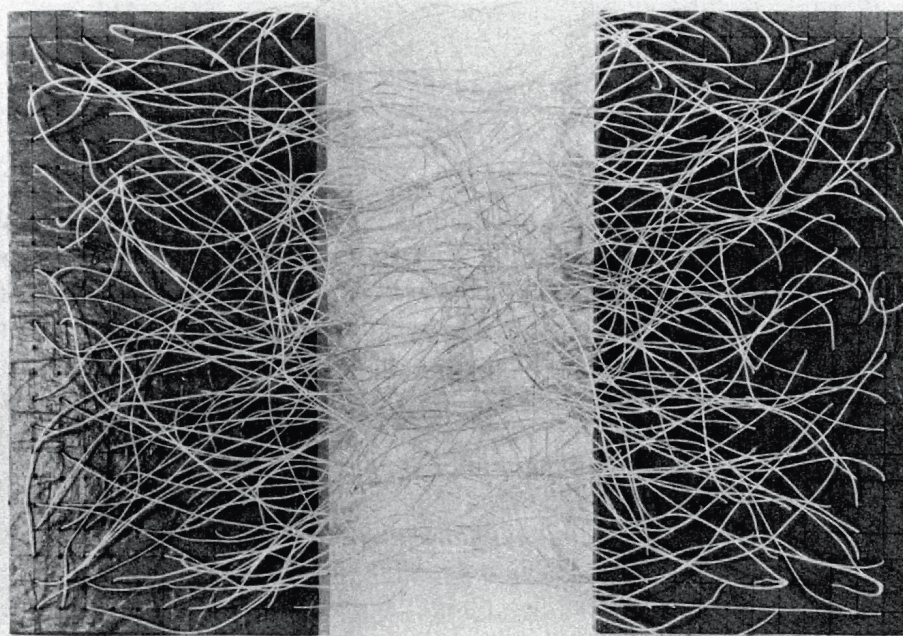
La découverte de nouvelles techniques, de nouveaux matériaux émerge et est le fruit de la recherche des artistes associés à ses expériences professionnelles et à sa vie. Pendant l'année 1960, Eva a travaillé comme designer graphique dans l'industrie textile, ce qui lui a permis d'être en contact avec une grande variété de tapis et de tissus. « Son travail consistait à tracer avec sa main libre un dessin et à le répéter, en noir et blanc, puis, si la répétition devenait intéressante, elle le répétait en couleurs<sup>14</sup> », écrit Linda Norden. Travail qui demandait une connaissance de la nature des différents tissus et de la caractéristique spécifique du type de fibre utilisé. Norden a parlé de la difficulté que rencontrait d'Eva Hesse au niveau de l'articulation du dessin, de la couleur et de la matière, rachetée, en parallèle, par la possibilité du contact avec une variété de matériaux et de processus constructifs.



Eva Hesse, *Metronomic Irregularity III*, 1966, bois peint et fil métallique, 25,5 × 127 × 6,5 cm, collection Mr. et Mrs. Ganz, New York

14. Linda Norden, « Alcanzar el “Ick” : saber la que no se es », in *Eva Hesse, op. cit.*, p. 31.

C'est seulement après son retour d'Allemagne, en 1965, qu'Eva a installé son travail en dehors du support traditionnel de la peinture et a utilisé les fils, le papier mâché, le bois, l'acier, l'imprégnation du latex et de la résine. Dans ce contexte *Metronomic I, II, III*, réalisés en 1966, sont des œuvres importantes qui révèlent ce mouvement qui n'est autre qu'un affranchissement à l'égard du support de la peinture, associé à l'envie de flexibilité et de transparence. Lucy Lippard écrit que *Metronomic Irregularity III* fut réalisé après qu'Eva eut échangé *Metronomic I* contre un travail de Robert Smithson<sup>15</sup>. Travail exécuté par l'artiste en différentes dimensions et à travers différentes relations spatiales. C'est un ouvrage très précis que Sol LeWitt a considéré comme l'œuvre la plus complète de l'artiste ; la plus conceptuelle, selon d'autres. Sont reliées là la répétition du geste manuel et la répétition de l'élément, dans une expérimentation qui se rapproche des questions que pose l'expressionnisme abstrait de Pollock, comme de la répétition sérielle et non hiérarchique des minimalistes.



Eva Hesse, *Metronomic Irregularity*, 1966, bois peint, métal et fil électrique,  
30,5 × 46 × 2,5 cm, collection Robert Smithson

15. Lucy Lippard, *Eva Hesse* [1976], New York, Da Capo Press, 1992, p. 79.

## UN ENCHEVÊTREMENT DES MATIÈRES

Dans la présentation de son entretien avec Eva Hesse, Cindy Nemser a parlé du désir qu'exprime l'artiste de placer la peinture dans l'espace actuel, de son envie de dissoudre les limites qui séparent le dessin, la peinture et la sculpture ; de son ouverture à l'exploration de nouveaux matériaux et au mélange du géométrique avec l'organique, de l'attaché avec le détaché, du logique avec l'absurde<sup>16</sup>. Pendant les cinq ans qui ont précédé sa mort, Eva a travaillé de façon novatrice avec des fils, des cordes, utilisant le métal, l'argile, le latex, le coton caoutchouté, la fibre de verre traitée. Quand Rosalind Krauss commente *Contingent* (1970), elle parle d'enchevêtrement des matières, d'une extraordinaire originalité de ce traitement des matériaux<sup>17</sup> et d'une éclipse « des conventions ou institutions qui voyaient la peinture et la sculpture comme des modalités séparées dans l'expérience<sup>18</sup> ». Il y avait certainement un aspect artisanal dans sa façon de procéder, mais Eva Hesse n'était pas intéressée par « le bien faire », ce qu'elle cherchait c'était d'arriver à certaines qualités de la matière et de chaque pièce particulière<sup>19</sup>. Car, dans cet enchevêtrement des matières, des supports, des techniques et des concepts, Eva Hesse ne travaillait qu'une chose à la fois, « je n'ai jamais fait plus d'un projet<sup>20</sup> », déclare-t-elle.

Le travail de la ligne, qui utilise des fils de coton, des fils métalliques, des fils de plastique, plastifiés ou enrobés de résine ou de latex, est récurrent dans son parcours ; d'ailleurs Eva Hesse voit le passage à des matériaux mous comme une traduction littérale de la ligne : « J'ai beaucoup varié les matériaux, mais la structure était toujours construite

---

16. Voir Cindy Nemser, « Eva Hesse », in *Art Talk: Conversation with 12 Women Artists*, *op. cit.*, p. 201.

17. Voir Rosalind E. Krauss, « Eva Hesse: Contingent », in *Bachelors*, *op. cit.*, p. 94.

18. Rosalind E. Krauss, *ibid.*, p. 99.

19. Cindy Nemser, « Eva Hesse », in *Art Talk: Conversation with 12 Women Artists*, *op. cit.*, p. 218.

20. Cindy Nemser, *ibid.*, p. 205.

avec des fils<sup>21</sup> », dit-elle. Eva construit et déconstruit, au moyen de la ligne, des œuvres faites à la main.

Le rapport de l'artiste avec le matériau plastique peut être comparé à celui du musicien avec le son, du comédien avec le texte ou du danseur avec son corps. Il s'agit d'une action directe exécutée au moyen de quelque chose qui l'attire et lui résiste en même temps. Mais les matériaux ont d'autres significations pour l'artiste et pour le monde. Significations qui, souvent, précèdent la parole et sont liées aux expériences plus élémentaires que nous faisons dans le monde qui nous entoure, auxquelles s'ajoutent des significations culturelles, attachées à d'autres histoires, la plupart du temps perdues.

C'est ainsi que l'étude de Michel Pastoureau sur les significations symboliques et l'utilisation de certains matériaux au Moyen Âge est particulièrement intéressante à cet égard. Car elle révèle des associations que nous continuons certainement tous à porter en nous. L'historien remarque qu'au Moyen Âge le matériau le plus noble était le bois et que si le bois avait cette vertu, c'était en raison de l'association de sa « vitalité » à la nôtre : « Le bois [...] n'est pas un matériau comme les autres : il vit et il meurt, il a des maladies et des défauts, il est fortement individualisé<sup>22</sup> », écrit-il. Cette constatation confirme la sensation d'une continuité qui perdure, dans différents temps et différentes cultures, entre des savoir-faire, entre les notions les plus anciennes et les pratiques artistiques contemporaines. Cette évocation des caractéristiques du bois, « un matériau qui comme l'homme possède des veines et des "humeurs" », révèle à la fois le rapport que l'homme établit entre le matériau et son corps, et son rapport à son existence même.

Ainsi, le choix d'un matériau implique certainement qu'ont été pris en compte ses caractéristiques plastiques, sa souplesse ou sa résistance, son mouvement, ses plis, sa capacité de se tenir seul ou

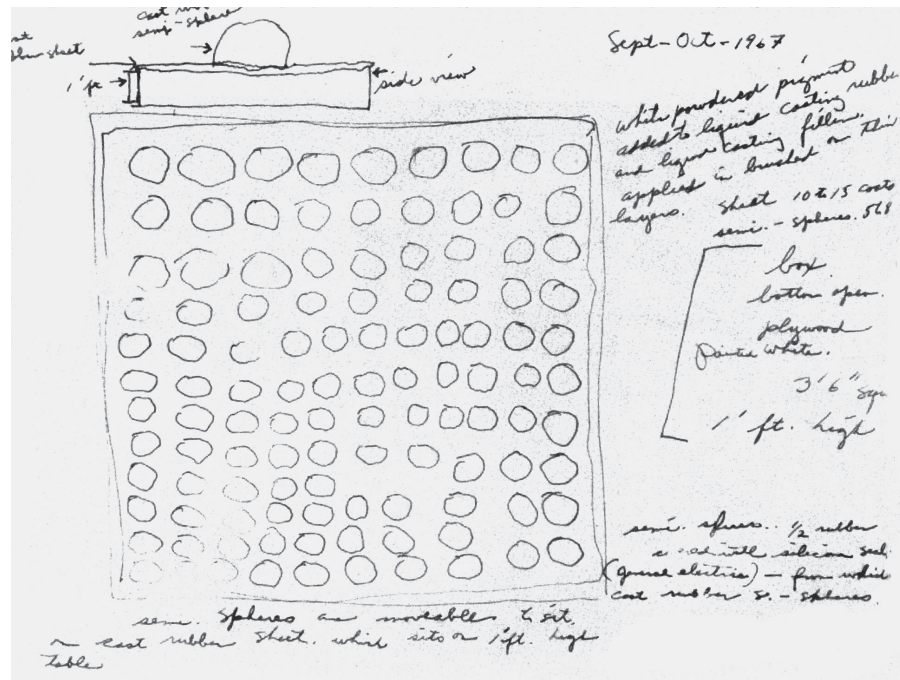
---

21. Cindy Nemser, « Eva Hesse », in *Art Talk: Conversation with 12 Women Artists*, op. cit., p. 207.

22. Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004, p. 82.



au contraire le fait qu'il devra être porté par un autre élément ; quand l'artiste observe sa transparence et son opacité, ses couleurs ou ses tonalités, il a en plus à l'esprit, consciemment ou inconsciemment, toutes ses autres histoires.



Eva Hesse, Étude pour le travail *Schema / Sequel*, 1967, et *Model for Schema*, 1967, latex, 24 × 24 cm, collection privée, New York

Eva Hesse a recherché une plasticité bien spécifique susceptible d'opérer entre l'aspect organique et inorganique de la matière, entre la transparence et l'opacité des surfaces, entre les notions de permanence et de fugacité du temps, de même qu'en association avec la vie humaine, ce qui a été abordé plus haut. Mais elle a choisi la construction d'une matière partant du tissu, désormais amalgamé à un matériau liquide solidifié qui donne aux surfaces un aspect plastifié et l'apparence de l'humidité. Elle a choisi des matériaux pouvant rendre visible le mouvement, dévoilant des plis, des courbes, des ronds, dans un étirement et un rétrécissement alternés. La répétition était là pour susciter la comparaison entre des matériaux semblables, mais aussi pour mettre en évidence la différence de traitement d'un matériau à l'autre.

S'inscrivant dans cette réflexion sur les qualités et les histoires des matériaux, Michel Pastoureau rappelle la dimension d'éternité de la pierre et note que le passage « du bois à la pierre peut traduire une ambition politique, représenter un enjeu économique ou de réussite technologique, mais peut aussi exprimer une dévalorisation symbolique<sup>23</sup> ». Dans la même optique, le travail d'Eva Hesse perturbe nos références, puisqu'il opère avec une matière certes périssable, le coton, mais qui, enrobée de latex, de résine ou de caoutchouc, incorpore deux dimensions du temps : la dimension de son passage et celle du présent, d'un temps figé dans le temps<sup>24</sup> ! Mais comme l'a dit l'artiste, il s'agit d'un travail qui n'a pas la prétention de durer, qui n'a pas l'ambition de l'éternel. Cette différence entre les matériaux implique, en outre, une autre différence, celle du rôle qu'assume la répétition des éléments dans chaque démarche artistique. Quel sens prend le choix des tissus, des fils, des tuyaux, des papiers, des plastiques, des pierres ou des métaux ? Lorsque l'on sait que ces derniers étaient, pour *la sensibilité médiévale*, les plus diaboliques de tous, explique Pastoureau, car, « arraché des entrailles de la terre, puis traité par le feu [le métal] est le produit des ténèbres et du monde souterrain et c'est le résultat d'une opération de transformation qui a quelque chose à voir avec la magie<sup>25</sup> ».

Ainsi, la contemplation du travail d'Eva Hesse et de toutes les opérations de transformation des matières qui le composent incite à l'associer à une sorte de magie, c'est-à-dire à une situation où la transformation des matières et l'association de différents matériaux amèneront chez l'autre une autre perception : le souvenir d'une pratique venant de loin, héritée de celui qui connaissait le secret des matières et la fonction qu'elles pouvaient avoir au niveau de notre corps, de

---

23. Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, op. cit., p. 83.

24. Nouveau renvoi à l'association géniale que fait Robert Smithson entre le travail de Eva Hesse et l'art des pharaons.

25. Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, op. cit., p. 83. Pastoureau fait référence à Otto Johannsen (*Geschichte des Eisens* [1924], 3<sup>e</sup> éd., Düsseldorf, Verlag Stahleisen, 1953) et à Rolf Sprandel (*Das Eisengewerbe in Mittelalter*, Stuttgart, Anton Hiersemann, 1968).

celui qui soignait, offrait une drogue révélatrice, apportait une nouvelle conscience, ou même une nouvelle possibilité de vie. Ces transformations de la matière se répètent alors comme dans un rituel, dans l'association des différents matériaux et des différents gestes, dans une manipulation des matériaux qui fait littéralement penser aux sorcières et aux magiciens, au pouvoir surnaturel de lier des choses de différentes natures, de nouer différents moments, de révéler une autre vérité, inadmissible pour la logique et même absurde à première vue.

Car absurde est la capacité qu'a l'artiste de s'étonner devant l'existence, la vie, les événements qui l'entourent. Capacité qui garde la fraîcheur des premières sensations et lui permet d'user d'une autre manière de matériaux disponibles pour tout un chacun. Mais capacité qui répond à une disposition particulière de l'artiste qui est d'être en désaccord avec ce qui est accordé, tout en inventant en même temps, de façon contraire, un accord avec ce qui, dans notre existence, est en désaccord.



#### C4. RÉPÉTER POUR RELIER

Réaliser un travail artistique aujourd'hui c'est aussi établir différents rapports entre divers domaines de connaissances. Même si les moyens techniques sont restreints dans la construction de l'œuvre, même si celle-ci se réfère à des savoir-faire anciens, même si le sujet est précisément délimité, la réalisation même introduit un contact avec des questions diverses. Questions qui sont liées à la vie de l'artiste, à l'endroit où il vit, au mouvement ininterrompu des événements, au rythme frénétique des activités quotidiennes, à la surcharge d'informations qui transitent autour de lui, et qui, enfin, imprègnent la vie et traversent inévitablement l'univers de l'art. Comment l'artiste contemporain peut-il faire face à ce scénario ? Comment peut-il établir ses priorités au milieu de toutes ces tâches et de toutes ces urgences ? Comment la répétition des savoir-faire, des gestes, des formes peut-elle servir dans cet univers qui stimule le mouvement et la nouveauté ininterrompus ?

C'est justement dans le rapport entre l'archaïque et le moderne que Giorgio Agamben situe la forme contemporaine lorsqu'il explique « que les formes les plus archaïques semblent exercer sur le présent une fascination particulière [...] l'avant-garde, qui s'est égarée dans le temps, recherche le primitif et l'archaïque<sup>1</sup> ». Ainsi l'artiste contemporain relie les choses, les procédés, relie l'archaïque au moderne, selon sa façon particulière, fécondée par les influences qu'il a subies, de sorte que « le présent n'est rien d'autre que la part de non-vécu dans tout vécu [...] Et être contemporains signifie, en ce sens, revenir à un présent où n'avons jamais été<sup>2</sup> ». D'où ce sentiment d'étrangeté que nous éprouvons souvent devant un travail contemporain et les procédés utilisés par l'artiste.

---

1. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot & Rivages, 2008, p. 35.

2. Giorgio Agamben, *ibid.*, p. 36.

Étrangeté que l'on peut facilement ressentir devant le travail de Nelson Félix, peut-être parce qu'il dispose, à la fois, des éléments organiques et industriels<sup>3</sup>. Mais ici l'aspect hybride surgit tout à fait différemment de ce qui apparaît dans le travail d'Eva Hesse. Félix se sert de matériaux littéralement organiques, comme on l'a déjà montré, des plantes et des animaux, mais aussi du marbre et du cuivre jaune, qui ont une durée beaucoup plus longue que la vie humaine<sup>4</sup>. Et il tire parti du fonctionnement organique des êtres pour créer la forme de son travail.

*Mesas* (1995), par exemple, est une installation réalisée avec six tables de granit, lourdes et droites, dont l'une est suspendue au plafond. Ses 200 kilos glissent à peine au-dessus de plantes nommées *dormideiras*<sup>5</sup>, plantes bien particulières qui, au moindre toucher, se ferment. Sur les autres tables sont placés des moules en fer fondu des parties concaves du corps de l'artiste, à l'intérieur desquels sont plongées dans l'huile d'olive des glandes du corps, elles aussi en fer fondu.

---

3. Glória Ferreira, qui a dirigé deux livres sur le travail de Nelson Félix, analyse cette question en faisant référence à ces structures hybrides, à leur rapport au temps et à notre rapport à la nature : « L'association entre les éléments organiques et industriels dans les travaux de Félix indique une notion du temps cosmologique et non pas historique ou linéaire. Car ses travaux poussent à une réflexion sur le devenir – sur notre condition humaine elle-même. Ils nous renvoient à un autre temps, au temps d'un art en procès sur des centaines d'années qui, tout en évoquant poétiquement le passage d'un temps antihistorique de la Nature, rappelle aussi notre rapport même à cette nature » (Glória Ferreira, « A coisa é ar », in Glória Ferreira, Sônia Salztein et Nelson Brissac, *Nelson Félix*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2001, p. 16. Voir traduction française de « A coisa é ar » par Jacinto Lageira sous le titre « La Chose est air », *Les Carnets du paysage*, n° 12 : *çà & là*, septembre 2005, p. 195-211).

4. Le premier des travaux que Nelson Félix a réalisés à partir du rapport entre matériaux inorganiques et êtres vivants était *Mesas* (1995), exposé à la galerie Luisa Strina, à Sao Paulo. Il fut suivi par *Genesis* (1988-1991), *Grande Buda* (1995-2000), en Amazonie, et *Mesa* (1997-1999), dans la Pampa.

5. *Dormideiras* peut être traduit par « celles qui dorment » (nom latin : *Mimosa pudica*).



Nelson Félix, *Mesas*, 1995, granit, fer, huile et plantes sensibles (« *dormideiras* »),  
70 × 70 × 70 cm chaque table, Galeria Luisa Strina, São Paulo

*Mesas* (1995) est associé par Rodrigo Naves à un monde qui ne se laisse pas manipuler, un monde qui, au moindre contact, se met en retrait d'une réalité ni absolument complète ni vraiment continue, où, écrit-il, ne se rencontre pas l'image d'une nature paisible ni d'un monde harmonieux et fécond<sup>6</sup>. Le lien établi entre cette plante et les glandules en fer est de l'ordre de la sensibilité épurée que les hormones provoquent, dans la plante et dans les corps. « Qu'est-ce qu'une *dormideira* sinon une concentration de sensibilité, inconsciente de sa propre sensibilité ? » dit Nelson Félix. De même que la plante contraste avec

6. Rodrigo Naves, « Nelson Félix : O espírito da coisa » [1998], in Rodrigo Naves, *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*, São Paulo, Companhia das Letras, 2007, p. 296.

cette table de granit, les sculptures organiques des organes, réalisées en fer et plongées dans l'huile, semblent être là pour nous rappeler cet univers du sensible, du fragile, du subtil qui nous entoure. Mais, cette disposition, associée à la répétition des éléments, les organes sur les tables, fonctionne comme des offrandes appartenant à un rituel et semblant comporter une sorte de sacrifice, le sacrifice de quelque chose d'impossible à énoncer.



Nelson Félix, *Mesa*, 1997-1999, plaque de fer et figiers, 0,90 × 51 × 2,50 m, S 29°50,045' × W 57°06,249', projet Fronteiras, Instituto Itau Cultural, Uruguaiana, RS

Déjà dans *Mesa* (1997-1999), réalisé dans la Pampa, plaine du sud du Brésil, le procédé du rapprochement entre l'organique et l'inorganique est d'un ordre similaire à celui que l'artiste va retrouver, en 2000, dans le *Grande Buda*. Il s'agit en réalité d'une expérience fortement liée à la sculpture, qui considère le rapport entre les différents matériaux – 41 tonnes de plaques de fer, des troncs d'eucalyptus coupés



et vingt-deux figuiers plantés –, l'action du poids d'un matériau sur l'autre et celle du temps dans la réalisation du travail. Les vingt-deux jeunes figuiers, plantés le long des plaques de fer, vont absorber le fer pendant leur croissance. Pour l'instant ces plaques sont soutenues par les troncs d'eucalyptus, mais après leur absorption par la croissance des arbres, elles ne seront soutenues que par les figuiers eux-mêmes. Étant donné que l'eucalyptus, sous l'effet du temps et de l'humidité, va pourrir et abandonner son rôle de soutien, les plaques de fer vont rouiller du fait de l'action atmosphérique et resteront suspendues aux arbres. Le processus demandera environ deux cent cinquante ans pour aboutir à la forme finale proposée.

*Mesa, Genesis, Grande Buda et Mesas* relie physiquement l'univers des matériaux inorganiques à celui de la vie. Des matériaux inorganiques qui, utilisés historiquement par l'homme pour construire des choses, fonctionnent comme des intermédiaires entre l'homme et les forces de la nature. L'artiste simultanément sépare et relie les deux univers. Car il ne s'agit pas simplement d'une forme organique, mais d'une interférence dans la vie elle-même, d'une manière de faire entrer les réactions des matériaux vivants dans la construction du travail. Liaison qui nous conduit à d'autres histoires.

La première d'entre elles considère cette nature, qui se révèle à nous à travers les qualités des matériaux et l'intensité de ses transformations physiques, l'intervention de l'artiste relie les corps vivants au corps de la Terre. Son intervention met en lumière un lien entre tous les éléments, abandonné depuis longtemps dans notre culture occidentale : l'évidence de l'origine unique des éléments organiques et inorganiques. Ces travaux de Nelson Félix sont la preuve de l'impossibilité de séparer certaines notions qui sont liées à l'expérience de la vie dans cette nature : notions relatives au temps, à l'entremêlement du temps et des rythmes des événements ; à l'importance des processus invisibles dans la création des formes visibles ; à l'illusion d'un aspect fixe des choses, illusion entretenue par cette forme perceptible ; et, finalement, à la réalité transitoire des choses, des événements et de la vie elle-même.

Même s'il travaille à partir d'un tissu de références historiques et avec les références qui viennent de son environnement, ajoutées aux informations géographiques, corporelles et scientifiques, Nelson Félix se présente comme un artiste abstrait et explique que, pour réaliser ses œuvres, il se sert de formes qui sont universellement disponibles sans créer lui-même les formes qu'il utilise dans sa pratique artistique. Il considère en réalité que tout est pensée dans ce qu'il réalise et il lui est égal de travailler avec la forme du cube, du cercle, ou avec celle d'un talon, d'un nez ou d'une glande, car ce qui l'intéresse, c'est la façon dont il met les choses en rapport.

La contemplation de son travail amène à des réflexions incontournables sur les différents matériaux utilisés, le bois, la pierre et le métal, qui sont porteurs de significations historiques et symboliques<sup>7</sup>. Par exemple, le marbre de Carrare, si rempli d'histoire, relie ce travail particulièrement actuel à l'origine de la sculpture en Occident. Le marbre blanc poli introduit aussi des notions de pureté et de poids, et fait penser à la durée de cette pièce dans le temps, à son rapport à la vie humaine. Les petits bouddhas métalliques, qui soutiennent la longue sculpture de bois ondulé<sup>8</sup>, renvoient au fort aspect symbolique du Bouddha, associé précisément à une recherche visant à supprimer le poids de l'existence humaine (la misère, la maladie et la mort). Les feuilles d'or ainsi que les bagues de mariage collées sur le support de *Desenhos para Hekla* renvoient aux enluminures du Moyen Âge, à leur aspect précieux et emblématique des célébrations. Les gros clous dorés, qui, placés derrière les cadres de ses dessins, empêchent la stabilité du cadre, ramènent inévitablement aux pointerolles utilisées depuis

---

7. Glória Ferreira aborde autrement ce rapport entre l'insertion de la nature dans le travail de Félix et le caractère historique et symbolique des matériaux qu'il utilise. Voir Glória Ferreira, « Acasos predeterminados », dépliant de l'exposition *Trilogias*, au Paço Imperial de Rio de Janeiro en mars 2005, in Nelson Félix et Glória Ferreira, *Trilogias. Conversas entre Nelson Félix e Glória Ferreira*, Rio de Janeiro, Pinakotheke, 2005, p. 211.

8. *Beijo em Madalena*, 1998, bois, bronze et huile, 0,80 × 11,10 × 4,46 m.

toujours par les sculpteurs de pierre et ébauchent, devant le regard qui se fixe sur le mur percé par la pointerolle, des liens incontournables entre le dessin, la peinture et la sculpture.



Nelson Félix, *Vazio do Sexo*, 2001-2004, 2 sculptures en marbre de Carrare, argent et mine de plomb, 90 × 90 × 90 cm

Dans *Vazio do Sexo*<sup>9</sup> (2001-2004), afin de supprimer la stabilité de la forme, il a placé sous les cubes deux petits objets en or et en argent, ayant la forme du vagin d'une femme. Là, même si l'on ne peut identifier cette forme visuellement, on la sait chargée d'autres

---

9. *Vazio do Sexo*, 2001-2004, 2 sculptures en marbre de Carrare, or et argent, 0,90 × 0,90 × 0,90 m, 0,45 × 0,45 × 0,45 m, collection Justo Werlang.

significations, d'une symbolique liée à l'origine de la vie et au plaisir. Signification qui dépasse le simple fait de servir à caler un cube. De même, lorsqu'il introduit un micro bouddha, le symbole d'un homme saint, dans le corps de son chien, l'artiste crée une différenciation presque religieuse entre son chien et les autres.

#### DES RITES ET DES RYTHMES

La démarche de Nelson Félix engage deux qualités de la répétition : la répétition des éléments et celle des opérations constructives. Opérations qui rappellent des rites et fonctionnent comme des interférences servant à relier le monde humain au monde des choses, le monde de la nature à celui des histoires et des significations créées par l'homme. Engagée sur cette voie, la démarche de l'artiste traverse différents champs, aspect qui devient peut-être plus évident avec le *Grande Buda*, et Nelson Félix insiste sur ce point : « L'idée qui a généré le *Grande Buda* est venue de la perception que deux *actions culturelles*, l'une liée à l'acte esthétique, l'autre à l'acte sacré, passaient, dans presque toutes les civilisations, par des transgressions de la nature<sup>10</sup>. » On retrouve là ces mêmes réflexions qui ont amené Nelson Félix à remarquer l'importance de la méditation zen, qui contient l'excès d'une pensée déductive (avec toutes ses considérations logiques et historiques) et place l'individu dans « la *situation-limite* où l'homme découvre sa place dans l'Univers<sup>11</sup> ».

L'artiste engage le visiteur dans une traversée où défilent différents domaines de la connaissance et le conduit à une extension de la conscience dans son rapport à l'existence même. Ses travaux rappellent des rites ancestraux, peut-être des rites intercesseurs. Mais que

---

10. Nelson Félix, in Glória Ferreira, « A coisa é ar », in Glória Ferreira, Sônia Salztein et Nelson Brissac, *Nelson Félix, op. cit.*, p. 17.

11. Nelson Félix, « Da cor do amarelo », dépliant de l'exposition de la galerie Jean Boghici, 1980, in Nelson Félix et Glória Ferreira, *Trilogias. Conversas entre Nelson Félix e Glória Ferreira, op. cit.*, p. 190.

demandent-ils ? Qu'invoquent-ils ? D'autres rythmes à associer aux événements ? Une forme plus plurielle du temps ? Pourquoi cherchent-ils à mettre en évidence une séparation entre le monde humain (monde du langage et de ses représentations symboliques) et tout ce qui l'entoure (les arbres de la forêt, les pierres, les animaux) pour les réunir par des actions rituelles, impliquant les forces de la nature ?

En raison de cet aspect rituel que l'on retrouve dans la réalisation de la série *Genesis*, dans *Mesas* et dans les œuvres qui font partie de *Cruz na América : Mesa, Grande Buda et Vazio do coração / Praia*<sup>12</sup>, il se passe quelque chose qui relie des actions triviales à d'autres plus mystérieuses, et dans le sens même des interrogations qu'elles proposent. Quels sens donner aux actes de l'artiste ? Rodrigo Naves a parlé, à propos de *Mesas*, d'« un abîme qui s'ouvre sous le couvercle qui protège le familier [...]. Ce qui est offert sur la table semble résonner comme des rituels anciens. Le domestique et l'accueillant sont les gardiens des sacrifices, des rites obscurs, des significations oubliées<sup>13</sup> ». Naves fait remarquer, dans le travail de Félix, cet aspect qui échappe à l'habituel, un acte chirurgical permettant d'introduire un bouddha métallique dans la patte d'un chien, une greffe entre un arbre et des pièces de cuivre, les moules métalliques de parties du corps présentés sur plusieurs tables semblables, pour rappeler quelques travaux déjà cités.

La répétition (des gestes et des éléments) semble être là pour conduire vers des chemins habituels, où des actions inhabituelles vont créer la surprise. Actions qui rappellent des rites ancestraux, dans le sens étymologique du mot : *relier* et *recueillir*. La répétition des éléments fait entrer cette dimension déjà vue, déjà connue, dans la lecture

---

12. *Genesis* (1988-2000), travail où Nelson Félix a introduit différents éléments destinés à être incorporés dans le corps d'un chien, le tronc d'un arbre et dans une grotte. *Cruz na América*, le tracé d'une croix sur l'Amérique ; l'artiste réalise à ce sujet plusieurs interventions, *Mesa* (1997-1999), *Grande Buda* (1985-2000) et *Vazio do coração* (1999-2004).

13. Rodrigo Naves, « Corações solitários », Galeria Luisa Strina et Galeria Millan, 1995, in Nelson Félix et Glória Ferreira, *Trilogias. Conversas entre Nelson Félix e Glória Ferreira*, op. cit., p. 199-200.

du travail, mais elle semble avoir aussi pour mission de rappeler la présence physique de l'inattendu, inscrit dans la répétition elle-même.

La façon rituelle dont Félix opère semble toujours liée à sa recherche plastique sur le temps, et plus particulièrement sur le flux du temps, et à sa tentative de relier ses différentes cadences. Dans *Camiri, Concerto para encanto e anel*, dans le *Grande Buda* ou *Vazio do coração*, dans *Mesas* ou *Mesa*, le rapport au temps, à l'entremêlement du temps et aux différents rythmes est une partie structurante de l'œuvre. Pratiquant un regard anthropologique, André Leroi-Gourhan écrit que « la manifestation la plus importante de la sensibilité viscérale est liée aux rythmes<sup>14</sup> ». Leroi-Gourhan fait référence aux alternances cycliques du jour et de la nuit, des saisons, aux changements météorologiques, qui comportent aussi des répétitions et des variations, et impriment un rythme, une cadence à notre existence. Mais, dans la suite de cette analyse, l'anthropologue remarque que les rites aident justement à libérer l'homme de *la routine de l'appareil physiologique*, méthode empruntée par les écoles mystiques de l'Orient et de l'Occident pour maîtriser la physiologie du corps, mais surtout pour élargir la perception du temps et de l'espace<sup>15</sup>. Et c'est là aussi que se retrouve le travail de l'artiste.

Pour l'invitation de l'exposition *Mesas*, organisée en 1995, Nelson Félix a choisi la photographie d'un bébé endormi sur lequel il a placé des sculptures de fer en forme de glandes<sup>16</sup> (ces éléments se retrouveront, à la galerie Luisa Strina, dans les moules des parties de son corps disposés sur les tables de granit). L'artiste joue avec la pluralité des glandes, qui sont simultanément indépendantes et dépendantes les unes des autres. Le bébé dort et ignore cet ensemble d'horloges qui

---

14. André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole*, vol. II : *La Mémoire et les rythmes* [1964], Paris, Albin Michel, 2004, p. 99.

15. « Le yoga est la plus populaire de ces techniques de l'extraction ; la recherche du contrôle rythmique y intéresse tous les organes, cœur compris, et l'ascète parfait s'insère dans un univers d'extase, tous les organes apaisés, tous rythmes du temps et de l'espace abolis » (André Leroi-Gourhan, *ibid.*, p. 101).

16. Rappelons que nos glandes sont chargées de maintenir le rythme biologique de notre corps, si sensible aux changements émotionnels et aussi aux différences venant de l'âge.

opèrent à l'intérieur de son corps, tout au long de sa vie. L'artiste parle ainsi du temps et des formes, mais d'une nouvelle façon. À travers des rites qui relient la forme à sa fonction sensible et se font révélateurs des temps qui se rapportent à notre vie.



Nelson Félix, *Vazio do coração/Litoral*, 1999-2004, marbre de Carrare et fer, Ø 60 cm, praia redonda Ponta Grossa, Ceará

#### RÉPÉTITION ET SÉDIMENTATION D'UNE DÉMARCHE

Nelson Félix travaille sur des séries qu'il organise en trilogies, lesquelles, à leur tour, s'entrelacent : *Trilogies du Vide* (*Vide du cerveau, Vide du cœur, Vide du sexe*) ; *Trilogie du Temps* (*Cruz na América : Grande Buda, Mesa, Vazio do coração ; série Genesis et Mesas*) et *Trilogie de la Croix* (*Cruz na América : Grande Buda, Mesa, Vazio do coração; Lage, Pilar et Série Arabe*). « À mon avis, dit-il, il est important que les travaux puissent exister de façon autonome et en même temps être liés entre eux. Ils ne représentent pas des phases artistiques, mais constituent un bloc, construit par des pensées dont les débuts et les fins leur sont spécifiques, qui discutent entre elles, s'entrecroisent, apportant

sa densité au travail. Le travail est réalisé par des couches de pensées, par sédimentation<sup>17</sup>. »

Il y a dans les œuvres de Félix, ainsi que dans leurs noms (qui font à leur tour intervenir des répétitions dans la classification), une stimulation de l'imagination. Cette stimulation passe par la présence de certaines formes dotées de consistances symboliques et historiques : bouddha, cœur, cerveau, sexe, glandes, forêt amazonienne, arbre, moules des parties du corps, ainsi que par des formes géométriques : cube, rectangle, cercle, qui occupent une place référentielle dans l'histoire de l'art. Les associations inattendues entre ces figures, sexe et cubes, bouddha et chien, glandes et bébé, cœur et plage, font surgir des questions sur la place et les possibles pouvoirs magiques<sup>18</sup> de ces associations. L'artiste, à travers l'accumulation, crée un système qui brouille les pistes d'une logique linéaire qui pourrait expliquer la présence des figures. Stimulant ainsi nos propres associations qui vont mettre en regard les forces physiques de la nature et ces figures chargées de significations.

Mais l'imagination est également sollicitée par les voyages que l'artiste réalise, en Amazonie, dans le sud de l'Amérique du Sud, aux Caraïbes, en Chine, en Australie<sup>19</sup>, car l'expérience ne peut pas être appréhendée dans sa totalité et nous n'avons pas accès à la forme du travail dans l'espace. Il faut prendre en compte les récits des voyages et les images photographiques des expériences et du travail artistique réalisé dans les paysages naturels, procédé que l'on retrouve dans la démarche de Long. Mais les voyages de Félix ne sont pas associés au besoin de rencontrer un lieu où intervenir pour effectuer une œuvre précise dans

---

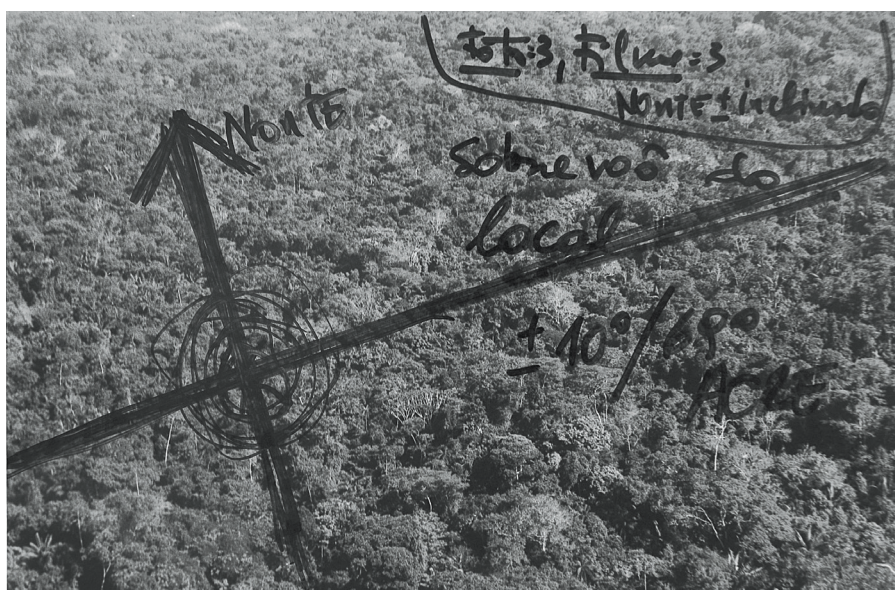
17. Nelson Félix, Entretien avec *Nelson Félix*, entretien avec l'artiste réalisé pour cette recherche, 2009-2011, voir en Annexe 1.

18. Magique par le souhait de l'artiste de dominer les forces naturelles dans la création de la forme que prendra son travail. Souhait aussi d'associer ces procédés à des êtres animés, d'une façon assez radicale, qui peut passer par des actions violentes.

19. Nelson Félix a réalisé, après la série *Croix en Amérique*, un travail qui s'appelle *4 Cantos* (*canto* en portugais a un double sens et veut dire « coin » et « chant »). Il a placé des anneaux en marbre de Carrare à Anguilla, dans les Caraïbes, à Dong-sha (Taiwan), en mer de Chine, à Karratha, près de l'Australie et à la République dominicaine, aussi dans les Caraïbes.



le paysage, ce que font les artistes du Land Art<sup>20</sup>, ou à celui d'enregistrer le résultat d'une expérience surprenante, comme celles de Richard Long. Ils sont associés à son désir de placer son travail ailleurs, et de le libérer de la composition et de l'encadrement. Félix répète le procédé qui consiste à confier au hasard l'emplacement de sa création.



Nelson Félix, *Grande Buda*, 1985-2000, 6 cylindres en cuivre  
autour du tronc d'un acajou, forêt amazonienne

Ainsi « les rapports entre les mesures et les orientations [...] servent à transgresser une perception plus directe et supposent un ordre plus mental<sup>21</sup> », a écrit Glória Ferreira. De sorte que l'utilisation du système de coordonnées géographiques par Félix peut perdre son caractère de contrôle et assumer la signification opposée, à savoir l'absence de contrôle<sup>22</sup>. Autre exemple : comme nous l'avons déjà vu, il utilise le GPS (*Global Positioning System*), appareil qui sert

20. Comme la *Spiral Jetty* (1970), de Robert Smithson, réalisée au Grand Lac salé dans l'Utah, ou *Lightning Field* (1977), de Walter De Maria, réalisé au Nouveau-Mexique, pour offrir deux références.

21. Glória Ferreira, « A coisa é ar », in Glória Ferreira, Sônia Salztein et Nelson Brissac, *Nelson Félix, op. cit.*, p. 14.

22. Contrôle lié, dans l'art, aux méthodes compositionnelles que nous étudions et pratiquons.

à situer ou à diriger, pour installer ce qu'il réalise dans un lieu aléatoire, quelque part dans le monde.

Quand on regarde l'œuvre de Nelson Félix, un autre aspect concourt à mettre en branle notre imagination, l'entremêlement des temps et des éléments organiques et inorganiques que l'on retrouve dans *Grande Buda*, le *Vazio do coração / plage* et *Mesa / Pampas*. Car la fusion organique / inorganique opère en faveur de cette confusion des temps, des durées, du changement de la forme au long du temps, mais crée aussi une confusion des références où s'entremêle ce qui est à l'intérieur et à l'extérieur des corps vivants. Confusion renforcée par le fait que, même si à l'intérieur palpitent des mutations profondes, comme l'a écrit Rodrigo Naves à propos de la série *Genesis*, les surfaces vont reprendre leur aspect naturel, l'intervention sur le chien va cicatriser, le tronc de l'arbre va retrouver son aspect premier, le diamant sera enveloppé par la perle de l'huître. Quand Nelson Félix déplace « la conception dominante de l'ordre des choses et transporte celles-ci dans le monde de l'imaginaire, rempli de possibilités [...], il ne le fait pas pour nous conduire vers des réalités nouvelles [...], ni vers des substances métaphysiques [...], encore moins pour laisser des vestiges scatologiques [...], mais pour multiplier les formes et leurs origines<sup>23</sup> ».

Pour les artistes, c'est l'acte même de la création qui demeure, c'est la décision d'intervenir, de répondre à une perception des choses. Pour George Steiner, « dans la mesure où l'on peut percevoir que tout pourrait être différent, que tout peut toujours être différent, l'univers et un poème, la peinture ou un traité de métaphysique pourraient rester dans l'état d'une pensée pure et muette<sup>24</sup> ». Mais l'artiste plasticien a besoin de répondre par une forme, par une intervention matérielle dans le monde. La création artistique est liée au désir de sortir d'une pensée silencieuse sur les choses et sur le monde. L'homme est un auditeur mais aussi un être capable de répondre, comme dans un écho, et c'est là la vocation de l'artiste.

---

23. Rodrigo Naves, « Nelson Félix : O espírito da coisa » [1998], in Rodrigo Naves, *O vento e o moinho : ensaios sobre arte moderna e contemporânea*, op. cit., p. 286.

24. George Steiner, *Gramáticas da Criação*, São Paulo, Globo, 2003, p. 42.

Dans la période actuelle – marquée par un *développement technologique exponentiel*, aux conséquences marquantes –, l'*expérience* même des difficultés, telle qu'elle se présente aujourd'hui, est problématique, écrit Rodrigo Naves. Problématique, car elle « instille dans la réalité une plasticité et une proximité qui semblent rendre provisoires toutes les entraves [...] pour ne pas parler de la réalité qui, elle-même, acquiert un statut de travestissement<sup>25</sup> ». De sorte qu'une des questions qui se posent de nos jours, dans un monde où l'image numérique occupe le devant de la scène, est la suivante : Quelle place donner à l'expérience qui évoque encore la présence du travail, de l'artiste et de l'autre ? À l'expérience qui relie le corps aux différentes conceptions de l'espace et du temps, mais aussi à différents savoir-faire en ayant recours à des procédés qui, aujourd'hui, utilisent des matériaux précieux et des connaissances anciennes, associées aux expériences actuelles, et que l'on n'arrive pas encore à saisir ni à classer.

Il s'agit là d'une démarche qui nous interpelle et qui contraint au questionnement : comment intercéder dans le monde actuel, accablé de problèmes que nous semblons être dans l'incapacité de résoudre : guerres, crises financières, misère d'une grande partie des populations, domination économique du système financier sur la création, spectacle de la violence dans tous les médias, qui installe la peur et paralyse. Mais cette démarche dit en même temps qu'il existe encore des poétiques artistiques qui bousculent, qui poussent à l'action et à la réflexion sur notre place et notre rôle dans ce monde. Car c'est l'action artistique qui agit, avec toute sa séduction matérielle et sa capacité de provoquer l'imaginaire, en créant de nouvelles associations entre les choses, même si, aujourd'hui, elle a recours à divers matériaux, qu'ils soient politiques ou scientifiques, puisque tout devient matière pour l'art.

---

25. Naves discute des conséquences sociales de ce *développement technologique exponentiel*, et de son influence sur la composition des classes, sur la prédominance des services liés au travail industriel, sur l'insécurité due au chômage, et s'intéresse aussi à ses conséquences culturelles, comme l'omniprésence des médias, les nouvelles performances numériques et l'empire de l'image. Rodrigo Naves, « Nelson Félix : O espírito da coisa » [1998], in Rodrigo Naves, *O vento e o moinho : ensaios sobre arte moderna e contemporânea*, p. 288-289.



## D. NOTES SUR L'EXPÉRIENCE À L'ATELIER 1990-2010

Quand l'historien de l'art élabore son discours sur le travail de l'artiste, il concentre son regard sur l'œuvre et établit souvent des relations avec la démarche d'autres artistes. Procédant par approximation ou par différenciation, il perçoit des rapports avec d'autres domaines de la connaissance, que ce soit la philosophie, l'histoire ou l'anthropologie. Car le texte écrit sur l'art, ou à propos de l'art, outre sa qualité littéraire, a pour but d'amener au jour des questions plus étendues, évoquées dans le silence du travail plastique lui-même et propres à élargir notre pensée.

Mais un ensemble de questions se pose quand on parle d'écrits d'artistes : Quelle est la finalité de l'artiste quand il entreprend de parler de son propre travail ? Comment peut-il évoquer les différents aspects qui ont construit son œuvre sans tomber dans une explication naïve de ce qu'il fait ? A-t-il intérêt à expliquer sa démarche ? A-t-il une vision précise des différentes notions qui sont entrées dans la réalisation de cette œuvre ? Dans quelle mesure ces questions étaient-elles déjà perceptibles pendant l'élaboration même de celle-ci ? L'artiste n'a-t-il pas amalgamé dans son travail, en toute sincérité et honnêteté, les *histoires*<sup>1</sup> qu'il y associe ? Est-il la personne la mieux placée pour parler de sa propre démarche ? Comment le récit qu'il compose peut-il l'appuyer dans sa recherche d'un langage propre ?

Les artistes ont conquis à travers leurs textes et leurs actions, lesquelles engagent différents savoirs, un espace de réflexion consacré à la façon dont leur travail s'effectue, espace où ils côtoient les philosophes, les historiens de l'art, et entrent dans d'autres domaines de connaissance. Mais cette conquête ne met pas fin aux difficultés qui

---

1. Des histoires qu'il a vécues, qu'il a lues, qu'il a tirées de la littérature, de l'art, du récit d'autres artistes, des fictions qu'il a créées avant, pendant et après la réalisation des travaux.

semblent liées à un discours sur son propre travail. Car si ce discours peut faire émerger de nouvelles questions qui enrichissent la perception du travail, il peut aussi aplatir les aspects poétiques présents dans l'œuvre même. Il y a là différentes strates de connaissances, la plus élémentaire venant de la pratique elle-même, d'un travail sans finalité, qui se fait sans que l'on sache où il va aboutir. Le travail de l'atelier dispose d'une forme qui lui est propre, il ne cherche pas à démontrer des idées ni à représenter quelque chose d'autre, qui lui serait extérieur. Une autre strate est constituée par la réflexion sur la production de l'atelier, qui s'élabore sur la base des références et des associations que la pratique nous porte à faire. La dernière enfin est la strate du texte qui accompagne une recherche et est issu d'une réflexion sur d'autres pratiques. Il s'agit d'une construction, qui se propose d'arriver quelque part, c'est-à-dire d'articuler différentes idées suscitées par le travail d'atelier, mais ouverte sur d'autres pratiques artistiques.

C'est pourquoi, évitant surtout d'adopter le rôle de critique vis-à-vis d'un travail personnel, il importe ici de développer un discours enraciné dans des expériences réalisées à l'atelier pendant ces vingt dernières années. Discours où prédominent les informations sur le surgissement des travaux, sur les matériaux utilisés pour leur réalisation, sur le dialogue avec d'autres pratiques artistiques et, finalement, sur les différents montages des expositions. Ainsi, sans avoir la prétention d'y répondre, mais à l'écoute de ces questions, ce texte sera organisé comme un glossaire et de façon chronologique, pour la simple raison qu'une expérience d'atelier est issue de la précédente.

Il sera rythmé par les images des travaux qui font partie des séries travaillées à l'atelier pendant des années. Des séries qui s'entrecroisent, mais qui ici seront séparées en fonction de leur condition spécifique et de leur origine (le lien entre les matériaux, le rapport au travail précédent, les préoccupations esthétiques). Le rôle des images est de donner au lecteur des références visuelles et de l'aider à situer la problématique qui a accompagné la réalisation de chaque série, le choix des travaux étant simplement effectué en fonction des images, de leur qualité et de leur disponibilité dans les archives d'atelier.



*Sans titre*, 1990, huile sur toile collée sur contreplaqué en cèdre, 160 × 80 cm

Pendant ma formation à l'Escola de Artes Visuais [école des arts visuels] do Parque Lage, à Rio de Janeiro, entre 1987 et 1992, une série – de l'ordre d'une centaine de travaux – a été réalisée, entre dessins au pastel et peintures à l'huile sur toile. Le choix du matériel était lié à l'apprentissage d'une technique : une peinture élaborée à partir d'un mélange de pigments industriels et d'huile de lin, sur un support de coton très fin collé sur le contreplaqué en cèdre, préparé à l'atelier<sup>2</sup>. Ce support créait la possibilité d'un contact assez intense entre le corps et le travail, car la peinture était brossée sur la toile, afin de donner un aspect lisse et opaque, sans aucun reflet. La dimension était choisie en fonction des possibilités d'atteindre la totalité de la surface de la toile, vu que la peinture utilisée était très liquide et le support placé en position horizontale. La superposition des couches bien liquides de la peinture permettait de donner une profondeur à chaque plan, qui finalement se juxtaposait aux autres sur le support.

2. Suivant des techniques enseignées par l'artiste Katie van Scherpenberg.

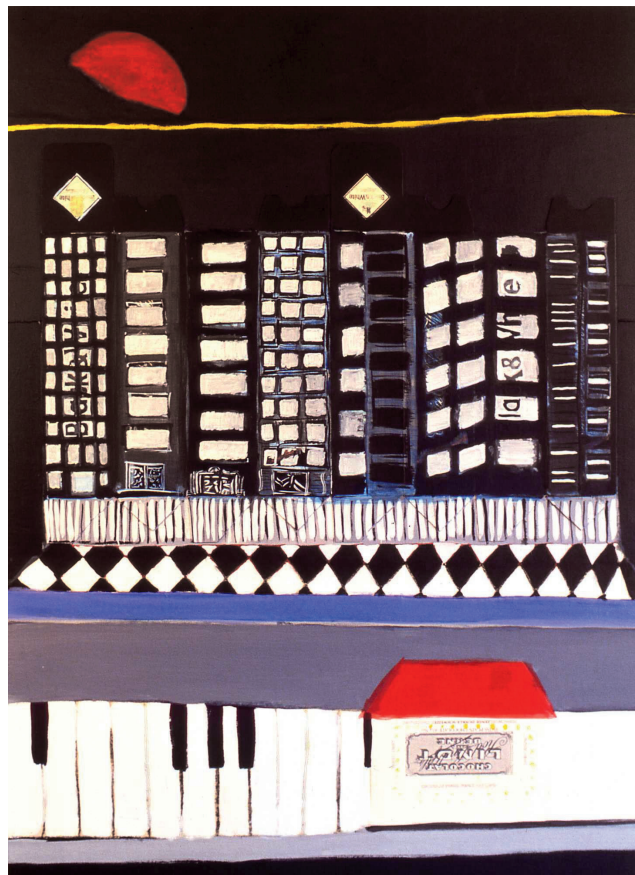
Sur cette *nature morte*, dessin et peinture fonctionnent ensemble. Il y a un dessin, mais il n'est pas rigide, car c'est la couleur qui détermine les rapports entre les différentes parties de la peinture. Les objets représentés sont bien séparés par leurs contours mais réunis par les couleurs, celles-ci étant surtout concentrées sur les passages du rouge au bleu. La tonalité des couleurs est presque la même et vise à créer un parcours continu du regard sur toute la peinture. L'intérêt se porte sur la perception de ce qui est à l'intérieur et de ce qui est à l'extérieur, intérêt éveillé par les objets placés dans différents plans, suscité par le cadre, la transparence de la fenêtre et le reflet du miroir. La répétition apparaît ici à travers la chaise de l'atelier, reflétée dans le miroir de la coiffeuse. Le miroir est le recours utilisé pour la répétition d'un élément dans plusieurs travaux réalisés pendant ce premier moment du travail pictural. S'ajoute une attention aux motifs des tissus et surtout à la manière dont les peintres reconstruisent les motifs des tissus dans leurs œuvres. À cette période de ma formation, les peintures d'Henri Matisse et la découverte des monochromes d'Yves Klein étaient les références fondamentales de ma pratique d'atelier.

L'utilisation du support rigide en bois autorise le collage d'autres matériaux et donne la possibilité de réaliser des allers et retours sur les couleurs de la peinture. Ce travail, qui a toujours le même aspect aujourd'hui, repose sur le collage de deux emballages, un emballage de whisky Black & White et un emballage de chocolat Lindt. Ce travail a ouvert deux directions qui se sont révélées importantes : l'utilisation de la répétition de l'élément géométrique dans la construction de la forme et le déplacement de l'intérêt artistique qui, d'abord porté sur la représentation des choses, s'attache aux qualités physiques des matériaux.

La répétition des rectangles de différents formats, construisant les différents plans, va devenir un élément important des travaux amenés à succéder à cette première approche. Ici, la disposition parallèle des rectangles propose une lecture de l'image du bas vers le haut, grâce à une série de plans parallèles. La répétition des formats, accompagnée de différences subtiles, permet l'existence de différents temps dans le travail. Ici, ces temps sont donnés par la pulsation blanche et noire,



en différentes dimensions, qui occupe différentes parties du plan de la peinture. Le temps est aussi illustré par le clavier du piano au premier plan. Mais, dans *Black & White*, ainsi que dans d'autres peintures de cette période, les éléments géométriques ne sont pas précis et la recherche d'une rigueur consacrant les limites des rectangles et l'aspect exact de la forme dans son ensemble est absente.



*Black & White*, 1990, papier et tempera sur toile collée sur contreplaqué en cèdre, 110 × 60 cm, collection V. Salek, Rio de Janeiro

Le noir et le blanc donnent différents rythmes et différentes pulsations aux plans. De sorte qu'au lieu de suivre un parcours continu sur la surface de la peinture, nos yeux sautent d'un plan à un autre, de bas en haut du cadre. Ce travail a révélé le rapport entre la répétition et le rythme dans mon travail. Et il a aussi conduit mon regard de l'intérieur de l'atelier au paysage.



*Entre o céu e a Terra*, 1990, acrylique et tempera sur bois, 53 × 35 cm

Une situation particulière m'a donné la possibilité de travailler directement sur le bois<sup>3</sup>. Sur ce support, trouvé déjà dans ce format, j'ai réalisé la première peinture directement sur le matériau. Même si cette peinture ne présente pas un aspect brillant, l'inspiration est venue des poupées russes, des *matriochkas*<sup>4</sup>, qui ont accompagné mes jeux d'enfance. C'est une peinture dont l'existence est autonome par rapport à la découpe du bois. Peinture décorative, où les couleurs fonctionnent comme une écriture, qui accompagne les courbes du bois.

La disponibilité de ce support en bois et d'une inspiration provenant d'un objet a aidé à construire un seul travail où intervenait, physiquement, différents plans de couleurs. Dans cette situation spécifique,

---

3. Ce support en bois foncé a été trouvé, en 1989, tel qu'il se présente avec ce cadre arrondi fixé sur la planche rectangulaire.

4. Ces poupées sont similaires ; elles changent simplement de taille ; elles ont le corps vide, ce qui donne la possibilité de les emboîter, de les réunir ou de les étaler dans l'espace. Elles ont un dessin coloré sur le bois, qui est fin et bien détaillé, ce qui oblige à se concentrer sur les détails de la peinture afin de les encadrer correctement et de retrouver l'image de la poupée.

le support de la peinture renvoie à l'encadrement d'une fenêtre, car cette situation provoque des allers et retours entre la peinture de chevalet et l'illusion qu'elle nous donne de voir quelque chose par la fenêtre. Les motifs qui accompagnent le cadre de cette fenêtre, dans la partie jaune de la peinture, semblent se répéter, comme dans les enluminures, mais ici chacun est unique. Ils sont une sorte d'écriture.

Deux questions importantes sont révélées par ce travail : la possibilité d'utiliser d'autres matériaux disponibles comme support de la peinture et, en second lieu, le passage de la toile de chevalet à l'objet physique, qui devient centre d'intérêt du travail. Ce qui propose une nouvelle approche dans le traitement du support, telle que la présence de la peinture dans tous les plans visibles, y compris les parties latérales des plans. Objets physiques, conçus à une échelle domestique, c'est-à-dire quelque chose qui peut être porté et pris entre les mains.

#### DÉCOUPES DE BOIS ET *MICRO-ORATÓRIOS* [*MICRO-ORATOIRES*]

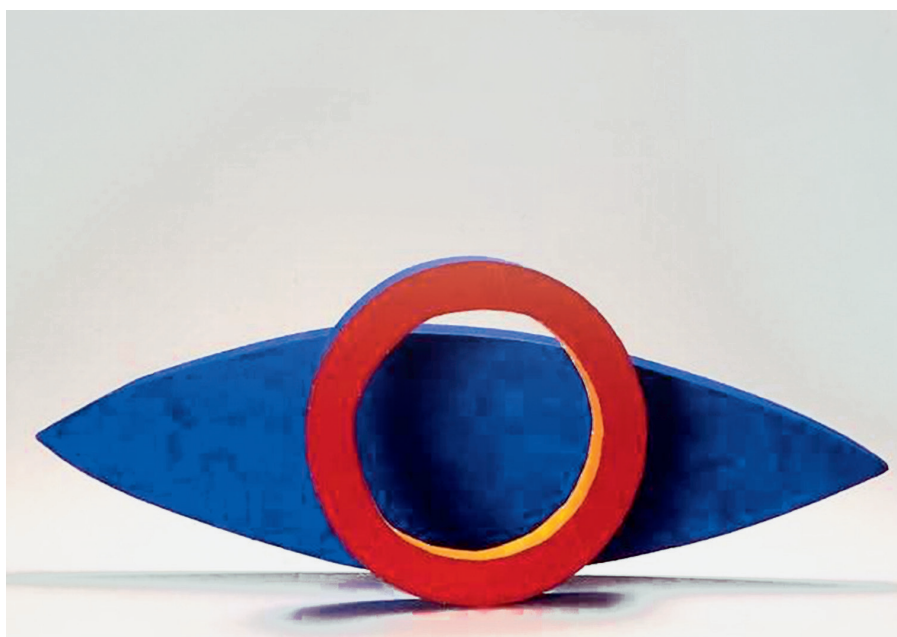
Entre 1990 et 1995 j'ai travaillé en posant la couleur sur des morceaux de bois. La répétition des formats assez simples des coupes – tels que le cercle, l'ovale, le carré et le rectangle –, associée à la répétition des couleurs primaires, créait un jeu dans la perception de la forme.

Dans ces petits supports, l'aspect industriel de la peinture ne m'intéressait pas ; bien au contraire, je cherchais une sensation de douceur et de profondeur des surfaces, ainsi que l'apparence d'une couleur pure, comme si la couleur était le support et le support la couleur. C'est ainsi que le choix de la peinture, l'huile de lin mélangée au pigment à l'atelier, a été opéré. Dans cette série, deux références importantes ont guidé le travail, le *Cubo Cor*<sup>5</sup> d'Aluisio Carvão et les monochromes de Klein. Aluisio Carvão, avec le *Cubo Cor*, a donné une consistance sculpturale à la couleur rouge, une densité et un poids. Yves Klein arrive

---

5. Aluisio Carvão, *Cubo Cor*, sans date [entre 1950-1960], huile sur ciment, 16,5 × 16,5 × 16,5 cm, collection L. A. Almeida Braga. Entre 1989 et 1990 j'ai été son assistante d'atelier.

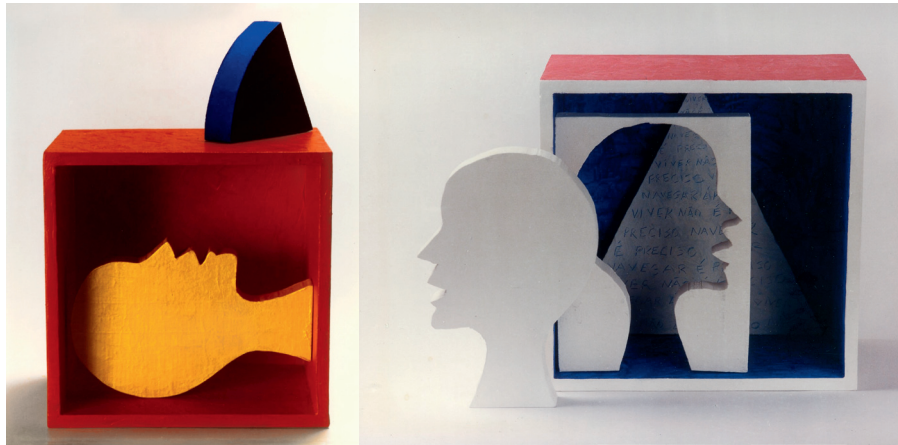
à nous faire oublier que la peinture est liquide, qu'elle est posée sur le support et qu'elle a besoin d'un médium ; ses monochromes transmettent la sensation d'une couleur pure ; la forme y est couleur et la couleur est forme.



*Olhar*, 1992, huile sur bois, 30 × 50 × 6 cm, Ø 35cm, collection Cristina Braga, Rio de Janeiro, exposition Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, 1997

Cette série de peintures sur bois met en évidence d'autres questions qui accompagnent ma pratique et qui sont associées aux limites du travail, à sa liaison au monde, ainsi qu'à son soutien physique. Ce travail sur les chutes de bois en petites dimensions a commencé à poser un problème de support, autrement dit à amener une interrogation sur la façon dont ce travail allait se soutenir dans l'espace. À l'atelier il était rangé sur des étagères. La vision de l'ensemble des petits bouts de bois appuyés contre les planches et les limites verticales de l'étagère présentaient une solution assez simple pour sa présentation, mais, simultanément, faisait intervenir un autre aspect : la perception d'un ensemble de petites couleurs, organisé de façon aléatoire, ainsi que la combinatoire des différentes découpes du bois, rendait évident l'intérêt de cette accumulation des pièces.

Dans la coupe du bois, la finition n'est pas précise, mais, comme dans les couleurs de la peinture, elle présente une pulsation vive qui m'intéresse parce qu'elle sort du domaine de l'abstraction de la géométrie et place le travail dans la vie réelle, devant une surface qui a une texture vive, et une couleur qui est volume.



*Micro-oratórios 3 et 2*, 1993, huile sur contreplaqué en cèdre, 23 × 23 × 16 cm.  
Expositions : *Étranges fruits du parc*, à l'Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 1995,  
et *Peintures récentes*, à la Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, 1997

Ainsi, les bouts de bois colorés sont rangés avec des boîtes peintes dans les mêmes couleurs. Et, dans le cahier de dessin qui accompagne la conception du travail, j'ai trouvé ce petit texte à propos des *Micro-oratórios*, qui est intéressant par le jeu de mots portugais où le mot « bord » renvoie à la fois à la notion de limite et à l'action de broder :

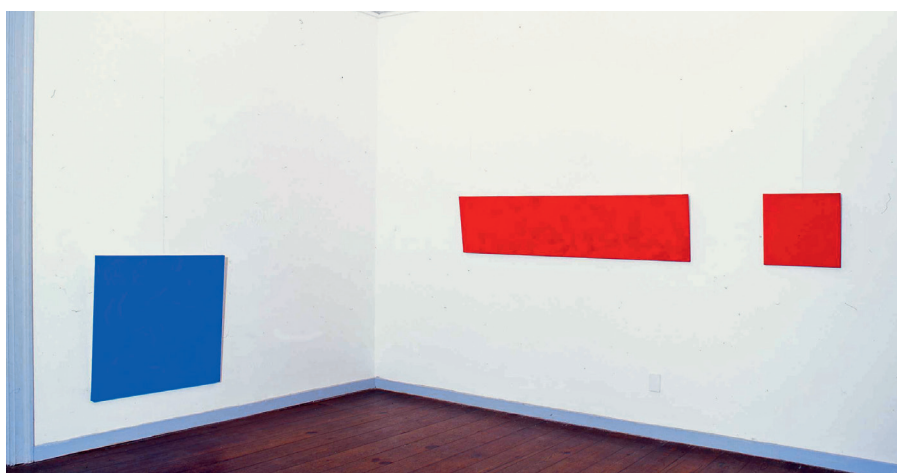
EN MORCEAUX  
ÇA REMONTE  
ÇA ACCOMPAGNE LE BORD    BRODE    LIMITES  
DES CONSTRUCTIONS SI PRIMAIRES  
BLANC ROUGE JAUNE BLEU  
PROVOCANT UNE CONFUSION DE LA PERCEPTION    DE CE QUE NOUS PERCEVONS  
PERCEVONS-NOUS<sup>6</sup> ?

6. Em pedaços / se remonta/ bordam/ borda limites / construções primárias / branco vermelho amarelo azul / provocando confusão na percepção / daquilo que percebemos / percebemos? – Écrit en 1998 dans mon cahier de dessin.

En 1993, pendant une exposition réalisée en Autriche<sup>7</sup>, je fis un court voyage en Crète. Voyage au cours duquel j'ai découvert des objets, de petites boîtes colorées éparpillées au milieu des montagnes grises de ce pays impressionnant. Ces points de couleurs, perdus au milieu des immenses montagnes grises, étaient l'indice d'une présence humaine dans ce paysage si aride. Peu après, j'ai découvert ces boîtes, des ex-voto, déposées par les mères pour leurs enfants décédés en montagne. Elles sont si petites et si perdues dans le paysage... pourtant elles ont une présence particulièrement forte. Cette découverte a inspiré la réalisation d'une série de 25 boîtes, étrangère au sentiment de deuil, mais chargée d'un sentiment réflexif sur notre place au monde – sur la position de notre regard, sur nos possibilités de percevoir les choses et sur la puissance de propagation de la couleur.

Il s'agit là d'un travail construit par des combinaisons de figures géométriques, d'autres figures schématiques (profils, œil) et d'écriture.

#### MONOCHROMES SUR TOILE DES *PEQUENOS GESTOS* [*PETITS GESTES*]



*Pequenos Gestos*, 1999-2000, huile sur toile, dimensions combinées, 160 × 80 cm, 80 × 20 cm, 40 × 40 cm, exposition *Passagens*, Solar Grandjean de Montigny, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2000

7. Exposition collective des artistes brésiliens (avec Ronaldo Macedo, Juliano Guilherme, David Cury et Fernando Leite) à la galerie Maerz, à Linz, septembre-octobre 1993.

L'ensemble des peintures monochromes appelées *Pequenos Gestos*<sup>8</sup> (1999-2000) est le résultat du désir de réaliser une combinatoire entre différentes couleurs. Il fallait pour cela réduire les informations visuelles des travaux, supprimer d'autres références, des représentations, des formes géométriques et même des lignes, à l'intérieur des plans picturaux. Il était prioritaire de faire face à un minimum de problèmes, en focalisant l'attention sur la relation entre les couleurs, entre les peintures, mais aussi entre chaque peinture et son environnement.

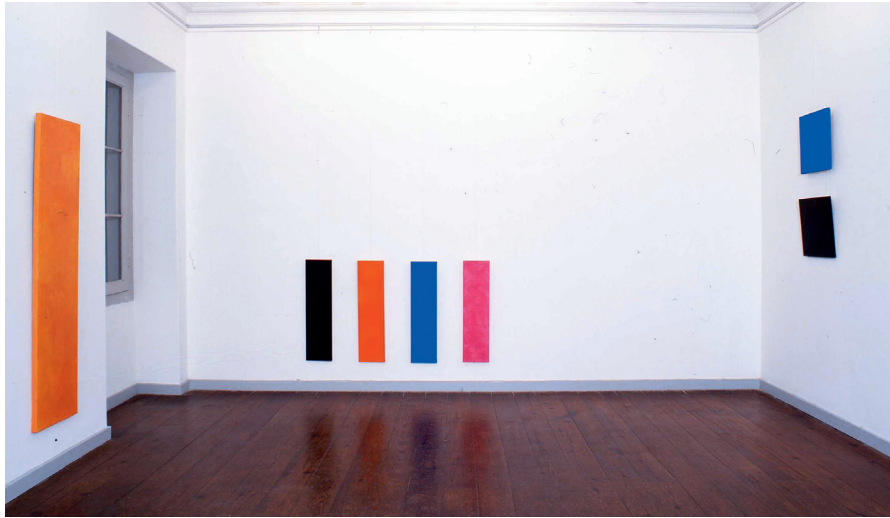
La décision d'élaborer un schéma aux proportions rigoureuses s'est imposée. Trois mesures ont été combinées : 40 cm, 80 cm et 160 cm, pour créer des peintures de 40 × 40 cm, 40 × 80 cm, 40 × 160 cm et 80 × 80 cm. De la même façon, le choix des couleurs a été établi avec une certaine économie : bleu, orange, rouge, vert et rose<sup>9</sup>. La différence entre les formats, combinée à la répétition des mesures, permet, dans la relation d'une peinture avec l'autre, une lecture rythmique de l'ensemble des pièces.

Une peinture liquide a été étalée sur la toile, dont le châssis avait été posé au sol. Chaque pièce comportait deux ou trois couches de peinture, chacune posée après le séchage de la couche précédente. La peinture était étalée à la main, par des mouvements suaves qui laissaient les traces des variations de densité de la couleur. Mouvements suaves qui amènent une déposition délicate de la couleur permettant l'apparition des différences subtiles de la texture et des vibrations chromatiques de la surface. L'huile, utilisée comme médium, donne une profondeur à la couleur, et plus précisément aux monochromes, qui, à l'origine, sont justement des peintures planes. Quand on les voit de loin ce sont des monochromes, tandis que, de près, de petites variations deviennent perceptibles dans la densité des couleurs.

---

8. *Pequenos Gestos* (Petits Gestes) fait référence au mouvement des mains, mais aussi aux gestes que l'on peut faire, au sens figuré, dans la vie pour aider les autres.

9. Le bleu et le rose choisis en hommage explicite aux *Monochromes* d'Yves Klein, vus pour la première fois, à la XX<sup>e</sup> Biennale de São Paulo en 1989. Deux aspects m'ont particulièrement marquée dans les monochromes de Klein : le traitement de la couleur (la tactilité, l'opacité et les différentes textures des couleurs) et la sensation de transcendance qu'ils dégagent.



*Pequenos Gestos*, 1999-2000, huile sur toile, dimensions combinées, 160 × 80 cm, 80 × 20 cm, 40 × 40 cm, exposition *Passagens*, Solar Grandjean de Montigny, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2000

Les 12 toiles ont été exposées dans deux salles qui se suivent, de façon à donner une lecture rythmique de l'espace grâce aux couleurs. Les couleurs rouge, bleu et orange se sont répétées en différentes surfaces, en fonction de la taille et du format des châssis. Le positionnement des peintures sur les murs ne correspondait pas à celui que l'on voit habituellement (au niveau du regard), mais les hauteurs variaient. D'où la présence de plus de blanc autour de chaque peinture et, en conséquence, de plus de vibration des couleurs. Les répétitions de couleur amenaient une continuité dans la lecture du travail qui se présentait comme un ensemble constitué par les 12 peintures, et non pas comme des peintures isolées.

À partir de *Pequenos Gestos*<sup>10</sup> répétition et variation seront deux opérations qui reviendront dans la réalisation de l'ouvrage, mais aussi

10. Les titres des pièces surgissent en dehors de toute prévision, jamais avant la confection du travail, généralement pendant sa réalisation, amenés par un lien qui se crée entre la forme du travail et une expérience de vie qui émerge à ce moment-là. Ce processus peut être associé à différentes sensations à propos de petits gestes presque invisibles qui construisent nos relations d'amitié (*Pequenos Gestos*), la structure de la ville (*Caixas vazias*), les angoisses qui nous poussent dans un coin (*Das angoisses*), la couleur de la mer de Bahia (*Mar da Bahia em dia de chuva*), nos souhaits et les ex-voto (*Micro-oratórios*), la grandeur du métro de Londres (*The Tube*), un chapelet immense et le son d'un mantra qui se déroule sans que l'on sache où se trouve son début (*Enroladas*), le corps et son fragile équilibre dans l'espace (*Les Équilibristes*), la présence des couleurs dans la décoration des fêtes populaires (*Bois de Carnaval*), le contact entre un travail et le suivant, entre une forme et l'autre (*Propagation*), l'eau de la pluie qui coule sur la vitre de l'atelier (*Geometria das águas*).



dans sa structure formelle. Cette combinaison, répétition / variation, apparaîtra de manière systématique à l'atelier. Dans ce mode opératoire fondé sur la répétition du geste, les gestes ne répondent plus à des choix, mais ont une existence continue, indépendante des pensées qui sous-tendent la confection du travail. Et des éléments similaires serviront de support.

À ce moment, j'avais déjà en tête les références de deux coloristes célèbres : Mark Rothko et Barnett Newman<sup>11</sup>. Ce qui émergeait de la peinture de Rothko, c'était la qualité de la couleur due à l'aspect opaque des peintures et, d'autre part, les limites floues qui séparent les rectangles de couleur dans la peinture ; dans la peinture de Newman, la dimension liée à l'architecture nord-américaine, qui dépasse de beaucoup la taille de nos corps, était l'aspect le plus marquant. C'est pendant la réalisation de *Pequenos Gestos* que j'ai ressenti la puissance de la relation entre le corps et la couleur, surtout dans la lecture du travail. Un rectangle rouge de 30 × 30 cm ne provoque pas les mêmes sensations qu'une peinture de 160 × 80 cm, car la dimension d'un travail opère différemment sur notre perception, de sorte qu'une petite surface de couleur ne provoque pas les mêmes sensations que le fait d'être devant une peinture qui occupe tout notre champ visuel, ou qui dépasse ce champ. Le rôle de la couleur dans mon travail est, me semble-t-il, de stimuler des sensations physiques, de pousser et d'attirer le corps, de provoquer une perturbation entre ce qui est proche et ce qui est distant, d'entraîner un certain vertige, une sensation confuse en rapport avec l'espace où le corps s'inscrit.

#### CAIXAS VAZIAS [BOÎTES VIDES]

Afin de poursuivre dans la construction des *Micro-oratórios* et de contrôler la coupe des contreplaqués sur lesquels étaient peintes les couleurs, un petit espace avait été réservé à l'ébénisterie dans l'atelier. Mais le hasard a détourné mon objectif initial, car, lors de l'achat des contreplaqués, le vendeur a proposé de fines planches de cèdre et

---

11. Mon premier voyage consacré exclusivement aux œuvres des artistes nord-américains fut réalisé en 1990 ; je suis restée (suite à la vente de 3 peintures) trois mois à New York, fréquentant les musées et les galeries de cet important centre d'art.

d'acajou, une « opportunité commerciale<sup>12</sup> », disait-il... La rencontre avec ce matériel a eu un impact sur ma décision première de peindre les plaques en couleur, car ni le cèdre ni l'acajou ne suscitent l'envie de les recouvrir de peinture. D'où l'idée d'une séparation entre le travail avec la couleur et le travail avec le bois. J'ai réalisé ainsi les monochromes (*Pequenos Gestos*) et, simultanément, *Caixas vazias*. L'objectif de découper et de séparer les plans, et de créer des rapports combinatoires, a accompagné les deux œuvres ; il apparaissait dans les toiles des monochromes (*Pequenos Gestos*) et, d'une nouvelle façon, dans les constructions en bois (*Caixas vazias*).



*Caixas vazias*, 1998-2000, cèdre et acajou, dimensions variées : 43 x 12 cm, 43 x 24,5 cm et 24,5 x 24,5cm, variant en deux profondeurs : 12 cm et 24 cm

---

12. À cette occasion, chez ce marchand de bois, les prix de ces planches de cèdre et d'acajou étaient la moitié de ceux du contreplaqué. Les belles planches de bois étaient les chutes d'un travail qui s'était soldé par un échec, d'où leur moindre valeur. Cela met en évidence une tendance au gaspillage que l'on trouve souvent au Brésil et, en général, chez les marchands de bois.



*Caixas vazias*, 1998-2000, boîtes de cèdre et d'acajou, 120 × 180 cm, à l'entrée de l'exposition au Solar Grandjean de Montigny, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2000

Ainsi, dans *Caixas vazias*, les éléments en bois sont coupés selon des formes assez simples, qui se répètent avec de petites variations, au niveau de la dimension et de l'inclinaison. En principe, les petites boîtes sont là pour soutenir ces éléments. La répétition du format et des dimensions, avec de petites variations, structure le travail. Comme le fond des boîtes est ouvert, il est possible de voir à travers ce découpage variable, et cette vision inscrit l'espace extérieur à l'intérieur de l'ouvrage. Dans les *Boîte vides*, le découpage des plans fonctionne de la même façon que dans l'architecture, par l'ouverture des espaces entre les plans qui modulent la lumière ; ici à travers les ouvertures des cubes en bois.

L'exposition au Solar Grandjean de Montigny comportait 40 *Caixas vazias*, et l'ensemble acquérait un sens. C'est la proximité, et le dialogue qui s'établit entre les différents formats des boîtes et les différents encadrements, qui stimule la comparaison entre les différentes intensités de la lumière qui passe entre les découpes de bois. Ce rapport entre les éléments, même si chaque boîte constitue un élément unique, devient un point fondamental dans mon travail. Pour créer ce rapport, il faut plusieurs éléments, avec de petites variations ; c'est la limite entre ressemblance et différence qui instaure le dialogue, d'où l'importance de la répétition des éléments.

La réalisation des *Caixas vazias* conduisait à la tradition du travail du bois : la coupe qui doit suivre le fil de la croissance de l'arbre, les différents types de bois et leurs qualités physiques, les différents modes d'assemblage, le traitement qui va donner l'aspect désiré, lisse et ciré<sup>13</sup>. Le monde des marteaux, vis, clous et papiers de verre est entré à l'atelier avec une pratique qui demande des gestes énergiques, ceux qui accompagnent l'action de couper, de scier, de raboter et de poncer le bois, gestes qui exigent une concentration absolue. Ce travail était devenu une occasion d'élargir des possibilités d'intervention physique dans la pratique de l'atelier, mais aussi dans le montage des expositions. Il exige, par ailleurs, une nouvelle attitude mentale, faite de concentration sur le moment présent, une attitude méditative, qui ne laisse plus dans l'attente du surgissement d'une nouvelle forme et ne permet plus la plongée dans des souvenirs, mais qui se veut attentive à la construction, au contact avec le matériau, présent dans une action qui se répète. La forme est construite par la répétition dynamique de l'action et du format des éléments. Ainsi, conséquence de ces répétitions, qui se font au long du temps, surgit la forme finale du travail, qui s'emboîte, se plie, s'étire, s'étale dans l'espace.

---

13. Ici, la grande expérience pratique et la générosité d'Ascânio MMM ont été fondamentales, car le sculpteur m'a initiée au travail du bois, ce qui m'a permis d'aborder cette nouvelle étape.

## PREMIÈRE INSTALLATION



*Installation n° 1, exposition Passagens, Solar Grandjean de Montigny, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2000*

Les photos de cette installation n'arrivent pas vraiment à révéler l'importance de cette expérience dans ma recherche. Ce travail repose sur une proposition assez simple : la suspension de tissus de toile crue au moyen des pinces à linge. Les tissus sont pliés, de manière à créer différents rectangles laissant passer plus au moins de lumière.

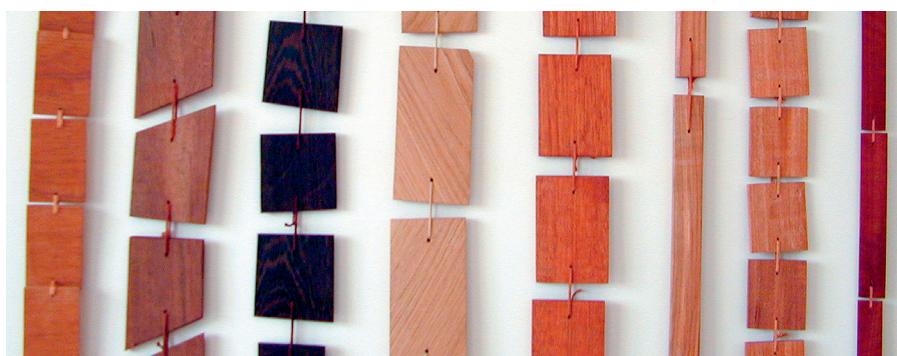
Le lieu investi était une petite salle ronde – avec quatre fenêtres, donnant sur une forêt tropicale entourant le Solar Grandjean de Montigny, et deux portes, l'une ouvrant sur la forêt et l'autre sur l'autre salle où était placé l'ensemble des *Caixas vazias* ; le sol carrelé donnait à l'installation le cadre d'une enluminure. Celle-ci établissait, avec la disposition des tissus, un jeu de transparences, créant différentes luminosités et différents découpages à l'intérieur de cet espace. Elle suscitait la déambulation du spectateur, révélant différents points de vue dans cet endroit assez restreint. L'action de passer entre les tissus devenait créatrice de sens, surtout s'il y avait deux personnes ou plus dans

la salle. Car la présence d'une autre personne de l'autre côté du tissu renvoyait aux jeux d'enfant avec la lumière.

*Installation n° 1* a révélé d'autres possibilités des supports. Un matériel souple, pliable et transparent est entré à l'atelier. Cette installation intègre des questions similaires à celles de la peinture : la planéité des supports, les possibilités de transparence, les différences de luminosité et de couleur, et les différents rapports figure / fond.

L'association entre les *Caixas vazias*, les *Pequenos Gestos* et l'*Installation n° 1* dans une même exposition a apporté une nouvelle compréhension du rôle que peut avoir la lumière dans la construction du travail. Entre autres, l'importance de sa modulation dans la lecture de l'œuvre, question déjà abordée, d'une autre manière, avec les peintures sur toile où les couleurs varient aux différentes heures du jour. Là, la réduction de la lumière conférait une puissance très intéressante à la couleur.

#### SÉRIES INFINIES



*Séries infinies*, 2000-2003, chutes de bois divers cousues avec du fil de laine et soie, 160 / 220 cm × 3 / 10 cm

Les *Séries infinies* sont le fruit d'une nouvelle période, vécue dans un nouveau lieu. La traversée d'un océan, le déménagement d'un continent à un autre ainsi que le contact quotidien avec les musées (la possibilité de voir et de revoir une exposition et même une seule œuvre pendant des heures) changent totalement la démarche

d'un artiste<sup>14</sup>. Même la meilleure reproduction d'une œuvre ne peut remplacer sa présence, sa présence matérielle, son rapport à notre corps, ses imperfections, et toutes les surprises qu'elle nous amène à vivre. Dans une exposition, on découvre souvent des travaux qui appartiennent à des collections privées ou à des musées moins accessibles. Ce contact avec les œuvres donne la possibilité de mettre au jour nos discussions solitaires de l'atelier en étudiant la problématique et les solutions données par les artistes ; ce qui donne une consistance aux choix qui vont s'opérer. C'est un dialogue qui stimule le surgissement de nouvelles expérimentations.

Une fois à Paris, la recherche d'un atelier<sup>15</sup> et le désir d'apprendre à mieux travailler le bois ont été à l'origine de ma rencontre avec un atelier d'ébénisterie<sup>16</sup>. L'abondance du matériel m'a permis d'utiliser les chutes de bois disponibles dans l'élaboration d'un nouveau travail. Il n'était pas possible de construire des boîtes avec ce matériau et le mélange des différents types de bois ne présentait pas d'intérêt, de sorte que la décision d'utiliser les chutes les plus grandes, coupées en tranches bien fines, s'est imposée. Mais il fallait trouver un moyen de les relier de façon à leur donner une structure plus vaste dans l'espace et une articulation pliable et plus souple. C'est ainsi que des fils de coton et de soie, de la couleur de chaque bois, ont servi à coudre les petites plaquettes de bois, pour créer des structures plutôt linéaires et longues, 1,80 m, 2,20 m, sur 8 / 9 cm de large, origine des *Séries infinies*.

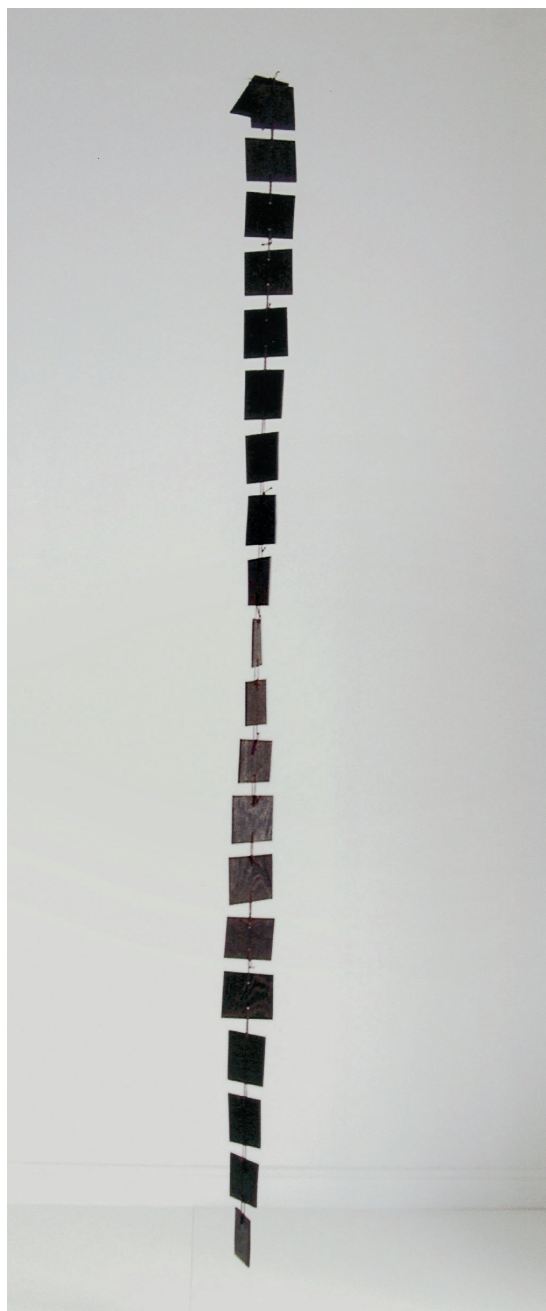
---

14. Parmi les expositions qui m'ont particulièrement marquée, entre autres, à Paris : *Picasso sculpteur*, 2000, dialoguant avec l'art primitif, au Centre Georges-Pompidou ; *Mélancolie, génie et folie en Occident*, 2005, et *Brésil indien, les arts des Amérindiens du Brésil*, 2005, au Grand Palais ; Yves Klein, *Corps, couleur, immatériel*, 2006-2007, et Giacometti, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, 2007-2008, au Centre Georges-Pompidou ; François Morellet, 2007, et Rodchenko, 2007, au musée d'Art moderne de la Ville de Paris ; Anselm Kiefer, en 2007, et Richard Serra, en 2008, au Grand Palais (*Monumenta*). À Londres : Bridget Riley, à la Tate Britain, en 2003 ; Joseph Beuys, à la Tate Modern, en 2005 ; Caravaggio, à la National Gallery, en 2005. Découvrir l'Espace de l'Art Concret à Mouans-Sartoux. Et plusieurs visites aux musées de Berlin, Bilbao, Bâle, Venise, Florence, Saint-Petersbourg, Barcelone et Madrid, entre 2000 et 2010.

15. En mai 2000, je suis venue habiter dans la région parisienne, où j'ai vécu jusqu'à 2010.

16. Atelier d'ébénisterie situé à la porte de Bagnolet et qui appartient à la Mairie de Paris. Il était dirigé par un designer anglais, Antonis Cardew, qui m'a enseigné toutes les techniques du bois et m'a donné un espace où réaliser mon travail pendant mes trois premières années à Paris.

Cette série repose sur une double répétition : celle des gestes – couper, raboter, poncer le bois – et celle des éléments – presque pareils, car ils sont faits à la main –, l'ensemble participant à la création de structures uniques.



*Séries infinies*, 2000, bois africain cousu avec des fils de laine et soie, 210 × 9 cm



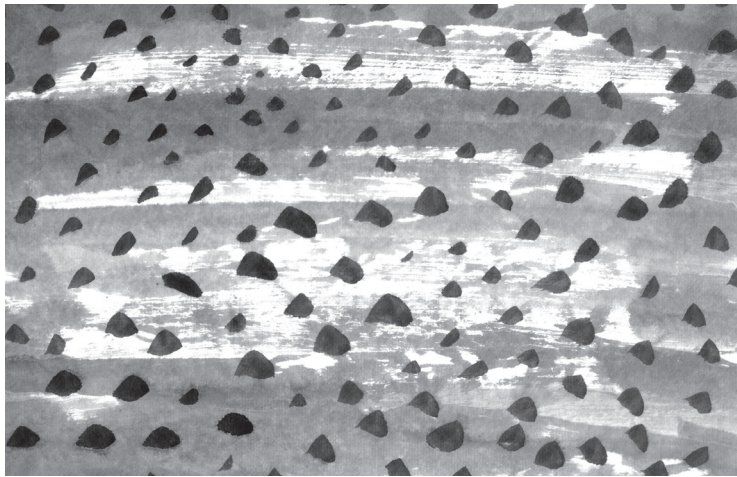
Les *Séries infinies* contiennent un rapport capital au temps, à la durée, à un temps continu, qui coule, de façon rythmique, mais qui est construit chaotiquement par des morceaux appartenant à des temps différents, comme celui qui est indiqué à la surface des plaquettes de bois et qui fait référence à la croissance des arbres.

À la suite de ces trois expériences (*Pequenos Gestos*, *Caixas vazias* et *Séries infinies*) la répétition des gestes, dont le rôle était de créer des structures similaires, est apparue comme un geste replié sur l'action. Elle obligeait à être simplement présent dans l'action elle-même. Cette présence dans la répétition a débouché sur un geste méditatif et dépouillé d'intentions autres. Si, dans un premier moment, un élan pousse à transformer un matériau – le couper, le plier ou l'étirer, mettre en évidence certaines de ses qualités plastiques et optiques et réorganiser les éléments –, pendant l'action la direction du but à atteindre se perd ; il y a un retour à *l'ignorance*, une plongée dans le présent. Cet oubli d'une appréhension totale de l'expérience, qui éloigne du projet, pose toujours un problème : celui du support de l'œuvre, mais c'est déjà là une autre question.

#### LES TRACES

Les *Traces* sont le résultat des actions rapides. J'ai utilisé des matériaux qui pouvaient enregistrer la rapidité des gestes et l'imprévu des situations. C'était la première fois que je travaillais sans aucun projet, poussée par le besoin d'expérimenter les réactions physiques de la matière.

Partant d'un volume d'eau plus ou moins grand, les répétitions servent à mettre en évidence les réactions de l'encre sur le papier. Les structures simples surgissent à travers la répétition de gestes les plus *économiques* possible. Le noir et le blanc provoquent une concentration absolue de la lumière, créant un travail rythmique sur la surface des supports transparents qui se froissent avec l'absorption de l'eau, rendant visible la sensibilité du matériel. Ce sont là des aspects qui accentuent la fragilité présente dans ce travail.



*Les Traces*, 2000-2010, nankin sur papier de riz, 22 × 33 cm

L'évidence de la fragilité sera, à partir des *Séries infinies* et des dessins en noir et blanc, un aspect fondamental de ma recherche, dans la mesure où elle évoque ce qui est instable, inachevé et délicat, se rapporte à une forme indéfinie, qui n'est plus, ou qui adviendra encore. À partir de ce moment, l'aspect transitoire de la forme prend le dessus et oriente les choix qui vont être faits dans la plupart des expériences qui vont suivre.

Dans les séries de dessins en noir et blanc figurent, à partir de l'année 2000 : *Les Traces*, *Les Tempêtes*, les dessins du bois de Vincennes, *Das angoisses*, et d'autres dessins sans titre, réalisés à la mine de plomb, à partir de gestes plus larges, dans des dimensions qui varient entre 90 et 200 cm.

La tempête de l'hiver 1999 avait laissé en 2000, dans le bois de Vincennes<sup>17</sup>, à Paris, une importante quantité de bois tombé à terre. On trouvait d'immenses troncs de chêne, malheureusement impossibles à transporter et à travailler dans un appartement. Mais il y avait aussi des milliers de branches de chêne et de bouleau faciles à récolter. Les branches choisies étaient des branches longues, rondes et fines, que j'ai accumulées. Il fallait trouver un moyen de les relier afin de créer une structure. Après la phase d'accumulation, je suis passée à l'organisation. Tout d'abord, découper les branches avec une scie, pour bien marquer l'intervention du geste humain et pour donner une finition ronde aux pointes, puis les réunir en fonction de leur épaisseur. La vision de cette organisation m'a conduite à les coudre avec des lignes d'épaisseurs variées, en laissant un espace entre les branches. Sont apparues alors des structures longues (160 cm à 240 cm) reliant plusieurs branches coupées qui avaient entre 20 et 30 cm de longueur chacune.



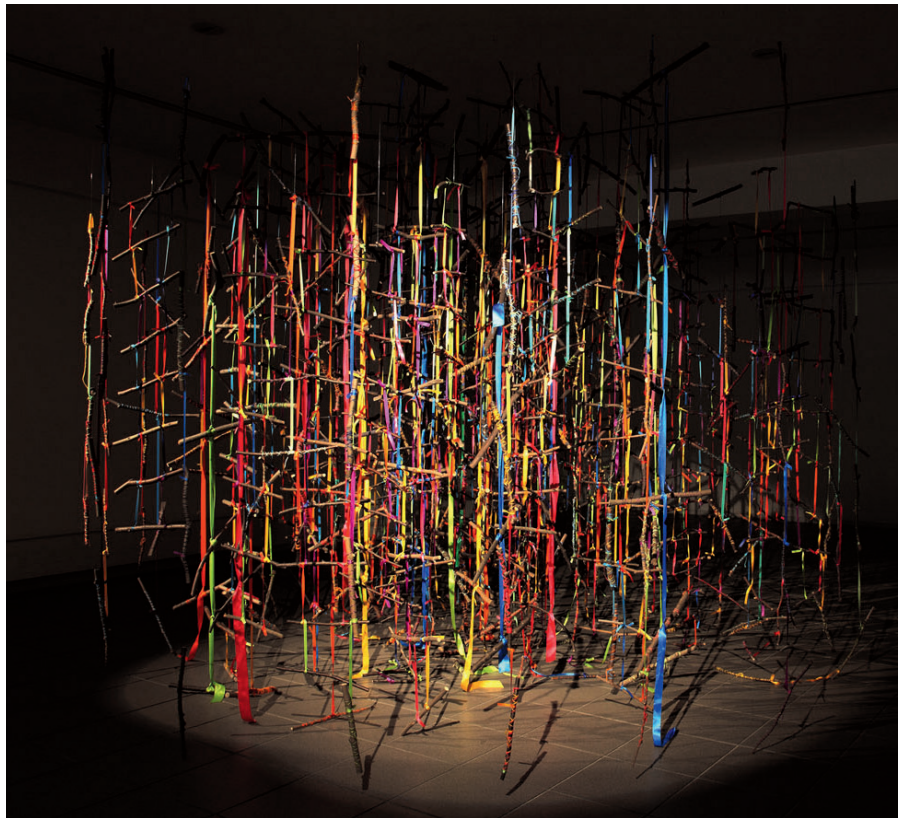
*Bois de Carnaval*, 2003, bois cousus avec des rubans et du fil en soie et laine, 150 × 700 × 120 cm, exposition à la Galeru, Fontenay-sous-Bois

17. Lieu où j'ai habité entre 2000 et 2010.



*Bois de Carnaval*, 2000-2003, branches de bois réunies avec des fils et des rubans de couleur, de dimensions variées

Dans ce travail, l'engagement du corps est intense, en raison de la force demandée par l'action de récolter et de ramener les branches à l'atelier, en hiver, pour les y ranger, puis les scier ; c'était aussi l'engagement des heures passées en position assise, pliée sur la couture des branches. Une couture qui menait à un inconnu. La confection de *Bois de Carnaval* a duré trois ans, de 2000 à 2003. Et il est évident que tout ce rituel fait partie des questions présentes dans la démarche qui a fait suite à cette réalisation, lesquelles portent sur la disponibilité des matériaux utilisés, sur la durée de réalisation des travaux, ainsi que sur le montage des éléments.



*Bois de Carnaval*, 2009, Cité internationale des arts, Paris, 2, 40 m h, Ø 3,50 m

La réalisation d'un travail flexible, dont la forme finale naît de l'accord avec le lieu d'exposition, enrichit certainement l'expérimentation et oriente les décisions à prendre. La répétition d'un travail dont la présentation (disposition, format, lumière) varie en fonction des

différents lieux d'exposition introduit des questions diverses et amène à être plus précis quant aux propositions. *Bois de Carnaval*, depuis sa réalisation, a été exposé quatre fois : la première à la Galeru<sup>18</sup>; la deuxième, dans la chapelle Saint-Gildas<sup>19</sup>; la troisième, dans le couloir du couvent de La Tourette<sup>20</sup>, dans le Rhône ; et la quatrième fois, à la Cité internationale des arts, à Paris, en 2009.

La Galeru est une sorte de galerie-vitrine de 1,50 m de profondeur sur 7 m de long dont la partie vitrée, située à une hauteur du sol variant entre 1,20 m et 1,60 m, commence au niveau de la poitrine du piéton et s'élance vers le haut. Les structures ont été suspendues de façon que l'encadrement de la vitrine, dans la rue, permette une vision de l'ensemble des branches derrière la vitre. L'encadrement coupait les extrémités des éléments. Plus que tous les autres, ce montage renvoyait au plan de la peinture, une peinture dont les éléments étaient ces structures cousues, la présence de la vitre servant à aplatir l'ensemble de l'installation.

En raison de ce rapprochement renouvelé avec la peinture, la décision de peindre l'extérieur de la vitrine, pour créer un dialogue avec les lignes et les couleurs de l'intérieur, s'est imposée. Mais pendant la durée de l'exposition, une autre question a surgi de la modulation de la lumière, associée aux reflets de l'architecture de la ville sur la vitre et à la présence des ombres portées sur le mur du fond de la galerie. Le bois se présentait comme un support de la couleur et il devenait intéressant alors de réduire le volume de la lumière, afin d'extraire la bonne vibration optique des couleurs des rubans.

C'est donc en raison de cette constatation et de ses caractéristiques particulières que la chapelle Saint-Gildas a été choisie pour

---

18. L'exposition s'appelle *Bois de Carnaval* ; elle a eu lieu en 2003. Le lieu d'exposition appartient à la ville de Fontenay-sous-Bois (Val-de-Marne).

19. Chapelle Saint-Gildas, en 2005, à Bieuzy-les-Eaux (Morbihan) ; il s'agit une grotte-chapelle. L'exposition a été réalisée dans le cadre du projet L'Art dans les chapelles, organisé par Olivier Delavallade.

20. Exposition *Démesuré*, dans le cadre d'un projet de résidence, soutenu par le projet Odyssée du ministère de la Culture et de l'Association des centres culturels de rencontre (ACCR) en 2007-2008.

la deuxième installation de *Bois de Carnaval*. Dans ce montage, on ne voyait pas l'accrochage qui était très haut. Les éléments ont été suspendus de manière à ébaucher une forme ronde – de 6 m de haut sur 3 m de diamètre approximativement – accrochée et pendant au milieu de la pièce, pour transmettre la sensation du flottement de ce rond dans la chapelle.

Le troisième montage de *Bois de Carnaval* était associé à la nature, plus particulièrement aux arbres. Dans un couloir de 23 m de long sur 3 m de large, une succession d'éléments, suspendus au plafond, ont été installés sur une longueur de 4 m, dans une partie du couloir qui conduit à la bibliothèque du couvent. De sorte que le regard disposait d'une bonne distance pour entrevoir au fond une *étrange forêt*, installation qu'il fallait traverser pour continuer le parcours. Les troncs des arbres à l'extérieur étaient encadrés par l'architecture monumentale de Le Corbusier, par la longue fenêtre qui coupait le mur horizontalement à la hauteur de notre regard, tout au long du couloir. Cette traversée à l'intérieur du travail prenait l'apparence d'une sorte de peinture. Peinture constituée par l'ensemble des branches cousues avec des fils de couleur qui créait la possibilité d'un contact et d'une proximité avec les éléments, et, en conséquence, favorisait la perception des différentes coutures et des couleurs qui structuraient ce bois.

*Bois de Carnaval* avait perdu de son urgence ; il ne voulait plus révéler une forme. Il n'y avait plus d'inquiétude au sujet de la représentation de quelque chose, l'action construisait une forme sans *a priori* ; le monde entraînait dans le travail (la tempête avait rendu disponible tout ce bois, les fils pour la couture se trouvaient à la mercerie ; les gestes de nouer et de coudre faisaient partie du quotidien). Il importait peu que le travail ait deux ou trois dimensions dans l'espace. Ce qui comptait, c'était de construire au long du temps, d'étaler l'action, le processus de création, au point que la vision de l'ensemble du travail n'existe plus *a priori*.

Dans *Bois de Carnaval*, les quatre montages suivaient cependant une même direction : potentialiser la vibration de la couleur tout en provoquant son expansion dans l'espace.

## LES ÉQUILIBRISTES

Répondant également à la question de l'expansion de la couleur dans l'espace, *Les Équilibristes* ont été élaborés entre 2005 et 2006. Les 90 tasseaux fonctionnaient comme des rubans étirés, chaque face du tasseau étant peinte en une seule couleur. Mais *Les Équilibristes* travaillaient sur différents appuis et différentes situations d'équilibre dans l'espace.



*Les Équilibristes*, 2005-2006, Atelier d'Estienne, Pont-Scorf, peinture polyuréthane sur 90 tasseaux de bois et fil en laine et soie, 2 x 3 x 200 cm chacun



Lors du premier montage, les tasseaux ont été placés contre le mur. En haut, ils étaient alignés, mais au sol leur disposition était irrégulière, ce qui permettait aussi une vision latérale du travail. Vision qui donne du mouvement à la couleur et provoque le déplacement du spectateur pour la *lecture*. C'est ainsi qu'est née la décision de percer de petits trous en haut des tasseaux, afin d'y passer des fils de couleur pour les suspendre, de façon à disposer visuellement des quatre positions de la couleur et des quatre faces des tasseaux. Cette suspension des tasseaux a installé cette peinture dans l'espace, opérant à la fois comme un dessin et comme une sculpture. Chaque élément jouait avec un équilibre donné par l'inclinaison du tasseau, elle-même en rapport avec notre corps et avec l'espace architectural.



*Les Équilibristes*, 2005-2006, Cité internationale des arts, Paris, peinture polyuréthane sur  
90 tasseaux de bois et fil en laine et soie, 2 × 3 × 200 cm chacun

Cette réalisation révèle deux aspects fondamentaux : la répétition associée à la variation des couleurs et le montage. La répétition est mise au service de l'association des éléments hétérogènes, réalisée par les différentes couleurs, qui permet la construction d'un lien et la lecture

du travail, structuré par ces éléments indépendants, mais vu comme un ensemble. Cette combinatoire des tasseaux, pris comme des éléments uniques, et de la répétition / variation des couleurs s'oppose à une notion d'unité de la forme et évoque le processus même de sa construction. Procédé de montage qui donne un cadre au processus de création, permettant la libre association et la corrélation des différents éléments, ainsi qu'on l'a vu dans les *Micro-oratórios* et les *Caixas vazias*.

L'importance donnée à la vibration optique de la couleur était déjà présente dans mes premières peintures sur toile. Mais dans la conception du travail, la clarté est venue en 2003, après un deuxième contact avec l'œuvre de l'artiste anglaise Bridget Riley<sup>21</sup>. Dans ses peintures sur toile, Riley travaille mathématiquement avec la combinatoire et la vibration des couleurs. Sa peinture est profondément liée à une certaine perception de la nature, mais tout particulièrement au passage de la perception à la sensation des événements. Il ne s'agit pas simplement de créer des stimulations optiques, mais de provoquer des sensations de mouvement, et de révéler l'aspect indéfini des formes, malgré la présence des lignes droites et des limites définies qui séparent les couleurs. Cette confusion entre la perception visuelle et les sensations du corps était d'un grand intérêt, mais ne l'étaient pas moins la netteté des limites entre les couleurs et la fluidité de la forme.

Depuis cette rencontre avec l'œuvre de Bridget Riley, un point est devenu plus évident : la couleur devait se répéter, et être bien nette, afin d'amener cette fluidité. Mais, même si les lignes de contact devaient être bien définies, ce qui devait être poursuivi, c'était une certaine fragilité du support, une instabilité que l'on ne trouve pas dans une peinture sur toile, ni dans les œuvres d'autres artistes liés à l'univers de l'Op Art, tels que François Morellet ou Soto.

---

21. En 2003, lors de la visite d'une grande exposition de l'artiste à la Tate Gallery, à Londres. Mais déjà en 2000, après sa visite à mon exposition au Solar Grandjean de Montigny, Ronaldo Brito m'avait suggéré la lecture du texte « Abstract Figuration », de Robert Kudielka, publié in Bridget Riley et Robert Kudielka (dir.) *The Eye's Mind: Bridget Riley. Collected Writings 1965-1999*, Londres, Thames & Hudson / Serpentine Gallery / De Montfort University, 1999.



Ione Saldanha, 1967-1996, *As Ripas*, acrylique sur bois, 245 × 100 m, collection privée

Dans ma recherche de supports moins solides, les œuvres de deux artistes brésiliens ont accompagné des expérimentations à l'atelier : les tasseaux et les bambous d'Ione Saldanha<sup>22</sup> et les tasseaux d'Eduardo Sued<sup>23</sup>. De la poétique d'Ione Saldanha découle une forme qui évoque une *sensation de légèreté et de vie*, comme l'écrit Ione Saldanha dans ses notes<sup>24</sup>. Ce qui est fascinant, c'est l'aspect instable

22. Ione Saldanha, artiste brésilienne, 1919-2001. Voir *Ione Saldanha e a simplicidade da cor*, catalogue d'exposition, Niterói, Museu de Arte Contemporânea, 2001 (commissaire Luiz Camillo Osorio, version en anglais de Ricardo Quintella, textes de Luiz Camillo Osorio et Lucio Cardoso), Rio de Janeiro, MAC-Niterói, 2001. D'autres références sur le travail de l'artiste sont disponibles sur le site Itaú Cultural : [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=artistas\\_biografia\\_fra&cd\\_verbete=4743&cd\\_item=18&cd\\_idioma=28556](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia_fra&cd_verbete=4743&cd_item=18&cd_idioma=28556) catalogue de l'exposition.

23. Eduardo Sued, artiste brésilien, né en 1925 à Rio de Janeiro où il vit et travaille. Son œuvre a été le sujet du mémoire de master, *Inquieta Geometria*, que j'ai soutenu en 2000, à l'université catholique de Rio de Janeiro, sous la direction de Ronaldo Brito. Références bibliographiques sur son travail sur le site Itaú Cultural : [http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_IC/index.cfm?fuseaction=artistas\\_biografia&cd\\_verbete=672&cd\\_item=18&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=672&cd_item=18&cd_idioma=28555).

24. Ione Saldanha, dans le texte de Cláudia Saldanha, in catalogue de l'exposition d'Ione Saldanha au Paço Imperial, Rio de Janeiro, du 9 mai au 23 juin 1996.

des bambous, ainsi que les traces et les transparences de la déposition des couleurs sur le support. Tout est transitoire, instable et délicat dans ces bambous peints ! Dans les règles en bois peint d'Eduardo Sued, la disposition physique des tasseaux provoque, au niveau des distances, une confusion créée par l'horizontalité des niveaux de couleur. Les deux artistes ont aussi trouvé différentes manières d'user de la couleur. Celle d'Ione Saldanha est liée aux questions mêmes de la peinture sur toile, la transparence, les traces laissées par les gestes de l'artiste. Et la couleur, particulièrement brillante, qui, chez Eduardo Sued, est celle d'un émail synthétique et d'une peinture pour aluminium, donne un aspect spectaculaire et industriel à des structures assez fragiles. La lecture d'autres démarches nous apporte une certaine clarté sur le chemin qui est le nôtre, celui que l'on doit suivre et que l'on rencontre peu à peu.

Dans *Les Équilibristes*, ce qui importe c'est le mélange entre vibration optique de la couleur et situation de déséquilibre des éléments par rapport à notre corps ; d'où la disposition des tasseaux soutenus par des fils de couleur, plus au moins inclinés, indiquant une variation de l'axe vertical, ainsi que la fréquence de la couleur dans un espace donné.

Les différents montages du même travail font émerger différentes questions. C'est pendant l'exposition, moment où le travail reste statique durant une certaine période et établit un dialogue avec l'espace qui l'entoure et avec nos corps, que plusieurs aspects deviennent perceptibles. À ce moment-là s'instaure une répétition de l'ordre de celle que pratique le chanteur qui interprète plusieurs fois la même chanson. Surviennent alors des questions propres à la construction du langage qui se développent progressivement. Questions qui mettent en branle un tissu de perceptions et donnent une densité à la création. Qui font avancer la recherche réalisée à l'atelier par une sorte de décantation, de précision. Car c'est souvent dans un moment de *non-action* que la prochaine étape se dessine.

*MAR DA BAHIA EM DIA DE CHUVA*  
[*MER DE BAHIA PENDANT UN JOUR DE PLUIE*]



*Mar da Bahia em dia de chuva*, 2006, peinture polyuréthane sur bois, 100 × 4 × 3 cm, 350 cm de long  
exposition *Propagation*, Atelier d'Estienne, Pont-Scorff

Il est possible que l'expérience de la danse ait une influence sur le rapport que j'ai établi entre l'espace et le temps, la pulsation des couleurs et le rythme proposé dans la lecture des pièces<sup>25</sup>. Car les différentes pulsations de la musique appellent différents mouvements du corps, plus ou moins rapides, plus ou moins dynamiques, plus ou moins intenses, plus ou moins en accord avec le son. Répétition ou variation dans la musique engagent souvent, dans la danse, respectivement, répétition ou variation des mouvements du corps. Ce qui nous ramène à la musique, car la répétition et la variation des mouvements du corps nous conduisent aussi à l'écoute des répétitions et variations de la musique. Le système constructif de la danse, qui fonctionne avec le

---

25. En 1964, à l'âge de six ans, j'ai commencé à pratiquer la danse classique. En 1976 j'ai obtenu le diplôme d'Elementary de la Royal Academy of Dancing de Londres. Entre 1976 et 1977 j'ai étudié au Centre de danse Rosella Hightower, à Cannes, où j'ai eu l'occasion de travailler, outre la danse classique, entre autres, la danse moderne de Martha Graham, l'histoire de la danse et quelques notions de musique. La pratique de la danse m'a accompagnée pendant plus de trente ans.

son, ressemble à la construction opérée avec les couleurs – répétitions et variations des pulsations, des rythmes, des tonalités et des durées. Ce n'est pas pour rien que les musiciens parlent de couleur dans la musique – couleur des notes, de la tonalité et même de la pulsation – et que nous pouvons parler de rythme, de fluidité et de musicalité de la forme plastique.

En réalité, même si j'ai étudié, tardivement, les arts plastiques, les règles de composition classique, ainsi que les principes de la *gestalt*, la compréhension de ce rapport entre les parties et l'ensemble, de même que celle des durées, de l'importance du mouvement du spectateur dans la lecture du travail, est venue de mon expérience de la danse, où tout passe obligatoirement par un mouvement du corps et par son rapport à l'espace. Car les différents placements du corps, ses différents gestes, permettent différentes perceptions de l'espace, et provoquent différentes sensations liées à l'inscription du corps dans l'espace.

*Mar da Bahia em dia de chuva* [Mer de Bahia pendant un jour de pluie] joue de façon radicalement simple avec ce système constructif. D'abord, par la répétition et la variation des trois couleurs sur les tasseaux : le gris, l'ocre et le bleu-vert, en tonalité claire (conformément à ce qu'on trouve sur les plages de Bahia) ; les tasseaux sont posés par terre, parallèles, et suggèrent le mouvement, surtout quand on se déplace le long du travail. La disposition dans cette salle de l'Atelier d'Estienne, à Pont-Scorff (Morbihan), a joué aussi avec les autres éléments incontournables : le sol en bois, le radiateur et la situation de cet espace par rapport aux autres espaces de cette exposition, où l'on voit au fond *Les Équilibristes*.

#### THE TUBE

La danse est donc présente dans ma compréhension du mouvement et des rapports d'équilibre et de déséquilibre du corps dans l'espace. Ici, dans l'architecture proposée par Le Corbusier pour la crypte du couvent de La Tourette, l'alternance entre les axes verticaux

et horizontaux, au niveau des autels situés à gauche, associée aux diagonales des grandes marches et du mur en béton sur la photo, abolit l'équilibre du corps pendant notre déplacement. La décision de placer *The Tube* dans ce lieu est associée à deux nécessités : en premier lieu, accentuer cette sensation de déséquilibre, comme pour évoquer la marche de quelqu'un qui a perdu son nord ; en second lieu, privilégier l'association inévitable entre le format et certaines couleurs de mon travail, comme de ce lieu si impressionnant, dans une sorte de résonance musicale.



*The Tube*, 2005-2006, peinture polyuréthane sur rouleaux en carton, Ø 10 cm × 10, 20, 30 cm chaque élément, 30 m long. Exposition dans la crypte du couvent de La Tourette, L'Arbresle, 2007-2008, projet Odyssée / ACCR

La couleur, aussi bien celle de l'installation, que celle de l'architecture de la crypte, est modulée par l'alternance entre sa forte intensité<sup>26</sup> et la restriction des sources de lumière. Dans l'architecture, les ronds assez profonds laissent passer une luminosité réduite, tandis que,

---

26. Du rouge, du bleu, du jaune et du noir dans la crypte ; du rouge, du jaune, de l'orange, du vert et du bleu dans *The Tube*.

dans *The Tube*, l'extérieur noir de chaque pièce intensifie la vibration des couleurs. Que ce soit dans *The Tube*, dans *Les Équilibristes* ou dans *Mar da Bahia em dia de chuva*, la forme se construit à travers la répétition et ses différentes variations.



*The Tube*, 2005-2006, peinture polyuréthane sur rouleaux en carton, Ø 10 cm × 10, 20, 30 cm chaque élément, 30 m long. Exposition dans la crypte du couvent de La Tourette, l'Arbresle, 2007-2008, projet Odysée / ACCR

C'est en cherchant une couleur opaque, intense et saturée, qui pourrait résister aux impacts des essais et des montages, que la peinture polyuréthane a été trouvée. Elle a apporté le résultat chromatique qui caractérise *Les Équilibristes*, *The Tube* et *Enroladas*, à savoir une couleur conférant une pesanteur aux supports fragiles, comme si la couleur et le support étaient de la même matière.

Ces trois travaux sont entrés en dialogue avec le béton gris du couvent, avec les découpages des murs et des fenêtres, les volumes et les différentes lumières des pièces, ainsi qu'avec les couleurs présentes dans l'architecture de Le Corbusier. Architecture à la présence imposante – de par sa structure, l'ampleur des volumes et les découpages des plans. Architecture qui, en outre, se sert de la répétition des



éléments pour construire une sorte de labyrinthe. Dans cette exposition, je cherchais un dialogue entre les deux systèmes constructifs, ainsi que le contraste entre la puissance de cette architecture et la fragilité instable de mes constructions en couleurs.

### *ENROLADAS [LES ENROULÉES]*

*Enroladas* est un travail réalisé spécifiquement pour être placé attaché à l'autel de l'Oratoire du couvent de La Tourette. Sa construction demande un mode de travail répétitif, qui renvoie à la prière égrenée sur le chapelet. Ou plutôt un système constructif qui inclut l'accumulation de bouchons, la peinture de chacun d'entre eux, la couture et finalement l'action monotone de relier chaque petit élément avec les nœuds.

La répétition des éléments en grande quantité, qui devient de plus en plus fondamentale dans la création, répond-elle au besoin de supprimer les hiérarchies et de transmettre cette sensation d'infinitude de la forme, d'absence de limite, mais surtout d'amalgame entre nous et les choses ?



*Enroladas*, 2008, 60 m de bouchons, peinture polyuréthane, cousus en fil de soie, exposition à l'autel de l'Oratoire au couvent de La Tourette, 2007-2008

Ici, je cherchais à construire un ouvrage de consistance légère, qui pouvait fonctionner de façon explicitement décorative sur l'autel, comme un tissu. Faisant référence au rituel de la messe, au chapelet, mais aussi aux tissus qui couvrent les autels. Tissus aux motifs répétitifs qui invitent notre regard à une promenade méditative. J'ai fait ainsi le choix d'utiliser une grande quantité d'un élément aussi petit que le bouchon de vin<sup>27</sup>, qui entre en contraste avec la pesanteur du béton géométrique du bâtiment. L'apparence de tissu est donnée par la répétition des couleurs et par les plis, grâce à l'articulation souple de la ligne et à la disposition du travail sur l'autel. Le choix des couleurs est associé au choix du Corbusier, et aux couleurs que l'on trouve sur les portes et les fenêtres de l'oratoire.

*Enroladas*, *Les Équilibristes* (suspendus par des fils) et *The Tube* ont dirigé ma pratique vers les fils et les tissus, vers les possibilités de suspension et de pli des matériaux, vers l'aspect mou, souple du support. M'intéressait également la puissance plastique du fil de couleur, déjà expérimentée depuis *Bois de Carnaval*. En parallèle à cette découverte, les périodes de résidence d'artiste au couvent de La Tourette m'ont conduite à travailler dans le cadre d'une discipline bien différente, celle d'une résidence dans un couvent où il fallait rentrer tôt dans sa cellule et rester en silence. J'ai pu commencer là un nouveau travail utilisant le tissu, les *Dessins brodés*, comme on le verra par la suite.

#### DAS ANGOISSES – DESSINS

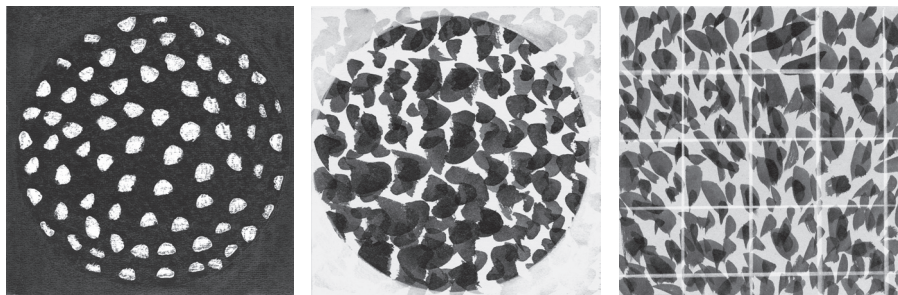
En parallèle, à l'atelier, la réalisation des dessins en noir et blanc se poursuivait. Cette pratique est l'occasion d'expérimenter différents formats, différents contacts et différentes combinaisons entre les dessins. Chaque dessin est conçu de façon autonome et s'inscrit dans une

---

27. Du vin qui est utilisé dans le rituel des messes catholiques, symbole du sang du Christ. Avec des couleurs évoquant d'autres célébrations religieuses comme les célébrations africaines et aussi les célébrations orientales, telles qu'on les trouve en Chine et au Tibet.

série qui trouve sa visibilité au bout de trois ou quatre ans. Procédés que j'avais déjà travaillés au cinéma, dans le montage de films en 35 mm<sup>28</sup>.

En 2002, la rencontre avec la publication *Tablet* consacrée aux études d'Ellsworth Kelly<sup>29</sup> a fait avancer des réflexions et des recherches relatives au découpage des couleurs, au rapport perception de la couleur et sensation provoquée dans notre corps, netteté des limites et fluidité de la forme du travail. Cela m'a soutenue dans ma recherche d'une forme fluide. C'est-à-dire d'une forme où les différentes limites entre les couleurs provoquent une perturbation de la perception de ce qui nous sépare et de ce qui nous relie au monde qui nous entoure.



*Das angoisses*, 2003-2006, encre de Chine et tempera sur papier carton

Dans la série *Das angoisses*, chaque dessin apporte ses propres tensions entre le noir et le blanc, ainsi qu'entre les plans droits et arrondis. Dans l'ensemble, ils ont suivi un raisonnement analogue à celui qui préside au montage des films en 35 mm, où l'enchaînement des petites différences entre chaque photogramme donne du mouvement à la forme, conduisant par là même à l'indéfinition et à la fluidité recherchées. Même si les dessins étaient réalisés en petites dimensions, leur projection en grand format répondait au besoin d'étaler le travail dans

28. Entre 1985 et 1989 j'ai travaillé comme assistante de réalisation pour des courts métrages. C'est grâce à un prix obtenu pour un de ces films que j'ai pu commencer, en 1988, mes études à l'Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

29. Ellsworth Kelly, *Tablet 1948-1973*, sous la direction d'Yve-Alain Bois, New York, The Drawing Center/Lausanne, musée cantonal des Beaux-Arts, 2002. Cette publication est comme sous-jacente à la réalisation des différentes séries de dessins, dont, entre autres, *Les Traces* (2002- 2010), et *Das angoisses* (2003-2004).

l'espace avec la lumière, de façon qu'il intervienne et s'inscrive dans l'architecture et que la forme appréhende tout le corps. On pourrait dire en quelque sorte que le dessin incorpore le corps et que le corps est absorbé par le dessin. De plus, les différentes luminosités créent un trouble au niveau de la perception du corps dans l'espace qui l'entoure.

*PROPAGATION* – INSTALLATION VIDÉO



*Propagation*, 2006, dessin animé, musique d'Alvaro Lazzarotto, exposition au couvent de La Tourette, 2007-2008

À partir de la série de dessins *Das angoisses*, j'ai construit *Propagation* : une succession de dessins animée par un outil de collage d'images numérique, proposé par le programme vidéo de l'ordinateur.

L'objectif était de réaliser un travail avec la lumière, un travail qui se dessine dans l'espace. Il devait être présenté sur la totalité du mur dans une salle. Au couvent de La Tourette il était projeté directement sur le mur, de sorte que le mur en béton donnait à la vidéo une consistance matérielle, une texture proche de celle d'un support papier.

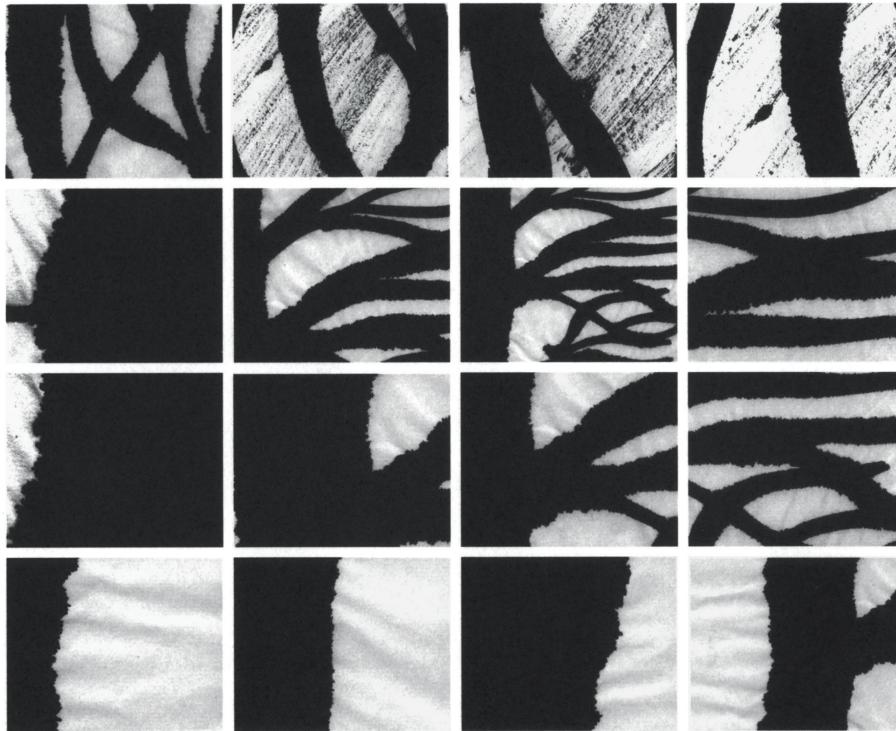
L'installation vidéo apparaît dans ma pratique artistique pour diverses raisons, entre autres pour résoudre un simple problème de support et rendre visible chaque détail du dessin et du papier, sans l'intervention de la vitre qui établit une distance entre notre regard et l'œuvre. J'identifie dans la vidéo *Propagation* un désir de proximité et de distance dans le regard, mais aussi un questionnement sur l'espace – ses limites, sa profondeur –, de même que le besoin de la présence vivante et sensible de la forme. La musique, quant à elle, est là pour accentuer cet aspect, en nous transportant au-delà d'un regard analytique sur la forme.

#### *GEOMETRIA DAS ÁGUAS [GÉOMÉTRIE DES EAUX]*

#### INSTALLATION VIDÉO

*Geometria das águas* part de dessins réalisés en 2000, motivés par la pluie dans le bois de Vincennes. Les images qui vont constituer cette vidéo sont en réalité des fragments de ces dessins. Ces fragments ont été traités comme des images d'avion ou de satellite, sans aucun critère compositionnel. Ce qui m'intéressait dans cette construction, c'était le détail du geste inconscient, qui avait échappé à la perception au moment de la réalisation des dessins originaux. Seul le regard sur le détail pouvait constituer une espèce d'anatomie de la matière, de l'encre de Chine par exemple, qui choisit ses propres chemins sur la surface du papier, du support si présent qu'est ce papier coréen et du geste qui a été interrompu.

Il s'agit d'une recherche presque opposée à *Propagation*, par son résultat et aussi par la façon dont elle a été conduite. Ici, la création de la vidéo est comparable à ces images stéréoscopiques où la somme de deux images crée une confusion qui demande que l'on fasse un effort pour voir quelque chose de plus net.



*Geometria das águas*, 2009, installation vidéo

*Geometria das águas* se rapproche d'un dessin animé au sens où les enfants le comprennent, parce qu'il y a une sorte de récit. Dans cette vidéo, la trame des images donne cette sensation de confusion, de forme insaisissable, de poids, de masse et d'humidité.

#### DESSINS BRODÉS SUR TOILE

Les *Dessins brodés* ont eu pour origine l'expérience menée avec les fils colorés qui structurent *Bois de Carnaval* et avec ceux qui soutiennent *Les Équilibristes*. Pendant l'installation des deux œuvres, les fils de couleur (en soie et en laine) m'ont séduite de plus en plus : par leur capacité à relier ligne, couleur et dessin dans l'espace ; par leur force physique et leur présence si subtile ; par leur capacité à relier art, architecture et artisanat ; et aussi par l'amalgame qu'ils peuvent provoquer entre l'univers domestique et celui de l'art. Les *Dessins brodés* sont fragiles et donnent une impression d'inachevé. Ils sont réalisés d'une façon opposée à celle

de la technique artisanale de la broderie ; chacun est autonome et commence sans projet ni esquisse, ni aucune pensée préalable.

Il s'agit d'un travail nomade ; petits ils sont exécutables dans n'importe quel endroit<sup>30</sup>. L'absence de projet associée à la répétition du geste manuel fonctionne comme un rituel, qui oblige à une présence totale au moment même de la confection. La répétition crée un autre temps dans la construction de la forme, un temps qui oublie les heures, les mois, les années, qui n'accompagne pas celui de la vie quotidienne. Un temps qui s'inscrit, mais qui crée aussi un *contretemps*, dans celui de nos vies urbaines aujourd'hui.



*Dessins brodés*, 2010-2012, fil à broder sur toile, 10 × 10 cm

La série des *Dessins brodés* est réalisée avec des fils colorés, sur un support en tissu. La main, à travers les fils, dessine un parcours imprévu à travers l'action de broder, une sorte d'écriture qui surprend dans son parcours, à sa lecture<sup>31</sup>. L'œil et la main suivent peu à peu un parcours et

---

30. Ils ont commencé pendant l'année en résidence au couvent de La Tourette, en 2008, puis ils ont accompagné mon déménagement de la France vers le Brésil, entre la fin de 2009 et 2011, pendant les deux ans et demi où tout mon atelier est resté dans des cartons.

31. Ce point me renvoie à un extrait de Jacques Derrida, où le philosophe analyse la façon dont un texte se construit, reliant, dans sa pensée, le texte, la texture et le brodé :

un système *presque* répétitif, qui n'a rien à voir avec le dessin qui s'élabore à l'envers du support, de par le mouvement de l'aiguille. Action qui révèle l'écart entre l'intention de l'artiste et son geste, mais aussi entre une action qui se répète et les différences qu'elle peut occasionner.

La compréhension du lien fondamental qui unit l'univers domestique et artistique est advenue, en 1989, lors de la rencontre avec le travail d'Arthur Bispo do Rosário<sup>32</sup>. Ses objets brodés, des structures fragiles et simultanément résistantes, son action obsessionnelle, persistante dans la construction de la forme, la transformation des choses par la répétition, la possibilité de faire petit et de voir immense, toutes ces réalisations de Bispo ont transformé ma conception du travail artistique. Cette rencontre a été une ouverture aux expériences reposant sur l'accumulation des matériaux disponibles, et passant par une pratique répétitive, quotidienne et silencieuse.

Mais il faut souligner encore une autre caractéristique intéressante dans le travail réalisé par Arthur Bispo do Rosário : l'aspect très modeste des travaux, que leur confèrent la précarité des matériaux utilisés et l'aspect visible d'un bricolage extrêmement simple dans sa confection, ignorant des traditions<sup>33</sup>.

---

« Un texte n'est un texte que s'il cache au premier regard, au premier venu, la loi de sa composition et la règle de son jeu. [...] Réserveant toujours une surprise à l'anatomie ou à la physiologie d'une critique qui croirait en maîtriser le jeu, en surveiller à la fois tous les fils, se leurrant aussi à vouloir regarder le texte sans y toucher, sans mettre la main à l' "objet", sans se risquer à y ajouter, unique chance d'entrer dans le jeu en s'y prenant les doigts, quelque nouveau fil. Ajouter n'est ici autre chose que donner à lire. Il faut s'arranger pour penser à cela : qu'il ne s'agit pas de broder, sauf à considérer que savoir broder c'est encore s'entendre à suivre le fil donné » (Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon », in Platon, *Phèdre*, Paris, GF Flammarion, 2004).

32. En 1989, la première exposition des réalisations d'Arthur Bispo do Rosário a eu lieu à l'Escola de Artes Visuais do Parque Lage, pendant la deuxième année de ma formation à l'école. Deux publications apportent une vision plus étendue sur son travail : le livre *Arthur Bispo de Rosário, o senhor do labirinto* [1996], de Luciana Hidalgo, Rio de Janeiro, Rocco, 2011, et le film *O Prisioneiro da Passagem - Arthur Bispo do Rosário* [Le Prisonnier du Passage - Arthur Bispo do Rosário] réalisé en 1980 par le psychanalyste et photographe Hugo Denizart.

33. Arthur Bispo do Rosário est diagnostiqué par les médecins comme schizophrène, mais sa production révèle une étrange syntonie avec celle qui est présentée dans le monde de l'art contemporain. Comme la peinture d'Andy Warhol, qui passe par la répétition des images, l'œuvre d'Arman, qui passe par l'accumulation des objets, ou l'Arte Povera, qui



J'identifie, à mon tour, dans mon travail, cette absence d'éclat, cet aspect précaire, mais léger, qui s'inscrit dans un univers propre aux fêtes populaires du Brésil (mais pas seulement du Brésil<sup>34</sup>), où se mélangent joie de vivre et mélancolie, et qui utilise une exubérance de couleurs, sans se départir de l'aspect précaire des moyens utilisés dans sa réalisation. Étrange mélange, qui se retrouve aussi dans la poésie des paroles de la *samba* où s'exprime la confusion d'une légèreté de vivre combinée aux peines de l'amour.



*La Femme qui pleure*, 2012, fil à broder sur tissus, à l'atelier en 2012

---

se sert de différentes choses pour créer des objets inattendus révélant des poétiques associées à un commentaire sur la vie quotidienne. La première exposition de cette production à Paris a eu lieu au musée du Jeu de paume, du 9 juillet au 28 septembre 2003.

34. En particulier dans les fêtes populaires au Pérou ou encore dans les célébrations religieuses au Tibet, pour ne citer que deux exemples assez distincts, qui posent la question de la fonction de la couleur dans les fêtes populaires, spécificité régionale particulière au Brésil.

Enfin, deux autres particularités de mon travail sont aussi à relever : la durée de réalisation des travaux et le choix des lieux d'exposition.

La durée de réalisation de chaque travail, qui peut s'étaler sur plusieurs années, inclut souvent la confection d'une série. Cette durée est liée autant au besoin d'un temps de décantation de la pensée, qui se produit pendant la confection, qu'à celui d'une connaissance qui se dégage spécifiquement pendant l'action, dans la transformation des matériaux, dans l'absence de formulation verbale sur le travail. Être dans l'action physique pour construire un objet artistique relie à d'autres actions qui font partie de la vie quotidienne et ouvre une compréhension poétique de la vie ; faire le travail, la cuisine ou marcher, tout peut être une création unique, même si elle se répète pendant une durée assez longue. Cette répétition au long du temps montre, en fait, comment on échappe au temps quand on est présent à une seule action. Ce mode opératoire délivre de l'accélération de la vie qui caractérise actuellement la nôtre et place la pratique dans une autre pulsation, dans une autre marche.

*Les Équilibristes*, *The Tube* et *Enroladas* sont des travaux réalisés à la même période, entre 2003 et 2007, de même que le montage de la vidéo *Propagation*. Cet étalement de la durée dans la confection de chaque travail donne le temps de trouver les formes, les places, les dispositions dans un lieu donné. Pour les peintures sur toile, n'étant pas confrontée à cette question, je les ai réalisées assez rapidement, parfois en quelques jours. Mais la production des travaux qui reposent sur la combinatoire des éléments et qui surgissent sans aucune clarté, sur leur support, dans un lieu extérieur à l'atelier, demande beaucoup plus de temps.

En ce qui concerne les lieux choisis pour exposer le travail, deux éléments semblent diriger mes choix : un dialogue entre le travail et l'architecture des lieux, et l'attribution d'une autre fonction que la fonction artistique à ces mêmes lieux. Par exemple, la Casa França-Brasil [Maison France Brésil], à Rio, conçue par l'architecte français Grandjean de Montigny, construction qui date de 1819, était réservée à la fabrication de la monnaie ; le Solar Grandjean de Montigny, construit

au milieu de la forêt, était l'habitation de cet architecte ; la Galeru, vitrine située dans un passage de la ville ; la chapelle Saint-Gildas, chapelle-grotte, perdue au milieu des bois, en pleine campagne ; le couvent de La Tourette, construction moderne et historique, hors des chemins battus. Ce sont là des lieux qui m'ont intéressée par leur architecture et par le dialogue avec d'autres univers.



## AVANT DE CLORE LA RÉFLEXION

À chaque fois que l'on répète une question, une nouvelle réponse surgit, ce qui peut poser problème dans une recherche qui se doit d'avoir un début et une fin. Toutefois, si l'on ne *tient pas* cette question *au frais* jusqu'à la fin de l'étude, elle perd toute sa puissance et sa clarté. Le présent travail, quant à lui, resté à l'écoute des interrogations posées dans l'introduction<sup>1</sup>, ne peut vraiment se terminer sans évoquer la contribution de trois auteurs qui, suivant différents chemins, analysent certaines discussions présentées ici. Trois regards clôturent ce travail, tout en le laissant ouvert à de nouvelles approches.

### LE GESTE : ASPECTS ANCIENS DU RAPPORT ENTRE L'ART ET LA TECHNIQUE

Comme l'art et les savoir-faire techniques ne furent pas, depuis le début de leur histoire, associés à la production des objets utilitaires ou de prestige, Jean-Pierre Vernant, dans son étude sur la pensée technique en Grèce, rappelle, dès le début de son article, qu'avant l'époque classique<sup>2</sup> « entre la réussite technique et l'exploit magique la différence n'est pas encore marquée. Les secrets de métier, les tours de main du spécialiste rentrent dans le même type d'activité et mettent en jeu la même forme d'intelligence, la même *métis*, que l'art du devin, les ruses du sorcier, la science des philtres et des enchantements

---

1. Dans quelle mesure l'idée de construire le travail à partir de la répétition des *gestes* et de la répétition des *éléments* (traités artisanalement) garde-t-elle aujourd'hui un lien avec l'art ? Quelle place donner à l'*artisanat* et à la répétition des gestes dans le faire artistique ? À quelles *histoires* la répétition peut-elle être associée dans chaque poétique ? Comment la répétition s'associe-t-elle à d'autres répétitions, présentes *dans différentes poétiques de l'art moderne et contemporain*, en même temps qu'elle se relie à la vie elle-même ?

2. En Grèce, entre le VII<sup>e</sup> et le V<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ.

de la magicienne<sup>3</sup> ». Même si elles œuvraient de façon répétitive, les fonctions physiques du corps dans l'élaboration des choses ne sont pas seulement associées à une dextérité, centrée sur le résultat pratique de la production d'une forme, utile ou luxueuse. Déjà à l'époque classique<sup>4</sup>, la technique et tout un ensemble de procédés étaient utilisés comme principe d'opposition au hasard, à la chance et au don divin.

Jean-Pierre Vernant explique comment, par la laïcisation de l'activité artisanale, l'artisan ne met plus en jeu les forces religieuses. La fonction de l'artisan s'inscrit dans la cité et y remplit un rôle strict, qui consiste à répondre aux exigences de l'économie : la fabrication des chaussures, des maisons, des boucliers, des flûtes. L'artisan est au service d'autrui, il vend son travail contre de l'argent, travail qui doit être utile et efficace. Son savoir-faire artisanal « n'est pas un véritable savoir. L'artisan n'a pas l'intelligence de sa méthode, il ne comprend pas ce qu'il fait. Il se contente d'appliquer servilement les recettes qui lui ont été enseignées au cours de son apprentissage. Sa *technè* repose sur la fidélité à une tradition, qui n'est pas d'ordre scientifique<sup>5</sup>, mais en dehors de laquelle toute innovation le livrerait désarmé au hasard. L'expérience ne peut rien lui apprendre. [...] il imite, en aveugle<sup>6</sup> ». De sorte que l'artisan n'est pas un créateur ; ses actions répétitives sont le fruit d'une obéissance à une tradition qui lui a été transmise par un autre artisan. Cette répétition participe à la recherche d'un résultat précis.

D'un autre côté, les démiurges, qui figurent, eux aussi, à l'origine de la pratique artistique, constituent, au début de leur histoire, « des itinérants appelés au service d'une clientèle noble. Ils fabriquent des

---

3. Jean-Pierre Vernant, « Remarques sur les formes et les limites de la pensée technique chez les Grecs », *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, 1957, tome 10, n° 3, p. 205-225, disponible sur le web [consulté le 20 décembre 2011] : < [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhs\\_0048-7996\\_1957\\_num\\_10\\_3\\_3609](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhs_0048-7996_1957_num_10_3_3609), p. 205 >.

4. Entre le v<sup>e</sup> et le iv<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ.

5. La distinction entre la *technè* grecque et la technique, telle qu'on la comprend aujourd'hui, c'est-à-dire associée à la science, est une des discussions les plus importantes de l'étude de Jean-Pierre Vernant, mais elle s'éloigne ici de notre problématique.

6. Jean-Pierre Vernant, « Remarques sur les formes... », *art. cit.*, p. 220.

objets de luxe, des œuvres précieuses. [...] Par le choix de la matière, la beauté formelle, la perfection du travail, l'ouvrage du démiurge représente, pour celui qui l'a commandé, un gage de richesse, de puissance, de succès [...] il est symbole de la valeur personnelle, de supériorité sociale<sup>7</sup> ». Le démiurge jouit « d'un prestige social supérieur à celui de l'artisan de l'époque classique<sup>8</sup> ». La répétition dans son travail est associée à la finition vertueuse de ses fabrications. Et la place sociale qu'occupent les démiurges nous renvoie à celle qu'occupent, depuis la Renaissance, les grands artistes d'Occident.

Il s'agit là de notions qui nous amènent à réfléchir sur les idées que nous nous faisons du rôle que peut avoir aujourd'hui le geste de l'artiste<sup>9</sup> dans l'exécution d'un travail artistique, car les séparations entre le travail manuel et le *travail intelligent*, ainsi qu'entre la production artisanale et celle des objets de luxe, sont, de nos jours encore, assez accentuées, aussi bien dans l'art que dans la société elle-même. Il est intéressant de constater que, depuis l'époque classique, s'opèrent deux séparations : d'un côté, le rôle social des savoir-faire manuels, relié à l'intervention de l'homme dans le Cosmos (même si c'était, à l'époque antique, par le biais de la religion et de la magie) ; de l'autre, l'action technique, manuelle et répétitive, désormais séparée de l'activité intellectuelle, *intelligente*, associée à la parole<sup>10</sup>. Ce sont ces séparations qui ont guidé nos conduites et nos choix dans l'art, comme dans la vie, et qui nous obligent à reformuler la question : Quel peut

---

7. Jean-Pierre Vernant, « Remarques sur les formes... », *art. cit.*, p. 222.

8. Jean-Pierre Vernant, *ibid.*, p. 221.

9. De l'engagement de son corps, et de son contact avec les matériaux, dans l'exécution de son travail.

10. « L'artisan est, pour les Anciens, un homme qui ordonne une matière, opaque à l'esprit [...] l'homme est plus petit que sa tâche [...] il se soumet aux exigences de la Forme. Il ne lui faut, dans son travail, ni esprit d'initiative, ni réflexion. Sa fonction et sa vertu, dira Aristote, c'est d'obéir » (Jean-Pierre Vernant, « Remarques sur les formes... », *art. cit.*, p. 224). Les enseignements des sophistes ignorent les activités artisanales : « Leur domaine est la *praxis*, qu'ils opposent précisément à la *poïesis* de l'artisan. [...] pour le Grec du v<sup>e</sup> siècle, agir, ce n'est pas fabriquer des objets ni transformer la nature : c'est avoir prise sur les hommes, les vaincre, les dominer [...] l'instrument nécessaire de l'action, celui dont la maîtrise vous donne pouvoir sur autrui, c'est la parole » (Jean-Pierre Vernant, « Remarques sur les formes... », *art. cit.*, p. 225).

être aujourd'hui le rôle de la confection / fabrication du travail par l'artiste ? Peut-on voir, derrière cette histoire, ce qui va nous permettre de relier nos actions sensibles, corporelles et manuelles, aux savoirs produits par notre pensée sur le monde – c'est-à-dire par la création d'une nouvelle intelligence capable de nous relier au Cosmos en même temps que d'une nouvelle forme qui ne se rapporte pas uniquement à la parole et à une technique scientifique –, mais aussi à d'autres connaissances produites par nos sens et par le contact direct de notre être avec le monde ?

Par ailleurs, si la *technè* servait dans l'Antiquité à éloigner le hasard, la répétition, telle que l'on vient de l'étudier dans les poétiques artistiques, semble au contraire permettre différents contacts avec le hasard, avec l'imprévu et avec l'éphémère. Peut-être se présente-t-elle, dans le travail artistique contemporain, comme un lieu créé justement pour que devienne possible l'expérience même de tout ce qui échappe à notre contrôle.

#### DE QUELLE NATURE ? RÉPÉTITION, RYTHME ET VARIATION

L'association entre l'action physique (et sensible) de l'homme dans le monde et le développement des techniques, moyens créés par l'homme pour intervenir dans ce monde, voire y intercéder auprès des dieux, n'a pas simplement pour rôle de nous protéger des violences de la nature. Certes, les techniques ont été créées pour notre survie, mais elles ont en même temps inventé notre propre humanité et l'art lui-même. Les séparations opérées entre le travail intellectuel et cette action technique artisanale ne sont pas un simple sujet de thèse, mais plutôt un enjeu concernant nos vies, et l'art met cette question à l'ordre du jour.

Dans le chapitre appelé « Histoire naturelle de la forme », John Dewey écrit que l'interaction entre l'environnement et l'organisme est la source de toute expérience. Cette interaction est marquée par des rapprochements et des résistances, par les répétitions et variations des



différentes énergies, l'ensemble arrivant à constituer la forme. De sorte que « le premier caractère du monde environnant à l'origine de l'existence de la forme artistique, c'est le rythme. Il y a rythme dans la nature avant que n'existent poésie, peinture, architecture et musique<sup>11</sup> ».

Les sciences, telles que la géologie, comme on l'a vu précédemment<sup>12</sup>, ou l'astronomie, se sont approprié l'étude du rythme, marquée par l'enregistrement, mathématique et mesuré, des répétitions et des variations, à l'affût de tous les possibles changements des événements. Or cette approche scientifique peut contaminer notre vision, quant aux rôles de la répétition dans l'art, ce qui souvent a placé la répétition dans l'art à l'écart de l'expression, laquelle est associée à la sensibilité du sujet qui perçoit le monde. Pour Dewey justement, « la résistance offerte à l'expression immédiate de l'émotion [est] ce qui la contraint à revêtir une forme rythmique<sup>13</sup> ». Mais cette forme rythmique, qui apparaît dans l'art à travers la répétition des mouvements, des motifs, des éléments, des situations, des couleurs, « est affaire de la perception et qu'il inclut par là même toute la contribution du sujet percevant<sup>14</sup> ». On pourrait dire qu'elle inclut évidemment la sensibilité de chaque artiste dans la réalisation de son travail.

En outre, les constatations scientifiques modernes, proposant de nous informer sur nos fonctionnements organiques, démontrent que, « même dans les opérations abstraites de la pensée (associées, rappelons-le, à la parole), le lien avec l'appareil de la motricité n'est pas rompu, et le mécanisme moteur est lui-même relié aux réservoirs d'énergie des systèmes sympathique et endocrinien<sup>15</sup> ». Type d'information qui souligne, une fois de plus, l'importance de cette liaison entre les sensations du corps et la pensée, et nous renseigne sur la formulation que nous pouvons avoir de ces sensations.

---

11. John Dewey, *L'Art comme expérience*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichévin, Jean Piwnica et Gilles A. Tiberghien, Pau, Publications de l'université de Pau / Tours, Farrago, 2005, p. 181.

12. Voir l'introduction du chapitre B.

13. John Dewey, *L'Art comme expérience*, *op. cit.*, p. 190.

14. John Dewey, *ibid.*, p. 198.

15. John Dewey, *ibid.*, p. 191.

On a vu que, dans l'art, la répétition n'est ni le retour régulier de quelque chose d'identique ni l'étude du temps ou de l'intervalle entre les récurrences. La répétition est affaire de contact et de relation entre les choses, entre nous et les choses, entre différentes perceptions, entre les savoirs et les expériences du présent. « La récurrence esthétique est celle de relations qui récapitulent et qui anticipent. [...] Les relations récurrentes servent à définir et à délimiter des parties, en leur attribuant une individualité propre<sup>16</sup>. » Pour Dewey, la notion de répétition devient donc une récurrence esthétique qui crée une relation entre la mémoire et l'inédit<sup>17</sup>. C'est dans ce sens que le philosophe construit son raisonnement : « Progresser dans la pensée suppose ces excursions de la mémoire dans le passé. [...] La rétention du passé est enchâssée dans ce qui est actuellement perçu, et enchâssée de manière telle que, concentrée ici et maintenant, elle force l'esprit à anticiper sur ce qui va suivre<sup>18</sup>. » Autrement dit, dans des images qui nous conduisent à un va-et-vient concentré / enchâssé au présent. La récurrence, ou la répétition, comme on l'a analysée ici, place l'action de l'artiste dans le moment présent et le libère ainsi de toutes les attentes qui pourraient survivre, et par rapport à ce qu'il a prévu dans ses projets initiaux, et par rapport à l'aboutissement du travail. La répétition des éléments, ou la répétition des situations formelles similaires, tient aussi à notre perception du présent. Dans la mesure où sa récurrence stimule un questionnement sensible sur la perception que nous avons de cette forme<sup>19</sup>. La répétition est ainsi liée au fait de placer l'expérience au présent. Un présent qui n'est pas une copie, ni la reproduction de quelque chose

---

16. John Dewey, *L'Art comme expérience*, *op. cit.*, p. 201.

17. « Plus que les éléments, ce sont les relations qui font retour, dans différents contextes et avec des conséquences différentes, de sorte que chaque récurrence fonctionne à la fois comme un inédit et comme un rappel » (John Dewey, *ibid.*, p. 205).

18. John Dewey, *ibid.*, p. 219.

19. Pour citer des exemples bien distincts dans l'art moderne et contemporain : comment fonctionnent les motifs graphiques, qui couvrent souvent plusieurs plans dans les peintures de Matisse ; ou les photographies dans les travaux de Warhol ou les actions du corps de Trisha Brown, dans la performance *Accumulation*, 1971.

de déjà vu ou déjà vécu, mais qui, bien au contraire, se construit à travers l'action et l'expérience immédiate.

#### D'AUTRES HISTOIRES – ART ET PLAISIR

En étudiant les origines des arts primitifs dans les sociétés amérindiennes, Franz Boas<sup>20</sup>, par le biais de l'anthropologie, a remarqué que les formes relevées dans les peintures et sur les artefacts réalisés par les sociétés primitives ne sont pas des copies de la nature, ni non plus le seul fruit de l'imagination de l'artisan, car la nature ne semble pas proposer de formes stables à imiter et l'imagination d'un artisan est guidée par l'expérience technique<sup>21</sup>. C'est en réalité la pratique et l'action du corps dans son contact avec les matériaux qui, de différentes manières, va trouver cette forme stable recherchée. Or « cette stabilité de la forme suppose elle-même un haut niveau de développement technique, ou, dans quelques cas, l'usage répété d'une même catégorie de produits naturels<sup>22</sup> ».

Dans une formulation distincte de celle que l'on vient de voir avec Dewey, Franz Boas a noté, quelques années plus tôt, que « le plaisir esthétique naît de nos sensations musculaires, visuelles et auditives (et aussi des sens, de l'odorat, du goût et du toucher) et ces sensations sont le matériau de l'art<sup>23</sup> ». Ainsi, en 1927, Boas affirme sa position<sup>24</sup>

---

20. Franz Boas, *L'Art primitif* [1927], traduit de l'anglais par Catherine Fraixe et Manuel Benguigui, Paris, Adam Biro, 2003. Un livre exceptionnel, non seulement par les informations qu'il apporte, mais aussi par un regard qui s'oppose à un modèle d'évolution unilinéaire de la culture ; par le soutien qu'il apporte à la singularité des contextes culturels et historiques spécifiques de chaque groupe, mettant en cause les analyses comparatistes ; par la nouveauté de sa position qui prend en considération, à la fois la tradition technique et l'attitude mentale de l'artiste.

21. Franz Boas, *ibid.*, p. 41.

22. Franz Boas, *ibid.*, p. 41.

23. Franz Boas, *ibid.*, p. 40.

24. Position liée à un moment historique où prévalait, depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle, dans le cadre scientifique, les thèses évolutionnistes. Voir le texte de présentation écrit par Marie Mauzé pour *L'Art primitif*, *op. cit.*, p. 9-10.

et insiste sur l'importance de l'expérience sensible dans l'art, même si l'homme cherche une manière plus permanente d'exprimer ses sensations, ainsi que sur sa perception, qui est aussi éphémère qu'un monde lui aussi en constant changement. La création artistique est attachée aux sensations corporelles et au plaisir de la rencontre d'une forme, en syntonie avec une perception spécifique du monde.

L'homme crée des formes types, des formes stables, rythmées par la répétition et l'alternance d'une couleur, d'une figure géométrique ou d'un matériau. Il crée des répétitions combinatoires et complexes. Mais, dans l'art décoratif des sociétés primitives, cette maîtrise technique n'exprime pas nécessairement un acte volontaire, remarque aussi Boas, car ses manifestations se fondent plutôt sur nos réactions aux formes, qui s'amplifient avec la maîtrise technique<sup>25</sup>. Ce qui semble assez différent de ce que l'on trouve dans la pratique artistique contemporaine, même si celle-ci présente parfois des résultats formels qui la rapprochent des artefacts primitifs. Dans la pratique artistique, la répétition d'un motif, d'un mouvement, d'une couleur, d'un matériau construit des relations, qui sont de fait créées par l'artiste ; chaque structure, élaborée pour chaque travail, est le fruit d'une sensibilité spécifique, comme on a pu le voir à propos des œuvres de Mira Schendel, de Richard Long, d'Eva Hesse et de Nelson Félix, et elle suit les différentes notions qui entrent en jeu dans leur création.

C'est ainsi que dans l'art, probablement depuis l'origine de notre humanité, « forme et signification s'allient alors pour élever l'esprit au-dessus de l'état d'indifférence émotionnelle de la vie quotidienne<sup>26</sup> ». Et même si le plaisir que nous expérimentons dans nos corps prend appui sur nos sens, ce plaisir, avec l'art, est directement lié à notre sensibilité et à son rapport à une activité et à une production. Production qui, d'ailleurs, opère avec une certaine régularité, comme avec des répétitions, des principes de symétrie et de rythme, car, dit Boas, « quel que soit le domaine d'expression, l'esthétique est indissociablement

---

25. Franz Boas, *L'Art primitif*, *op. cit.*, p. 92.

26. Franz Boas, *ibid.*, p. 42.

liée à la répétition des mouvements et des motifs, propre à susciter une émotion qui ne doit rien au rapport au sacré<sup>27</sup> ».

La répétition – du geste, d'un élément et la récurrence d'une notion – est associée à notre sensibilité et à son rapport au monde. Elle fonctionne comme un champ construit qui sert à l'expérimentation de ce rapport. À l'opposé d'une monotonie la répétition peut créer des situations d'investigation, de questionnement, de tâtonnement sur la forme de l'art lui-même et du monde où nous vivons.

---

27. Franz Boas, *L'Art primitif*, *op. cit.*, p. 15.



## RÉFÉRÉNCES BIBLIOGRAPHIQUES

### 1. OUVRAGES THÉORIQUES

- Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain*, traduit de l'italien par Maxime Rovere, Paris, Payot & Rivages, 2008.
- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, Paris, Gallimard, 1966.
- Boas, Franz, *L'Art primitif* [1927], traduit de l'anglais par Catherine Fraixe et Manuel Benguigui, présentation de Marie Mauzé, Paris, Adam Biro, 2003.
- Borges, Jorge Luis, et Jurado, Alicia, *Qu'est-ce que le bouddhisme ?*, traduit de l'espagnol par Françoise Marie Rosset, Paris, Gallimard, 1979.
- Deleuze, Gilles, *Différence et répétition* [1968], Paris, Puf, 2008.
- Deleuze, Gilles, et Guattari, Félix, « 1837 – De la ritournelle », *Capitalisme et schizophrénie*, vol. II : *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- Dewey, John, *L'Art comme expérience* [1982], traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwnica et Gilles A. Tiberghien, Pau, Publications de l'université de Pau / Tours, Farrago, 2005.
- Focillon, Henri, *Éloge de la main* [1934], site du lycée Carnot, Paris [consultation le 20 octobre 2010]. Disponible sur : [http : // www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html).
- Herrigel, Eugen, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc* [1948], traduit de l'allemand, Paris, Dervy, 1998.
- Jullien, François, *Traité de l'efficacité*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1996.
- Kierkegaard, Søren, *La Répétition* [1843], traduit du danois par Jacques Privat, Paris, Payot & Rivages, 2003.
- Leroi-Gourhan, André, *Le Geste et la parole*, vol. II : *La Mémoire et les rythmes* [1964], Paris, Albin Michel, 2004.
- Lévi-Strauss, Claude, *La Pensée sauvage* (en particulier « La science du concret »), Paris, Plon, 1962.
- Pastoureau, Michel, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004.

- Riegl, Alois, *Grammaire historique des arts plastiques : volonté artistique et vision du monde* [1897-1898], traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz, Paris, Klincksieck, 2003.
- Schmitt, Jean-Claude, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990.
- Steiner, George, *Gramáticas da criação*, traduit de l'anglais par Sérgio Augusto de Andrade, São Paulo, Globo, 2003.
- Wölfflin, Heinrich, *Réflexions sur l'histoire de l'art*, traduit de l'allemand par Rainer Rochlitz, Paris, Flammarion, 1997.
- Vernant, Jean-Pierre, « Remarques sur les formes et les limites de la pensée technique chez les Grecs », *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, 1957, tome 10, n° 3, p. 205-225 [consultation le 20 décembre 2011]. Disponible sur : <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhs\\_0048-7996\\_1957\\_num\\_10\\_3\\_3609](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhs_0048-7996_1957_num_10_3_3609)>.

## 2. MONOGRAPHIES, ARTICLES ET TEXTES D'ARTISTES

- Bois, Yve-Alain (dir.), *Ellsworth Kelly, Tablet 1948-1973*, catalogue d'exposition, New York, The Drawing Center, 3 mai-24 juin 2002 / Lausanne, musée cantonal des Beaux-Arts, 4 octobre 2002-19 janvier 2003, New York, The Drawing Center / Lausanne, musée cantonal des Beaux-Arts, 2002.
- Bois, Yve-Alain, « Dumb », in Elisabeth Sussman et Fred Wasserman, *Eva Hesse: Sculpture*, catalogue d'exposition, New York, The Jewish Museum, 12 mai-17 septembre 2006, New York, The Jewish Museum / New Haven (Connecticut), Yale University Press, 2006.
- Brett, Guy, « Ativamente vazio », in Sônia Salztein, *No vazio do mundo*, catalogue d'exposition, São Paulo, Galeria de Arte do Sesi, 30 septembre 1996-26 janvier 1997, São Paulo, Galeria de Arte do Sesi, 1997.
- Brett, Guy, et Takis, « The Takis Dialogues, Part V: Towards the Invisible, Part I », *Signals Newsbulletin*, vol. I, n° 8, juin-juillet 1965.
- Brito, Ronaldo, *Neoconcretismo : vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* [1985], São Paulo, CosacNaify, 1999.
- Brito, Ronaldo, « O fluido dos sólidos » et « Singular no Plural », in Ronaldo Brito, *Experiência crítica*, textes choisis par Sueli de Lima, São Paulo, CosacNaify, 2005.
- Brito, Ronaldo, « Corrigir pelo erro », in Ronaldo Brito, Nelson Félix et Susy Muniz, *Nelson Félix : Camiri*, catalogue d'exposition, Museu Vale do Rio Doce, 26 octobre 2006-11 février 2007, Rio de Janeiro, Museu Vale do Rio, 2006.
- Brito, Ronaldo, « Percurso de escultura », in Nelson Félix, Ronaldo Brito et Marisa Flórida Cesar, *Concerto para encanto e anel*, Rio de Janeiro, Suzy Muniz, 2011.



- Cage, John, *Silence : discours et écrits* [1961], traduit de l'américain par Monique Fong, Paris, Denoël, 2004.
- Cage, John, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique*, traduit de l'anglais par Daniel Charles, La Souterraine, La Main courante, 1994, p. 14, repris in *Musique et temps*, Paris, Cité de la musique, 2008.
- Carvão, Aluisio, *Objetos*, catalogue d'exposition, São Paulo, Galeria Arte Global, 30 mars-23 avril 1976, São Paulo, Arte Gobaal, 1976.
- Corrêa, Patricia, *Robert Morris em estado de dança*, thèse doctorale, département d'histoire, Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2007.
- David, Catherine, et Diserens, Corinne, « Caminando sobre el filo », in *Eva Hesse*, catalogue d'exposition, Valence (Espagne), Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Centre Julio González, 11 février-4 avril 1993, Valence, IVAM, 1993.
- Derrida, Jacques, « La pharmacie de Platon », in Platon, *Phèdre*, Paris, GF Flammarion, 2004.
- Euvaldo, Célia, « Cronologia », in Sônia Saltzein (dir.), *No vazio do mundo*, catalogue d'exposition, São Paulo, Galeria de Arte do Sesi, 30 septembre 1996-26 janvier 1997, São Paulo, Galeria de Arte do Sesi, 1977.
- Félix, Nelson, « Da cor do amarelo », texte de l'exposition à Rio de Janeiro, Galeria Jean Boghici, 1980, in Nelson Félix et Glória Ferreira, *Trilogias : Conversas entre Nelson Félix e Glória Ferreira*, Rio de Janeiro, Pinakothek, 2005.
- Félix, Nelson, « O que me interessa é essa coisa indefinidamente sugestiva... », entretien de Nelson Félix avec José Resende, Lygia Pape, Nuno Ramos et Rodrigo Naves, in *Nelson Félix*, São Paulo, CosacNaify, 1998.
- Félix, Nelson, et Ferreira, Glória, *Trilogias : Conversas entre Nelson Félix e Glória Ferreira*, Rio de Janeiro, Pinakothek, 2005.
- Ferreira, Glória, et Cotrim, Cecília, *Escritos de artistas, anos 60/70*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.
- Ferreira, Glória, « A coisa é ar », in Glória Ferreira, Sônia Saltzein et Nelson Brissac, *Nelson Félix*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2001. [Traduction française de « A coisa é ar » par Jacinto Lageira sous le titre « La Chose est air », *Les Carnets du paysage*, n° 12 : çà & là, septembre 2005.]
- Ferreira, Glória, « Acasos predeterminados », in Nelson Félix et Glória Ferreira, *Trilogias : Conversas entre Nelson Félix e Glória Ferreira*, Rio de Janeiro, Pinakothek, 2005.
- Ferreira, Glória, Saltzein, Sônia, et Brissac, Nelson, *Nelson Félix*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2001.
- Foucault, Michel, *La Peinture de Manet*, Paris, Seuil, 2004.

- Freud, Sigmund, « Além do princípio do prazer » [1920], *Obras completas de Sigmund Freud*, vol. XVIII, Rio de Janeiro, Imago, 1976.
- Godfrey, Mark, « A string of notes, Eva Hesse's hanging sculpture », in Elisabeth Sussman et Fred Wasserman (dir.), *Eva Hesse: Sculpture*, catalogue d'exposition, New York, The Jewish Museum, 12 mai-17 septembre 2006, New York, The Jewish Museum / New Haven (Connecticut), Yale University Press, 2006.
- Hidalgo, Luciana, *Arthur Bispo do Rosário, o senhor do labirinto*, Rio de Janeiro, Rocco, 2011.
- Judd, Donald, « Specific Objects », in William Seitz (dir.), *Contemporary Sculptures: Arts Yearbook 8*, 1965, traduction française de Claude Gintz, reprise in *Regards sur l'art américain des années soixante, anthologie critique*, Le Vésinet, Territoires, 1979, et in *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, catalogue d'exposition, Paris, musée national d'Art moderne, 3 juillet-13 octobre 1986, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1986.
- Judd, Donald, *Écrits 1963-1990*, traduit de l'américain par Annie Perez, Paris, Daniel Lelong, 1991.
- Kafka, Franz, « A construção » [Le Terrier, 1923], in *Um artista da fome/A Construção*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- Kaprow, Allan, *L'Art et la vie confondus* [1961], textes réunis par Jeff Kelley, traduit de l'anglais par Jacques Donguy, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1996.
- Klee, Paul, *Théorie de l'art moderne* [1956], traduit par Pierre-Henri Gonthier, Paris, Denoël, 1985.
- Krauss, Rosalind, « L'originalité de l'avant-garde : une répétition postmoderniste », « Grilles », « Notes sur l'index » et « LeWitt in progress », in *Id.*, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, traduit de l'américain par Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993.
- Krauss, Rosalind, « A questão da porta do inferno », « Futurismo e construtivismo », « O duplo negativo : nova sintaxe pra a escultura » et « Uma nova sintaxe para a escultura », in *Caminhos da Escultura Moderna*, traduit de l'anglais par Julio Fischer, São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- Krauss, Rosalind, « Eva Hesse: Contingent » [1979], in *Bachelors*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 1999.
- Kudielka, Robert, « Abstract Figuration », in Bridget Riley et Robert Kudielka, (dir.) *The Eye's Mind: Bridget Riley. Collected Writings 1965-1999*, Londres, Thames & Hudson / Serpentine Gallery / De Montfort University, 1999.
- Lippard, Lucy, *Eva Hesse* [New York University Press, 1976], New York, Da Capo Press, 1992.

– Long, Richard, « La vision, le paysage, le temps », interview réalisée par Claude Gintz, Paris, *Art Press*, n° 104, juin 1986.

– Long, Richard, « “Five, six, pick up sticks, seven, eight, lay them straight”, published on occasion of solo exhibition at Anthony d’Offay Gallery, London, 1980 », « Words after the fact », 1982 [publié in *Touchstones*, catalogue d’exposition, Bristol, Arnolfini, 1983], « Edited version of artist’s statement in volume 1 of exhibition catalogue for Documenta 7, Kassel, 1982 », « Edited version of “Words after the fact”, 1982, published on the occasion of solo exhibition at Arnolfini, Bristol, 1983 », « Artist’s statement published on the occasion of solo exhibition at Royal West of England Academy, Bristol, 2000 », « Notes on works 2000-2001 » [publié in Paul Moorhouse, Denise Hooker et Richard Long, *Walking the Line*, Londres, Thames & Hudson, 2002] et « And so here we are, A conversation with Michael Craig-Martin, November, 2008 », repris in Clarrie Wallis (dir.), *Richard Long: Heaven and Earth*, catalogue d’exposition, Londres, Tate Britain, 3 juin-6 septembre 2009, Londres, Tate, 2009.

– Mammi, Lorenzo, « Duas galerias fazem retrospectiva de Mira Schendel », publié dans le journal *Folha de São Paulo*, le 7 mars 1989, puis in Sônia Saltzein (dir.), *No vazio do mundo*, catalogue d’exposition, São Paulo, Galeria de Arte do Sesi, 30 septembre 1996-26 janvier 1997, São Paulo, Galeria de Arte do Sesi, 1997.

– Marques, Maria Eduarda, « Mira Schendel : a estética da expressividade mínima », *Mira Schendel*, São Paulo, CosacNaify, 2001.

– Moorhouse, Paul, « The intricacy of the skein, the complexity of web – Richard’s Long Art », in *Richard Long: A Moving World*, catalogue d’exposition, Londres, Tate St Ives, 13 juillet-13 octobre 2002, Londres, Tate, 2002.

– Moorhouse, Paul, Hooker, Denise, et Long, Richard, *Walking the Line*, Londres, Thames & Hudson, 2002.

– Morris, Robert, « Notes sur la danse » [1965], in Christine Macel et Emma Lavigne (dir.), *Danser sa vie. Écrits sur la danse*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 2011.

– Naves, Rodrigo, « Corações solitários », catalogue d’exposition, São Paulo, Galeria Luisa Strina et Galeria Milan, 1995, in Nelson Félix et Glória Ferreira, *Trilogias : Conversas entre Nelson Félix e Glória Ferreira*, Rio de Janeiro, Pinakothek, 2005.

– Naves, Rodrigo, « Nelson Félix: O espírito da coisa » [1998] et « O presente como utopia » [article publié originellement dans le livre *Mira Schendel – continuum amorfo*, Mexico, Museo Tamayo, 2004], in *O vento e o moinho : ensaios sobre arte moderna e contemporânea*, São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

– Naves, Rodrigo, « Mira Schendel: the world as generosity », in Luis Pérez-Oramas (dir.), *Leon Ferrari and Mira Schendel: Tangled Alphabets*, catalogue d’exposition, New York, The Museum of Modern Art, 5 avril-15 juin 2009, New York, The Museum of Modern Art / São Paulo, CosacNaify, 2009.

– Nemser, Cindy, « An interview with Eva Hesse », *Artforum*, mai 1970.

- Nemser, Cindy, « Eva Hesse », in *Art Talk: Conversation with 12 Women Artists* [1969 ou 1970], New York, Charles Scribner's Sons, 1975.
- Norden, Linda, « Alcanzar el "Ick": saber lo que no es », in *Eva Hesse*, catalogue d'exposition, Valence (Espagne), Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Centre Julio González, 10 février-4 avril 1993, Valence, IVAM, 1993.
- Osorio, Luiz Camillo (dir.), *Ione Saldanha e a simplicidade da cor*, texte de Luiz Camillo Osorio et Lucio Cardoso (version en anglais de Ricardo Quintella), catalogue d'exposition, Niterói, Museu de Arte Contemporânea, 2001, Rio de Janeiro, MAC-Niterói, 2001.
- Osorio, Luis Camillo, « Comunhão do natural com o artificial », *O Globo*, 24 mars 2005, repris in Nelson Félix et Glória Ferreira, *Trilogias : Conversas entre Nelson Félix e Glória Ferreira*, Rio de Janeiro, Pinakotheke, 2005.
- Pardo Salgado, Carmen, *Approche de John Cage : l'écoute oblique* [2001], traduit de l'espagnol par Nathalie Lhuillier, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Riley, Bridget, et Kudielka, Robert (dir.) *The Eye's Mind: Bridget Riley. Collected Writings 1965-1999*, Londres, Thames & Hudson / Serpentine Gallery / De Montfort University, 1999.
- Saldanha, Cláudia, *Ione Saldanha*, in Cavalcanti, Lauro (dir.), *Ione Saldanha*, catalogue d'exposition, 9 mai-23 juin 1996, Rio de Janeiro, Paço Imperial.
- Salztein, Sônia, « No vazio do mundo », in Sônia Salztein (dir.), *No vazio do mundo*, catalogue d'exposition, São Paulo, Galeria de Arte do Sesi, 30 septembre 1996-26 janvier 1997, São Paulo, Galeria de Arte do Sesi, 1997.
- Sauvagnargues, Anne, *La Ritournelle*, Atelier de réflexion, Centre d'études en rhétorique, philosophie et histoire des idées, Cerphi, <<http://cerphi.net/atel/rit1.htm>>.
- Sauvanet, Pierre, *Le Rythme grec, d'Héraclite à Aristote*, Paris, Puf, 1999.
- Schapiro, Meyer, « As maçãs de Cézanne, um ensaio sobre o significado da Natureza– Morta » [1968], in *A arte moderna, séculos XIX e XX*, traduit de l'anglais par Luis Roberto Mendes Gonçalves, São Paulo, AdUSP, 1996.
- Shearer, Linda, « Eva Hesse: Last Works », in Robert Pincus-Witten et Linda Shearer, *Eva Hesse: A Memorial Exhibition*, catalogue d'exposition, New York, The Salomon R. Guggenheim Museum, décembre 1972-février 1973, New York, The Salomon R. Guggenheim Museum, 1972.
- Sussman, Elisabeth, « Eva Hesse Sculpture 1968 », in Sussman, Elisabeth, et Wasserman, Fred (dir.), *Eva Hesse : Sculpture*, catalogue d'exposition, New York, The Jewish Museum, 12 mai-17 septembre 2006, New York, The Jewish Museum / New Haven (Connecticut), Yale University Press, 2006.

- Tassinari, Alberto, « Mais ou menos frutas » (« Plus ou moins fruits »), publié dans le journal *Folha de São Paulo*, le 23 septembre 1984, puis in Sônia Salztein (dir.), *No vazio do mundo*, catalogue d'exposition, São Paulo, Galeria de Arte do Sesi, 30 septembre 1996-26 janvier 1997, São Paulo, Galeria de Arte do Sesi, 1997.
- Tiberghien, Gilles A., *Nature, art, paysage*, Arles, Actes Sud / Versailles, École nationale supérieure du paysage, Centre du paysage, 2001.
- Wallis, Clarrie, « Making tracks », in *Richard Long: Heaven and Earth*, catalogue d'exposition, Londres, Tate Britain, 3 juin-6 septembre 2009, Londres, Tate, 2009.
- Wilson, E. S., « Eva Hesse, alone and/or only with », *Artspace*, vol. 16, n° 5, p. 36-41, septembre-octobre 1992 ; repris in Catherine David et Corinne Diserens, « Caminando sobre el filo », in *Eva Hesse*, catalogue d'exposition, Valence (Espagne), Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Centre Julio González, 10 février-4 avril 1993, Valence, IVAM, 1993.

### 3. OUVRAGES CONSULTÉS ET NON CITÉS

- Argan, Giulio Carlo, « Pollock et le mythe », in Daniel Abadie et Claire Stoullig (dir.), *Jackson Pollock*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges-Pompidou, 21 janvier -19 avril 1982, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1982.
- Bois, Yve-Alain, « Richard Serra, paseo pintoresco en torno a Clara-Clara », in Richard Serra et Yve-Alain Bois, *Richard Serra*, catalogue d'exposition, Madrid, Museo Nacional Reina Sofia, 1992 [« Promenade pittoresque autour de Clara-Clara », in *Richard Serra*, catalogue d'exposition, octobre-décembre 1993, Paris, Centre Georges-Pompidou].
- Bochner, Mel, « Acerca de Eva Hesse », interview de Mel Bochner par Joan Simon, in *Eva Hesse*, catalogue d'exposition, Valence (Espagne), Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Centre Julio González, Valence, IVAM, 1993.
- Bochner, Mel, « Arte serial, sistemas, solipsismo » [traduction Pedro Sussekind], in Ferreira, Glória, et Cotrim, Cecília, *Escritos de artistas, anos 60/70*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.
- Cage, John, « O futuro da música » [1974] [traduction Pedro Sussekind], in Ferreira, Glória, et Cotrim, Cecília, *Escritos de artistas, anos 60/70*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.
- Celant, Germano, « Extraits d'Arte Povera » [1969], *Art en théorie 1900-1990. Une anthologie par Charles Harrison et Paul Wood*, sous la direction d'Anne Bertrand et Anne Michel, traduit de l'anglais par Annick Baudoin, Christian Bounay, Jacques Don-guy *et al.*, Paris, Hazan, 1997.
- Certeau, Michel de, *L'Invention du quotidien, I : Arts de faire*, Paris, Gallimard, 2010.
- Charles, Daniel, « Au-delà de l'aléa », *Traverses*, revue du CCI / Centre Georges-Pompidou, n° 24, Paris, février 1982.

- Cheng, François, *Vide et plein : le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1991.
- Clark, Lygia, « Da supressão do objeto » [1975], in Ferreira, Glória, et Cotrim, Cecília, *Escritos de artistas, anos 60/70*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.
- Crozon, Michel, « Jeu, hasard et exactitude », *Traverses*, revue du CCI / Centre Georges-Pompidou, n° 24, Paris, février 1982.
- Daraki, Maria, « La passion et le hasard dans le stoïcisme ancien », *Traverses*, revue du CCI / Centre Georges-Pompidou, n° 23, Paris, novembre 1981.
- De Duve, Thierry, « Ah ! Comment Manet a-t-il construit un bar aux Folies-Bergère ? », in Michel Foucault, *La Peinture de Manet*, Paris, Seuil, 2004.
- Deleuze, Gilles, et Parnet, Claire, *Dialogues* [1977], nouvelle édition augmentée d'un texte inédit de G. Deleuze, Paris, Flammarion, 1996.
- Dezeuze, Anna, « Minimalism and Neoconcretism » [consultation le 25 juillet 2011]. Disponible sur: <<http://www.henry-moore.org>>
- Dias, Geraldo Souza, *Mira Schendel, do espiritual à corporeidade*, São Paulo, Cosac-Naify, 2009.
- Duchamp, Marcel, *Entretiens avec Pierre Cabanne* [1966], Paris, Somogy, 1995.
- Judd, Donald, « La troisième dimension », *Techniques et Architecture*, n° 399, décembre 1991- janvier 1992
- Judd, Donald, « L'art trouve une autre dimension, l'espace, à la fondation Chianti au Fort D. A. Russel », *Architecture Intérieure – Cree*, n° 251, novembre-décembre 1992
- Glaser, Bruce, « Questions à Stella et Judd », in Claude Gintz, *Regards sur l'art américain des années soixante*, anthologie critique, traduit et présenté par Claude Gintz, Le Vésinet, Territoires, 1979.
- Kamita, João Masao, « O visível entre parênteses », in Ronaldo Brito (dir.), *Mira Schendel, Sérgio Camargo, Willys de Castro*, catalogue d'exposition, Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2000.
- Klein, Yves, *Conférence de la Sorbonne*, 3 juin 1959 [1959 : 2 disques 33 tours], Paris, Galerie Montaigne, 1992
- LeWitt, Sol, « Parágrafos sobre arte conceitual » [traduction Pedro Sussekind], in Ferreira, Glória, et Cotrim, Cecília, *Escritos de artistas, anos 60/70*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.
- Mollet-Viéville, Ghislain, *Art minimal & conceptuel*, Genève, Skira, 1995.
- Mondrian, Piet, « Arte Plástica e Arte Pura » [1937], in Chipp, Herschel B. (dir.), *Teorias da Arte Moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 1988

- Parsy, Paul-Hervé, *Art minimal*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1992.
- Pincus-Witten, Robert, « Eva Hesse : Davantage de lumière sur la transition du post-minimalisme au sublime », in Claude Gintz, *Regards sur l'art américain des années soixante*, anthologie critique, traduits et présentés par Claude Gintz, Le Vésinet, Territoires, 1979.
- Pollock, Jackson, « Déclarations », in Hans Namuth, *L'Atelier de Jackson Pollock*, textes de Rosalind Kraus et Francis V. O'Connor, traduit de l'américain par Ann Hindry, Paris, Macula, 1978
- Restany, Pierre, « Pollock ou la peinture en tant qu'objet », in Daniel Abadie et Claire Stoullig, *Jackson Pollock*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges-Pompidou, 21 janvier-19 avril 1982, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1982.
- Rickey, George, *Constructivism: Origins and Evolution*, New York, George Braziller, 1967.
- Tono, Yoshiaki, « Jackson Pollock et le groupe Gutai », in Daniel Abadie et Claire Stoullig, *Jackson Pollock*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges-Pompidou, 21 janvier-19 avril 1982, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1982.
- Valéry, Paul, « Première leçon du cours de poétique » [1937]. Site: Meatschool.free.fr [consultation le 10 janvier 2012]. Disponible sur: <[http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery\\_paul/varietes/Lecon\\_1\\_esthetique\\_Var\\_V/lecon\\_1\\_esthetique.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/varietes/Lecon_1_esthetique_Var_V/lecon_1_esthetique.html)>.
- Verdier, Yvonne, *Façons de dire, façons de faire : la laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1979.

#### 4. CATALOGUES D'EXPOSITION CONSULTÉS :

- *Arte povera, antiform : sculptures, 1966-1969*, Bordeaux, Centre d'arts plastiques contemporain (CAPC), 12 mars-30 avril 1982, Bordeaux, CAPC, 1982.
- *Beuys. Klein. Rothko, Profecia y transformacion*, Madrid, salle de la Fundacion Caja de Pensione, 17 septembre-8 novembre 1987, exposition organisée par Anthony d'Offay Gallery de Londres, Madrid, 1987.
- *Beyond Geometry, Experiments in Form, 1940s-1970s*, sous la direction de Lynn Zelevansky, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art (LACMA), 13 juin-3 octobre 2004 / Miami, Art Museum, 18 novembre 2004-1<sup>er</sup> mai 2005, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 2004.
- *Colour After Klein: re-thinking colour in modern and contemporary art*, sous la direction de Jane Alison, essai de Nuit Banai, Londres, Barbican Art Gallery, 26 mai-11 septembre 2005, Londres, Black Dog Publishing, 2005.
- *Donald Judd*, texte d'Yve-Alain Bois, Paris, galerie Lelong, 1991.

– *Duchamp*, sous la direction de Gloria Moure, Madrid, salle de la Caja de Pensiones, mai-juin 1984 / Barcelone, Fondació Joan Miró, février-mars 1984, Madrid, Fundación Caja de Pensiones / Barcelone, Fondació Joan Miró, 1984.

– *Ellsworth Kelly, Tablet 1948-1973*, catalogue d'exposition, New York, The Drawing Center, 3 mai-24 juin 2002 / Lausanne, musée cantonal des Beaux-Arts, 4 octobre 2002-19 janvier 2003, New York, The Drawing Center / Lausanne, musée cantonal des Beaux-Arts, 2002.

– *Entre la géométrie et le geste : œuvres sur papier 1965-1975*, texte de Catherine Francblin, exposition collective : Mel Bochner, Eva Hesse, Barry Le Va, Bruce Nauman, Alan Saret, Richard Serra, Robert Smithson, Keith Sonnier, Richard Tuttle, Paris, galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, 15 septembre-30 octobre 1990, Paris, galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, 1990.

– *Eva Hesse*, sous la direction de Catherine David et Corinne Diserens, textes de L. Norden, J. Simon et H. A. Cooper, Valence (Espagne), Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Centre Julio González, 11 février-4 avril 1993, Valence, IVAM, 1993 ; édition française : Paris, galerie nationale du Jeu de paume, 27 avril-20 juin 1993, Paris, Jeu de paume, 1993.

– *Eva Hesse: A Memorial Exhibition*, sous la direction de Robert Pincus-Witten et Linda Sherman, New York, The Salomon R. Guggenheim Museum, décembre 1972-février 1973, New York, The Salomon R. Guggenheim Museum, 1972.

– *Eva Hesse: Drawing in Space-Bilder und Reliefs*, textes d'Eva Hesse, Brigitte Rheinhardt et Friederike Kitschen, Ulm, Ulmer Museum, 27 mars-23 mai 1994 / Münster, Westfälisches Landesmuseum, 7 août-16 octobre 1994, Ostfildern, Cantz, 1994.

– *Eva Hesse : gouaches 1960-1961*, New York, Robert Miller Gallery, mars 1991 / Paris, galerie Renos Xippas, avril 1991, Paris, R. Xippas / New York, R. Miller, 1991.

– *Eva Hesse: Sculpture*, sous la direction d'Elisabeth Sussman et Fred Wasserman, New York, The Jewish Museum, 12 mai-17 septembre 2006, New York, The Jewish Museum / New Haven (Connecticut), Yale University Press, 2006.

– *Eva Hesse: Studiowork*, sous la direction de Briony Fer, Édimbourg, The Fruitmarket Gallery, 5 août-25 octobre 2009 / Londres, Camden Arts Centre, 11 décembre 2009-7 mars 2010 / Barcelone, Fundació Antoni Tàpies, 13 mai-1<sup>er</sup> août 2010 / Toronto, Art Gallery of Ontario, 10 septembre 2010 – 2 janvier 2011 / University of California, Berkeley Art Museum, 26 janvier-24 avril 2011, Édimbourg, The Fruitmarket Gallery, 2009.

– *Eva Hesse: The Early Drawings and Selected Sculpture*, Waltham (Massachusetts), The Rose Art Museum, Brandeis University, 10 novembre-19 décembre 1985.

– *Ellsworth Kelly, Tablet 1948-1973*, catalogue d'exposition, New York, The Drawing Center, 3 mai-24 juin 2002 / Lausanne, musée cantonal des Beaux-Arts, 4 octobre 2002-19 janvier 2003, New York, The Drawing Center / Lausanne, musée cantonal des Beaux-Arts, 2002.



– *François Morellet : All Over*, Dijon, Le Consortium, 20 janvier-8 mars 1995, Dijon, Le Consortium, 1995.

– *François Morellet, Or et désordre*, texte de François Morellet et entretien avec Noëlle Chabert, Paris, Théâtre de la Ville, 1991, Paris, Ville de Paris, 1991.

– *François Morellet, À travers la forêt II*, Recologne-les-Ray (Haute-Saône), Association Art Action (AAA), 1984.

– *François Morellet*, textes de François Morellet et Angela Schneider, Berlin, Nationalgalerie, 15 janvier-20 février 1977 / Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 22 avril-12 juin 1977 / Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 23 septembre-30 octobre 1977, Berlin, Nationalgalerie staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1977.

– *Hélio Oiticica : Obra e estratégia*, sous la direction de Luciano Figueiredo, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 17 avril-9 juin 2002, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2002.

– *Ione Saldanha*, catalogue d'exposition, 9 mai-23 juin 1996, Rio de Janeiro, Paço Imperial.

– *Jackson Pollock*, sous la direction de Daniel Abadie et Claire Stoullig, Paris, Centre Georges-Pompidou, 21 janvier-19 avril 1982, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1982.

– *Léon Ferrari and Mira Schendel: Tangled Alphabets*, sous la direction de Luis Pérez-Oramas, textes d'Andrea Giunta et Rodrigo Naves, New York, Museum of Modern Art, 5 avril-15 juin 2009 / Madrid, Museo nacional Reina Sofia, 24 novembre 2009-1<sup>er</sup> mars 2010 / Porto Alegre, Fundação Iberê Camargo, 8 avril-11 juillet 2010, New York, Museum of Modern Art / São Paulo, CosacNaify, 2009.

– *Minimalism*, exposition collective, 27 juin-1<sup>er</sup> septembre 1990, Londres, Nicola Jacobs Gallery, 1990.

– *Mira Schendel, Sergio Camargo, Willys de Castro*, sous la direction de Ronaldo Brito, Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 21 mars-21 mai 2000, Rio de Janeiro, Centro Cultural do Brasil, 2000.

– *More than Minimal : Feminism and abstraction in the '70s : Lynda Benglis, Jackie Ferrara, Nancy Graves, Eva Hesse, Ana Mendieta, Mary Miss, Ree Morton, Michelle Stuart, Dorothea Rockburne, Hannah Wilke, Jackie Winsor*, sous la direction de Susan L. Stoops, textes de Lynda Benglis et Whitney Chadwick, Waltham (Massachusetts), The Rose Art Museum, Brandeis University, 21 avril-30 juin 1996, Waltham, The Rose Art Museum, 1996.

– *Nelson Félix : Camiri*, textes de Nelson Félix, Ronaldo Brito et Susy Muniz, Museu Vale de Rio Doce, 26 octobre 2006-11 février 2007, Rio de Janeiro, Museu Vale do Rio Doce, 2006.

– *No vazio do mundo*, sous la direction de Sônia Salztein, São Paulo, Galeria de Arte do Sesi, 30 septembre 1996-26 janvier 1997, São Paulo, Galeria de Arte do Sesi, 1997.

- *Objetos*, sous la direction d'Aluisio Carvão, São Paulo, Galeria Arte Global, 30 mars-23 avril 1976, São Paulo, Arte Global, 1976.
- *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, Paris, musée national d'Art moderne, 3 juillet-13 octobre 1986, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1986.
- *Richard Long: Heaven and Earth*, sous la direction de Clarrie Wallis, Londres, Tate Britain, 3 juin-6 septembre 2009, Londres, Tate, 2009.
- *Richard Long: Here and Now and Then*, Londres, Haunch of Venison, 11 juin-27 septembre 2003, Londres, Haunch of Venison, 2003.
- *Richard Long: A Moving World*, catalogue d'exposition, Londres, Tate St Ives, 13 juillet-13 octobre 2002, Londres, Tate, 2002.
- *Richard Serra*, catalogue d'exposition, octobre-décembre 1993, Paris, Centre Georges-Pompidou.
- *Supports/Surfaces, 1966-1974*, textes d'Yves Aupetitallot et Bernard Ceysson, exposition collective : André-Pierre Arnal, Vincent Bioulès, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Noël Dolla, Toni Grand, Bernard Pagès, Jean-Pierre Pincemin, Patrick Saytour, André Valensi et Claude Viallat, Saint-Étienne, musée d'Art moderne, 16 mars-31 mai 1991, Saint-Étienne, musée d'Art moderne, 1991.
- *The Physical World: an exhibition of painting and sculpture*, sous la direction de Jessie Washburne-Harris et Donald Kennison, exposition collective : Jean-Michel Basquiat, Marcel Duchamp, Robert Gober, Damien Hirst, Jasper Johns, Donald Judd, Yves Klein, Franz Kline, Jeff Koons, Barnett Newman, Pablo Picasso, Robert Ryman, Jenny Saville, Richard Serra, Cy Twombly, Andy Warhol et Rachel Whiteread, New York, The Gagosian Gallery, 9 mai-20 août 2002, New York, The Gagosian Gallery, 2002.

## **ANNEXE 1**

*Entretien avec Nelson Félix*



*Entretien avec Nelson Felix<sup>1</sup> – réalisé à l’atelier de l’artiste, Mury  
(État de Rio de Janeiro) – août 2009*

**Iracema Barbosa** – Une première réflexion que j’aimerais proposer serait sur le lieu du travail dans le monde, le lieu physique et poétique du travail. Elle est comment votre relation avec les lieux de vos travaux, qui ne sont ni *site specific* ni de *placides* lieux d’installation de la sculpture classique ? Parce que je me rends compte aussi de la forte relation que vous avez avec les limites de l’espace, aussi bien l’espace architectonique que le paysage. C’est quelque chose qui m’étonne, comme si vous vouliez pousser, planter, onduler, piquer les lieux. Il y a une action très puissante par rapport à l’espace, qui se radicalise dans l’abandon du travail dans un lieu. Visible dans les expositions du Museu Vale do Rio Doce et dans les Cavalariças [Écuries] du Parque Lage, mais aussi dans les ouvrages *Mesa [Table]*, situé dans la Pampa, ou dans *Grande Buda [Grand Bouddha]*, dans la forêt amazonienne, qui font partie de *Cruz na América [Croix en Amérique]*.

Je sais que les œuvres ont des histoires pour nous, mais quand il s’agit d’une recherche comme celle-ci, ce qui nous intéresse est d’établir des dialogues avec d’autres domaines de la connaissance, avec des physiciens, des historiens, des psychanalystes. Notre intérêt en tant qu’artiste à faire une thèse est aussi de partager nos réflexions avec les autres...

**Nelson Félix** – Il y a plusieurs questions, des questions qui se succèdent, s’unifient et deviennent visibles, même si elles sont amalgamées...

Il est difficile de parler d’une chose sans parler d’autres choses. Je crois qu’au sein de mon travail il y a une question très particulière qui vient peut-être de ce moment actuel où l’artiste, dans son action, se

---

1. Nelson est architecte de formation et vient d’une famille de médecins. Depuis plus de trente ans il vit seul à la montagne à proximité de Rio.

rapproche de plus en plus de l'histoire de l'art. Enfin, le travail apporte des sens qui s'ajoutent à d'autres sens, créant ainsi un amalgame de choses qui, une fois additionnées, s'annulent, non par négation mais par excès. Cette perte d'un sens fait que l'œuvre renaît au regard, en quête d'un regard premier, sans histoire, sans information, comme s'il était encore possible de retourner au vierge.

Il y a eu un moment ici où tout était *site specific*, d'ailleurs une seconde vision d'un *site specific*, une circonstance plus construite par le marché... le commissaire d'exposition disait : « Vous venez ici et vous faites un travail », et ça rendait les choses plus faciles, le transport, le matériel, etc. On recevait tellement de propositions de ce genre que ça commençait à nous gêner, il y avait là une erreur. Car la conquête du *site specific* a été l'un des événements les plus intéressants du siècle dernier (le xx<sup>e</sup>), une proposition claire face à un système de musées et de galeries qui agonisait. Une récupération, ou, mieux, une nouvelle vision, sur quelque chose d'ancien... les druides faisaient ça, les Grecs faisaient ça, les Romains faisaient ça. La récupération de cette notion de *site specific* fait partie d'événements intenses au cours des années 1960 et 1970 aux États-Unis. Mais ensuite le *site specific* est devenu une attitude banale, ordinaire. À tel point que l'artiste arrivait quelque part et composait pour cet espace comme on compose une peinture sur une toile, un dessin sur un papier.

C'est ainsi que je me suis rendu compte que la question de la non-composition m'intéressait.

**IB** – Mais Matisse a aussi beaucoup travaillé avec la composition, pourtant...

**NF** – La grande différence, c'est qu'au moment de Matisse personne ne composait comme ça... il a été le seul... une nouvelle pensée de l'art, une nouvelle manière de faire de l'art... qui a été l'art moderne. Ils ont mis progressivement par terre des questions académiques concernant la forme, la couleur, et ont reconstruit d'une autre manière, comme le cubisme, le fauvisme... Mais aujourd'hui ça ne peut plus se passer comme ça. Établir la relation entre les choses, même dans un *site*

*specific*, ne veut pas dire que ce soit synonyme de qualité, comme on l'affirme. Je me suis rendu compte que je pourrais créer des situations qui discuteraient sur la composition dans l'art (et il n'y a là rien de nouveau non plus, puisque c'est ce qu'ont fait les minimalistes, créer des séries ; ou les dadaïstes, avec le *ready-made*, etc.).

Je bougeais beaucoup, je partais dans le monde entier, et ce dessin abstrait que sont les coordonnées géographiques (un dessin qui à vrai dire résulte d'un accord, qui n'existe pas dans le monde naturel) m'a intéressé. Un lieu qui est abstrait, mental. En utilisant le système de coordonnées, je pourrais, au moment de structurer le travail, me libérer de la composition, parce que je ne serais pas censé choisir où placer le travail ni composer avec le paysage.

**IB** – D'une certaine manière, comme les constructivistes se servaient de la géométrie pour se libérer des relations figure / fond ?

**NF** – Je crois que cette manière de procéder (par le moyen du hasard à l'occasion du choix du lieu), c'est comme penser la peinture, elle peut être n'importe où, le travail est centré sur lui-même. Mais alors vous travaillez sur une autre échelle, avec des intempéries, des frontières, du poids, etc., c'est-à-dire avec toutes ces autres choses qui vous sont imposées. Je crée un état mental qui finit par m'aider à concentrer ma pensée sur le travail.

Mais c'est comme ça, on va toujours composer, même si on l'ignore. Mon choix de cette attitude aléatoire peut être lu comme une composition.

**IB** – La composition se rapporte à une certaine organisation qu'on veut accorder au monde...

**NF** – Et encore pire, qu'on compose ou pas, on sera toujours lu comme ça. C'est comme la mort ou la respiration. Que j'en sois conscient ou pas, respirer fait partie de la vie. Je peux y penser, mais je n'ai pas l'intention de m'y opposer. Il y a deux manières classiques de faire face à une situation, surtout quand elle précède toute condition : ou bien

vous vous mettez en harmonie avec elle, ou bien vous vous y opposez. La composition fait partie de ma condition d'artiste. Quelle que soit mon attitude ou ma décision, elle pourra toujours être lue comme un acte de la composition, de même que respirer et mourir font partie de ma condition d'être humain.

En vue de raffiner cette pensée de la composition et du lieu, j'ai commencé à penser à quelque chose qui me faisait rendre clairement explicite la composition. Alors, puisque je ne peux pas l'ignorer, il m'a semblé intéressant de l'exposer. J'ai pensé à l'axe du Soleil comme la position idéale d'un objet dans l'espace, et je me suis rendu compte que ce choix pourrait précéder n'importe quel choix de n'importe quel être humain. L'exposition *Série Arabe* [2001, Cavalariças, Parque Lage] comptait avec deux hampes, dont l'une alignée avec la position de l'axe du Soleil et placée de travers dans la salle. (D'ailleurs, ce n'était pas elle qui était de travers, mais la salle !) En ce qui concerne la seconde hampe, je me suis proposé d'établir une composition entre la première hampe et la salle. C'est à partir de cette expérience que j'ai commencé à utiliser les 23° – l'angle de l'écliptique, qui n'est pas exactement de 23°, mais d'un peu plus de 23° – en tant que facteur de choix et même de constante, comme Ronaldo Brito l'a écrit, en tant que « parti aléatoire radical ».

Dans les Cavalariças, en 2001, pour éviter, encore une fois, d'aménager les pièces dans l'espace, j'ai aligné les trois sculptures et les ai tordues de 23°. Elles ne se sont plus ajustées au lieu, quelques-unes se sont tordues pour s'accommoder à leur nouvelle position dans l'espace, c'est comme ça que, pour les autres pièces, j'ai dû ouvrir des ouvertures dans le mur.

[une coupe dans l'enregistrement]

**IB** – Je me rends compte que votre travail provoque la mise en question de ce qui est intérieur et ce qui est extérieur à la forme. Comme dans *Grande Buda...*



NF – Il s’agit là d’une idée présente dans la réalisation de ce travail, qui a été conçu en 1986, mais dont l’installation date de 2000 (entre-temps, il a été vendu et, moi-même, je l’ai racheté). Je parlais de transgression, de perte, un objet unique dans une mer d’objets égaux, une nouvelle échelle pour moi, mais une échelle mentale. Des actions, comme vous avez dit, de percer, pénétrer, planter... d’une apparente agressivité. Mais deux questions m’ont conduit dans ce travail : l’impossibilité de fréquenter le travail dans sa dimension de temps et la transgression qu’il y a aussi bien dans les activités esthétiques que dans les activités sacrées.

Je me suis rendu compte que, dans l’activité spirituelle, le développement de la spiritualité ne se traduit pas dans une activité harmonieuse, ou même subtile et agréable ; il s’agit plutôt d’un profond combat avec vous-même, de vaincre certaines attitudes de comportement, ce qui exige de la force. Cultiver des positions ou des postures qui nous intéressent, qui règnent dans notre conscience, exige des pertes, ou, mieux, un processus comme celui de la taille des pierres fines. Comme avec la pierre, on en enlève des morceaux pour générer la forme. Le processus de construction de l’idée, les choix, le raffinement, tout ça exige de constantes décisions. Je crois que dans la beauté, dans la beauté esthétique et philosophique, cette « heureuse » lutte, pour paraphraser saint Thomas d’Aquin, a lieu. Il n’y a pas de beauté sans transgression, c’est une réorganisation totale. Il n’est pas facile de réorganiser les choses, ou de changer des structures. C’est ça mon regard sur la spiritualité : cette action forte sur vous-même.

C’est là que *Grande Buda* a eu son origine, dans cet hommage à cet ordre de la transgression. Je me suis rendu compte que les deux champs auxquels je m’intéressais le plus, la spiritualité et l’art, étaient responsables de transgressions. J’ai observé le traitement accordé au corps dans différentes cultures, toujours pour des questions sacrées ou esthétiques. Les Indiens australiens qui se coupent le corps, les femmes de Birmanie qui se mettent des anneaux autour du cou, des bras ou des jambes, les Chinoises et la réduction des pieds, ou nous-mêmes, avec des chirurgies plastiques.

Dans le *Grande Buda*, l'arbre grandira et avalera les griffes et encore une fois il ne sera qu'un arbre en plus dans la forêt. Depuis le début, cette action est perdue, comme un arbre est déjà perdu au milieu d'une forêt. Il s'agit de perdre quelque chose qu'on avait déjà perdu, je vois la poésie dans cette impossibilité de rencontre. Se définir par ce qui ne sera pas défini, comme chez Fernando Pessoa, je suis celui que je ne fus pas.

Cet arbre est un acajou, comme je vous ai dit, c'est un signifié dans un signifié, l'acajou est à la forêt tropicale ce que le lion est à la savane.

[une coupe dans l'enregistrement]

**IB** – Vous avez parlé du Soleil, de la forêt, de la pampa, du désert, de la plage, mais cette mise en valeur de la nature et du paysage n'est pas de l'ordre de la contemplation ou de la représentation. Votre travail, me semble-t-il, opère à l'écoute de quelques processus qu'on repère dans la nature aussi bien que dans les matériaux. Un sujet qui a fasciné les artistes de tous les temps. J'aimerais savoir comment vous voyez cette relation avec cette *nature naturelle*.

**NF** – Il ne s'agit pas d'une chose *a priori* dans le travail, mais si je disais que cette relation n'existe pas, j'aurais tort. Une fois on m'a raconté que Mondrian mangeait le dos tourné à la fenêtre, et parmi ses œuvres plusieurs se sont inspirées des arbres. Il me semble que c'est une attitude naturelle. Mais, par exemple, *Grande Buda* est un travail situé en Amazonie qui s'inscrit dans un autre plus grand, *Cruz na América*, où s'inscrivent encore : *Mesa*, qui est dans le Sud, dans la pampa, et les deux œuvres du *Vazio Coração [Vide Cœur]*, l'un dans le désert, l'autre sur la côte. J'y ai travaillé avec quatre paysages différents.

Mais je me prends pour un artiste abstrait, profondément abstrait. Parce que les questions sont venues des coordonnées. Je travaille avec des formes qui existent déjà, je ne crée pas de formes. Mais au fond je

crois que tout fait partie de la même pensée. Ça revient au même de travailler avec la forme d'un cube, d'un cercle ou d'un talon, d'une glande, d'un nez. En fait, c'est la manière d'avoir affaire à cela qui est abstraite. Je me sens membre d'une famille d'artistes du début du xx<sup>e</sup>. Car lorsque je pars vers le monde, j'y pars avec des coordonnées. Je pars vers des situations où la forme va exploser ou se casser, ce qui est déjà une deuxième manière d'avoir affaire à la forme abstraite.

**IB** – Mais dans le cas de *Grande Buda*, le travail comprend la croissance de cet arbre, comme pour *Mesa* ...

**NF** – Je comprends. Mais j'y suis arrivé parce que j'avais besoin du temps ! Je voulais un élément plus grand que notre observation visuelle. Au fond, comme je l'ai dit, c'est de la poésie moderne. C'est-à-dire que, si vous allez en Amazonie pour voir *Grande Buda*, vous ne verrez pas l'œuvre ! Car son temps est plus grand que le nôtre. On revient à Pessoa... je suis ce que je n'étais pas... quelque chose comme ça, c'est-à-dire que le temps a une dimension qui n'est pas la nôtre, nous n'avons pas la profonde conscience de la différence entre trois cents et sept cents ans, comme nous avons conscience de la différence entre quinze et cinquante ans. Cette impossibilité de saisir une longue durée nous rend humbles. La croissance de l'acajou, sa phase adulte, dure environ quatre siècles, mais l'arbre peut vivre de huit à douze siècles. Pour moi, il s'agit d'une pensée abstraite, poétique, lancée par l'art moderne.

**IB** – Je vois bien dans votre travail un rapport important avec le temps et le rythme...

**NF** – Il y a, certes, dans mon travail, un rapport avec le rythme, et on y fait peu attention. J'ai joué de la batterie, j'ai été percussionniste. Et l'espace, ou bien vous le maîtrisez, vous en faites l'introspection, ou bien vous vous mettez en harmonie avec lui. Les deux procédures se mêlent et j'utilise le rythme pour ça, pour tâtonner l'espace. Je me suis

rendu compte que j'ai été sensibilisé à la répétition, non par le minimalisme, mais par la musique. D'ailleurs, plusieurs de mes premières pensées sur l'art me sont venues par le biais de la musique et seulement ensuite par la plastique. C'est la simplicité de Caymmi, durant ma prime enfance, sur la chaîne hi-fi de chez moi, qui m'a touché, bien avant la visualité minimaliste. Quelques années plus tard, pendant l'adolescence, la transgression de Jimi Hendrix, ou même de Coltrane, a précédé celle de Joseph Beuys.

**IB** – Moi aussi, je m'intéresse aux échelles de temps, à l'idée de ce qui va au-delà de cette mesure de la durée de la vie humaine. Qui une fois dépassée est souvent associée à la notion d'infini...

**NF** – Oui, aujourd'hui je pense qu'il y a des infinis dans des limites, ce sont des régions de pensée plutôt folles.

**IB** – Mais c'est important d'en parler, car ce sont ces régions qui ont des affinités avec d'autres domaines, les mathématiques, la physique... Parce que l'art moderne nous a laissés comme ça : on ne va parler que de l'art. Or aujourd'hui on éprouve un besoin qui est juste le contraire de cela.

**NF** – Ici [Nelson parle du lieu où il vit, seul, au milieu de la forêt, à la montagne], ce qui me touche et me fait bouger, ce n'est pas la nature, mais le temps. Il est continu, il n'y a pas d'interférence. Je me rappelle quand je suis arrivé ici, il y a une trentaine d'années, les gens disaient que c'était le lieu parfait pour un artiste. À ce moment-là, cela m'était égal, je croyais pouvoir travailler n'importe où. Mais maintenant, depuis quelques années, ce lieu m'est devenu fondamental, pas tellement pour la question spatiale, mais surtout pour la question temporelle et mentale qu'il rend possible. Le sentiment d'isolement et de concentration procuré par ce temps.

En tant qu'artistes, nous ne faisons que décider. Toutes les options nous sont présentées et nous nous mettons à structurer un langage

particulier qui est, si je peux le dire, totalement fait de choix, de décisions. *Cruz na América*, et surtout *Concerto para encanto e anel* [« Concert pour enchantement et anneau »], est une sorte de chant à ça... à tout ce qu'on doit perdre, laisser.

**IB** – Puisque vous parlez de cette condition d'isolement pour la création et la densité du travail, je voulais vous demander une chose qui, en même temps, regarde et ne regarde pas votre travail : comment un artiste comme vous arrive-t-il à gérer son travail à partir d'ici, loin de tous les centres ? Déjà Rio de Janeiro, qui n'est pas le centre, est à trois heures d'ici, avec des difficultés de communication...

[une coupe dans l'enregistrement]

**NF** – Au début, ce fut très compliqué. Je faisais un travail qui avait des conséquences et je rentrais ici ! Ça a été difficile de construire une carrière, c'était comme si je débutais sans cesse. Les personnes entendaient parler de moi, mais elles ne connaissaient pas mon visage. D'un autre côté, aujourd'hui j'aime repenser à ces jours-là, aux doutes, aux décisions que j'ai dû prendre. Aujourd'hui, à une certaine distance des choses, mais très proche du travail. Ce fut une autre manière d'avoir affaire au monde de l'art.

D'ailleurs, durant les années 1990, les artistes ont associé l'art à la pensée publicitaire, c'est-à-dire que l'artiste a appris comment procéder pour « mettre son *produit* sur le marché », c'étaient de *petites-grandes* idées qui mettaient les choses en marche. Une idée après l'autre, en permanence, comme ça se fait en publicité. S'il y a une idée après l'autre, on reste toujours en surface, mais visible dans le marché de l'art. Il y a des études là-dessus, et c'est comme ça que la publicité opère. Mais je crois qu'il y a une autre manière, plus poétique, moins brillante, quand les œuvres deviennent une seule œuvre. Une fois, je lisais un entretien avec cette peintre américaine, Agnès Martin, et j'ai lu une chose avec laquelle je ne suis pas tout à fait

d'accord, mais je comprends quand elle dit : « Je me méfie des idées, parce que les idées parfois dérangent mon processus », ou quelque chose comme ça. Je n'arrive pas à ce point-là, parce que je pense que l'idée, on peut la reformuler, et encore la reformuler, et la reformuler encore. Je trouve très intéressant ce processus de rendre plus dense, je ne pourrais pas voir l'art sans ce processus poétique dense, où l'art, de par son caractère poétique, acquiert la capacité de s'auto-inaugurer en permanence. Une chose peut devenir une autre chose au moment où on l'observe. La génialité ne se trouve pas seulement dans les idées, mais consiste aussi à savoir se débarrasser de la plupart d'entre elles. Laisser voir son minimum nécessaire, pour que la poésie puisse arriver, pour qu'il y ait de la place pour quelque chose en plus, et qu'elle ne soit pas seulement linéaire et brillante, mais quelque chose d'un peu ouvert, amorphe, comme chez Matisse, inachevé, c'est un autre principe intelligent.

Pour moi, l'important, c'est que les œuvres puissent exister d'une manière autonome et en même temps qu'elles soient tout à fait interconnectées. Non comme des phases du faire artistique, mais comme un bloc construit de pensées qui se parlent, qui ont un début et une fin propres, mais qui se croisent. Cela accorde de la densité au travail. Le travail est accompli par des couches et des couches de pensées, par sédimentation.

Construire une carrière est une chose relativement simple, mais le travail dans l'art est peut-être d'une autre nature, c'est dans sa nature de ne pas savoir très bien où on va.

**IB** – Je voulais encore vous demander d'autres choses... concernant le geste artisanal dans l'art, ce faire manuel, comme nous en parlions dans l'atelier devant votre travail.

*[une coupe dans l'enregistrement]*

**IB** – J'ai ce sentiment devant votre travail, ce besoin de planter, de tendre, de fixer... J'aimerais avoir votre avis sur le sens du geste artisanal

parmi tellement de possibilités industrielles et technologiques. Quel serait le sens de ce geste manuel, directement lié au matériel ?

**NF** – Lorsque j’y réfléchissais, il y a quelques années, il m’est venu à l’esprit le sexe. Le sexe doit être fait, c’est quelque chose de très relationnel, et c’est là que réside sa puissance, dans le contact, le « faire » est fondamental. Le faire dans l’art et le sexe... j’y vois quelque chose en commun... et il y a vraiment du plaisir à faire le travail. À l’époque, je pensais aux travaux des *Vazios* (Cerveau, Cœur et Sexe) et, surtout pour *Vazio do Sexo*, je me suis concentré sur le faire.

Je trouve qu’il y a une extrême organisation à l’orgasme, il y a une action qui cherche la perfection, la plénitude, dans une structure passible de se désorganiser à tout instant.

La pensée a commencé avec la forme, j’ai voulu aussi qu’elle soit une forme donnée, déjà existante. Que, malgré le « faire », elle porte en soi le « ne pas faire », d’où la forme si nettement minimaliste. J’ai découvert la structure de cette forme cubique chez Léonard de Vinci, et elle est très présente chez Sol LeWitt, d’ailleurs elle nous arrive aujourd’hui par Sol LeWitt, mais Léonard aussi l’a beaucoup dessinée, en fait, il s’agit aujourd’hui d’une forme sans propriétaire. Cette relation de proximité avec le minimalisme m’a intéressé. Ce « ne pas faire » minimaliste était fondamental. La réalisation de cette forme a été très complexe, car j’ai ajouté un cube en plus à l’intérieur. Deux cubes entiers, sans jonction, sculptés dans un même bloc. L’un fait dans l’autre. Ici, c’est le faire qui devenait minimaliste, car tous les jours je faisais la même chose, les mêmes gestes, dans la même procédure. Cela ne changeait que lorsque je tournais la face du cube. J’inversais le processus, avec la forme préétablie, déjà existante, c’était l’acte de faire la pièce qui devenait son centre, et ainsi j’arrivais à la raison de la pièce, le faire arrivait au concept.

Le regard est mental, sa sensibilité de perception dépend beaucoup du degré de connaissance que vous avez de ce que vous observez. Alors, quand vous savez qu’il n’y a pas de colle dans cet objet, vous avez un autre regard sur lui. Rien n’a été joint à l’objet, rien ne lui a

été ajouté ou enlevé. Cela m'intéressait. J'y vois quelque chose non seulement du faire, mais aussi de l'orgasme et du sacré.

D'un autre côté, je vois dans mon travail un respect de la tradition de la sculpture, le fait d'enlever de la matière au bloc, c'est-à-dire que je n'en ai pas coupé ou ajouté, j'en ai enlevé peu à peu, comme on a fait pour les statues grecques. Et par ce même respect de la tradition, je suis arrivé à l'emploi du marbre de Carrare ou du grec. Le bloc m'est égal, je ne le choisis jamais, ce qui m'importe, c'est qu'il soit entier. Mais le type de marbre à utiliser m'apporte aussi ce fil de la tradition. La sculpture occidentale nous vient des Grecs et par les Romains, c'est pour ça que j'utilise ce marbre, ce matériau est pour moi un concept, et pas seulement un moyen.

Chaque fois que je le veux, je réalise le travail. J'y vois un gain qui surgit de la relation directe avec le matériau. Sans aucun doute, l'interaction n'est pas d'ordre verbal, discursif, mais relationnel. Le faire encourage une perception non verbale. Mais parfois, aussi, je fais faire. Ça ne me gêne pas, je ne vois pas pourquoi en faire un problème. La question n'est pas si vous faites ou ne faites pas votre travail, mais plutôt la densité de pensée que vous mettez en circuit avec votre travail. Faire ou ne pas faire directement le travail dépend du processus de chacun.

Pour moi, cette condition non verbale, méditative, répétitive, m'aide beaucoup, et je l'utilise chaque fois que cette pensée est en communion avec le travail qui doit être fait.

Il y a trois points dans l'organisme de l'être humain qui me semblent concentrer le maximum d'énergie : le cerveau, le cœur et le sexe. La quantité d'énergie qui y existe est différente et plus intense que dans d'autres parties du corps humain. Poétiquement, j'y vois une synthèse de la présence humaine. Le cerveau, le cœur et le sexe sont aussi constitués par des vides. Le sexe est le moins linéaire, nous en avons déjà parlé : l'orgasme me semble un moment de forte organisation, comme à l'occasion de l'extase et de la mort, un état d'extrême sensibilité.

Dans la pièce, je tords les cubes, avec le moule en argent d'un vagin. Un hommage à Duchamp, encore une fois l'histoire de l'art à notre côté. Ce travail contient plusieurs citations.



**IB** – Ah ! C’est drôle ! Vera Molnar parle de ce cube, c’est le *carré magique* qui apparaît dans *Melencolia*, de Dürer. Ce cube a une histoire...

Maintenant vous parlez de répondre et de répéter. Vous savez que l’origine du mot « répéter », a à voir avec demander. Ça vient de *repetere*. C’est un acte réflexif. C’est aux temps modernes que la notion de répétition s’est associée à l’automatisation, à l’industrie. Mais répéter, c’est demander. Quand vous n’êtes pas sûr d’une chose, vous la refaites et la refaites encore, comme dans une recherche. Votre travail m’a intéressée, même la matière que vous utilisez, qui est utilisée depuis les débuts de la sculpture occidentale, en plus de répéter ce geste d’enlever de la matière. Mais dans votre travail je vois cette qualité de répétition, qui est question. Pas une question intellectuelle, mais des ruminations... il y a un caractère méditatif à la construction de votre travail, pendant que l’installation du travail joue avec le hasard.

**NF** – Ce sont des couches, des dépôts de couches de pensées. C’est pour ça que parfois je crois que je fais un travail unique. Ce sont des couches qui peu à peu créent de la densité, un processus plus proche de l’attitude poétique.

**IB** – Parce qu’on voit des artistes comme Morandi, qui se tracent un seul chemin. Et de nos jours ça devient plus compliqué d’apprendre et de comprendre la poétique des artistes...



## **ANNEXE 2**

*Correspondance avec Richard Long*



Montreuil, 02 May 2010

Dear Richard Long,

You can't imagine the happiness your answering message brought to me when I found it at my door, in Paris. It gives me a great satisfaction to have the opportunity to maintain our dialogue.

Thank you very much for your attention and for the most beautiful images you sent!

My thesis will be written in French and your reflections, entirely transcribed, will be annexed to it.

I can imagine the great amount of urgencies and obligations you have. So, when possible, I'd like you to send your answer to my address in Brasil, where I'll stay from the end of June until 10 of December 2010. Because I stay in Paris (at this address) only until the 10 June.

IRACEMA BARBOSA  
RUA VIÚVA LACERDA, 249/506 – bloco 3  
HUMAITÁ – RIO DE JANEIRO  
22261-050 – BRASIL

First of all, I'd like to explain some points of reflection that made me write this thesis, at this time of life. Questions about the *act of making*, about *ways of making* have been following me since I began my artistic work. Or, perhaps, it was because of these questions that my work began. I couldn't tell.

I feel a bit uncomfortable in using words in order to approach such a simple and direct work as yours. But as I profoundly admire it and as it accompanies my personal way of making art for years, well, once more I feel at ease to disturb you a little...

This is the title of my inevitable thesis:

REPETITION AND RANDOM IN CREATION (I suppose I need a more detailed subtitle), and it is subdivided in 3 parts:

THE GESTURE (or about making)

NATURE (relation between nature and art, as far as time and rhythm are concerned)

THE SPIRIT (stories and ideas about the materials and the choice of places to expose the piece of art, off cultural and commercial circuits; some aspects of Oriental thinking present in the work and in the way of making it)

So, instead of questions, I send some “clues”, hoping that they may help you to feel more comfortable to express your ideas and reflections.

1. What is your perception of the engagement of your body in the construction of your work? Do you feel that walking is a repeated movement to find a form (historically, we could mention Pollock’s way of painting)? Or is your walking the gesture itself that gives form to the work, only a human movement that leaves a trace, almost as a trace of an “animal cultivé”? Do you see your body as a microcosm within a macrocosm?

2. Have you ever thought about the repetition of gestures and elements when you create your work? How important do you find this (these) repetition(s)? Or do you think there are no repetitions, despite the similarity of gestures and materials?

In an interview to Claude Gintz, given in 1986 for *Art Press*, you mention the importance of opportunity (random) in the choice of material as well as in the choice of place for the work. In an essay by Paul Moorhouse, published by Tate in 2002, the question of the different rhythms of your walking and of events in nature is also mentioned.

3. What do you think about these notions of time and rhythm in your work? Do you simply forget time and establish another relation with the experience of walking? Or the drawings of your walking paths are, above all, ways (lines, threads) that unroll within time?

A reconstructed landscape, a nostalgic work about nature and the degradation of present world: these are the reflections that Gilles Tiberghien associates to your work in the first chapter of his book

*Nature, art, paysage.* On the other hand, more recent works, as mud works, are based on I-Ching symbol for Earth. Besides, we observe in your work a search for a radical simplicity in the way of making it. Paul Moorhouse, in the above mentioned text, associates these aspects to a sense of order and harmony. These are ideas associated to your work, but I'd like to know the ideas that accompany your practice.

4. Besides these recent works, have you been in touch with other ideas of Oriental thinking? If yes, do you associate the choice of shape of the works and the places for their realization (in nature, in the landscape) to Oriental thinking and certain notions as: non-thinking, the absolute, microcosm within macrocosm, among others? If not, to what ideas do you associate the choices mentioned above?

Well, I think that is enough and I sincerely hope that you may find some profit in these reflections.

Once again I thank your for accepting to share my curiosity, through words as well.

All the best for you,

Iracema Barbosa





For Iracema  
Barbosa

GOOD LUCK!



(RL) 2010

Yes, of course my work is about time & rhythms. My own rhythms - walking, handprints, - and the natural rhythms of the sun, moon and tides etc. It is also about my body, my physicality, in all the aspects of practical, personal, emotional engagement.

My feet do the walking, make the footprints, the boot-heel marks, kick the stones, and my arms and hands do the throwing, placing, lifting, make the handmarks, handprints and fingerprints.

It is all simple, human & universal.

Repetition is important, & is as natural as breathing. A walk is accumulated footsteps, and accumulated days & nights. The concentric ~~man~~ mud hand circles are repeated prints which are all 'the same' yet all unique & different. Cosmic variety is a subject of my work, as is the un-repeatability of time.

My work is often about particular ideas about time, & measurement, & symmetry, and relationships, - there are many examples in my text works.

(all 'answers' are in my work...)

Oriental thinking about emptiness, 'letting go', being in the moment, haiku simplicity etc. is very attractive & accessible. So I'm an English artist working in the tradition of the western avant garde, who can nevertheless use & share universal sensibilities.



## **ANNEXE 3**

*Rencontre avec Vera Molnar*



*Rencontre avec Vera Molnar le 5 mai 2009 à 14 heures  
à son atelier (54, rue Hallé, 75014 Paris),  
organisée par Bernard Point, réalisée en sa compagnie.*

**Iracema Barbosa** – Voyez-vous un rapport entre la ligne et le geste dans votre travail ?

**Vera Molnar** – Oui, je me sers presque toujours de lignes tracées très proprement au moyen d'une règle, mais je fais aussi beaucoup de choses à main levée. Je fais souvent des lignes avec des déchirures et des lignes à l'ordinateur... alors là, c'est impeccable. Disons... oui... mais le geste n'est pas tellement mon sujet.

**IB** – Voyez-vous un rapport entre le premier geste et sa répétition dans la création de votre travail ?

**VM** – Parfois, je dessine une chose très vite à main levée et je fais un programme d'ordinateur pour imiter la chose dessinée très vite, à la main. Vous allez me dire que c'est un peu dingue, parce que c'est beaucoup plus rapide de dessiner vite à la main que d'inventer un programme qui génère artificiellement un geste naturel ; ça m'amuse, les choses insensées m'amuse toujours. Vous voyez le côté insensé de faire artificiellement du naturel ? Faire à l'ordinateur la chose la plus rapide, la plus personnelle, la plus spontanée qui puisse exister : faire vite à la main ; vite bien sûr, parce que si vous faites lentement, vous vous appliquez, vous faites presque de l'impeccable.

Et j'ai fait beaucoup de choses artificiellement naturelles. (*Rires.*)

**IB** – Vous avez fait une série de dessins qui s'appelle *Lettres de ma mère*. Comment voyez-vous ces dessins ? Comme des constructions expressives ou comme les constructions d'un système ? Quel lien voyez-vous entre construction et expression dans votre travail ?

**VM** – Il y a une écriture assez typique de l'Europe centrale, gothique, penchée en avant, haut-bas, haut-bas, haut-bas, haut-bas... Vous avez déjà vu cette écriture ? En Allemagne on écrivait en gothique. C'est une chose très régulière, penchée à droite, avec toujours à peu près le même angle, très répétitif, très monotone... Puis, comme elle (ma mère) était assez nerveuse, elle a injecté un certain pourcentage de désordre dans ce réseau très régulier. Il y avait une double déviation dans son écriture : d'une part les lignes qui commençaient très régulièrement à gauche, haut-bas, haut-bas, haut-bas, mais d'autre part, au fur et à mesure qu'elle avançait vers la fin de la ligne, elle perdait patience, ça devenait plus nerveux. Alors... c'était la naissance du désordre ; ensuite, au fur et à mesure que les années passaient et qu'elle devenait plus vieille, plus nerveuse et moins disciplinée, l'ensemble est devenu lui aussi plus désordonné. Donc, un double mouvement... le premier, qui allait de la gauche vers la droite, et l'autre, qui aboutissait à un tout plus désordonné. Ce qui donnait à la fin un tissu complètement chaotique, qui faisait contrepoint aux premières lignes sagement dessinées, sagement écrites. Ce n'est pas tout à fait dans la ligne de mon travail habituel, mais paradoxalement c'est presque là que j'ai réussi à atteindre mon but. Les dernières lettres étaient totalement en désordre ; j'avais le sentiment que c'étaient des lettres d'elle. Le sujet se prêtait au traitement informatique... Quand on a un projet, on essaie et on réussit plus au moins bien, souvent moins... mais là, j'ai très bien réussi. Cela ne veut pas dire que ce travail est très bien, mais mon but était atteint.

**IB** – Est-ce que la nature est un objet d'observation, d'inspiration ou de réflexion pour vous ? Dans quelle mesure ?

**VM** – Je suis passionnée par la construction, et cette phrase dit tout. J'ai la passion de juxtaposer, combiner, construire, j'adore ça. Mais c'est quand même un travail réfléchi, qui met en avant la réflexion et non le coup de cœur. Mais, d'une façon générale, j'ai un coup de cœur

pour tout ce qui est pensé, juxtaposé, cuisiné, calculé, tout ce qui est artificiel. Je scandalise toujours mes copains qui me parlent du naturel. Et je dis : « C'est horrible, j'adore l'artificiel ! »

En principe, comme tous les peintres abstraits, « je n'ai rien à foutre de la nature ». Je trouve très vilain, très mauvais goût les prairies vertes et le ciel bleu. Le bon Dieu n'avait aucun talent pour la bonne peinture... mais, ce n'est pas vrai tout ça... parce que le spectacle visuel qu'était l'écriture de maman, les lettres qui sont arrivées toutes les semaines... Cela a beaucoup bougé dans ma tête, c'est une chose extérieure.

J'ai beaucoup travaillé sur une courbe de Gauss qui ressemblait beaucoup à celle de la montagne Sainte-Victoire. Même si je ne me suis pas installée devant la montagne Sainte-Victoire pour dessiner son profil, il existait dans ma tête...

J'adore regarder les saletés qui tombent dans la rue... Tiens ! Mon mari avait un assistant brésilien, un photographe, un type génial, son nom va me revenir ; il est mort tout jeune. Il faisait des photos extraordinaires... Savez-vous quel était son sujet ? Il photographiait des crachats par terre ! Ne riez pas c'est super beau, si l'on oublie le côté dégoûtant et un peu sale ; il a fait des photos extraordinaires des crachats. Vous savez ce que c'est, bien sûr ?

(Quand je suis arrivée en France, en 1947, je croyais parler parfaitement français, j'ai appris un français d'une autre époque lorsque j'étais enfant. Mais quand j'ai entendu pour la première fois « faire la queue », je me suis dit : « Qu'est-ce que ça veut dire ? » Une des premières personnes que j'ai connues quand je suis arrivée en France, c'est Jacques Prévert, qui ne parlait que l'argot ; je ne comprenais pas un seul mot ! Et il parlait sans arrêt dans un langage complètement incompréhensible.) (*Rires.*)

**IB** – Est-ce que vous identifiez dans la répétition, qui apparaît dans votre travail, une attitude réflexive, méditative ?

**VM** – Réflexive, certainement. Pardon, vous ne le savez peut-être pas, mais une de mes plus belles expositions, en dehors de celle organisée

par Bernard et Madeleine<sup>1</sup>, c'était à Brême, au musée de Brême<sup>2</sup>. Pour un prix que j'ai reçu. Et le titre était... que je vous le dise bien : *Monotonie, symétrie, surprise*. C'est beau, non ? Ce n'est pas moi qui ai écrit ça, c'est Baudelaire, dans la préface des *Fleurs du mal*. Donc, la monotonie, la répétition c'est mon truc, mais j'ai presque toujours injecté un petit pourcentage de désordre. Tiens ! Une belle citation de Paul Valéry dit quelque part qu'il y a deux dangers qui nous guettent : l'ordre et le désordre.

(C'est rassurant... « elle » [Vera Molnar fait référence aux questions que je me suis proposé de lui poser] ne veut pas beaucoup de choses... Tiens !... La semaine dernière, une de vos collègues, une Allemande, m'a envoyé une série de vingt questions pour que je lui réponde par écrit, en détail ! Je n'ai pas répondu du tout ! Je lui ai dit : « C'est deux mois de travail ! »... Je ne pouvais pas raconter. Parce qu'en plus, quand on répond comme ça, à l'oral, on peut revenir en arrière, changer d'avis, les choses ne sont pas si nettes que ça ! Mais répondre à vingt questions en détail ! Et tout ça pour rien ! C'est comme si je demandais à quelqu'un de travailler pour moi, de tracer des lignes, pour rien ! Il me dirait quoi ? (*Rires.*)

**IB** – Je pense que nous sommes toujours en dialogue avec d'autres artistes. Dans le texte écrit pour l'exposition au Crédac-Ivry, Vincent Baby trace des intersections entre votre recherche et celles d'Henri Michaux (plus liée à l'inconscient, échappant au contrôle) et de François Morellet (plus liée aux systèmes mathématiques pour se libérer de la composition traditionnelle). Comment voyez-vous ces deux rapprochements faits par Baby ? Est-ce que vous aimeriez nous parler un peu de vos dialogues poétiques ?

**VM** – J'ai une réponse qui va vous plaire. J'ai vu les dessins de Michaux, ceux qu'il a faits sous l'effet de la mescaline. Je me suis dit :

---

1. Bernard Point et Madeleine Van Doren. *Vera Molnar : « Extrait de 100 000 milliards de lignes »*. Mai-Juin 1999. Ivry-sur Seine, Centre de recherche, d'échange et de diffusion pour l'art contemporain (Crédac), 7 mai-13 juin 1999.

2. *Vera Molnar : Monotonie, symétrie, surprise*, Brême, Kunsthalle, 23 mai-13 août 2006.



« J'aime beaucoup l'art, mais je ne vais quand même pas me foutre en l'air en absorbant de la mescaline ! Mais je peux essayer de faire un programme d'ordinateur qui crée des dessins comme s'ils étaient faits sous l'effet de la mescaline. » Bien sûr, ça n'a rien à voir avec la mescaline, mais c'était mon approche du travail de Michaux. Une création mentale artificielle. C'est un extrême et l'autre extrême.

Morellet, c'est le copain avec qui je partage beaucoup d'idées ; à la limite nous n'avons pas besoin de grandes conversations parce qu'on est d'accord sur beaucoup de choses. Mais il y a une différence ; dans son travail on sent la présence de Dada ; je n'ai pas de Dada dans ma petite cuisine mentale. Cela mis à part, on est très proche depuis toujours. (Morellet a vécu au Brésil. C'est pour ça qu'Almir, le photographe, est entré dans notre vie.)

**IB** – Je pense qu'à l'atelier nous sommes en dialogue avec d'autres œuvres...

**VM** – Oui, tout le temps... J'ai quelque chose d'amusant à vous montrer. Il y a un tableau de Kandinsky que j'ai vu la semaine dernière à Beaubourg. Je vais reprendre la trame de ce tableau et la transformer. D'abord, j'aimerais savoir s'il a fait ça comme ça ou s'il s'agit d'une référence ? Personne ne peut me le dire. Je fais beaucoup de référence à l'art... À un tableau de Paul Klee qui a une trame carrée à la base, avec au-dessus des lignes, un réseau de lignes. Ça m'a beaucoup intéressée dans le temps. C'était à l'époque où l'on parlait beaucoup d'« all over » dans la peinture ; il fallait distribuer les éléments partout ; pas de privilèges, une façon démocratique de procéder, toutes les places ont la même valeur. Mais il y avait quand même dans ce tableau de Klee cet alliage d'ordre et de désordre que j'aime beaucoup...

Le voilà le carré magique de Dürer que je voulais vous montrer ! J'ai beaucoup joué avec ce carreau ; ça a commencé en 1948 ou 1949 ; je croyais qu'il y avait des secrets de l'art là-dedans<sup>3</sup>...

---

3. Les œuvres : *Hommage à Dürer* (1948), et aussi : *Hommage à Dürer – 400 aiguilles traversées par un fil*, réalisé entre 1989 et 2004.

**IB** – C’est presque des trucs de sorcière !

**VM** – Oui, c’est diabolique! (*Rires.*)

[Une coupe dans l’enregistrement. Nous parlons du cédérom *Vera Molnar, Journaux intimes, 1976-2003*, réalisé par la promotion 2007-2008 du master professionnel Créateurs de produits multimédias artistiques et culturels dans le cadre du projet annuel de la formation, sous la direction de Vincent Baby, Pierre Braun et Boris Volant, produit par l’université Rennes 2, le FRAC Bretagne et la galerie Oniris.]

**VM** – Il y a les deux volumes de mes journaux qui sont édités à Rennes. Là, je suis au quatorzième, ils ont édité du premier au dixième.

**IB** – C’est génial ça... Il me semble qu’ils sont très contents de le faire.

**VM** – Moi, je suis très contente.

**IB** – Une des choses qui me fascinent dans votre travail, c’est cette ligne vivante... Il y a une vie dans votre travail. C’est pour ça que j’ai pensé à vous poser ces questions, parce qu’il y a de la construction et du jeu dans la construction, évidemment, mais ça va au-delà ; je reconnais cette liberté dans certaines œuvres d’artistes femmes : Eva Hesse, Mira Schendel... Je ne sais pas... Il me semble que nous sommes capables de faire plusieurs choses en même temps. Nous avons toujours géré la maison, les enfants, les différents travaux domestiques et aussi, depuis déjà quelque temps, le travail dans la société.

**VM** – Moi j’ai été mariée pendant quarante-sept ans avec un homme que j’ai adoré et qui a « bouffé » les deux tiers de mon temps, de mes pensées. Maintenant, ça fait déjà dix-sept ans que je vis seule, que je suis le centre de tout, que je fais ce que je veux, quand je veux, comme je veux, personne ne me pose aucune question. C’est une autre vie, cela a aussi un côté négatif, bien sûr, mais être seule c’est monstrueux et génial. Tu es autonome, libre.

**IB** – Et le travail avec l’ordinateur, il a commencé il y a longtemps ?...  
Pouvoir utiliser l’ordinateur... Vous faites des programmes ?

**VM** – Je me suis toujours fait aider pour faire les programmes. Je me suis fait aider par mon mari qui n’était pas un spécialiste. J’ai commencé vraiment à faire des choses à l’ordinateur en 1968 et avant, pendant dix ans, j’ai utilisé une technique que j’ai baptisée « machine imaginaire » : j’ai imaginé avoir un ordinateur et j’ai créé des programmes, avec des paramètres, et je les ai exécutés un par un...

**IB** – D’accord... Alors vous êtes presque une mathématicienne aussi ?

**VM** – Non, non, j’ai essayé de m’en servir. Tout ça c’était pour faire de la peinture. Je n’ai aucune autre ambition.

**IB** – Je voulais parler de la possibilité de cette abstraction... d’une pensée abstraite...

**VM** – Cela aide beaucoup de réfléchir d’une façon un peu plus ordonnée, ça canalise, ça vous oblige à être moins « con ». Depuis toujours... et encore... ce n’est pas tellement le carré qui m’intéresse, mais ce qui se passe entre, cet interstice entre les formes. Comme dans un texte où il y a ce que vous lisez et ce que vous devinez entre les mots, entre les choses ; c’est toujours très intéressant dans la vie.

[Nous revenons au sujet du lien entre le travail et la nature.]

**IB** – La compréhension d’un processus naturel, plus que la contemplation d’un paysage, c’est dans ce sens que j’ai voulu parler de nature avec vous. Par exemple, je regarde beaucoup les traces des vagues que la mer laisse sur le sable...

**VM** – Oh ! Ça, c’est superbe ! J’ai la chance en été... je passe deux mois au bord de la mer et j’ai cette gigantesque planche à dessin devant moi, le sable fin au bord de la Manche ; c’est génial ce qui se passe sur le sable... et je dessine beaucoup sur le sable...

**IB** – J’aimerais voir...



## INDEX DES NOMS

- Agamben, Giorgio 178, 227
- Albers, Joseph 213, 216
- Anderson, Laurie 179
- Andre, Carl 14, 80, 87, 144, 213, 217, 219
- Baby, Vincent 342, 344
- Barthes, Roland 62
- Baudelaire, Charles 342
- Beckett, Samuel 144
- Benveniste, Émile 103, 139, 140
- Beuys, Joseph 86, 138, 322
- Bill, Max 14, 183
- Bispo do Rosário, Arthur 286
- Boas, Franz 16, 297, 298
- Bochner, Mel 213, 217
- Bois, Yve-Alain 74, 154, 155, 216
- Borges, Jorge Luis 120
- Brett, Guy 116, 176, 191
- Brito, Ronaldo 37, 38, 94, 112, 166, 167, 175, 180, 272, 318
- Brown, Trisha 44, 71, 296
- Cage, John 103, 109, 114, 115, 116, 121, 157, 169
- Campos, Haroldo de 113
- Carvão, Aluisio 185, 249
- Caymmi, Dorival 322
- Clark, Lygia 187, 191
- Coltrane, John 322

Corrêa, Patricia 72

Craig-Martin, Michael 56

David, Catherine 75

Delacroix, Eugène 14

Deleuze, Gilles 16, 22, 24, 141, 206, 207, 209, 210, 211

Dewey, John 16, 21, 31, 101, 108, 123, 294, 295, 296, 297

Diserens, Corinne 75

Donatello 87

Doyle, Tom 73

Duchamp, Marcel 144, 192, 326

Dürer, Albrecht 327, 343

Einstein, Albert 126

Félix, Nelson 18, 19, 21, 22, 26-29, 83-99, 101, 104, 106-108, 157-169, 171, 173-178, 227-241, 298, 315-327

Ferreira, Glória 177, 228, 232, 239

Flanagan, Barry 138

Focillon, Henri 27, 44, 188

Fontana, Lucio 14

Forti, Simone 71

Foucault, Michel 111

Freud, Sigmund 16

Gintz, Claude 54, 134, 203, 332

Giotto 106, 135, 153, 179

Godfrey, Mark 149

Grandjean de Montigny 288

Guattari, Félix 178, 206, 207, 209, 210, 211

Hendrix, Jimi 322

Héraclite 140, 200

Herrigel, Eugen 115

Hesse, Eva 18, 21-29, 46, 67-82, 101, 104, 106-108, 138, 141-155, 171, 173-178,  
 192, 213-225, 228, 298, 344

Ionesco, Eugène 144

Judd, Donald 15, 76, 87, 154, 173, 213, 217

Jullien, François 48, 49

Kafka, Franz 97, 98, 99

Kandinsky, Wassily 343

Kaprow, Allan 15, 16, 76

Kelly, Ellsworth 281

Kierkegaard, Søren 11, 14, 16

Klee, Paul 39, 172, 179, 209, 210, 343

Klein, Yves 246, 249

Krauss, Rosalind 61, 62, 67, 88, 142, 143, 173, 216, 221

Kubler, George 134

Le Corbusier 269, 276, 278, 280

Léonard de Vinci 179, 325

Leroi-Gourhan, André 23, 24, 236

Le Va, Barry 138

LeWitt, Sol 76, 80, 87, 88, 213, 217, 220, 325

Lippard, Lucy 69, 73, 142, 177, 220

Long, Richard 18, 21-23, 26-29, 49-65, 77, 91, 94, 101, 104, 106-108, 123-140, 171-  
 178, 195-211, 238, 239, 298, 331-335

Mammi, Lorenzo 34, 35

Manet, Édouard 109, 110, 111

Martin, Agnès 323

Matisse, Henri 246, 316, 324

Michaux, Henri 342, 343

Michel-Ange 167

Molnar, Vera 15, 183, 327, 339-345

Moorhouse, Paul 54, 58, 125, 332, 333

Morandi, Giorgio 172, 180, 327

Morellet, François 15, 183, 272, 342, 343

Morris, Robert 71, 72, 80, 86, 138, 149, 179, 217

Naves, Rodrigo 40, 41, 47, 84, 175, 180, 192, 229, 235, 240, 241

Nemser, Cindy 67, 77, 144, 148, 177

Newman, Barnett 217, 255

Norden, Linda 71, 76, 77, 79, 215, 216, 219

Oiticica, Hélio 187, 191

Oldenburg, Claes 76, 149

Oppenheim, Meret 154

Osório, Luis Camillo 161

Pardo Salgado, Carmen 114, 120

Pastoureau, Michel 176, 201, 222, 224

Pessoa, Fernando 163, 320, 321

Point, Bernard 339, 342

Pollock, Jackson 14, 15, 70, 75, 164, 173, 217, 220, 332

Prévert, Jacques 341

Rainer, Yvonne 71, 144

Reinhardt, Ad 14, 76, 217

Riegl, Alois 105, 128, 131, 135, 136, 152, 153

Riley, Bridget 272

Rothko, Mark 255

Saldanha, Ione 273, 274

Saltzein, Sônia 191

Sauvanet, Pierre 103, 139, 140, 200

Schapiro, Meyer 36

Schendel, Mira 18, 21, 22, 25, 27-29, 31-48, 101, 103, 106, 107, 109-121, 171, 172, 174-177, 179-193, 344



Serra, Richard 14, 76, 80, 87, 138  
Seurat, Georges 14  
Shearer, Linda 146, 150  
Smithson, Robert 76, 138, 154, 213, 215, 216, 219  
Soto, Jésus Rafael 272  
Steiner, George 240  
Stella, Frank 76  
Sued, Eduardo 273, 274  
Tassinari, Alberto 36  
Tiberghien, Gilles A. 106, 131, 132, 134, 138, 139, 196, 198  
Thomas d'Aquin 319  
Valéry, Paul 342  
Van Doren, Madeleine 342  
Van Gogh, Vincent 77, 185  
Vasari, Giorgio 32  
Vernant, Jean-Pierre 291-293  
Wallis, Clarrie 126, 137  
Warhol, Andy 14  
Wilson, E. S. 75  
Wölfflin, Heinrich 58

## INDEX DE LIEUX

Alaska 202  
Allemagne 18, 215, 216, 220, 340  
Amazonie 92, 95, 98, 162, 163, 185, 238, 239, 315, 320, 321  
Amérique du Nord 55  
Amérique du Sud 92, 238

Amérique latine 55  
Angleterre 18, 27, 55, 55, 57  
Atacama (Chili), désert d' 92  
Atlantique Sud 127  
Australie 238, 319  
Autriche 252  
Brême 342  
Brésil / brésilien 18, 27, 33, 38, 83, 86, 92, 94, 162, 166, 172, 174, 175, 179, 182, 183, 185, 187, 230, 272, 287, 288, 341, 343  
Bristol (Angleterre) 18, 52, 52, 126, 172  
Californie 199  
Caraïbes 238  
Carnac (Morbihan) 139  
Carrare 87, 93, 97, 166, 169, 232, 326  
Chine 34, 238  
Cornouailles (Angleterre) 133  
Crète 252  
Cul Mor (Écosse) 129  
Équateur 64  
États-Unis 18, 27, 71, 86, 174, 175, 316  
Europe / européen 18, 38, 86, 174, 175, 180, 193, 340  
France 32, 183, 341  
Grande-Bretagne 127  
Grèce 104, 291  
Himalaya 124  
Inde 55, 124, 195, 208  
Italie 27, 97  
Japon 55, 59, 115  
Khumbu, glacier (Himalaya) 123

Kilimandjaro (Tanzanie) 22, 59  
Lascaux (Dordogne) 14  
Maharashtra (Inde) 124, 195, 208  
Manche 345  
Mongolie 64, 124  
Mury (Brésil) 315  
New York 40, 74, 146  
Norvège 137  
Oregon 205  
Orient / oriental 16, 40, 45, 48, 114, 116, 236  
Pampa (Brésil) 92, 230, 240, 315, 320  
Paris 67, 261, 265, 268  
Ponta Grossa (Brésil) 92, 237  
Rio de Janeiro 18, 179, 185, 245, 315, 323  
Sahara 64  
Sainte-Victoire, montagne (Bouches-du-Rhône / Var) 341  
São Paulo 117, 179, 182, 183  
Suisse 18  
Tourette, couvent de La (Rhône) 13, 268, 276, 279, 283, 289  
Uruguaiana (Brésil) 165, 230  
Valence (Espagne) 75  
Venise 118, 189



## INDEX DES NOTIONS

**Animal**— aspect animal de la vie humaine 51, 98-99

**Chaos**— affrontement avec le chaos 65 ; John Cage 157 ; Deleuze, Guattari 178, 207

**Domestique**— travail 44, 71 ; objet 81

**Élaboration / Fabrication**— du travail artistique 12-19, 51, 91, 174

**Éphémère / Transitoire**— 16, 36, 46-48, 53, 61, 70-71, 104-108, 131, 135-138, 148, 167, 204, 231, 294

**Équilibre**— composition 28, 91, 138 ; corps 44, 131 ; forme 75 ; précaire 78

**Fragilité**— travail 75 ; humaine 164, 169 ; de la construction 187

**Fréquence**— 102, 130, 136

**Hasard**— 15, 19, 91, 115, 141, 149-150, 188

**Intime**— 42, 44, 143, 206

**Langage**— humain et artistique 24, 27, 31, 33, 40, 103, 213, 235

**Minimalisme**— 15, 95, 174, 216

**Œuvre**— 12, 17, 293

**Organisation**— 130-141

**Outil**— 23-26, 39-40, 92-94, 108, 201

**Peinture**— histoire 14, 32, 74, 106, 153, 217 ; *all-over* 15, 68, 164 ; apparence 73, 113, 142, 181 ; sociétés primitives 297

**Quotidien**— 25, 31-41, 72-82, 99, 154, 195, 227

**Rituel / Rituelle**—répétition 70 ; rigueur 87 ; particulier, solitaire 203-206 ;

de l'action 225, 230 ; ancien 235-236

**Sculpture**—histoire 28, 45, 49-58

**Silence**— 103-121

**Structure**— 16, 19

**Technique**— 12-20, 67, 83 ; histoire 291-296

**Temps**—concept 157-158, 197, 200 ; son aspect dans le travail 44, 53, 83, 101-109, 125-128, 134, 137-140, 146-148, 162-169, 207, 223-225 ; Kafka 98 ; John Cage 116 ; récurrence 296

**Vide**— 104, 112, 114-116, 120-121

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

### **Aluísio Carvão**

*Farfalhantes*, 1961, plaquettes métalliques et clous sur bois, p. 186

### **Claes Oldenburg**

*Giant Soft Fan, Gost Version*, 1967, toile, bois, caoutchouc, 3 × 1,5 × 1,6 cm, collection The Museum of Fine Arts, Houston, p. 150

### **Donald Judd**

*Sans titre*, 1968, aluminium émaillé, 56 × 127 × 94 cm, Guggenheim Museum, New York, p. 155

### **Édouard Manet**

*Un bar aux Folies-Bergère*, 1881-1882, huile sur toile, 96 × 130 cm, Londres, Courtauld Institute Galleries, p. 110

### **Eva Hesse**

*Right After*, 1969, détail pris à l'atelier, photo Eva Hesse, p. 69

*Right After*, 1969, *Eva Hesse: a retrospective*, Yale University Gallery, 1992, p. 70

*Expanded Expansion*, 1969, fibre de verre et caoutchouc sur gaze enduite, mesure estimée : 450 × 600 × 6 cm, New York, Whitney Museum of American Art, p. 73

*Accension II*, 1967, acier galvanisé, tubes plastiques, 78 × 78 × 78 cm, collection Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, Connecticut, p. 79

*S-155*, 1969, papier mâché, 26,5 × 23,1 × 5,8 cm, p. 80

*S-156*, 1969, papier mâché, 15,5 × 15,3 × 8,3 cm, p. 80

*S-157*, 1969, papier mâché, 26,5 × 28,5 × 6,6 cm, p. 80

*S-158*, 1969, papier mâché, 38,6 × 20,9 × 11,4 cm, p. 81

*S-159*, 1969, papier mâché, 52,7 × 19 × 13,8 cm, p. 81

*S-160*, 1969, papier mâché, 43 × 35,2 × 16,4 cm, p. 81

*Contingent*, 1969, fibre de verre, résine de polyester, latex, gaze enduite, bannières de 3 et 4 m × 1 m, collection, National Gallery of Australia, p. 143

*Hang Up*, 1966, acrylique, toile, acier, 183 × 213,5 × 173 cm, collection Mr. and Mrs. Victor W. Ganz, New York, p. 145

*Connection*, 1969, fibre de verre, résine de polyester et anneaux métalliques, entre 40 et 166 cm de long par 2,5 à 7,5 cm, collection Mr. and Mrs. Victor Ganz, New York, p. 147

*Repetition Nineteen III*, 1968, fibre de verre, 19 unités, mesures approximatives 48-51 cm de haut × 28-32 cm de diamètre, collection The Museum of Modern Art, New York, p. 151

Pièce d'atelier, 1968, latex et gaze enduite, 43 × 12 × 3 cm, collection University of California, Berkeley Art Museum & Pacific Film Archive, p. 152

*Shema*, 1967, 1 × 1m, Ø 5,5 cm, latex, collection Fourcade, Droll, Inc. New York, p. 175

*Laocoon*, 1966, peinture acrylique, corde, papier mâché sur tuyaux de plomb, 25,5 × 61 × 61 cm, p. 214

*Eva Hesse dans son atelier*, 1969, photo de Herman Landshoff, p. 218

*Metronomic Irregularity III*, 1966, bois peint et fil métallique, 25,5 × 127 × 6,5 cm, collection Mr. et Mrs. Ganz, New York, p. 219

*Metronomic Irregularity*, 1966, bois peint, métal et fil électrique, 30,5 × 46 × 2,5 cm, collection Robert Smithson, p. 220

Étude pour le travail *Schema / Sequel*, 1967, et *Model for Schema*, 1967, latex, 24 × 24 cm, collection privée, New York, p. 223

### **François Morellet**

□ *Piquant 1,1=10°,51 décimales*, 1988, crayon et acrylique sur toile sur bois, 240 × 240 cm, collection Würth, p. 184

### **Giorgio Morandi**

*Sans titre*, 1946, 40,5 × 45 cm, collection privée, p. 171

### **Ione Saldanha**

*As Ripas*, 1967-1996, acrylique sur bois, 245 × 100 m, collection privée, p. 273

### **Meret Oppenheim**

*Le Déjeuner en fourrure*, 1936, tasse, soucoupe et cuiller couvertes de fourrure, hauteur 7,3cm, diamètres tasse 11 cm et soucoupe 23,8 cm, longueur cuiller 20,3 cm, Museum of Modern Art, New York, p. 154

### **Mira Schendel**

*Sans titre*, 1964, encre de Chine sur papier, 48 × 66 cm, collection Patricia Telles, p. 34

*Sans titre*, 1964, tempera et fusain sur papier, 53,6 × 74,8 cm, collection Ada Schendel, p. 35

*Sans titre*, de la série « Bombas », 1965, encre de Chine sur papier, 47,5 × 65,5 cm, collection Banque BBM, p. 37

*Monotipias*, 1964, huile sur papier de riz, 46,5 × 23 cm, collection Banco Itaú, p. 39

*Monotipias*, 1965, huile sur papier de riz, 46,5 × 23 cm, collection Ada Schendel, p. 40



*Monotipias*, encre de Chine sur papier de riz, (1) et (2) collection Max S. Bento, São Paulo, (3) collection Knut Schendel, São Paulo, p. 42

*Droguinhas*, 1966, papier de riz tordu, collection Ada Schendel, p. 25, 45 et 47

*Sans titre*, 1985, acrylique, gesso et huile sur bois, 90×180 cm, collection Fabio Settimi, p. 111

*Sans titre*, 1987, série *Sarrafos*, acrylique et gesso sur bois, 90 × 180 × 50 cm, collection Ada Schendel, p. 113

*Sans titre*, 1987, série *Sarrafos*, acrylique et gesso sur bois, collection Max S. Bento, São Paulo, p. 114

*Ondas de Probabilidade [Vagues de probabilité]* [Xe Biennale de São Paulo 1969], XXII<sup>e</sup> Biennale de São Paulo, 1994, vue de l'installation, p. 117

*Objetos Gráficos*, Biennale de Venise, 1968, p. 119

*Sans titre*, 1952, 100 × 80 cm, collection privée, p. 171

*Sans titre*, des années 1960, 2 peintures, tempera sur toile de jute, 33 × 22 cm, collection Bruno Musatti et 30 × 30 cm, collection Adolpho Leirner, p. 181

*Sans titre*, 1986, *sans titre*, papier artisanal collé et bâton à huile, 39 × 29 cm, collection MAM-SP et collection Patricia Telles, p. 182

*Objetos Gráficos*, 1967-1968, acrylique, lettres transferts et plaques d'acrylique, 0,27 × 0,5 cm, collection Ada Schendel, p. 188

*Objetos Gráficos*, 1967-1968, acrylique, lettres transferts et plaques d'acrylique, 0,27 × 0,5 cm, collection Ada Schendel, p. 189

*Trenzinho*, dans les années 1960, 146 feuilles de papier de riz et fil de nylon, 43 × 23 cm chaque feuille, collection Ada Schendel, p. 190

### **Nelson Félix**

Série « Génesis », 1988-1994, photographies de l'acte chirurgical, trois jours après, six ans après, p. 85

*Vazio do Sexo*, 2001-2004, 2 sculptures en marbre de Carrare, argent et mine de plomb, 90 × 90 × 90 cm, p. 89 et 233

*Carte de Cruz na América*, 2001, p. 93

*Grande Buda*, 1985-2000, carte, p. 96

*Grande Buda*, 1985-2000, 6 cylindres en cuivre autour du tronc d'un acajou, forêt amazonienne, p. 98 et 239

*Camiri*, 2006-2007, 5 sculptures en marbre de Carrare : 2 cubes : 90 × 90 × 87 cm et 90 × 90 × 90 cm ; 3 anneaux Ø 230 cm × 173 cm, Ø 45 × 25 et Ø 45 × 25 ; plus 38 poutres métalliques de dimensions variées, exposition Museu Vale do Rio Doce, p. 158

*Camiri*, 2006, 5 sculptures en marbre de Carrare : 2 cubes : 90 × 90 × 87 cm et 90 × 90 × 90 cm ; 3 anneaux Ø 230 × 173 cm, Ø 45 × 25 cm et Ø 45 × 25 cm ; plus 38 poutres métalliques de dimensions variées, p. 160

*Concerto para encanto e anel*, 2010, anneau en marbre de Carrare Ø 230 cm × 173 cm et 68 poutres en fer, Cavalariças, Parque Lage, Rio de Janeiro, Brésil, p. 161

*Mesa*, 1997-1999, plaques de fer et figuiers, 0,90 × 51 × 2,50 m, 29°50,045' S × 57°06,249' W, projet Fronteiras, Instituto Itaú Cultural, Uruguaiana, RS, p. 165

*Série Arabe*, 2001, marbre de Carrare et fer (*Placa*, 2,45 × 3 × 6 m, *Malha*, 8,18 × 13,5 × 0,90 m), exposition Cavalariças, Parque Lage, Rio de Janeiro, p. 168

*Mesas*, 1995, granit, fer, huile et plantes sensibles (« dormideiras »), 70 × 70 × 70 cm chaque table, Galeria Luisa Strina, São Paulo, p. 229

*Mesa*, 1997-1999, plaque de fer et figuiers, 0,90 × 51 × 2,50 m, S 29°50,045' × W 57°06, 249', projet Fronteiras, Instituto Itau Cultural, Uruguaiana, RS, p. 230

*Vazio do coração/Litoral*, 1999-2004, marbre de Carrare et fer, Ø 60 cm, praia redonda Ponta Grossa, Ceará, p. 237

### **Richard Long**

*Snowball Track*, Bristol, 1966, p. 52

*A Ten Mile Walk*, Angleterre, 1968, le dessin sur la carte p. 55

*A Line Made by Walking*, Angleterre, 1967, p. 57

*A Line in Japan, Mount Fuji*, 1979, p. 59

*Touareg Circle*, Sahara, 1988, p. 64

*A Line in Scotland*, 1981, Cul Mor, p. 129

*A Sculpture Left by the Tide*, 1970, Cornouailles, p. 133

*The Stones Sink Slowly with the Melting Ice of Summer*, 1973, along a four day walk in Norway, p. 137

Ashton Park, 1967, Bristol, p. 172

*Warli Tribal Land Maharashtra*, India, 2003, p. 195

*Sea Level Waterline*, 1982, Death Valley California, p. 199

*A Circle in Alaska*, 1977, Bering Strait Driftwood on the Alaska Circle, p. 202

*Sisters Stones, a Fifteen Day Walk in the Three Sisters Wilderness*, 2001, Oregon, p. 205

*A Walking and Running Circle Warli Tribal Land Maharashtra*, 2003, India, p. 208

### **Robert Morris**

*Untitled*, 1967-1968, pièces de feutre, collection National Gallery of Canada, p. 149

### **Sol LeWitt**

*122 Variations of Incomplete Open Cubes*, 1974, représentation schématique, p. 88

### **Vera Molnar**

*Hommage à Dürer*, 1989-2004, 400 aiguilles traversées par un fil, acrylique sur coton, 84 × 84 cm, collection de l'artiste, p. 184

### **Iracema Barbosa**

*Sans titre*, 1990, huile sur toile collée sur contreplaqué en cèdre, 160 × 80 cm, p. 245

*Black & White*, 1990, papier et tempera sur toile collée sur contreplaqué en cèdre, 110 × 60 cm, collection V.Salek, Rio de Janeiro, p. 247

*Entre o céu e a Terra*, 1990, acrylique et tempera sur bois, 53 × 35 cm, p. 248

*Olhar*, 1992, huile sur bois, 30 × 50 × 6 cm, Ø 35cm, collection Cristina Braga, Rio de Janeiro, exposition Casa França-Brasil, 1997, p. 250

*Micro-oratórios 3 et 2*, 1993, huile sur contreplaqué en cèdre, 23 × 23 × 16 cm. Expositions : *Étranges fruits du parc*, à l'Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 1995, et *Peintures récentes*, à la Casa França-Brasil, 1997, p. 251

*Pequenos Gestos*, 1999-2000, huile sur toile, dimensions combinées, 160 × 80 cm, 80 × 20 cm, 40 × 40 cm, exposition *Passagens*, Solar Grandjean de Montigny, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2000, p. 252

*Pequenos Gestos*, 1999-2000, huile sur toile, dimensions combinées, 160 × 80 cm, 80 × 20 cm, 40 × 40 cm, exposition *Passagens*, Solar Grandjean de Montigny, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2000, p. 254

*Caixas vazias*, 1998-2000, cèdre et acajou, dimensions variées : 43 x 12 cm, 43 × 24,5 cm et 24,5 × 24,5cm, variant en deux profondeurs : 12 cm et 24 cm, p. 256

*Caixas vazias*, 1998-2000, boîtes de cèdre et d'acajou, 120 × 180 cm, à l'entrée de l'exposition au Solar Grandjean de Montigny, 2000, p. 257

*Installation n° 1*, exposition *Passagens*, Solar Grandjean de Montigny, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2000, p. 259

*Séries infinies*, 2000-2003, chutes de bois divers cousues avec du fil de laine et soie, 160 / 220 cm × 3 / 10 cm, p. 260

*Séries infinies*, 2000, bois africain cousu avec des fils de laine et soie, 210 × 9 cm, p. 262

*Les Traces*, 2000-2010, nankin sur papier de riz, 22 × 33 cm, p. 264

*Bois de Carnaval*, 2003, bois cousus avec des rubans et du fil en soie et laine, 150 × 700 × 120 cm, exposition à la Galeru, Fontenay-sous-Bois, p. 265

*Bois de Carnaval*, 2000-2003, branches de bois réunies avec des fils et des rubans de couleur, de dimensions variées, p. 266

*Bois de Carnaval*, 2009, Cité internationale des arts, Paris, 2, 40 m h, Ø 3,50 m, p. 267

*Les Équilibristes*, 2005-2006, Atelier d'Estienne, Pont Scorff, peinture polyuréthane sur 90 tasseaux de bois et fil en laine et soie, 2 × 3 × 200 cm chacun, p. 270

*Les Équilibristes*, 2005-2006, Cité internationale des arts, Paris, peinture polyuréthane sur 90 tasseaux de bois et fil en laine et soie, 2 × 3 × 200 cm chacun, p. 271

*Mar da Bahia em dia de chuva*, 2006, peinture polyuréthane sur bois, 100 × 4 × 3 cm, 350 cm de long exposition *Propagation*, Atelier d'Estienne, à Pont-Scorff, p. 275

*The Tube*, 2005-2006, peinture polyuréthane sur rouleaux en carton, Ø 10 cm × 10, 20, 30 cm chaque élément, 30 m long. Exposition dans la crypte du couvent de La Tourette, l'Arbresle, 2007-2008, projet Odyssée / ACCR, p. 277 et 278

*Enroladas*, 2008, 60 m de bouchons, peinture polyuréthane, cousus en fil de soie, exposition à l'autel de l'Oratoire au couvent de La Tourette, 2007-2008, p. 279

*Das angoisses*, 2003-2006, encre de Chine et tempera sur papier carton, p. 281

*Propagation*, 2006, dessin animé, musique d'Alvaro Lazzarotto, exposition au couvent de La Tourette, 2007-2008, p. 282

*Geometria das águas*, 2009, installation vidéo, p. 284

*Dessins brodés*, 2010-2012, fil à broder sur toile, 10 × 10 cm, p. 285

*La femme qui pleure*, 2012, fil à broder sur tissus, à l'atelier en 2012, p. 287

## RESUMÉ

Cette recherche a pour point de départ l'expérience pratique de l'atelier et propose une étude de *la notion de répétition* telle qu'elle émerge de différentes poétiques artistiques contemporaines.

Des notions distinctes associées à la répétition sont évoquées par les travaux et la démarche spécifique des artistes, dans une recherche qui se construit de manière réflexive, au cours d'un va-et-vient entre l'œuvre, la façon dont elle est élaborée, la perception qu'elle suscite et les textes consacrés à la poétique de chaque artiste.

L'identification d'un univers particulièrement vaste, révélé par la répétition et retrouvé dans différentes démarches, dans différents moments, a orienté cette recherche vers la construction d'une structure bien articulée, et a concentré l'étude sur la poétique de quatre artistes : Mira Schendel, Richard Long, Eva Hesse et Nelson Félix.

*Mots clés* – répétition / rythme / lien / série / construction / peinture / sculpture

## ABSTRACT

This research finds its starting point in the practical experience of the studio work and proposes a study of *the notion of repetition* such as it emerges from different contemporary artistic poetics.

Different notions associated to repetition are evoked by the works and the specific approaches of the artists, through a research which builds itself in a reflexive way, during comings and goings between the work, the way it is elaborated, the perception which it arouses and texts dedicated to the poetics of each artist.

The identification of a particularly vast universe, revealed by the repetition and found in various initiatives and in various moments, directed this work to the construction of a well articulated structure, and concentrated the glance on the poetics of four artists: Mira Schendel, Richard Long, Eva Hesse and Nelson Félix.

*Key words* – repetition / rhythm / link / serial / construction / painting / sculpture



n° d'ordre :  
Campus Villejean (Rennes)  
Place du recteur Henri Le Moal  
CS 24307  
35043 Rennes cedex  
standard : +33 (0)2 99 14 10 00