



HAL
open science

Mythe-biographie d'un acte créatif

Ainaz Nosrat

► **To cite this version:**

Ainaz Nosrat. Mythe-biographie d'un acte créatif. Art et histoire de l'art. Université de Strasbourg, 2020. Français. NNT : 2020STRAC032 . tel-03267094

HAL Id: tel-03267094

<https://theses.hal.science/tel-03267094>

Submitted on 22 Jun 2021

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.



UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITE (ED-520)

**Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques
(ACCRA)**

THÈSE

présentée par :

Ainaz NOSRAT

soutenue le : **04 décembre 2020**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : **Arts visuels**

Mythe-biographie d'un acte créatif

THÈSE dirigée par :

M. KRISTENSEN Stefan

Professeur de l'Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

M ROBIC Jean-François

Professeur émérite de l'Université de Picardi

M LACHAUD Jean-Marc

Professeur de l'Université de Paris-Sorbonne

AUTRES MEMBRES DU JURY :

Mme MORSILLO Sandrine

Professeur de l'Université de Paris-Sorbonne

M ROESZ Germain

Professeur émérite de l'Université de Strasbourg

Remerciements

Je remercie avant tout mon père Manoucher Nosrat, artiste peintre, pour tout ce qu'il m'a apporté dans ma vie d'hier et d'aujourd'hui. C'est de lui que j'ai hérité l'amour de l'art et de l'image. Je remercie aussi spécialement mon directeur de thèse, Stefan Kristensen qui a éclairé le cheminement de mes pensées afin d'établir cette recherche. Je remercie également tous mes amis qui m'ont aidés pour la correction de cette thèse, en particulier Jean-Louis Hess, Germain Roesz et Maximilien Seitel. Je les remercie pour leur compréhension, leur compassion et leur patience. Enfin je remercie toutes les personnes qui m'ont inspirées dans mes réflexions sur les sujets abordés dans cette thèse.

TABLE DES MATIERES :

REMERCIEMENTS	2
INTRODUCTION	4
1. L'aura de l'œuvre d'art ; la trace d'un fluide vagabond de la connaissance.....	14
2. Artiste-primaire	27
3. D'un mythe personnel à l'aura de l'œuvre.....	35
4. Des organes d'un mythe personnel.....	49
5. Sisyphe / Mythe / Artiste / Répétition.....	63
6. Le mythe de la dualité créative.....	72
7. Les traumas fondateurs.....	81
8. Entre le rêve et l'acte créatif.....	91
9. Une imagerie chimérique de la femme déesse.....	106
10. L'image mythique : une vision curative	147
11. Espace nébuleux du mot 'artiste'	163
12. L'artiste pluriel / l'intelligence multiple / langage du chamanisme / langage de la pratique artistique	171
13. L'artiste-chaman et l'artiste approximatif	193
14. Persona de l'artiste contemporain, l'artiste et les figures de chaman.....	205
15. Manès le prophète, un peintre visionnaire	215
16. L'Identité sociale de l'artiste	220
17. L'art est-il un travail ? Survivre en tant qu'artiste.....	224
18. L'utopie	229
19. Probable remède à une douleur individuellement universelle.....	243
CONCLUSION.....	247
INDEX	252
BIBLIOGRAPHIE.....	254
ANNEX	258



INTRODUCTION

Depuis que j'ai décidé d'être peintre¹, ma vie est devenu la chair qui entoure le noyau de mon intérêt : peindre. Cette action est le centre de mon existence ainsi que le centre de mon rapport aux autres. Elle est l'enveloppe d'une mythologie dont aujourd'hui je ne me souviens plus exactement l'origine. C'est pour la peinture que je suis en train d'écrire ces mots, c'est d'elle et pour elle que je rêve. Désirer l'action de peindre, désirer l'odeur de l'huile, de la térébenthine, désirer le pinceau, la couleur ; c'est l'essence de mon rêve de la peinture. Elle est une apparence qui en elle-même provoque une distanciation. Une distance naît entre ce qu'en peignant je sens et ce qui à travers cette sensation jaillit ; les formes, les traces, les mythes qui apparaissent en dehors du moi. C'est pour parler de cette distance que j'écris cette thèse en art. Où se situe l'identité d'un artiste qui s'engage à écrire, à analyser et à expliquer sa propre pratique, sa propre position ?² Qui suis-je, si je ne suis pas une artiste ? Ceci est ma grande question. J'aurais aimé pouvoir définir l'art comme étant 'la science de la créativité', ou encore 'la non-méthode de la création'. Et l'artiste, puisqu'il est 'le pratiquant de l'art'³, génère, imagine et invente le sens de la création. Il est donc évident que l'artiste dicte les lois de la créativité et décide des processus d'apparition de ses œuvres. La science de la créativité artistique ou la non-méthode de création n'apparaît qu'à travers le contenu mythe-

¹ J'ai décidé de devenir peintre à l'âge de six ans.

² Le mot 'thèse' issu du latin et du grec signifie : 'position', Léon Cledat, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Hachette, Paris 1914, p.569

³ L'acte de peindre est une action composée de multiples gestes qui se répètent. Cette répétition est pour moi, une méditation qui me guide vers une démarche spirituelle et presque religieuse. C'est pourquoi j'applique le terme de 'pratiquant d'art' au lieu du mot 'artiste'.

biographique⁴ du 'pratiquant d'art'. Autrement dit, l'artiste peintre dédouble et multiplie les mythes formulant les mots de sa psyché en couleurs et en formes. À leur tour, ces formes, ces couleurs peuvent générer de probables œuvres d'art. Le peintre, comme beaucoup d'autres 'êtres parlants'⁵, traite des rapports entre l'auto-observation et l'ignorance. Dans cette masse d'êtres parlants qui n'arrivent pas à s'exprimer à l'aide de leurs mots, l'artiste a trouvé une forme de langage personnel qui le plonge dans un état de monologue intérieur permanent. L'action de peindre est, en effet, un monologue interne qui, comme une lanterne, projette la lumière sur les récits d'une mythologie personnelle.

La compréhension des mots formant le lexique du monde de l'art est une nécessité pour l'artiste contemporain. Néanmoins, le sens de chaque notion, de chaque concept, pour celui qui est pratiquant d'art, demeure personnel. Ceci est la position fluide de la psyché d'une faiseuse d'images et d'une pratiquante presque religieuse de la peinture. Elle se forme principalement à partir de ces mots : 'mythe', 'personnel', 'chamanisme', 'aura'⁶, 'expérience', 'analyse', 'psyché'. Le mythe personnel étant un récit propre à la vie individuelle d'un être parlant, il manifeste l'aspect intime d'une existence. Ce dernier est la source de la démarche artistique visant à reproduire des fragments de cette mythologie. Bacon dit : « c'est presque impossible de parler de la peinture. »⁷. C'est le suffixe presque qu'il faut considérer. Cela veut dire que l'on peut en parler, que cela augmente la compréhension de ce que l'on fait, mais surtout, cela n'altère pas l'acte même de création. La thèse en arts plastiques tient de cela, de cette dimension poétique⁸ qui cherche à s'accrocher sur le faire, sur le poïen.

Cette recherche prend, comme première figure de l'artiste, le chaman, et je me propose de le nommer 'artiste-chaman'. Pour bâtir l'identité de l'artiste dans une société contemporaine et

⁴ Alessio De Fiori, *Romano Màdera et l'Analyse Biographique à Orientation Philosophique*, Article sur le site internet : <https://pepiniere.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=984> date de consultation : 12/06/2018.

« Parmi les lectures marquantes de cette période, se distingue celle d'Ernst Bernhard (1896-1965), pionnier de la psychologie analytique en Italie dont le grand apport est la 'mythobiographie'. Bernhard avait été amené à développer cette notion à partir de la question qui hantait Jung suite à la publication de "Wandlungen und Symbole der Libido" en 1912. En effet, si ce livre, motivé par la recherche d'un fondement phylogénétique aux pathologies nerveuses à partir de 1909, se présentait comme le résultat d'études et d'interprétations minutieuses des mythes et des civilisations du passé, il avait amené Jung à se poser la question décisive suivante : « Mais quel est ton mythe à toi, le mythe dans lequel tu vis ? »

⁵ J'applique le terme de 'l'être parlant' — j'ai connu ce terme grâce aux enseignements de Jacques Lacan — car depuis que j'ai rencontré, par la voie de mon père, la psychanalyse, j'ai trouvé un fort intérêt dans l'observation de ma psyché. Ce terme me semble plus proche de ce que je suis, plus proche de ce que 'l'autre' représente pour moi. Les mots et leur signification parfois confuse possèdent une place très importante dans ma démarche artistique et dans ce travail d'écriture.

⁶ Le concept de 'l'aura de l'œuvre d'art' a été inventé par Walter Benjamin dans son livre : *l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*.

⁷ « [...] c'est presque impossible de parler de la peinture ». <http://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/francis-bacon-parler-de-peinture-c-est-impossible> date de consultation : 21/09/2015

⁸ Se dit, chez Aristote, de ce qui est à l'œuvre dans l'activité artisanale de celui qui produit un objet matériel. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/poïétique/61977> date de la consultation : 23/12/2019

métissée, cette recherche s'oriente vers les caractéristiques spirituelles du chaman ainsi que vers la quête d'un sens donné à une spiritualité individuelle. La problématique principale de cette thèse se forme à partir d'une question : « L'aura d'une œuvre d'art, en particulier la peinture, est-elle la conséquence d'une démarche mythe-biographique ? ». Ce travail établit une réflexion sur l'action créative, soumise à une mythologie personnelle. Le concept de mythe dans une imagerie personnelle, ainsi que son lien à l'espace intérieur-extérieur — ce monde qui l'entoure et celui qui l'habite, au travers desquels l'artiste s'identifie en tant que tel — forment ensemble le schéma de ce travail. En regard des caractéristiques communes entre la place du chaman et la place de l'artiste dans une société, cette thèse propose la considération d'un élément mythe-biographique présent dans toute démarche artistique, un élément qui cherche à surmonter l'artiste et à transcender l'être parlant.

D'une manière générale, les mythes, appartenant à un fond commun, nous amènent aux temps lointains et nous expliquent les idées et les logiques d'hommes inconnus mais penseurs. Ils interprètent le sens de phénomènes souvent inexplicables et modèlent les comportements de l'être parlant. Autrement dit, l'univers mental des mondes archaïques, conservé dans des mythes, des symboles et des coutumes, malgré toutes sortes de dégradations, nous laisse voir encore clairement leur sens originel : « *Ils représentent, en un certain sens, des 'fossiles vivants', et parfois il suffit d'un seul 'fossile' pour qu'on puisse reconstituer l'ensemble organique dont il est le vestige* ».⁹

Poursuivant les idées de plusieurs savants et théoriciens dans le domaine de la mythologie, la psychanalyse, la philosophie et l'ethnologie, ce travail essaiera de les appliquer dans l'analyse des tableaux choisis, afin d'examiner comment un pratiquant d'art emprunte ou se guide par ses mythes personnels dans sa pratique artistique. Ce qui m'a amené à écrire cette thèse, c'est de pouvoir rendre visible une méthodologie¹⁰ mythe-biographique et picturale. La méthode selon laquelle ce travail s'est développé est empirique. Ma démarche méthodologique suit les mêmes algorithmes que ma pratique artistique. Quand je peins, les vides se remplissent et les formes se relient par un automatisme, et comme dans mes peintures, dans mes pensées je raconte des histoires qui, parfois, dévoilent ma vérité. L'action de peindre m'apprend à mieux me connaître. Tout d'abord, je remplis le vide du support sans penser à ce que je veux peindre. Par la suite, j'entrevois une image cachée dans un brouillard de taches.¹¹ Je crois que souvent, quand le sujet n'est pas

⁹ Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1964, pp.22-23

¹⁰ L'aspect invisible ou bien, conceptuel, de ma démarche artistique.

Note : le mot 'méthode' du latin *methodus* signifie : recherche d'une voie.

¹¹ Une technique utilisée par plusieurs peintres, notamment certains peintres surréalistes.

voulu, une œuvre peut apparaître. Dans un brouillard d'images entassées au fonds de mon cerveau, en les peignant l'une après l'autre, je cherche à révéler les mots qui découlent de mon inconscient.

Étant une pratique méditative, la peinture, pour celui qui cherche à se comprendre, peut tracer un chemin vers une connaissance plus profonde de soi-même. Cela dit, quand il s'agit de définir l'action de peindre, le mot 'chercher' porte le même sens que le mot 'trouver'. En effet, chaque fois que j'observe le résultat de mes peintures improvisées, j'essaie de placer mon ego dans un espace qui me permet de voir plus clairement 'qui suis-je'. Cela ne veut pas dire qu'à ce moment là, je désire absolument le comprendre, au contraire ; quand je peins, je trouve en permanence la forme de celle que je suis, mêlée à celle que je pense être. Ici, je me rappelle des paroles de Jacques Lacan à propos du terme de 'chercher', qui reprend les mots de Picasso : « — *le terme de chercher, je m'en méfie. Pour moi, je ne me suis jamais considéré comme un chercheur. Comme l'a dit un jour Picasso, au grand scandale des gens qui l'entouraient — Je ne cherche pas, je trouve* ». ¹² Or, la peinture est une quête, de soi sûrement, des autres aussi, une quête pour comprendre le monde (extérieur) et le monde intérieur. C'est une quête pour mieux saisir ce que nous sommes dans ce monde. C'est donc une recherche qui permet aussi au spectateur de saisir un monde face au monde. Pour reprendre les mots de Picasso, on pourrait aussi affirmer que, par la peinture je suis trouvée.

Ce qui m'a poussé à choisir cette parole de Jacques Lacan, à ce moment du texte, c'est le fait qu'un psychanalyste s'exprime à travers les mots d'un peintre. La psychanalyse occupe une place affirmée dans ma vie quotidienne, c'est pourquoi des concepts abordés dans cette thèse liés à la psychanalyse désignent mes entendements, mes maux, et ma compréhension de ce que j'appelle 'la psychanalyse'. Le suivi quotidien d'une analyse psychanalytique lacanienne depuis que j'ai commencé à écrire cette thèse m'a apporté une autre compréhension du sens de mes mots. Cela est présenté dans ce travail d'écriture sous la forme d'une enquête étymologique à propos des mots. La méthode avec laquelle je développe cette enquête se construit à partir d'une recherche étymologique d'un mot français ainsi qu'une recherche de sa traduction dans la langue persane. La langue persane étant ma langue maternelle, elle est la source de mes entendements de tous les mots dans toutes les langues, et dans mon cas actuel, dans la langue française.

Pour construire cette thèse je me réfère au mot 'imagination' dérivé du mot 'image', qui signifie proprement « *représenter des choses en y pensant* ». ¹³ Dans ma langue maternelle, ce mot se traduit en 'پندار' qui signifie : 'la pensée, l'imagination, la conception, l'illusion et

¹² Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établie par Jacques-Alain Miller, Seuil, Paris, 1973, p.16

¹³ Léon Cledat, *Dictionnaire étymologique de la langue française : troisième édition revue et corrigée*, p.310

'l'hypothèse' qui met également en lumière l'essence véritable de toutes pensées : la supposition réflexive.¹⁴ Le terme 'imagination' dans les deux langues, française et persane, comprend le sens de mythe. Le mot 'ostureh اسطوره' est la traduction du mot 'mythe', qui signifie simplement 'une fausse histoire'. En français aussi, le mot 'mythe' possède le sens d'affabulation et de mensonge. La définition du mot mythe reste donc très proche dans les deux langues. C'est pourquoi les mots 'imagination / pëndâr پندار' et 'pensée / pëndâr پندار' sont considérés dans ce travail comme étant synonymes.¹⁵

En grandissant au sein d'une culture issue d'une civilisation vieille de plus de dix mille ans, ayant des mythologies diverses et métissées, je suis devenue qui je suis. La culture iranienne est l'aboutissement de rencontres entre diverses cultures qui l'ont enrichies depuis des milliers d'années. Dans la peinture traditionnelle et la peinture contemporaine, les traces de la culture occidentale sont évidentes. Le métissage pictural est une des particularités de la peinture contemporaine iranienne. Depuis plusieurs centaines d'années, la culture occidentale a littéralement dominé la culture iranienne. Aujourd'hui en Iran, être contemporain veut dire 'faire comme font les occidentaux'. L'art contemporain iranien est majoritairement une reproduction de son équivalent occidental. Comme ce phénomène culturel est parfois en opposition avec la religion, les œuvres d'art présentées par des galeries d'art ou des musées sont censurées à plusieurs niveaux (autocensure, censure administrative par les bureaux de censure, censure religieuse etc). La conséquence est la suivante : dans des sociétés où l'artiste ne peut pas s'exprimer librement, son œuvre ne peut qu'être formée à partir de multiples auto-censures.

La peinture,¹⁶ au sens le plus large, c'est rendre visible une image sur un support. Une peinture est la reproduction soit d'un fantôme (imagination), soit d'une réalité, parfois le mélange des deux.¹⁷ Dans la peinture, chaque mythe personnel prend forme à partir d'une confusion (par confusion, j'entends un mélange) qui est opérée par l'artiste entre le réel et l'imaginaire. Cette confusion créative est une source d'inspiration infinie. Plus simplement, ma personnalité (ou bien ce que je suis) a été formée à partir d'impressions, d'interprétations, de suppositions et de

¹⁴ La traduction persane du mot 'pensée' du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda. Le *Dictionnaire persan* de Dehkhoda (en persan : لغتنامه دهخدا) est le plus important dictionnaire persan jamais écrit, en 15 volumes (26 000 pages). Le livre fut publié après 45 ans d'efforts par Ali Akbar Dehkhoda et un collège d'autres experts.

¹⁵ La traduction persane du mot 'imagination' du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

¹⁶ Le mot 'peindre' vient du verbe latin de la troisième conjugaison pingere (pingo, is, ere, pinxi, pictum), qui signifiait alors 'recouvrir de peinture' ou 'représenter à l'aide d'une peinture'. Les mots en rapport avec peindre sont nombreux : dépeindre, repeindre, peindre, peinturer, peinturlurer, peintre, peinture, pinceau, pigment, pictural et même pittoresque – ce qui mérite d'être peint en somme. <http://www.lefrancais.eu/etymologie-dou-vient-le-mot-peindre/> date de consultation : 04/05/2019

¹⁷ La peinture abstraite qui peut apparaître hors de ces deux catégories, est en effet le résultat direct d'une imagination également abstraite. On peut aussi parler de la peinture abstraite qui est fruit d'un réalisme extrême représentant des détails microscopiques des fragments de la nature de notre environnement. Voir les peintures de David Goodsell, biologiste structural de l'institut de recherche Scripps de San Diego, USA.

malentendus. J'analyse des superpositions que je fais à partir de ce que c'est et de ce que je vois, de ce qui a été dit et de ce que j'entends, de ce qui peut être réel et de ce que je suppose. Pour donner du sens à mon existence, et peut-être pour ne pas perdre la raison, ces superpositions donneraient lieu à la création de mythes personnels. L'intuition qui guide cette thèse cherche à construire un raisonnement à partir des concepts (la répétition, la recherche de soi, l'envie de la perfection, les souvenirs d'enfance, l'expérience d'exister) qui désignent le rôle du mythe personnel dans la création d'une œuvre potentiellement auratique. Quel est l'acte créatif qui génère l'aura d'une œuvre ?

Gille Deleuze désigne la peinture comme l'art des visibilitées.¹⁸ La peinture, à mon sens est l'action de rendre visible la conscience existentielle — une forme d'intelligence qui raisonne sur sa propre existence — du peintre ; elle a pour rôle d'être un miroir. C'est une pratique, et comme toute pratique, elle est chargée de potentiels que je pourrais attribuer à une nature spirituelle. Elle est une image qui contient des informations visuelles figuratives et abstraites, participant à l'élaboration d'un récit codifié ; ce ne sont que des apparences de l'image. Depuis l'antiquité jusqu'aujourd'hui, dans l'histoire de la peinture, l'évolution de son apparence mondiale est fascinante, tout comme la métamorphose de l'être parlant. La peinture est un des reflets de la perception de la vie et de l'acte de vivre.

La peinture n'est pas qu'un tableau. Elle n'est pas qu'une image. Pour un peintre, elle est avant tout l'action de peindre. Elle est également l'action d'observer le visible et d'imaginer la part invisible d'une vie, de la reproduire en la filtrant à travers des couleurs et des formes. Un tableau est une image fixe ou bien un objet décoratif ; une image emprisonnée dans une forme de présentation. Il est l'accrochage d'une image. Une image est donc le contenu d'un tableau, mais l'apparence d'une peinture est l'image d'une vision, laquelle n'est pas réalisable et ne doit pas l'être. La peinture est un processus dans lequel l'image d'une vision s'invente, et dont un tableau naîtra peut-être. L'observation d'une démarche artistique passe en premier lieu par l'observation de la psyché de l'artiste. Le langage pictural d'un peintre est l'écoulement 'd'un mythe / d'une pulsion' personnel. C'est l'histoire d'une vérité privée, transformée en multiples couches de symboles qui , en se révélant, cachent leurs vérités univoques.

Gustave Jung disait, à propos des symboles et des mythes collectifs : « *Il y a beaucoup de symboles toutefois, et parmi eux les plus importants, qui ne sont pas individuels mais collectifs, à la*

¹⁸ Gilles Deleuze, *Cours sur l'histoire de la folie de Michel Foucault*, année universitaire 1985-1986. du 22/10/1985 et 22/12/1985 à College of Liberal Arts, Purdue University.
http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=403 date de consultation : 21/10/2015

*fois dans leur nature et leur origine. Ce sont surtout des images religieuses. Le croyant leur attribue une origine divine, et les considère comme issues d'une révélation. Le sceptique affirme qu'elles ont été inventées. L'un et l'autre ont tort. Il est vrai, comme le remarque le sceptique, que les symboles et les concepts religieux ont été pendant des siècles l'objet d'une élaboration minutieuse et très consciente. Il est également vrai, comme l'entend le croyant, que leur origine nous fait remonter si loin dans le mystère du passé qu'ils semblent n'avoir pas d'origine humaine. Mais ils sont en fait des 'représentations collectives', émanant des rêves et de l'imagination créatrice des primitifs. En tant que tels, ils sont des manifestations involontaires, spontanées, qui ne doivent rien à l'invention délibérée ».*¹⁹ C'est là que la question de l'aura de l'œuvre d'art se pose, se forme, peut potentiellement y trouver une réponse ; celle-ci se situe quelque part entre ces trois notions : 'la croyance', 'le passé' et 'l'authenticité'. L'authenticité d'une peinture est en effet relative à l'ajustement singulier d'éléments qui trouvent leurs origines dans des mythes personnels ou collectifs et qui, à leur tour, pourraient être les éléments qui qualifient 'l'aura' d'une œuvre d'art.

La mythologie personnelle et l'aura de l'œuvre d'art forment la base conceptuelle de cette thèse. Elle est construite à partir d'une sensibilité personnelle par rapport à l'art. Je propose donc quelques questions : le mythe personnel pourrait-il être le seul sujet d'une œuvre d'art ? L'artiste contemporain est-il un 'artiste approximatif'²⁰ ? Qui pourrait être un artiste-chaman ? Cette thèse se construit également autour des problématiques primaires et matérielles de la vie de l'artiste. Où est la place de l'artiste dans la société contemporaine ? Est-ce-que 'faire œuvre' est un travail ? Dans la vie professionnelle de chaque artiste, ces questions se posent un jour ou l'autre, et chacun va choisir sa réponse ou va l'inventer. Ma réponse n'est pas claire, car — à part la question de la mort, la réalité de la mort qui fait partie de notre destin — rien n'est clair dans la vie ou dans l'art. La mythologie personnelle est en quelque sorte le chemin tortueux et incertain que j'ai choisi pour aller à la rencontre de mon idée que je me fais de cette thèse. Pour analyser les peintures présentes dans ce travail d'écriture, je mets en place une analyse des éléments de chaque image. Toutes les analyses se forment à partir de l'idée du 'mythe personnel'.

Ce travail de recherche propose un discours sur le lien entre la notion de l'aura de l'œuvre d'art et le terme du mythe personnel dans certaines œuvres, par exemple chez Frida Kahlo, Eva Hess, Ian Hamilton, Lucciano Fabro, Ghasem Hajizadeh, Nazanin Pouyandeh, Mokarameh

¹⁹ C.G. Jung, *L'homme et ses symboles*, Robert Laffont, 1964, p.55

²⁰ Par l'artiste approximatif je veux entendre, l'artiste qui ne se soucie pas de la culture de son époque et de sa société. Celui qui est seulement dans une démarche marchande et en accord les valeurs du marché de l'art contemporain est un artiste approximatif.

Ghanbari, Dervich khan Esfandiarpour, etc. Pour cela, ce travail, après avoir donné quelques définitions de ce qu'est le mythe personnel, se penchera sur l'incarnation de ce dernier dans la peinture, car dans l'inconscient de l'homme, il existe des archétypes fondamentaux qui sont à l'origine de nombreux événements qui touchent aussi bien l'homme primitif que moderne. Comme le souligne Pierre Grimal, la mémoire collective forme une partie intégrante de tout individu, où « *tout ce qui en nous, n'est pas éclairé par la connaissance rationnelle, appartient au mythe. [...] Les mythes sont inséparables de toutes pensées dont ils forment un élément essentiel et vital. Sans eux, la conscience humaine est mutilée, blessée à mort* »²¹. C'est pourquoi les archétypes mythiques survivent aussi bien dans la littérature que dans l'art²², notamment dans la peinture contemporaine.

Cette recherche essayera d'analyser la place que le mythe personnel occupe dans ma propre imagination en tant que peintre ainsi que sa manifestation dans mes peintures. Ainsi, quelques questions essentielles se posent à nouveau : existe-t-il une peinture mythologique dans l'art contemporain ? Si elle existe, comment peut-on expliquer ou interpréter la notion de mythe dans la peinture ? Peut-on comparer l'artiste avec le chaman ? Certes, le chamanisme n'est pas une religion, mais le nom donné à des pratiques et des conceptions propres à certaines religions dans lesquelles intervient au travers de rituels souvent spectaculaires un médiateur, appelé Chaman. Il est : « *un ensemble de pratiques magico-religieuses et de méthodes extatiques et thérapeutiques dont le but est d'obtenir le contact avec l'univers parallèle mais invisible des esprits et l'appui de ces derniers dans la gestion des affaires humaines. Le chaman, au terme de son initiation, acquiert la capacité de voyager par l'esprit sur la terre, dans le ciel et dans le monde souterrain. Il pratique l'extase et la transe. Il a des dons de devin et de guérisseur* »²³. Dans ce cas, peut-on considérer que le chamanisme occupe encore une place dans une société actuelle moins superstitieuse ? Et l'artiste possède-t-il certaines qualités chamaniques ? C'est par ces problématiques que ce travail de recherche tentera de construire une posture mythico-sociale pour le peintre afin de dévoiler certaines particularités de l'esprit et de l'imagination de l'artiste. Le chaman participe à société où il a sa place, où l'on croit en lui. Si ce n'est plus le cas, le chaman n'a plus lieu d'exister. Dans la société actuelle occidentale, le chaman a disparu. Si la peinture a une capacité de guérison, faut-il davantage interroger cela ? Pourquoi cette guérison est-elle possible ? Et surtout, ne commence-t-elle pas par guérir l'artiste lui-même ? Du point de vue artistique, Joseph Beuys, en s'appuyant sur

21 Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1951, p.12

22 Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, p.35

23 Mircea Eliade, Ioan P. Couliano, *Dictionnaire des religions*, Paris, Plon, 1990, p.99

une histoire (mythologie) personnelle possiblement inventée, réactualise des fonctionnements chamaniques qui avaient disparus de l'art contemporain occidental.

L'être parlant a constamment produit les différents mythes pour exprimer sa compréhension de sa propre existence dans cet univers. La mythologie est un fruit de l'histoire humaine, c'est un ensemble de valeurs créé par le temps et les expériences collectives de l'être parlant. Autrement dit, c'est une histoire extrêmement symbolique. Mais peut-on parler de mythe contemporain ? La mythologie contemporaine (spécialement dans la peinture) n'est pas une représentation de la mythologie classique. Les éléments mythologiques, les personnages, les événements extraordinaires et une certaine réalité cachée font tous partie de la construction d'un mythe. On retrouve par exemple les mêmes scènes dans les bandes-dessinées du type américain, comme *Superman*, *Iron Man*, *Cat woman*, *Punisher*, *Wolverine*, *Elektra*, *Capitan America*, etc. Bien qu'ils changent souvent leur apparence ou se déguisent en un personnage presque nouveau, inventé comme celui d'Hulk (un personnage de fiction créé par Stan Lee), ils portent quelques 'fossiles' de leurs identités originaires (Hercule).

La peinture en tant qu'image peut être une trace de l'époque de sa fabrication, elle peut être considérée comme indispensable, presque comme l'air que l'on respire. Néanmoins, l'art contemporain apparaît de plus en plus comme un simple produit de consommation. La politique commerciale du marché de l'art se construit autour des concepts de mode. Les phénomènes comme les ventes aux enchères offrent des modèles à ce qu'on nomme 'l'art contemporain'. On pourrait dire que ce modèle de la présentation des œuvres artistiques propose une œuvre sans esprit et sans aura. Walter Benjamin parle, à propos de la photographie, du concept de l'aura en tant que qualité efficace dans l'authenticité de l'œuvre d'art. L'aura constitue l'essence et l'identité de celle-ci. Sans l'aura, elle n'a pas d'originalité : « *L'aura est liée à l'unicité de l'œuvre d'art, laquelle fonde son authenticité : ici et maintenant de l'œuvre ; la valeur unique en son genre de l'œuvre d'art « authentique » trouve son fondement dans le rituel où elle eut sa valeur d'usage première et originare : l'œuvre d'art auratique est l'œuvre d'art religieuse* ». ²⁴ elle pose la question de connaissance sensible.

Alors, sans l'aura, la peinture contemporaine ne devient-elle qu'un motif décoratif ? Dans ce cas, on peut considérer comme étant un point positif que cette forme d'art entre néanmoins dans les différentes classes sociales. Cependant, une question se pose encore : cette massification de l'œuvre entraîne-t-elle une perte de l'aura ? Certes, si l'on considère l'art comme une sorte de nourriture de

²⁴ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2013, p.19

l'âme, est-il essentiel à la bonne 'santé' d'une société ? Dans ce travail de recherche, la notion d'aura de l'œuvre d'art aura servi de critère pour juger la qualité de la peinture contemporaine. Dans ce cas, faudrait-il construire un nouvel espace pour l'œuvre auratique ? La démarche de cette étude s'apparente de ce fait au projet de l'esthétique qui tend à fonder une science de la connaissance sensible. « *Les perceptions sensibles et confuses de l'âme contiennent déjà en elles-mêmes un certain de degré de certitude qui n'en est pas moins complète, ainsi qu'un degré de conscience suffisant pour distinguer certaines vérités de toutes les faussetés* ». ²⁵ En considérant qu'un extrait de la mythologie personnelle de l'artiste se conserve dans son œuvre, cet arrière-plan conférerait-il à la peinture son aura ? La confusion entre une mythologie personnelle et la mythologie en général est une évidence dans une démarche artistique. Dans celles-ci, il y a quelque chose qui fonctionne de manière quasi universelle. « *Un mythe est la traduction d'un autre, dans la mesure où il en est la transformation selon des règles précises. Et ces transformations sont éclairantes dans la mesure où elles mettent en lumière des articulations essentielles, des invariants fondamentaux. En ce sens, on peut dire que 'les mythes se pensent entre eux'* ». ²⁶ L'histoire de l'oiseau mythique *Simorgh*²⁷ dans la tradition persane le montre bien. La trace d'une mythologie générale est toujours présente dans une mythologie personnelle, car c'est par l'ajout d'expériences, par l'histoire familiale, par l'exil, par la croyance etc, qu'elle se forme.

²⁵ Baumgarten, *Esthétique*, éd. et traduction française par J.Y. Pranchère, L'Herne, Paris, 1988. p.183

²⁶ François-André Isambert, *Lévi-Strauss Claude, Mythologiques. Le cru et le cuit*, Revue française de sociologie, 1965, 6-3. p.393

https://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1965_num_6_3_6457 date de consultation : 10/11/2019

²⁷ L'oiseau mythique de la mythologie persane.



1. L'aura de l'œuvre d'art ;

la trace d'un fluide vagabond de la connaissance (گردش آبیگون آگاهی)

L'œuvre auratique a souvent la capacité de nous faire sentir, dans sa présence, quelque chose marquant, car elle possède une qualité qui nous amène à projeter nos pensées plus loin, au-delà de son apparence esthétique, de sa composition et de sa technique ; elle nous offre la possibilité de sentir et ressentir intimement son existence. Elle nous rappelle qu'on peut se valoriser, s'identifier et exister de l'exploitation de notre désir. Une œuvre auratique est l'évocation de l'essence de 'l'action de vivre le désir' comme le décrit Jacques Lacan : « *dans une façon vague et précise à la fois, et qui ne concerne que le succès de l'œuvre, Freud formule que, si une création du désir pure au niveau de la peinture, prend une valeur commerciale - gratification qu'on peut tout de même qualifier de secondaire - son effet a quelque chose de profitable pour la société, pour ce qui, de la société, tombe sous son coup. Restons encore dans le vague pour dire que l'œuvre, ça les apaise, les gens, ça les reconforte, en leur montrant qu'il peut y en avoir quelques uns qui vivent de l'exploitation de leur désir* ».²⁸ L'aura de l'œuvre apparaît à partir du moment qu'une exploitation du désir génère une action purement créative. Le fait de voir une œuvre auratique apaise le trouble existentiel de l'être parlant en lui permettant de se voir vivre en exploitant ses propres désirs. Ces moments réflexifs entre l'œuvre et le spectateur apparaissent souvent quand l'œuvre prend valeur commerciale, car au regard du populisme, l'œuvre d'art, en prenant cette valeur, devient l'outil du pouvoir. Quel est donc le rapport entre l'aura de l'œuvre et la notion du 'pouvoir' ?

À l'époque contemporain, la notion de l'aura de l'œuvre d'art peut se définir de multiples manières. Au contraire du sens spirituel de l'aura, notre époque peut être considérée comme artificielle si elle est la conséquence d'une esthétique respectante les codes du marché de l'art contemporain. Ici l'artificialité de l'aura d'une œuvre d'art repose sur le sens manipulable de la perception de ce qu'est une œuvre auprès de la masse d'une société. « *Voir des peintures ou voir*

²⁸ Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Seuil, Paris, 1973, p.126

autre chose est moins spontané et naturel que nous avons tendance à le croire. Une grande partie de la vision dépend des habitudes et des ententes. Tous les peintres de la tradition ont utilisé l'entente de la perspective caractéristique de l'art européen. Maintenant, la perspective est au centre de tout, elle se repose sur l'oeil du spectateur ».²⁹ Cela signifie qu'aujourd'hui, en utilisant les techniques de la communication de masse, on peut créer une forme d'aura artificielle pour l'œuvre d'art. L'aura d'une œuvre d'art contemporain ne se pose-t-elle pas sur le regard du spectateur ?

De multiples facteurs peuvent contribuer, chez celui qui regarde une œuvre d'art, à la provocation d'une sensation ou d'une émotion. Dans la neurologie, « *le Système limbique constitue un ensemble de structures situées sous le cortex cérébral qui jouent un rôle sensoriel (olfaction), mais aussi des rôles importants dans les émotions et dans la mémoire. [...] des données cliniques ont montré que l'hémisphère droit est impliqué dans les sentiments négatifs, alors que l'hémisphère gauche est impliqué dans les sentiments positifs* ». De plus, « *[...] la stimulation de certaines régions de l'amygdale comme le noyau central provoque des réponses physiologiques typiquement associées à la peur* ».³⁰ L'aura d'une œuvre d'art, pourrait-elle jouer le rôle d'un stimulus de l'émotion pour son spectateur ? « *La vérité est que nul moyen d'expression acquis ne résout les problèmes de la peinture, ne la transforme en technique, parce que **nulle forme symbolique ne fonctionne jamais comme un stimulus** : là où elle a opéré et agi, c'est conjointement avec tout le contexte de l'œuvre, et nullement par les moyens du trompe-l'œil* »³¹. Si une œuvre auratique, donc authentique, peut stimuler des émotions chez le spectateur, une œuvre dont l'aura n'est qu'artificielle peut également le faire. Quelle est donc la différence entre les deux ? Je crois qu'on peut trouver une réponse probable dans le domaine de la psychanalyse.

Dans un de ses séminaire sur les quatre concepts fondamentaux de psychanalyse, Jaques Lacan dit : « *[...] le regard opère dans une certaine descente, descente de désir sans doute, mais comment le dire ? Le sujet n'y est pas tout à fait, il est téléguidé. Modifiant la formule qui est celle que je donne du désir en tant qu'inconscient - le désir de l'homme est le désir de l'Autre- je dirais que c'est d'une sorte de désir à l'Autre³² qu'il s'agit, au bout duquel est **le donner-à-voir**. En quoi*

²⁹ John Berger : « *The process of seeing paintings, or seeing anything else, is less spontaneous and natural than we tend to believe. A large part of seeing depends upon habit and convention. All the paintingd of the tradition used the convention of perspective, winch is unique to European art. Now, perspective centers everything on the eye of the beholder* ». <https://www.youtube.com/watch?v=Xdw3xRrBmlc> date de la consultation : 28/10/2019

³⁰ <http://cst.unice.fr/documents/Emotionschap6.pdf> la date de consultation : 28/10/2019

³¹ Maurice-Merleau Ponty, *L'œil et L'esprit*, Gallimard, 2019, Paris, p.51

³² « *L'Autre est le lieu de la parole. (...) L'Autre est le lieu du signifiant. (...) L'Autre est le lieu du manque à être.* »

Jacques Lacan, *Écrits*, Le Seuil, Paris, 1966 http://www.akadem.org/medias/documents/2_grandAutre.pdf date de la consultation : 5/12/2019

ce donner-à-voir apaise-t-il quelque chose ? ».³³ Cela est essentiel dans la compréhension de 'l'existence' de l'aura de l'œuvre d'art. Le désir de l'artiste est bien entendu le désir de l'Autre, mais l'action de donner-à-voir, chez l'artiste, est poussée à l'obsession au point que l'Autre devienne le sujet principale de sa création. La densité du désir chez l'artiste est l'élément majeur dans l'authenticité d'une œuvre d'art.

Dans son livre, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Walter Benjamin désigne l'aura de l'œuvre en tant que qualité efficace dans l'authenticité de l'œuvre d'art. Il dit : « *Qu'est-ce véritablement que l'aura ? Un étrange tissu d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, aussi proche soit-il* »³⁴, mais aussi : « *ENCORE, manque-t-il à la reproduction la plus parfaite une chose : le hic et nunc [l'ici et maintenant] de l'œuvre d'art — l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve. [...] Le hic et nunc de l'originale détermine le concept de son authenticité* ».³⁵ Chez Walter Benjamin, l'aura caractérise la particularité de l'œuvre d'art qui est unique et liée à un endroit précis, un lieu presque sacré.

À propos de l'authenticité d'une image, Walter Benjamin implique qu'elle n'est pas forcément authentique à l'époque de sa production, elle le deviendra au cours des siècles suivants.³⁶ De ce dernier, on peut sous entendre que l'œuvre d'art contemporain ne peut pas être authentique. Or, on se référant au concept de « l'ici et maintenant » de l'œuvre, ce qui rend l'œuvre authentique devient une qualité qui dépasse la définition de l'art d'une époque précise. Si ce qui rend unique une œuvre d'art est son « ici et maintenant », elle reste contemporaine dans tous moments avant sa disparition physique. Une œuvre est auratique à partir de sa naissance jusqu'au sa mort, si elle est authentique dans sa création d'origine. Quand on y pense, l'œuvre d'art auratique possède une attraction extrême — grâce à ses qualités authentiques — qui fige le temps pour le spectateur tombé sous son coup.

De ce point de vue, le concept du mythe personnel apparaît comme l'origine possible de l'authenticité d'une œuvre d'art. Seule une croyance existentialiste profondément personnelle génère des visions et des pensées uniques.³⁷ Autrement dit, l'œuvre d'art authentique est avant tout une œuvre mythe-biographique. Comme le souligne encore Walter Benjamin, « *l'expérience de l'aura repose sur le transfert, au niveau des rapports entre l'inanimé - ou la nature - et l'homme,*

³³ Jaque Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établie par Jaque-Alain Miller, Seuil, Paris, 1973, pp.130-131

³⁴ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, p.25

³⁵ Ibidem p.19

³⁶ Ibidem p.19

« *Une image de Madone du Moyen Âge n'était pas encore 'authentique' au moment même de sa fabrication ; elle le devint au cours des siècles suivant et, à la rigueur peut-être, au cours du siècle dernier.* »

³⁷ Définition du terme 'mythe personnel' abordé dans ce travail d'écriture.

d'une forme de réaction courante dans la société humaine. Dès qu'on est - ou qu'on se croit - regardé, on lève les yeux. Sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux ».³⁸ Guider la pensée vers un lointain en passant par le regard est une des fonctions principales de la peinture. Chacune est un rappel provoquant des émotions liées à une ou à plusieurs images d'un souvenir lointain du spectateur, de celui qui la regarde.

L'aura, cette « *unique apparition d'un lointain, aussi proche soit-il* » est la trace d'une vision authentique qui touche et qui surprend l'inconscient de son destinataire. C'est une trace parce qu'elle est lointaine, elle a été générée d'une hallucination car elle est une apparition presque invisible. Elle est unique parce qu'elle est propre à l'artiste, et elle est proche car c'est le reflet de son inconscient. Le sens de l'aura n'obéit pas aux lois de la conscience et de la maîtrise, il témoigne d'un imaginaire surprenant et d'une créativité authentique. En appliquant le terme 'hallucination', je trouve encore une ouverture sur le terme du 'mythe personnel', qui se réfère à une croyance gravée dans la psyché d'un être parlant infectant sa vie quotidienne. La démarche artistique qui produit parfois des œuvres auratiques est aussi infectée par des croyances individuelles de l'artiste. La raison de l'aura d'une œuvre d'art se place-t-elle dans l'intensité des émotions de l'artiste ? À mon sens, le lien entre l'aura de l'œuvre d'art et l'objet de la croyance se trouve dans le terme suivant : 'l'émotion extrême'. Souvent dans des cultes chamaniques, des objets ont été fabriqués dans des conditions particulières telles que des rituels de l'extase. Pourquoi un objet qui a été fabriqué par un chaman peut se retrouver parfois dans la même catégorie qu'une œuvre d'art contemporaine ? Est-ce que le fonctionnement d'un objet de la croyance est le même que celui d'un objet d'art ? L'objet d'une idéologie, en nous rappelant le mythe qui a causé son apparition, nous met directement en contact avec son lexique idéologique. Par ailleurs, l'objet d'art qui a accompagné diverses croyances au cours de l'histoire, aujourd'hui représente souvent une simple décoration authentique. Dans l'art contemporain on retrouve aussi la notion de 'marque' dans une démarche artistique, qui suit un schéma similaire à celui de l'objet de croyance. Autrement dit, l'artiste qui crée sa propre marque pour réussir à vendre sa production sur le marché de l'art, est face à la contrainte de créer une croyance autour de sa démarche auprès de ses clients.

Pour continuer sur ce qu'est l'aura de l'œuvre d'art, je passe par le spiritisme toujours présent et encore pratiqué aujourd'hui dans diverses sociétés. Grâce à lui, on explique 'l'impossible' et on s'attache à 'l'invisible'. Le discours du spiritisme se place dans le domaine métaphysique. L'art spirituel étant lié aux concepts invisibles, il est une des références pour répondre aux questions

³⁸ W. Benjamin, Sur quelques thèmes baudelairiens, in Essais 2, p.187

que la notion d'aura révèle. L'étymologie du mot 'aura' désigne le souffle et l'air³⁹ et en persan ce mot se traduit par *hâleh* (هاله) signifiant 'le cercle lumineux qui apparaît parfois autour de la lune'.⁴⁰ Ce mot 'aura', par sa signification persane, s'adresse directement à un phénomène visible et matériel. Or, dans la langue persane ce mot est souvent utilisé pour étoffer le haut niveau de spiritualité d'un être parlant. C'est aussi pourquoi, dans l'imagerie traditionnelle iranienne, seuls des personnages sacrés portent une aura. Une œuvre d'art est avant tout un objet plastique, donc esthétique. Est-ce qu'une œuvre d'art peut être considérée comme un être sacré ? Est-ce qu'une œuvre d'art peut littéralement avoir une aura ?

Certaines pseudosciences parapsychologiques considèrent l'existence de l'aura comme une peau pour l'âme, un halo de lumière qui peut indiquer des informations sur la santé physique et mentale d'un être parlant. La photographie Kirlian est considérée comme un capteur d'image de l'aura humain, ainsi que celle de l'objet. Découverte accidentellement par un technicien soviétique passionnée de parapsychologie, c'est une technique par laquelle les clichés montrent une aura lumineuse autour d'un objet soumis à une haute tension électrique. « *La photo Kirlian est obtenue par l'ionisation - c'est-à-dire l'émission de charges électriques - de l'enveloppe gazeuse de l'objet photographié dans le champ. C'est ce phénomène qui rend visibles les gaz sous forme d'un rayonnement lumineux, qu'il s'agisse des gaz émis à la surface de l'objet photographié ou des gaz qui l'enveloppent* ».⁴¹ Selon cet angle — qui dépend de la crédibilité de cette technique de la photographique — l'aura n'est pas seulement attribuée aux êtres sacrés, elle peut également se manifester dans des objets, dont des œuvres d'art.

³⁹ Michel Bréal et Anatole Bailly, *Dictionnaire étymologique latin, Les Mots Latins : groupés d'après le sens et l'étymologie*, p.21

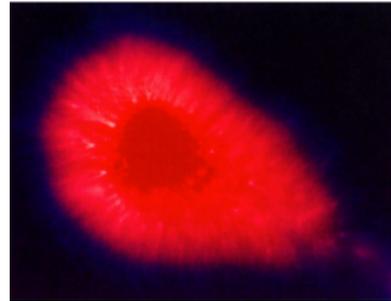
⁴⁰ Adolphe Bergé, *Dictionnaire Persan-Français*, p.491

Note : également une traduction du mot *hâleh* (هاله) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

⁴¹ Georges Hadjo, *Grand livre de l'effet Kirlian : du kirlian à l'électrophysionique*, Trajectoire, Laval, 1998, p.30



Électrophysionique d'un fœtus de cinq mois et demi⁴³



Empreinte d'un schizophrène⁴²

Ce qui nous amène à lever les yeux et à regarder une œuvre d'art n'est pas ce qu'on peut littéralement voir, c'est au contraire ce que l'on ne voit pas dedans, mais qui nous rappelle quelque chose de surprenant. Pour donner corps au lien entre les notions du mythe personnel et de l'aura de l'œuvre d'art, il est intéressant de passer par le concept du 'punctum' chez Roland Barthes. Ce terme vient du mot latin 'pungo' signifiant 'piquer'⁴⁴, mais il désigne aussi le coup de dés ou le 'hasard'. Le hasard, dans un processus créatif, peut jouer un rôle essentiel dans l'authenticité d'une œuvre d'art. Dans son œuvre *La chambre claire : note sur la photographie*, Roland Barthes définit le punctum comme un détail perçant et individuellement influent qui affecte directement l'image ou son sujet. « [...] le punctum : qu'il soit cerné ou non, c'est un supplément : c'est ce que j'ajoute à la photo et qui cependant y est déjà »⁴⁵ Et encore : « un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu ; ce mot m'irait d'autant mieux qu'il renvoie aussi à l'idée de ponctuation et que les photos dont je parle sont en effet comme

⁴² Ibidem, p.98

⁴³ Ibidem, p.86

⁴⁴ Michel Bréal et Anatole Bailly, *Dictionnaire étymologique latin, Les Mots Latins : groupés d'après le sens et l'étymologie*, p.93

⁴⁵ Ronald Barthes, *Chambre claire : note sur la photographie*, Gallimard, Paris, 1980, p.89 et p.73

ponctuées, parfois même mouchetées, de ces points sensibles ; précisément, ces marques, ces blessures sont des points ».⁴⁶

La pulsion de l'artiste génère l'aire d'une œuvre d'art. L'être parlant que l'artiste est ne fait pas que laisser une empreinte, il laisse une trace de sa présence, il marque son territoire existentiel. L'authenticité de l'œuvre d'art est la conséquence de l'originalité de la psyché d'un artiste, car il travaille avec les qualités de sa propre aura. « *L'art est l'antithèse du désespoir - même s'il suppose paradoxalement, chez les créateurs les plus lucides et les plus authentiques, une absence radicale d'espérance. C'est cette absence d'espoir ou d'attente qui rend leur geste vrai, parce qu'ils ne savent ni pourquoi ils créent, ni pour qui, ni même ce qu'ils ont à transmettre, et parce que, ne pouvant plus s'autoriser aujourd'hui d'aucune certitude ni d'aucun appui sûr (voire même : d'une légitimité), ils œuvrent dans le doute, persévérant en dépit de tout.* »⁴⁷

Comme la vie, le monde de l'art est formé à partir de la relativité des notions existentialistes. Le paradoxe, ou la dualité, est une notion qui relève le concept de la vie. En peignant, et en fonction de différentes périodes émotionnelles, j'exprime mes conflits, mes peurs, mes tristesses, ou mes espoirs, mes amours et mes lumières. Le processus de mon travail est basé sur des étapes techniques improvisées. Puisque je n'ai pas besoin de connaître mon sujet avant de commencer à peindre, il reste toujours la trace d'une narration interne ; un monologue plastique. Je ne sens pas le manque de sujets d'inspiration, car je le considère comme unique. À mon sens, chaque artiste a un seul sujet, qui prend différents postures dans sa vie évolutive. Ce qui me pousse vers la création de l'image, c'est le geste qui transmet ma force sur le support. Cette force vient de qui je suis, mais ce n'est pas elle qui est importante en soi, c'est plus le besoin de la faire sortir ; c'est comme jouir. L'idée de 'Faire' une œuvre est une idée impossible : pour en comprendre le sens, on ne peut que seul en faire l'expérience. C'est un événement naturel et automatique, comme faire l'amour, ou comme donner naissance à quelque chose.

Dans l'art contemporain, le geste d'artiste et la force de son caractère sont des critères très importants. La force est invisible, on peut seulement la trouver par sa trace après sa manifestation et dans un résultat. Un artiste peut-il transmettre une aura à l'œuvre ? C'est un acte anormal dans l'ordinaire de la vie, c'est presque magique. La magie, dans le sens général, est considéré quelque chose d'invisible mais puissant, qui laisse une certaine trace, et en fonction de la pulsion du

⁴⁶ Ronald Barthes, *Chambre claire : note sur la photographie*, p.48-49

« *Ce second élément qui vient déranger le studium, je l'appellerai donc le punctum ; car punctum, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le punctum d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne)* ».

⁴⁷ Sylviane Dupuis, *Qu'est-ce que l'art ? 33 propositions*, parole de Maurice Chappaz, *Grande Sint-Bernard*, Zoé mini, 2013, Carouge-Genève, p.30

pratiquant peut modifier la réalité, transformer les objets, créer des hallucinations etc. L'artiste sait comment utiliser cette force invisible pour créer une œuvre authentique et troublante. Avec l'art, on peut obliger les spectateurs à se concentrer sur n'importe quelle forme d'art qui dégage quelque chose de puissant.

L'œuvre d'art est la production de la psyché de l'artiste. La psyché d'artiste est l'âme et le souffle de sa démarche artistique. Cela veut dire que l'œuvre d'art est la conséquence de l'écoulement psychique de l'artiste (la transmission de l'aura à l'objet). Dans la littérature contemporaine, on connaît le terme de courant de conscience. « *Le courant de pensée possède ainsi des aspects transitifs et des aspects substantifs, ce dont témoigne par ailleurs le rythme du langage avec ses phrases ponctuées d'intervalles. Les haltes sont souvent occupées par l'imagination sensible, les vols par des relations, statiques ou dynamiques, la fonction principale des périodes transitives consistant selon James à nous conduire à des moments substantifs* ».⁴⁸ Le courant de conscience est une notion très intéressante. Le mot 'courant' veut dire **celui qui court**, l'habituel et l'ordinaire, le fréquent, le cours du temps, **le mouvement des sentiments et de l'opinion** etc. La conscience signifie la perception de sa propre existence, de sa réalité, le sens moral intrinsèque, la conscience intuitive, l'état de veille, la faculté de sensation etc. Le courant de conscience est un événement basé sur les mots. Il existe chez tout le monde, dans le sommeil profond en tant que rêves ou cauchemars. Mais cette relation, pour l'artiste est un outil d'expression.

Chez chaque artiste, il y a une source d'inspiration. Ici, je me propose de superposer la notion du 'courant de conscience' avec la notion de 'l'aura de l'œuvre d'art'. Le courant de conscience est comme le courant de l'eau, il n'y a pas vraiment d'effort, les images, les mots ou les sons coulent comme de l'eau. La quantité d'information qui existe dans l'inconscient de chacun peut prendre n'importe quelle forme, autrement dit ils ont cette capacité à suivre n'importe quelle idéologie ou philosophie, tout comme l'eau qui n'a pas une véritable forme en elle-même, qui prend la forme de son moule. Donc l'artiste, comme maître de création, transforme l'information de son inconscient (l'eau) en œuvre d'art (moule). C'est le résultat d'un mélange entre les parties inconsciente et consciente de la psyché d'artiste. Dans son livre '*The Principles of Psychology*', William James décrit pour la pensée cinq caractéristiques :

- 1) Chaque pensée a tendance à faire partie d'une **conscience personnelle**.
- 2) Dans chaque conscience personnelle, la pensée **change constamment**.

⁴⁸ Stéphan Galetic, *William James : le théâtre de la pensée*, thèse doctorale en philosophie sous la direction de Vinciane Despret, 2015 - 2016, Faculté de Philosophie et Lettres Université de Liège, p.107

- 3) Dans chaque conscience personnelle, la pensée est **sensiblement continue**.
- 4) Elle semble toujours traiter des objets **indépendants d'eux-même**.
- 5) Elle s'intéresse à certaines parties de ces objets à l'exclusion d'autres, et **accueille ou rejette** - choisit parmi eux, en un mot - **tout le temps**.⁴⁹

Le 'courant de conscience'⁵⁰ est la traduction du terme anglais '*stream of consciousness*'. Ce terme a été inventé une première fois par William James, psychologue américain. Il l'a utilisé dans son livre '*The Principles of Psychology*' en 1890⁵¹. C'est plus exactement une technique d'écriture **automatique**. Avant parler de ce terme, il m'est nécessaire de définir les mots de 'courant' et de 'conscience'. 'Courant' vient du verbe courir du latin *currere* : *curro* : 'rapide, prompt, agité'. Ce mot signifie en français : « *mouvement d'un liquide, d'un fluide dans tel ou tel sens ; masse d'eau en mouvement* ». ⁵² Ce terme se traduit en persan en '*gardeche é âbgun*' (گردش آبگون), le mot '*gardeche* (گردش)' désigne : 'vagabond / mouvement / rotation / transformation', et '*âbgun* (آبگون)' définit : 'comme de l'eau / courant / très fluide'. Le mot 'conscience' vient du latin *conscientia* du préfixe *con-* : 'avec' et de *scientia* : 'connaissance'. La 'conscience' se traduit en persan en '*âgâhie* (آگاهی)' qui veut dire : 's'illuminer / connaissance / perspicacité / vigilance'. La traduction exacte du terme 'courant de conscience' en persan est donc : 'le fluide vagabond de la connaissance'. Ce terme, en tant que terme psychologique, décrit : le flux des pensées de l'esprit en état conscient. Dans la littérature moderne, c'est une forme de monologue intérieur, et chez des artistes plasticiens, c'est un monologue pictural. En se rappelant des cinq caractéristiques de la pensée décrites par William James, on peut aussi imaginer leur ressemblance avec celles de la démarche artistique d'un sculpteur ou d'un musicien. Par exemple, ma conscience, indépendamment d'elle-même, est en changement constant, dans le but d'accueillir ou de rejeter des mots de mon environnement, pour les extérioriser dans ma peinture.

D'un point de vue étymologique, la traduction française du terme 'courant de conscience' veut dire : 'déplacement rapide avec la connaissance'. Pour donner un sens plus clair à ce terme, je vois la nécessité d'ajouter un autre mot dans cette phrase : 'déplacement rapide **de la pensée** avec la connaissance'. Dans la traduction persane du terme 'courant de conscience', il y a trois mots. Le premier mot est le mot '*gardeche* (گردش)' : vagabonder / mouvement / rotation / transformation. J'ai choisi la traduction la plus proche de ma connaissance du phénomène de 'penser' : l'action de

⁴⁹ William James, *The Principles Of Psychology Volume I*, p.495

http://library.manipaldubai.com/DL/the_principles_of_psychology_vol_I.pdf date de la consultation 12/02/2020

⁵⁰ flux de conscience, 'stream of consciousness' en anglais et '*gardeche é sayale é zehne*' (گردش آبگون آگاهی) en persan.

⁵¹ William James, *The Principles of Psychology*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1983, p.233

⁵²<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/courant/19881?q=courant+#19769>

vagabonder. Ce mot en soi comprend les autres synonymes : mouvement / rotation / transformation. Vagabonder dans son espace intérieur représente l'acte même de penser. Le 'courant de conscience' est une forme particulière de la narration d'un récit personnel. Ses principales caractéristiques sont : les sauts occasionnels de pensées, les distorsions et les marques verbales, la subjectivité de la personnalité de l'histoire, et parfois c'est une sorte d'amour narcissique dans le langage, reflet de l'esprit dans la phase de pré-discours. Le deuxième mot est le mot 'âbgune (آبگون)' : comme de l'eau / courant / **actuel**⁵³ / très fluide. Cet ancien mot d'origine indo-européenne se réfère directement à l'eau et à ses caractéristiques. Pour moi, ce mot représente l'aspect physique de la pensée. Bien entendu, la pensée en soi n'est pas matérielle, l'image que je lui attribue est uniquement liée à ce que je crois être 'ma façon de penser' ; quand je l'observe, elle est très fluide. L'eau est bien évidemment un élément qui a été objet de sacralisation religieuse dans de multiples cultures.

La question de l'individualité contemporaine d'un être parlant est liée directement à la question de la maîtrise du langage. Il faut savoir comment communiquer le sens exact d'une pensée individuelle. Aujourd'hui, le sens de la liberté de parole s'efface de plus en plus du visage de la société mondiale. La liberté de parole est la base du concept de 'l'individualité d'un être parlant'. Actuellement, il existe divers outils qui permettent aux être parlants de communiquer avec une audience internationale ; de s'exprimer et partager leur pensée dans un espace virtuel. On peut croire que c'est un endroit idéal pour la liberté de parole. Or, dans des sociétés où les citoyens ont été éduqués et formés pour ne pas avoir d'avis ou d'envie individuelle, l'espace virtuel de communication ne s'adresse ni à la liberté de parole, ni à l'individualité d'un être parlant. Un artiste doit vivre entièrement l'individualité de son existence, c'est pourquoi ses paroles expriment librement ses pensées. C'est aussi pourquoi l'on peut remarquer l'aura de l'individualité d'un artiste dans son œuvre. Comme le remarque Roland Barthes : « *la langue est donc en deçà de la Littérature. Le style est presque au-delà : des images, un débit, un lexique naissent du corps et d'un passé de l'écrivain et deviennent peu à peu les automatismes même de son art. Ainsi sous le nom de style, se forme un langage **autarcique** qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur, dans cette hypophysique de la parole, où se forme le premier couple des mots et des choses, où s'installent une fois pour toutes les grands thèmes verbaux de son existence* ». ⁵⁴ Tout comme la technique du 'courant de conscience', le rôle du mythe personnel est donc indispensable

⁵³ Note : ce mot nous met directement en lien avec 'l'ici et maintenant' de l'œuvre d'art auratique.

⁵⁴ Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques de Roland Barthes, p.12 et p.13 *Qu'est-ce que l'écriture ?* <https://www.babelio.com/auteur/Roland-Barthes/3869/citations?a=a&pageN=8> date de consultation 08/08/2017

dans une démarche artiste contemporaine ; la mythologie personnelle est la seule voie vers l'authenticité et l'individualité d'une œuvre d'art.

Expérience, la peinture : Je peins, je me trouve devant le vide d'une surface. Je ne le supporte pas. Je le remplis rapidement avec un chaos de taches. La première étape passe généralement de façon 'expressive' et 'abstraite'. Deuxième étape, c'est regarder ce chaos pour trouver le point de départ d'une image. Je vois dans ces taches des formes ressemblant aux 'choses identifiables', un visage, un corps, un paysage, des animaux etc. Durant la troisième étape, je peins une première figure et puis je finis par la dernière. J'ai passé des années à dessiner et à peindre à partir de modèles vivants. La méthode par laquelle j'ai été formée est basée sur les enseignements de l'académie d'art dans son sens classique. Je n'avais pas le droit d'utiliser la photo pour dessiner ou peindre. Je ne devais pas gommer mes dessins. Pas d'outil pour simplifier le processus de 'faire une image'. Je devais dessiner au moins cinq heures par jour. Mon père est peintre, je me souviens de la première fois où je lui ai demandé de me dessiner un nez pour que j'apprenne à le faire. Il m'a dit : va devant le miroir et dessine ton nez. J'ai tellement dessiné mon nez que j'ai fini par comprendre la structure général du nez. Dans ma vie de peintre, j'ai passé des milliers d'heures devant le miroir à me peindre. Dans cette approche de l'art, c'est plus profitable de choisir le chemin le moins aisé pour apprendre et renforcer son savoir-faire. J'ai donc appris à mémoriser les formes de mon environnement. Actuellement, je peins rarement à partir de modèles, je me sers de mes réserves d'images mémorisées. Je crois également en l'abandon de ce savoir-faire, car aujourd'hui, pour inventer une démarche authentique dans l'art, apprendre le langage des autres artistes est important. C'est une nécessité de communiquer avec leur propre langage.



Ainaz Nosrat, *Éléphant rouge*, 2016,
peinture à l'huile sur toile,
60x40cm

Analyse de peinture, *Éléphant rouge* : cette peinture est une des images qui est apparue presque toute seule. Une fois commencée, je ne l'ai pas abandonnée, je l'ai même terminée en une seule journée. J'aime bien cette peinture pour plusieurs raisons (les couleurs, la mare, l'éléphant, mon autoportrait), mais la principale reste toujours la sensation agréable que j'ai vécue en la peignant, celle de laisser couler les formes et les couleurs sans aucune contrainte. Ce n'est pas toujours le cas dans le processus d'apparition d'une image que le phénomène du fluide vagabond de la connaissance se produise presque parfaitement. Parfois, pour moi, arriver à une satisfaction esthétique nécessite d'abandonner l'oeuvre pendant quelque temps. Une peinture qui ne s'organise pas en avance, qui ne suit aucune esquisse, nécessite parfois plusieurs séquences du travail, parfois seulement quelques petites heures. Autrement dit, tout dépend du rythme de l'action fluide et vagabonde de la connaissance. Cette peinture comprend plusieurs éléments souvent présents dans mon imagerie, comme la mort, l'animal, l'eau, la lumière, l'ombre et moi-même.

La mort dans cette image est présente sur le visage effacé d'un homme qui porte un éléphant rouge sous son bras gauche et pose sa main droite sur ma tête. Elle est représentée avec des couleurs chaudes, plutôt en rouge comme son éléphant. Elle est peut-être la trace des souvenirs et des émotions que j'ai presque oubliés, car pour moi, 'l'oubli' est comme la mort. Je ne veux pas oublier ni être oubliée, c'est une de mes peurs profondes. Dans cette peinture, la mort est aussi présente dans les ombres.

L'animal de cette image est un petit éléphant rouge presque artificiel. L'éléphant est l'animal le plus grand que l'on trouve sur la terre. Il possède un mémoire remarquable et est le symbole de la sagesse en Inde. Mais dans cette peinture, il est la trace du corps du passé et ces souvenirs qui ne me lâchent pas, qui insistent pour être présents dans ma vie quotidienne. L'animal, soit un éléphant, soit un autre, symbolise également le désir de s'éloigner de l'être parlant pour simplement être un être vivant, car nous sommes tous finalement des êtres vivants. Et puisque l'éléphant dans cette peinture est sous le bras de la mort, cela symbolise plus clairement son rôle de représenter tous les êtres vivants.

L'eau dans cette image est présente sous forme d'une petite mare aux couleurs bleu foncé avec des petits tourbillons dorés. Elle symbolise l'élément purificateur, celui avec lequel on se lave pour se sentir léger.

La lumière ici éclaire les deux parties principales de l'image, le corps de la mort ainsi que la mare et mon autoportrait. Elle est tranchante, puissante, claire et nette, elle marque sa séparation en imposant sa présence. La lumière, puisqu'elle éclaire deux personnages, symbolise deux vérités absolues de mon existence : je suis là et je vais mourir.

L'ombre est un élément obscur et plutôt dérangeant, ici elle est la trace des obligations que la nature de l'être parlant impose aux êtres-vivants. Dans les ombres de cette peinture se trouvent des éléments liés à la mort ou aux croyances religieuses irrationnelles. Autrement dit, pour moi, l'ombre symbolise ici l'ignorance intellectuelle de l'être-parlant, y compris moi-même.

Dans cette peinture, je suis bleue avec les yeux fermés. C'est rare que je me peigne avec les yeux fermés, puisque souvent, j'aime mon regard et la forme de mes yeux. Ici, je suis détendue, endormie, je souris légèrement comme si j'étais en train de rêver de quelque chose très agréable. Je ne peux pas dire que c'est la mort qui me fait rêver, ou qu'elle veut m'arrêter dans mon rêve. En tout les cas, je suis confortablement installée là où je suis, au milieu d'une mare aux multiples tourbillons dorés.



2. Artiste-primaire

En se penchant sur la posture de l'artiste primaire, on se trouve face à diverses expressions comme le primitivisme, le nativisme, l'origine, l'autochtone, etc. Mais qui est artiste primaire ? Le mot 'primaire' est assimilé à l'origine. Pour mieux cerner cette figure de l'artiste primaire, je me sers de l'étymologie du mot 'primaire' et sa traduction en persan. Du latin *primarius, primus* avec le suffixe *-arias*, veut dire : premier, devant, avant, antérieure, par exemple : *primus homo* : homme de premier rang, homme le plus important.⁵⁵ La traduction du terme 'primaire' en persan est '*nokhostine (نخستین)*'⁵⁶ qui veut dire '*richeh (ريشه)*' : 'la racine'⁵⁷, et '*asle (اصل)*' : 'l'origine'.⁵⁸

Avec cette ouverture je me tourne vers les mots 'pouvoir' et 'imagination' pour en extraire la substance significative. Comme le dit Pablo Picasso : « *Dans chaque enfant, il y a un artiste. Le problème est de savoir comment rester un artiste en grandissant.* »⁵⁹ Et encore : « *Quand j'étais enfant, je dessinais comme Raphaël, mais il m'a fallu toute une vie pour apprendre à dessiner comme un enfant.* »⁶⁰. L'artiste primaire à l'époque contemporaine est à mon sens celui qui résiste, et qui reste attaché à **son existence primaire et individuelle**. Ainsi, j'arrive à ce qui pourrait fonder la créativité artistique ; la psyché d'un artiste et son ambiguïté. La psyché est la seule source de toute inspiration car elle est la vérité unique et propre à chaque individu. Cette manière de conserver l'enfance n'est-elle pas une manière de conserver une liberté non entachée par trop d'éducation ? Le parcours que fait Jean Dubuffet, artiste d'art brut est un exemple du travail réalisé dans ce sens.

Michel Bréal et Anatole Bailly, *Dictionnaire étymologique latin, Les Mots Latins : groupés d'après le sens et l'étymologie*, p.282

⁵⁶ A. De Biberstein Kazimirski, *Vocabulaire Français-Persan*, C. KLINCKSIECK, Paris, 1883, p.349

Note : également une traduction persane du mot 'primaire' du *dictionnaire persan* de Dehkhoda.

⁵⁷A. De Biberstein Kazimirski, *Vocabulaire Français-Persan*, p.430

Note : également une traduction persane du mot 'racine' du *dictionnaire persan* de Dehkhoda.

⁵⁸ Jean-Jacques-Pierre Desmaisons, *Dictionnaire Persan-Français*, ROME, 1908, VOL I, page.107 Adolphe BERGÉ, *Dictionnaire Persan-Français*, Maisonneuve, Paris, 1868, p.28

Note : également une traduction persane du mot 'origine' du *dictionnaire persan* de Dehkhoda.

⁵⁹ Pablo Picasso, <https://www.babelio.com/auteur/Pablo-Picasso/16890/citations> 29/01/2016

⁶⁰ Pablo Picasso, <https://www.babelio.com/auteur/Pablo-Picasso/16890/citations> 29/01/2016

Vu sous un certain angle, on pourrait considérer que l'art est seulement primaire et non pas contemporain, car en tant qu'invention humaine, il est très ancien. Mais une œuvre d'art authentique, grâce à son '*hic est nuanc*' peut rester contemporaine durant plusieurs périodes historiques. On pourrait aussi considérer que l'art est toujours primaire quand il est contemporain, autrement dit, pour que l'acte créatif soit contemporain il faut d'abord qu'il soit primaire. Par primaire-contemporain, je parle encore de l'espace de l'enfance, de celui de l'enthousiasme, de la curiosité, de la créativité libre, du jeu et de l'espace de notre évolution. Il faudrait aussi se référer à l'art préhistorique dont on sait peu de choses : s'agit-il d'un art rituel, de descriptions de chasse, de transmission ? C'est une origine qui fascine, comme une enfance de l'art dans lequel il y a sûrement du jeu, mais pas seulement. Cet espace invisible et infini fait constamment errer l'imagination dans toutes les directions.

En cherchant le sens de 'l'origine', j'imagine que tout a pu commencer dans une petite société préhistorique. C'était peut-être l'intelligence, la conscience et l'imagination réunies chez une seule personne qui lui ont donné l'idée de 'l'au-delà'. Une idée de l'Unique. Une illusion proche d'une révélation. Imaginons le début de la croyance, cet instant où un être parlant devient capable de penser et d'inventer une raison à son existence. Je veux décrire ce que pourrait être le caractère d'un 'artiste chaman' comme personne qui, par exemple, dessine des animaux sur les murs d'une grotte, qui a inventé une cérémonie, un culte, une croyance, ou qui sait manipuler la pensée des masses.

Dans le domaine de l'art, il n'y a pas beaucoup de réponses précises aux questions. Aujourd'hui, le seul synonyme véritable de l'art est probablement 'la vie'. « *Il n'y a que l'art qui soit capable de résister à la mort* ». ⁶¹ L'incapacité qu'a l'être humain à définir la vie est la même que celle qu'il a à définir l'art. Quelque part, l'infinité des définitions est problématique parce que le sens risque de se perdre et de se reperdre. Aujourd'hui, c'est l'artiste qui décide ce qu'est l'art. Quand l'artiste sait qu'il est artiste, il peut définir le sens de son art, mais ce sens est personnel et non pas général. **Pour trouver le sens authentique et personnel des choses, on doit se connaître**

⁶¹ Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création ?*, extrait de la conférence donnée dans le cadre des Mardis de la fondation Femis, 17 mai, Paris, 1987.

Note : « [...] *Quel est ce rapport mystérieux entre une œuvre d'art et un acte de résistance, alors même que les hommes qui résistent n'ont ni le temps ni parfois la culture nécessaire pour avoir le moindre rapport avec l'art ? Je ne sais pas. Malraux développe un bon concept philosophique. Il dit une chose très simple sur l'art : « C'est la seule chose qui résiste à la mort. » (...) Oui, sans doute, il suffit de voir une statuette de trois mille ans avant notre ère pour trouver que la réponse de Malraux est une plutôt bonne réponse. Alors on pourrait dire, oui, l'art c'est ce qui résiste. Tout acte de résistance n'est pas une œuvre d'art, bien que, d'une certaine manière il le soit. Toute œuvre d'art n'est pas un acte de résistance et pourtant, d'une certaine manière, elle l'est... (...) L'acte de résistance, il me semble, a ces deux faces : seul il résiste à la mort, soit sous la forme d'une œuvre d'art, soit sous la forme d'une lutte des hommes. »*

<https://www.youtube.com/watch?v=msYk7SlikYY> et https://www.youtube.com/watch?v=4ybvyj_Pk7M date de consultation : 14/09/2018

du mieux possible. « *Connais-toi toi-même* », « [...] *je ne sais qu'une chose, c'est que je ne sais rien* »⁶². Retrouver le primitivisme en soi-même est le premier pas dans une réflexion propre à l'artiste. **On doit revisiter notre enfance !** La démarche de divers artistes a été habitée par la similarité entre 'jouer' et 'l'action créative'. L'école de peinture la plus remarquable qui s'est consacrée à cela est le mouvement CoBrA (Paris 1948) à travers les peintures relevant de l'art brut. « *Ces artistes prônent un art spontané et expérimental, incluant un ensemble de pratiques inspirées du primitivisme. Ils s'intéressent particulièrement aux dessins d'enfants et à l'art des fous avec une ambition internationale, fidèle aux principes des avant-gardes.* »⁶³

Dans l'art contemporain, il y a une qualité qui peut aussi être aussi considérée comme un défaut, celle de pouvoir faire rentrer n'importe quoi dans le domaine artistique et de le justifier grâce à un point de vue personnel. D'un point de vue personnel, je pense que cela vient d'une mauvaise compréhension de la liberté de l'artiste, celui-ci n'étant plus considéré comme censuré depuis la Révolution française de 1789 (il en est autrement dans les faits). Il y a de nouvelles formes de censures liées à l'argent, toujours en accord avec les intérêts de ceux qui possèdent le pouvoir. Ce sont elles qui influencent l'aire du raisonnement artistique à l'époque contemporaine. De nos jours, l'artiste est souvent une personne qui peut faire croire presque n'importe quoi à n'importe qui, à son auditoire. Cela peut être une qualité, car l'art devient un territoire sans frontière, mais cela peut aussi être un défaut, car le sens de l'art risque de devenir banal, quand il ne s'agit que d'un produit à consommer ou à vendre. Ce qui est banal n'est pas authentique, n'est pas effectif, n'est pas auratique ni influent.

Revenons sur l'idée d'attribuer une figure authentique à l'artiste contemporain en utilisant les qualités du chamanisme. Le chamanisme est avant tout une philosophie liée à la nature et aux esprits de la nature. C'est une philosophie ancienne voire archaïque. « *la philosophie, du grec ancien φιλοσοφία (composé de φιλεῖν, philein : 'aimer' ; et de σοφία, sophia : 'sagesse'), signifie littéralement : 'l'amour de la sagesse'.*⁶⁴ C'est « *l'ensemble de conceptions portant sur les principes des êtres et des choses, sur le rôle de l'homme dans l'univers, sur Dieu, sur l'histoire et, de façon générale, sur tous les grands problèmes de la métaphysique.* »⁶⁵ Pour mieux analyser la figure du chaman, je me sers de la racine du mot 'esprit', du latin *spiritūs*, qui signifie : 'souffle ;

⁶² Maxime attribuée au philosophe Socrate.

⁶³ Catalogue d'exposition de Karel Appel, *L'art est une fête !*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 24 février - 20 août 2017, Paris, p.2

⁶⁴ <https://fr.wiktionary.org/wiki/philosophe#fr> date consultation : 23/05/2016 aussi : <https://www.littre.org/definition/philosophie> date consultation : 23/05/2016

⁶⁵ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/philosophie/60268> date consultation : 23/05/2016

âme ; sentiment⁶⁶, et j'observe sa traduction en langue persane : Ruh (روح) qui veut dire 'Jân (جان) : 'la vie', 'la psyché'.⁶⁷ *Jân* (جان) décrit en effet, ce qui est l'énergie vitale, - (« نیرویی که تن به آن زنده ») - « *c'est une force qui garde le corps vivant, l'âme animal.* »)⁶⁸ Ainsi, le 'Ravân' (روان) signifiant la psyché est un synonyme du mot 'esprit'. Le mot 'nature' du latin *natura* avec le suffixe *urus*, signifie 'l'engendrant' : la force qui engendre.⁶⁹ Il se traduit en persan par : *sérêchete* (سرشت) : 'nature'⁷⁰, *gohaar* (گوهر) : 'Gemme'⁷¹ ; une métaphore pour évoquer l'essence de l'être. Je crois que la nature ou l'allure animale d'un être parlant est la gemme de l'authenticité de sa vie. Et peut-être que c'est pour cela que dans l'environnement de la démarche d'un artiste-chaman il existe une force engendrante.

Le mot 'environnement' est constitué du préfixe grec *en* : 'dans', et du mot latin *vivere*, 'vivre', 'tourner', venant du grec *gros* : 'cercle', 'tour'.⁷² Le mot 'environnement' se traduit en persan par : *ziste-mohit* (زیست محیط) : 'l'environnement' et *pirâmune* (پیرامون)⁷³ : 'autour de'. De plus, le mot *gêrdâgerde* (گرداگرد) : 'entouré par'⁷⁴, montre la ressemblance entre les perceptions grecques et persanes de l'existence. Le mot *gêrdâgerde* (گرداگرد) est un mot composé d'une répétition : *gêrd* (گرد) avec suffixe *â* (ا) et encore, *gêrd* (گرد). Le mot 'gêrd' en persan signifie : rond, cercle.

Pour revenir sur le chamanisme, c'est également une pratique qui exige une connaissance des plantes thérapeutiques, du corps et de l'esprit humain ainsi qu'animal, des cérémonies et des rituels.⁷⁵ Le chamanisme est un culte qui prend racine dans des sociétés dites primaires, mais il existe des formes de chamanisme plus récentes, inventées et pratiquées aux quatre coins du monde par un grand nombre de nos contemporains. Quelque part, le chamanisme est la pratique spirituelle la plus ancienne qui le soit encore de nos jours. Par cela, on peut dire qu'il s'agit d'une croyance

⁶⁶ Michel Bréal et Anatole Bailly, *Dictionnaire étymologique latin, Les Mots Latins : groupés d'après le sens et l'étymologie*, p.362

⁶⁷ Adolphe Bergé, *Dictionnaire Persan-Français*, Maisonneuve, Paris, 1868, pp.195-196. Note : également une traduction du terme persan en français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda

⁶⁸ Ibidem, p.123

Note : également une traduction du terme persan en français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

⁶⁹ Michel Bréal et Anatole Bailly, *Dictionnaire étymologique latin, Les Mots Latins : groupés d'après le sens et l'étymologie*, p.210 <https://www.littre.org/definition/nature> date consultation : 28/06/2016

⁷⁰ Adolphe Bergé, *Dictionnaire Persan-Français*, Maisonneuve, Paris, 1868, p.218

Note : également une traduction du terme persan en français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

⁷¹ Ibidem, p.350

Note : également une traduction du terme persan en français, du dictionnaire persan de Dehkhoda.

⁷² Michel Bréal et Anatole Bailly, *Dictionnaire étymologique latin, Les Mots Latins : groupés d'après le sens et l'étymologie*, Hachette, 1918, p.444. <http://www.toupie.org/Dictionnaire/Environnement.htm> date de consultation : 20/07/2016

⁷³ Adolphe Bergé, *Dictionnaire Persan-Français*, Maisonneuve, Paris, 1868, p.82

Note : également une traduction du terme persan en français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

⁷⁴ Ibidem, pp.343-344

Note : également une traduction du terme persan en français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

⁷⁵ Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1968.

spirituelle évolutive, **d'une spiritualité à la fois primitive et contemporaine**. Ici, le mot 'temps' s'impose à mon imaginaire. Existe-t-il, le temps ? Le temps, a priori, apparaît comme le maître de la vie. Quand le temps décide de s'arrêter, la vie s'arrête aussitôt avec lui. S'il existe, pour un être vivant, dès lors qu'il se manifeste en créant une rupture dans sa course, il est l'égal de la mort, mais s'il n'existe pas, pour autant on pourrait dire qu'il s'écoule continuellement, qu'il est l'égal de la vie. Si l'art est la même chose que la vie, alors le temps n'existe peut-être pas dans l'art, ou au contraire il existe mais dure plus longtemps. C'est peut-être pour cette raison que les traces de l'œuvre d'un artiste peuvent continuer à vivre après sa mort, c'est probablement aussi pour cette raison que *l'art résiste à la mort*. C'est une forme d'immortalité de 'l'aura' d'un artiste ou de son œuvre, une aura qui vit une forme de continuité dans le temps. D'un autre point de vue, le temps est une prison inventée par chaque individu et dont on ne peut pas s'échapper facilement. On se définit et on définit tout dans cette prison et à partir de celle-ci, car toutes les références sont apparues et continuent d'apparaître à l'intérieur.

Et pourtant, faire de l'art ne devrait-il pas être une forme de liberté ? J'éprouve de l'empathie pour l'artiste primaire car, en moi existe une vision de ce que pourrait être un être primaire. Je me mets dans la peau d'un être humain primitif, au moment où il a commencé à s'imaginer les origines de sa propre création. J'imagine les rituels probables de la chasse, les moments où une personne a commencé à dessiner ou à peindre des animaux et des humains sur les parois d'une grotte. Quelque part, c'est absurde. Je ne suis pas primitive, comment pourrais-je donc comprendre un être primaire ? Il me faut pour cela reculer en moi-même, au plus profond de mes souvenirs d'enfance. Je cherche donc la primitive en moi, celle que j'étais et que, quelque part, je suis restée. Je viens d'un milieu artistique, ce chemin m'est naturel. Mon père peintre, quelle est sa place dans ma mythologie ? « *Si mythiquement le père ne peut être qu'un animal, le père primordial, le père d'avant l'interdit de l'inceste ne peut être avant l'avènement de la culture, et conformément au mythe de l'animal, sa satisfaction est sans fin ; le père est ce chef de horde. Mais qu'ils l'appellent Totem, et justement à la lumière des progrès apportés par la critique de l'anthropologie structurale de Lévi-Strauss qui met en relief l'essence classificatoire du Totem, ce qu'il faut en second terme, c'est mettre au niveau du père la fonction du nom [...]* »⁷⁶

Pourquoi quelqu'un prend-il une décision plutôt qu'une autre ? Pourquoi quelqu'un trouve-t-il le besoin de s'exprimer sans avoir recours aux mots ? Les possibles réponses à ces questions sont des mythes et des croyances imaginaires. Seul un artiste peut changer le sens de l'art. Mais,

⁷⁶ Jacques Lacan, séminaire *Les Noms du Père*, séance 20 novembre 1963.

comment parler d'art quand une infinité de significations se cache derrière ce concept ? **Je me dois de définir précisément les mots pour mon propre entendement.** Comme le dit Michel Foucault⁷⁷ : « *Il faut chercher les solutions de nos problèmes contemporains dans leurs origines historiques* ». ⁷⁸ C'est pour cette raison que je cherche des définitions de l'art chez l'homme primitif, comme je les cherche en mon 'moi primitif'. Je cherche dans mes souvenirs de l'époque où j'étais un être primitif, un enfant. Selon la théorie de Sigmund Freud,⁷⁹ la psyché d'un être humain se forme entre sa première et sa septième année. Autrement dit, un être humain forme d'abord une base psychique, puis il répète, plus au moins, cette forme de construction psychique dans les diverses phases du déroulement de sa vie. De ce point de vue, la base d'une psyché peut rester primaire mais adopter diverses apparences selon les différentes situations. La démarche d'un artiste est donc l'apparence la plus fidèle à la forme basique de sa psyché.

Revenons encore sur le sens du 'temps' en art. Il est divisé en trois notions évidentes qui toutes se retrouvent englobées, réunies et confondues : le passé, le présent et la futur. À partir de ce constat, comment peut-on dire que l'art est actuel / présent ? Le mot 'actuel' vient du latin *actualis* puis du *actus* qui signifie : 'action'.⁸⁰ Le mot 'action' se traduit en persan par *amale* (عمل)⁸¹ qui signifie également 'travail'. Autrement dit, ce qui est actuel est ce qui est en action et en travail.⁸² Ce qui est actuel n'a pas encore de forme précise — à part la forme précise de l'action — puisque qu'il est en action. Quand ce qui est actuel prend forme, cela devient une partie de l'histoire, cela devient contemporain d'une époque plus ou moins définie. J'utilise donc le mot 'contemporain' plutôt qu'actuel'. Par 'art contemporain', je veux dire l'art en tant que recherche d'une identité propre à soi. L'expérience que j'ai acquise en étant dans des modes sociaux contradictoires (orient et occident) m'a appris que l'apparence des œuvres d'art change, mais leur origine, leur intention et leur pulsion reste la même. L'art s'est tissé avec les 'mythes' et les 'traces individuelles' des personnes qui sont dévouées à poursuivre leur pulsions primaires.

Je pourrais dire que la sagesse atteinte à travers l'art génère une aura à caractère mythique, car elle représente une sublimation des passions grossières en expériences de vie, particulières et

⁷⁷ Paul-Michel Foucault, né le 15 octobre 1926 à Poitiers et mort le 25 juin 1984 à Paris, est un philosophe français dont la réflexion s'attache aux rapports entre pouvoir et savoir.

⁷⁸ *Pouvoir, savoir et race*, à propos du cours de Michel Foucault, *Il faut défendre la société*, <http://books.openedition.org/enseditions/1789?lang=fr> date de consultation : 24/11/2015

⁷⁹ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse : 1^{re} et 2^e parties (1916)*, Petite bibliothèque Payot, Paris, p.144 <https://inventin.lautre.net/livres/Freud-introduction-psychanalyse.pdf> date de la consultation : 10/1/2020

⁸⁰ Michel Bréal et Anatole Bailly, *Dictionnaire étymologique latin, Les Mots Latins : groupés d'après le sens et l'étymologie*, p.6

⁸¹ Adolphe Bergé, *Dictionnaire Persan-Français*, p.280

Note : également une traduction du terme persan en français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

⁸² Du latin '*tripalium*', est le nom d'un instrument de torture à trois branches chez les Romains. https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_2008_num_126_503_1436 date de consultation : 16/09/2017

uniques. Le fait qu'un mythe contienne un aspect irrationnel, parfois absurde, en ce qu'il ne respecte apparemment pas les lois communément admises de la nature, le rend inattendu et authentique. Dans une approche de l'art proche du chamanisme, les notions relèvent de l'irrationnel. Avec 'l'extraordinaire' et 'l'irrationnel', on peut surprendre l'attention de l'autre. Chez les peintres d'art optique apparaît la pratique de l'hypnotisme. En utilisant le trompe-l'œil, les artistes inventent une sorte d'attraction entre l'œuvre et le spectateur, une sorte d'hypnotisme. On pourrait également considérer 'la performance artistique' comme un des arts cérémoniels qui peuvent se relier également aux pratiques d'origine chamanique. Le chaman ne se pose pas de question dans la logique rationnelle contemporaine, puisqu'il a le savoir des dieux. D'ailleurs une montagne peut-être chamane.

Dans une démarche artistique la notion de 'la ritualisation des gestes' peut se réaliser inconsciemment. Or, l'art contemporain définit le rituel comme une imposition d'un déroulement, de gestes précis, d'un protocole. On peut se rappeler de Roman Opalka qui pousse très loin le rituel. Mais celui-ci chez Opalka est extrêmement conceptuel. Pour créer son œuvre 'Autoportrait', il se photographie de 1965 au 2011 et s'exprime ainsi sur cela : « [...] *ce que je nomme mon autoportrait, est composé de milliers de jours de travail. Chacun d'eux correspond au nombre et au moment précis où je me suis arrêté de peindre après une séance de travail* ». Le rituel des gestes d'un artiste, quand il est en cours de création, n'est pas toujours précis, mais cela ne veut pas dire qu'il n'existe pas une répétition de patterns psychiques qui extériorisent ses pulsions vitales. Mais qu'est-ce qu'un geste ritualisé ? Le rituel, à l'origine, est un ensemble de règles désignant le déroulement d'une cérémonie dans le cadre d'une religion ou d'une croyance. Dans les sociétés primitives, le rituel utilise les gestes pour capter une force soi-disant surnaturelle. Mais comment peut-on définir la notion de rituel dans un champ artistique ? Dans l'univers de l'art, le rituel peut être un ensemble de gestes, de façons d'être, d'automatismes et d'habitudes quotidiens qui donnent sens à l'existence même de l'artiste. Pour comprendre le sens de ceci, on doit observer l'artiste dans tous ses petits détails, comment il commence à travailler, comment il avance dans son travail et comment il le finit. Le processus qui fera œuvre peut décrire un rituel personnel plus conscient que nos rituels quotidiens. C'est dans un processus créatif que le geste deviendra une règle ou un outil qui servira à l'invention d'une œuvre. Dans l'histoire de l'art, on retrouve la présence de gestes ritualisés chez différents artistes. On pourrait analyser les œuvres de Joseph Beuys en passant par une analyse de ses gestes ainsi que des protocoles qu'il a infligé à sa démarche artistique.

L'importance du protocole, dans la démarche de Joseph Beuys vient de sa volonté de sensibiliser la notion de 'la démarche artistique' à une responsabilité envers la vie collective de

l'être parlant. Chez Beuys, il y a une volonté d'appivoisement de l'animal — mais chez le chaman cela n'est pas certain. Dans sa célèbre performance, *Coyote, I like America and America likes me* (1974) : il arrive de Düsseldorf à New York. De l'aéroport, une ambulance le transporte, enroulé dans du feutre jusqu'à la galerie, où il cohabitera avec un coyote. Or, Charle Dreyfus désacralise chez Beuys, l'importance de respecter strictement les protocoles : « *Et le voici trois jours dans la galerie d'art, qui n'a pas encore servie, grillagé avec Little John, un coyote à l'état sauvage venu du Texas – on ne sait plus très bien : dans le beau livre de Caroline Tisdall, il y a deux photos du propriétaire du coyote qui vient, lui, du New Jersey ! Sauvage ? Certains distinguent dans le film des marques de collier ! Beuys s'y trouve entre le 23 et le 25 mai 1974. Mais il n'est pas resté, comme on peut le lire souvent, trois jours et trois nuits entiers avec l'animal. J'y étais et j'ai dîné avec lui deux étages plus haut – mais cela est une autre histoire que l'on peut lire en détail autre part.* »⁸³ Par ailleurs, malgré des imperfections de sa démarche artistique, Beuys nous a transmis un message précis concernant le sens d'une vie humaine à cette époque du capitalisme et de la société débordée par la consommation.

La manière d'utilisation du feutre ou de la graisse chez Beuys est également protocolaire dans de nombreuses œuvres. Le feutre et la graisse font référence à son accident d'avion pendant la deuxième guerre mondiale, en 1943. Dans cette performance, on peut trouver la trace de la cérémonie, du mythe personnel et du geste ritualisé. En partant de l'accident ou le mythe de cet accident en Crimée,⁸⁴ il crée une autobiographie qu'il qualifie de mythologie personnelle⁸⁵ ; autre qualité qui attire notre attention chez Beuys et qui est également liée à la notion d'œuvre d'art auratique. Car c'est du mythe de son accident que découle sa pratique artistique engagée pour guérir les malaises de sa vie. Son art est d'être l'intermédiaire entre une spiritualité personnelle et un matérialisme contemporain. Son acte créatif pourrait être un moyen pour arriver à la réalisation de l'idée de 'L'art pour Tous'. Mais faudrait-il pour cela redéfinir le mot 'art' ? Et qu'est-ce qu'être un artiste ? Faudrait-il un nouveau système éducatif ? Beuys, en disant dans son livre : *Par la présente je n'appartiens plus à l'art*, ouvre un discours sur la manière dont il envisage une possible politique de l'éducation dans une société contemporaine. Son idée de 'l'art pour tous' implique que l'art

⁸³ Charle Dreyfus, *Beuys et l'animal*, article dans le revenu Inter numéro 113, Les Éditions Intervention, hiver 2013, P.14. <https://www.erudit.org/fr/revues/inter/2013-n113-inter0419/68316ac.pdf> date de la consultation : 30/02/2020

⁸⁴ Note : lors d'une mission, l'avion de Joseph Beuys s'est fait abattre. Il a été le seul survivant, mais perdu et gravement blessé en Crimée, il est sauvé par des nomades Tartares. Ils ont soigné ses blessures et ses brûlures en le recouvrant de graisse animale, en le réchauffant en l'enroulant dans du feutre et en le nourrissant de lait, de miel et de fromage. Cette histoire paraît si incroyable que certains en doutent aujourd'hui.

⁸⁵ La Crimée est une péninsule située au sud de l'Ukraine et à l'ouest de la région du Kouban en Russie, qui s'avance dans la mer Noire.

devienne une nourriture culturelle qui doit être partagée, une donnée de base, ou presque un droit, pour ainsi dire, universel.



3. D'un mythe personnel à l'aura de l'œuvre

La transmission de la mythologie de génération en génération fait d'elle une partie intrinsèque de nos pensées. Elle est un éternel recommencement du même récit. Depuis l'aube de la pensée, la mythologie puise ses images dans une source commune à l'espèce humaine. Dans chaque culture, elle provoque de multiples interprétations qui généreront une infinité d'imaginaires, à la fois collectifs et personnels. L'imagination est une forme de pouvoir qui ne fonctionne que quand il est accompagné d'une forme de croyance profonde. L'imagination, en filant la laine du tissu mémoriel paradoxal de l'histoire humaine, tricote ses propres mythes. Le mythe étant une invention irrationnelle, il manifeste ce pouvoir de l'imagination collective. Une grande partie de la chaîne significative des symboles dont l'interprétation est constamment renouvelée nécessite un alignement de réalités psychiques et physiques.

Le mot 'mythe' vient du latin *mythos* : fable, conte, légende et de l'ancien Grec *μῦθος mûthos* : récit, légende, de l'indo-européen commun *mêwd* et du vieux slave *мыслити mysliti* : 'penser', 'croire'.⁸⁶ Le mot 'mythe', en persan, se traduit en 'Osturé (استوره)' signifiant : 'mythe / anecdote / conte / fable'.⁸⁷ Dans la langue persane comme dans le français familier, un mythe veut dire ainsi un faux discours, un mensonge. Un mythe, souvent, enseigne l'aura d'une croyance idéologique afin de manipuler et de former la pensée de l'être parlant. L'œuvre d'art auratique de notre époque

⁸⁶ Michel Bréal et Anatole Bailly, *Dictionnaire étymologique latin, Les Mots Latins : groupés d'après le sens et l'étymologie*, p.208

Voir aussi : http://lettres.tice.ac-orleans-tours.fr/php5/coin_eleve/etymon/etymonlettres/narration/mythe.htm et <https://fr.wiktionary.org/wiki/mythe> date de consultation 23/12/2015

⁸⁷ Adolphe Bergé, *Dictionnaire Persan-Français*, p.34

Note : également une traduction du mot *afsaneh* (افسانه) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

transmet à son destinataire la trace d'un mythe personnel lié à une idéologie souvent hybridée par une approche individualiste de l'existence.

Les liens entre les gestes propres à une pratique artistique et la présence d'une mythologie personnelle se situent dans les champs de l'auto-fiction, de l'autobiographie. « *La mise au jour de symboles demande une certaine recherche personnelle [...] toute œuvre de création est autobiographie* ». ⁸⁸ J'attribue beaucoup d'importance aux démarches picturales qui laissent les formes et les couleurs couler afin de raconter une histoire presque incompréhensible. Joseph Beuys, à partir de son accident en Crimée, a inventé une autobiographie qu'il qualifie de 'mythologie individuelle / personnelle'. ⁸⁹ J'accorde une grande attention à cette singularité chez Joseph Beuys, car elle est liée à ce que je qualifierais d'art mythique et chamanique. Certains artistes contemporains élaborent des mythologies individuelles : « *c'est aussi en 1972 que Szeemann⁹⁰ avait lancé les concepts assez flous de 'mythologie personnelle' et de 'musée des obsessions' : des artistes comme Beuys, mais aussi comme Warhol dans sa Factory, Jean-Pierre Reynaud dans ses « psycho-objets » ou Boltanski dans ses accumulations maniaques **d'artefacts enfantins**, par leur comportement singulier mais apparemment cohérent, leurs actions, leurs oracles, leur élection d'objets singuliers offre comme instrument de culte dont ils étaient les célébrants, devenaient les figures solitaires et charismatiques d'une sorte de **mythos de la modernité**, comparable aux univers mythologique des dieux antiques* ». ⁹¹

La mythologie classique n'est pas réellement présente dans la peinture contemporaine. Elle donne sa place à la mythologie personnelle et à la mythologie quotidienne. ⁹² La mythologie personnelle dans la peinture est un savoir-faire qui est formé à partir d'une symbolisation personnelle de formes et de couleurs. Il ne s'agit pas de 'savoir peindre' ou de 'pouvoir peindre'. En effet, on peut dessiner l'aura d'une mythologie personnelle autour de n'importe quelle œuvre d'art. L'essence d'une mythologie personnelle qui se manifeste sous la forme d'une œuvre d'art porte à la fois les notions du mysticisme, de la magie, de l'aura, du mythe et de l'irrationnel. Une

⁸⁸ Richard Linder, *Eduardo Arroy, Adults-only*, musée de la vie romantique, 2005, p.132

⁸⁹ Magali Nachtergaele, *Esthétique des mythologies individuelles, le dispositif photographique de Nadja à Sophie Calle*. Littératures. Université Paris-Diderot - Paris VII, 2008. p.366

Note : « *La plupart de ces artistes narratifs n'ont pas l'envergure populaire d'un Warhol : tout simplement parce que les modes de production et de diffusion de ces œuvres sont tout sauf spectaculaires, n'emploient aucun mode de diffusion de masse et jouent au contraire sur la singularité et l'originalité individuelle des récits mis en scène. Ainsi, ces artistes associés au Narrative Art sont aux États-Unis des personnalités plus ou moins connues comme, entre autres, David Askevold, John Baldessari, Bill Beckley, Robert Cumming, Peter Hutchinson ou William Wegman ; en Allemagne, Jochen Gerz et Joseph Beuys et en France, Didier Bay, Christian Boltanski et Jean Le Gac.* »

⁹⁰ Harald Szeemann, né le 11 juin 1933 à Berne et mort le 18 février 2005 à Tegna, est un commissaire d'exposition suisse.

⁹¹ Jean Clair, *L'hiver de la culture*, édition Flammarion, 2011, p.85-86

⁹² En 1964, Bernard Rancillac, Herve Télémaque, Peter Foldes et Gérard Gassiot-Talabot, exposent dans le musée de Marie-Claude Dane. Le titre d'exposition était « Mythologie Quotidienne ». Mythologie quotidienne prend singulièrement en compte la peinture dans son rapport au réel.

peinture abstraite n'est peut-être pas mythologique dans ses apparences, mais elle peut être enracinée dans une mythologie personnelle. Autrement dit, on peut considérer d'une certaine manière que toutes les peintures puissent être mythologiques. Mais en donnant un sens mythique au sens général de la peinture, on risque de la rendre sacrée ou bien religieuse. Peut-on dire que la peinture contemporaine est religieuse ? Par religion j'entends : l'ensemble des rites propres à une doctrine spiritualisée. Bien entendu dans les sociétés contemporaines les religieux sont de plus en plus mis en doute par la masse des individus. En même temps, les rescapés des idéologies religieuses réagissent de manière extrême pour continuer à exister. La religion étant un système de pensées, elle propose des explications / justifications existentielles, physiques ainsi que spirituelles, et construit des ponts entre les êtres parlants et cette chose 'invisible' qui lui attribue une existence spirituelle.

L'essence de l'art est invisible comme l'essence de la croyance, on peut les imaginer se dissimulant sous de multiples apparences. Comme les modes opératoires du mythe, les ressorts intimes de l'art sont insondables. Ce qui fait qu'un mythe produit son effet, qu'une œuvre d'art nous touche personnellement ne relève pas du quantifiable. Toutes les postures sont possibles, ce n'est pas la forme qui dicte le sens, mais l'essence d'une psyché qui génère une infinité de formes et de sens personnels.

Ma mythologie fait apparaître dans ma peinture des images articulées par une forme de langage codifié. En produisant une image, je laisse la trace de ma propre mythologie, je la matérialise. Mais qu'est-ce donc que cette mythologie qui est la mienne ? Je pense qu'il faudrait différencier mythologie en général, celle qui touche aussi mon imagerie, et mythologie personnelle qui se fabrique également dans le milieu familial. Une mythologie personnelle est un ensemble de mythes générés par une réaction défensive face à un trauma souvent lié à l'émotion de l'amour. Le terme mythologie exprime, en général, l'ensemble des mythes liés à la tradition et à la culture d'une civilisation. Si un ancien mythe est illustré par le peintre, nous sommes dans une sorte de redite. Cependant, s'il est traversé par des éléments personnels, transcendé en quelque sorte, lui-même devient davantage communiqué par la peinture. Dans mes dessins ou mes peintures, je représente un univers, quelquefois obscur, avec des créatures hybrides et des corps humains déformés et découpés. Je ne sais pas quelle est l'exacte origine de mes peintures, je la devine, je la suppose plus que je ne la connais.

Historiquement, jusqu'à l'avènement de l'ère moderne et postmoderne, la peinture a toujours été liée à la mythologie. Dès les premières images connues de l'homme, par exemple celles de la grotte de Lascaux, on reconnaît dans leurs processus créatifs et leurs traces une logique

cérémonielle, par conséquent mythologique. Mais pourquoi une grande partie de la peinture produite dans la société contemporaine semble-t-elle être dépourvue d'éléments mythologiques, comme si elle tenait à représenter l'absence de tout système de référence et par là d'affirmer la mort d'une forme de sacré ? Pour apporter des éléments de réponse à cette question, je me réfère à l'aura de l'œuvre d'art. Je voudrais analyser le processus par lequel un artiste pourrait transmettre une aura à une création. La mythologie personnelle de l'artiste joue-t-elle un rôle là-dedans ? Distinguer une 'œuvre d'art' d'une 'production artisanale' s'avère très délicat. Mais si l'on donne une dimension plus tangible et objective à l'aura de l'œuvre d'art, on pourra disposer d'un critère utile et subtil pour évaluer ainsi que pour apprécier une pièce.



Christian Boltanski, Monument, 1985, 65 photographies noir et blanc et couleur, 17 lampes électriques, variateur et câbles électriques, 183x238 cm, Nîme, le carré d'art, musée d'art contemporain, © David Huguenin

Louise Bourgeois est apparentée à ce même groupe d'artistes ayant une mythologie personnelle dans l'art, notamment dans son livre *Destruction du père Reconstruction du père*⁹³. Cette notion est en relation avec celle du mythe personnel, introduite dans la littérature par une étude de Charles Mauron⁹⁴ en 1963.⁹⁵ Il nomme ainsi les structures inconscientes qu'il repère à partir des métaphores obsédantes présentes dans les textes de plusieurs auteurs. Son approche

⁹³ Louise Bourgeois, *Destruction du père Reconstruction du père*, Daniel Lelong éditeur, 2000, Tusson.

⁹⁴ Charles Mauron est un traducteur français d'auteurs anglais contemporains, un poète, romancier et un critique littéraire ayant utilisé la critique littéraire psychanalytique pour établir et développer les bases de la psychocritique.

⁹⁵ http://www.rocsir.goldenideashome.com/archiv/2005_2/4OlympiaAntoniadou2005.pdf date de consultation : 23/11/2015

critique est guidée par la psychanalyse. Dans l'art contemporain, la notion de mythologie personnelle est très proche de celle de l'autobiographie. Dans les arts visuels par exemple, l'autoportrait et la photo-biographie⁹⁶ prouvent la présence d'une mythologie personnelle. **Dans mon regard, une mythologie personnelle dans l'art est une association de signes et de traces qui racontent la réalité existentielle de l'artiste.** Chaque œuvre d'art ne devrait-elle pas être une histoire personnelle, ou plutôt un mythe personnel ? Toute œuvre ne procède-t-elle pas à de l'autobiographie ? « *Dans le courant de notre conscience, la parole persuasive intérieure est ordinairement mi- 'nôtre', mi- 'étrangère'. Sa productivité créatrice consiste précisément en ceci qu'elle réveille notre pensée et notre nouvelle parole autonome* ».



Louise Bourgeois, *Toi et Moi*, 2006, sérigraphie en couleurs sur tissu, 19,6 x 26,9cm

La mythologie personnelle se forme autour des sentiments et des ressentiments intimes de la vie de chaque individu. Son éducation, ses expériences positives ou négatives, sa compréhension de la vie, ses angoisses, sa solitude sont les matériaux basiques d'une mythologie personnelle. Mais les mythes personnels ne sont pas toujours accessibles. Cela veut dire que, parfois, on peut découvrir l'existence d'un mythe en créant une image, alors que d'autres fois, on ne remarque même pas son existence. Ici, la notion d'aura prend de l'importance car si nous définissons l'aura de l'œuvre comme une force qui en émane et pénètre l'observateur, mais dont la puissance est dépendante de

⁹⁶ http://www.okozaoko.com/graphisme_cegep/photographie/histoire_photo.pdf date de consultation : 23/11/2015

l'authenticité des gestes qui l'ont composée, il en découle que sans la mythologie personnelle, on ne peut pas créer une image authentique qui porte une certaine aura. L'aura est une conscience magique que l'artiste réussit à transposer parfois dans une œuvre d'art.

La notion de 'la trace d'une action créative' m'apparaît importante dans la compréhension de ce qui qualifie l'aura d'une œuvre d'art. La trace, quand on en parle dans la contexte d'une action créative, devient 'le témoin' d'un état d'être extrêmement intime, et c'est cela qui engendre peut-être une aura. Une trace est le résultat d'un agissement du récipient interne d'une personne envers l'extérieur de son état individuel. J'estime donc que les notions de l'aura et de la trace sont étroitement liées l'une à l'autre. Toute action nécessite une énergie vivante, si l'artiste dans son œuvre génère une aura en conséquence de son état d'être, cela ne s'extériorisera qu'à travers son énergie créative. Par énergie créative, j'entends : la pulsion primaire d'un mythe personnel. Une œuvre qui porte la trace authentique de son créateur est une œuvre exceptionnelle, donc potentiellement auratique. L'idée de la trace du créateur dans sa création s'approche du mythe de Dieu qui a insufflé son esprit dans le corps d'Adam. Cela peut expliquer la similarité entre notre perception de l'œuvre d'art auratique et l'objet de la sacralisation d'une croyance. La transmission de l'aura est un processus qui est rarement réussi, c'est pour cela qu'on ne peut pas dire que toutes les œuvres sont des œuvres d'art auratique, mais par exemple pour Pablo Picasso, on ne peut pas non plus ignorer l'aura de son chef d'œuvre 'Guernica'. Il est vrai, sous un angle général, que cette force colérique est dirigée contre la guerre, la violence, l'injustice et la mort, mais elle représente avant tout la réaction d'un peintre face à la menace morbide de ses origines culturelles, y compris celles de sa mythologie personnelle.

L'artiste peintre est toujours à la recherche d'une image authentique, c'est un éternel recommencement ; il endosse en quelque sorte le rôle de Sisyphe. Merleau-Ponty a dit quelque chose qui me semble important de considérer quand on parle de l'œuvre d'art : « *“moi je pense que Cézanne a cherché la profondeur toute sa vie”* », dit Giacometti, et Robert Delaunay : « *La profondeur est l'inspiration nouvelle.* » *Quatre siècles après les 'solutions' de la Renaissance et trois siècles après Descartes, la profondeur est toujours neuve, et elle exige qu'on la cherche, non pas 'une fois dans sa vie', mais toute une vie* ».⁹⁷ Et encore : « *quand Cézanne cherche la profondeur, c'est cette déflagration de l'Être qu'il cherche, et elle est dans tous les modes de l'espace, dans la forme aussi bien* ».⁹⁸ Dans cet acte infini, il y a des moments où l'aura de l'artiste se pose sur son œuvre. Ceci n'est pas un événement ordinaire, c'est plutôt un hasard marquant et

⁹⁷ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris, 2019, p.64

⁹⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Ibidem*, p.65

surprenant. Cela dépend de l'état psychique du pratiquant de l'art. Gisèle Grammare, artiste peintre et écrivaine, dans son livre *L'auréole de la peinture*, s'exprime ainsi : « *l'aura lointaine qui m'intéresse c'est l'aura de l'art tout entier. Invisible au créateur qui cherche, ressent et désire ; c'est une construction mentale presque inaccessible qui apparaît parfois sous une forme étrange* »⁹⁹ La notion de 'l'aura de l'art tout entier' met en lumière l'idée de l'art comme un être entier. Par ailleurs, l'aura lointaine d'une œuvre d'art n'est pas catégoriquement celle de l'art tout entier, puisque c'est la croyance individuel de l'artiste qui engendre l'aura de son œuvre. Ainsi, le fonctionnement psychanalytique du mythe personnel dans une démarche artistique crée un pont entre des croyances intimement inconscientes (donc lointaines), et le monde extérieur (la réalité brute).

Dans ces circonstances, on peut dire que l'objet / sujet de l'intérêt d'un mythe personnel est également un objet / sujet auratique. L'aura, par exemple, d'un objet chamanique est une aura orientée vers un but, censée faire quelque chose de particulier. En superposant le processus d'un rituel chamanique avec le processus artistique, je peux considérer que l'objet chamanique porte une certaine aura qui poursuit une mission. Mais ceci n'est pas forcément le cas d'une œuvre d'art. On peut toujours considérer une mission pour l'art, mais sa mission n'est pas son seul raisonnement. On peut penser que chaque création artistique existe parce qu'elle a une mission. L'art politique est un art à finalité. Même si l'on considère simplement l'œuvre d'art comme une pièce décorative, « être décorative » devient la finalité de l'œuvre. L'art au-delà de la politique et de la décoration a bien une autre mission : la transcendance de son pratiquant (artiste).

L'acte créatif cherche à se situer en dehors de l'expérience ou de la pensée humaine. « *Le concept d'authenticité ne cesse jamais de tendre vers quelque chose de plus qu'une simple attribution d'origine* »¹⁰⁰. Le pratiquant d'art cherche à créer une œuvre d'exception, c'est pour cela qu'on parle de l'aura d'une œuvre. Par ce point de vue, l'objet de rituel ne peut pas avoir une aura, car il n'est pas unique et original. Chaque objet chamanique a été fabriqué pour une raison particulière mais il n'est pas unique dans son apparence. On fabrique quasiment toujours les mêmes types d'objets. La fabrication d'un objet chamanique suit un certain modèle. La personne qui l'a fabriqué est un chaman, qui le construit dans une condition cérémonielle. Si l'on considère que le chaman transmet son aura à l'objet comme l'artiste le fait, on peut comprendre pourquoi un objet chamanique prend parfois la même valeur qu'une œuvre d'art.

⁹⁹ Gisèle Grammare, *L'auréole de la peinture*, Ouverture Philosophique, Paris, 2004, p.17

¹⁰⁰ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, p.28

L'art peut avoir une certaine mission, mais c'est l'artiste ou la société qui la définissent. Autrement dit, la multitude infinie de missions qui peuvent être assignées aux objets d'art revient finalement à dire que l'art n'a aucune mission spécifique. De même que pour sa finalité, pour sa signification, quand il y a une infinité d'interprétations d'une œuvre, il n'y en a aucune qui prévaut. Quand il y a la présence de l'aura dans une œuvre d'art, les interprétations deviennent multiples. D'une certaine manière, on pourrait dire que là où le post-modernisme théorique nous laisse avec un objet d'art devenu complètement vide de signification dirigée ou d'agencement dans un système de références traditionnelles, c'est la notion d'aura qui peut apporter une qualité transcendante et unique à l'objet d'art, et le différencier d'une production artisanale ou d'un objet de rituel.

Expérience, l'écriture : quand j'étais encore en Iran, il y a quelques années, en observant mes pensées, j'ai remarqué que je suis 'multiple'. Mon 'moi' est multiple. À l'époque, j'avais inventé une manière d'écriture, une écriture avec laquelle je pourrais former quelques postures pour mes multiples 'moi'. Mes pensées coulaient sur les pages. Mes pensées banales. Mes pensées profondes. J'écrivais les paroles précises de chaque 'moi'. J'avais attribué le titre du 'moi' à chaque caractéristique de ma personnalité. Chaque 'moi' avait son rôle et sa fonction. Ils étaient reliés l'un à l'autre. Ils formaient ensemble ce que 'moi' je pensais. Ma manière d'écrire était une forme de recul sur soi-même. L'objectif était d'observer mon Moi / grand ego.

Par exemple :	Le 'moi correctrice'	Le 'moi amoureuse'
Le 'moi narcissique'	Le 'moi triste'	Le 'moi spirituelle'
Le 'moi égoïste'	Le 'moi perdue'	Le 'moi agressive'
Le 'moi méchante'	Le 'moi courageuse'	Le 'moi artiste'
Le 'moi timide'	Le 'moi passionnée'	Le ' moi inconnu '
Le 'moi créatif'	Le 'moi peureuse'	etc.
Le 'moi mystérieuse'	Le 'moi gentille'	

Ce sont des 'couches' de 'moi' superposées les unes les autres. Mes 'moi / couches' s'activent en permanence et en parallèle. Entre tous mes moi, il y en a un qui m'est le plus particulier : le 'moi inconnu'. Il est celui qui relie les autres. Celui qui change les sujets de mes pensées. Celui que je ne peux pas 'observer / analyser / définir', il m'échappe. D'un certain point de vue, ce 'moi inconnu' ne pourrait-il pas être 'le vrai moi' ? Tous mes moi, ne pourraient-ils pas être

les détails du corps entier d'une image de 'Moi' ? L'image que j'ai de 'Moi' n'est-elle pas le mythe du 'moi' ?

La notion du 'moi inconnu' peut évoquer la notion du ponctum et son lien à l'aura de l'œuvre d'art, car ce qui s'échappe de la conscience d'un artiste est l'élément qui s'ajoute à l'œuvre et qui la rend authentique. J'ai souvent entendu, et j'ai répété la même phrase pour quelqu'un d'autre : 'Sois toi-même'. Cette phrase est souvent utilisée dans des situations dans lesquelles nous ne sommes pas nous-mêmes, quand nous avons l'air mal à l'aise, quand nous nous comportons de manière artificielle. Une situation inconfortable pour la nature d'un 'moi'. Chaque 'posture / rôle / fonction' pour chaque 'moi' est ce qui caractérise le mythe du 'moi'. Le 'moi / ego / narcissé' se superpose avec les concepts du 'mythe personnel' et de 'l'aura de l'œuvre d'art'. Je me raconte un récit mythique du 'moi'. Dans ce récit, il n'y a qu'un seul objectif, 'trouver / sauver / découvrir / rejoindre' le 'Soi'. 'Soi', pronom réfléchi de la troisième personne. La réflexion du 'Moi' sur soi-même. Un effet du miroir. La 'troisième personne' me rappelle une ancienne poésie persane de *Shâms-é-Tabrizi*, mystique iranien de la voie Soufi¹⁰¹. Il était le guide, le maître et l'amour spirituel de Rûmi. La troisième ligne :

*« Le calligraphe, a écrit trois sortes de lignes :
Une des lignes, il a lu lui-même, non pas des autres.
Une des lignes, il a lu lui-même, aussi des autres,
Une des lignes, ni lui, ni des autres n'a pas lu. Moi, je suis la troisième ligne ».*¹⁰²

De ce point de vue, tous les êtres parlants sont partiellement 'une troisième ligne'. Ou alors la troisième ligne représente l'aspect inconscient de la psyché d'un être parlant. Elle est 'le moi inconnu'. On remarque également une similarité entre cette poésie de *Shâms-é-Tabrizi* et une des pensées de Wassily Kandinsky à propos de la nécessité intérieure de l'artiste. Il classe cela en trois catégories : « 1. *chaque artiste, en tant que créateur, doit exprimer ce qui lui est propre* (élément de la personnalité), 2. *chaque artiste, en tant qu'enfant de son époque, doit exprimer ce qui est propre à cette époque* (élément du style dans sa valeur intérieure, composé du langage de

¹⁰¹ Le soufisme considérée comme une philosophie spirituelle / religieuse d'Islam. C'est une forme d'Islam mystique / ascétique.

¹⁰² Shams ed Dîn Tabrizî, traduction du poésie en persan : « [...] Ils m'ont demandé : fait nous un interprétation du Coran. Je l'ai dit : mon interprétation, vous le savez, ce n'est ni du Mohammad ni du Dieu. Ce 'Moi' d'ailleurs, ignore-'Moi'. Je lui dis (à Moi) : car tu a été ignoré, vas t'en. Pourquoi tu te fais mal ? Il (Moi) m'a dit : non, je ne m'en vais pas. Il ne me comprend pas. Comme un calligraphe qui a écrit trois lignes : l'un il l'a lu et aucun d'autre. Le second qu'il l'a lu et l'autre aussi l'a lu. Et le troisième, ni lui ni l'autre ne l'a lu. Ça, c'est moi ... La troisième ligne [...] » « می گویمش: « ما را تفسیر قرآن بساز. گفتیم: تفسیر ما چنان است که می دانید. نی از محمد! و نی از خدا! این 'من' نیز منکر می شود مرا. می گویمش: « چون منکری، رها کن، برو. ما را چه صداع (دردسر) می دهی؟ می گوید: نی. نروم! سخن من فهم نمی کند. چنان که آن خطاط سه گونه خط نوشتی: یکی «او خواندی، لا غیر ... یکی را هم او خواندی هم غیر او ... یکی نه او خواندی نه غیر او. آن خط سوم منم که سخن گویم. نه من دانم، نه غیر من » Mohammad Hasan Naser-eddin Sahebzamani, *Troisième ligne*, Tehran, 1972.

*l'époque et du langage de la nation, aussi longtemps que la nation existera en tant que telle), 3.chaque artiste, en tant que serviteur de l'art, doit exprimer ce qui est propre à l'art en général (éléments de l'art pur et éternel que l'on retrouve chez tous les hommes, chez tous les peuples, dans toutes les époques, dans l'œuvre de chaque artiste, de toutes nations et de toutes les époques et qui, en tant qu'élément principal de l'art, ne connaît ni espace ni temps). »¹⁰³ Ces trois catégories désignent également un processus créatif révélant le concept de l'aura de l'œuvre d'art. Exprimer ce qui lui est propre, indique une démarche artistique de recherche de son authenticité. Exprimer ce qui est propre à l'époque dans laquelle l'artiste vit souligne le fait qu'une œuvre authentique doit s'occuper des questions de l'époque de sa fabrication. Exprimer ce qui est propre à l'art en général, met en lumière la notion du *hic et nunc* d'une œuvre auratique.*

Le terme 'talent d'improvisation' vient du latin *extemporalitas*, *âtis* et signifie proprement : l'improvisation.¹⁰⁴ Improviser, d'où sont issus les mots improvisateur et improvisation est un mot d'origine italienne, qui exprime l'idée de parer à l'imprévu ; improvisiste, de la même origine, signifie : 'imprévu'.¹⁰⁵ Ce mot en persan se traduit par *Bédâhé* (بداهه) signifiant : 'fait sans conscience et sans penser, fait soudain et irréfléchi'.¹⁰⁶ Par ce passage étymologique, j'arrive à cette question : que pourrait être 'une action' véritablement 'improvisée' ? Des actes / mots irréfléchis et impromptus dévoilent l'action créative. Or, il y a toujours un déclencheur pour une action créative / improvisée, nous indiquant qu'aucune action créative n'est réellement improvisée ; voilà un des 'paradoxes / générateurs' d'une action créative. Quand je peins, il y a des étapes à passer pour que je me trouve enfin face au moment où je m'arrête. Parfois, pendant des mois voire des années, j'abandonne une image inachevée, puis un jour, je la retrouve et la termine. Les étapes de la réalisation d'une image sont bien évidemment illimitées, tout dépend du moment où je m'arrête, le moment au cours duquel l'image éprouve un élément qui me surprend et qui — pour un moment court — me satisfait. À mon sens, l'approche d'improvisatrice dans une démarche artistique peut permettre l'apparition d'œuvres potentiellement auratiques. Cette approche laisse l'inconscient s'exprimer au travers d'un écoulement de gestes qui, bien évidemment, laisseront des traces de ceux-

¹⁰³ Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël / Gonthier, 1974, pp. 132-133.

De ce même livre à la p.134 : « *Aujourd'hui nous entendons en elle la résonance dénudée de l'éternité d'une part. Et d'autre part plus une œuvre 'actuelle' a les deux éléments première, plus elle aura l'accès facilement à l'âme de contemporain. Et de plus : plus l'œuvre actuelle sera imprégnée du troisième élément, plus les deux premiers seront dominés et plus l'accès à l'âme contemporaine sera rendu difficile. Et c'est pourquoi des siècles sont parfois nécessaires pour que la résonance du troisième élément atteigne l'âme des hommes* ».

¹⁰⁴ Michel Bréal et Anatole Bailly, *Dictionnaire étymologique latin*, p. 387

¹⁰⁵ Léon Cledat, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, p.612

¹⁰⁶ Adolphe Bergé, *Dictionnaire Persan-Français*, p.60

Note : également une traduction du mot *Bédâhé* (بداهه) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

ci. Il permet également à l'inconscient de pouvoir engendrer l'élément de surprise qui, à son tour peut provoquer l'authenticité d'une œuvre.



Ainaz Nosrat, *Autoportrait avec un paysage*,
2016, huile sur toile, 100x100 cm

Analyse de la peinture, *autoportrait avec un paysage* : cet autoportrait est un des rares que j'ai fait durant ces dernière années en me regardant dans un miroir. Je remarque que malgré d'utilisation du modèle (dans ce cas le reflet de mon visage dans le miroir) mon imagination domine l'ensemble de l'image. Plusieurs raisons me viennent à l'esprit, je me rappelle du processus d'apparition de cette peinture. Elle fait également partie des images que j'ai abandonnée inachevée pendant quelques mois puisqu'elle me dérangeait. Ce qui me dérangeait le plus dedans était justement l'image de moi-même que je n'arrivais pas à aimer. Mon imagination m'a toujours aidée à m'aimer, c'est peut-être pour cela que je préfère supprimer 'la modèle' et peins mes imaginations.

Quand je peins mon visage de mémoire, j'avance plus rapidement, je m'aime toujours et c'est pour cela que je peux décider plus rapidement de m'arrêter à un moment et me dire : « c'est terminé, j'aime cette image ». Mais ce moment, dans le cas de cet autoportrait, est arrivé après quelques mois d'abandon, puis une apposition violente de couleur rouge. Un jour, avec le rouge d'alizarine, j'ai attaqué la toile. J'ai pris le pinceau comme un meurtrier prend un couteau, j'ai failli déchirer la toile. Après cinq ou dix minutes de violence, la sensation d'amour m'a envahie et j'ai arrêté de peindre. L'image était finalement achevée.

Mon visage n'a pas vraiment une expression particulière, je regarde directement dans les yeux de celui ou celle qui me regarde. J'ai un peu l'air déprimée, perdue ou fatiguée ; en même temps quand je regarde longtemps mon visage, j'ai l'impression qu'il est comme un masque.

Mon buste est habillé d'une couche de roses blanches, recouvertes par une couche de rouge alizarine. J'ai mis ma main gauche sur le haut de mes seins couverts de ces roses. Ce buste est l'endroit que j'ai le plus attaqué quand je me bagarrais avec la toile. Presque effacé, il est peut-être la trace du dégoût de mon corps, de mes seins que j'ai voulu mettre en valeur en les cachant sous les roses blanches.

Les fantômes des roses, autrefois blanches, forment une sorte d'habillage pour le corps nu. D'un certain point de vue, elles sont là pour censurer la nudité qui est toujours présente dans mon imagerie. Elles sont les traces d'une féminité effacée, blessée ou falsifiée.

Le lac est un des éléments qui se répète régulièrement dans mes images. Il est l'une des caractéristiques spirituelles de l'élément 'eau' qui attire particulièrement mon attention. La présence de l'image du lac dans cette peinture symbolise un rappel à l'origine de mon existence spirituelle.

Les montagnes sont également un des éléments présents dans plusieurs peintures de différents périodes de mon imagerie. Elles représentent souvent mon pays natal, l'Iran, et surtout la région de Téhéran où je suis née. Or, la montagne peut également désigner une masse stable et posée ; une existence entièrement immobile .

Le ciel dans cette peinture prend peu d'espace tout en couvrant, avec son reflet, l'ensemble du lac. Il montre peut-être ma situation face à moi-même. Je ne vois que très peu de ma véritable personne, car j'habite en moi ; je ne me vois qu'à travers mon reflet.

Maurice Merleau-Ponty, dans son livre *Le visible et l'invisible* s'exprime ainsi à propos des langages : « [...] les linguistes précisément nous apprennent qu'il n'en est rien, que la signification univoque n'est qu'une partie de la signification du mot, qu'il y a toujours, au-delà, un halo de signification qui se manifeste dans des modes d'emploi nouveaux et inattendus, qu'il y a une

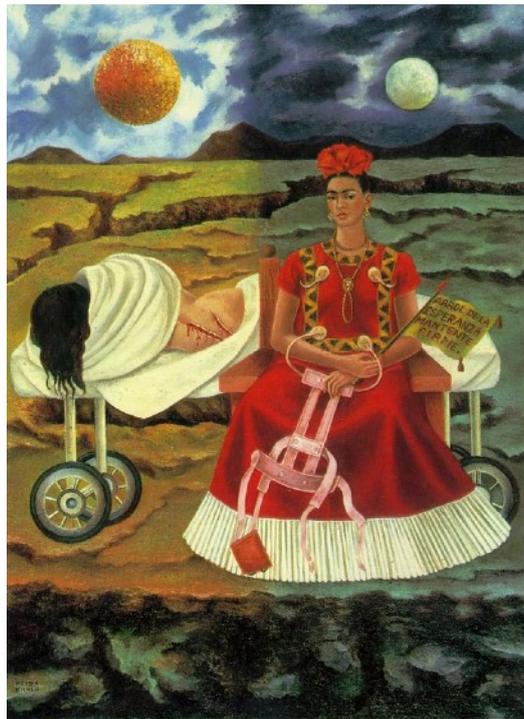
opération du langage sur le langage qui, même à défaut d'autres incitations, relancerait le langage dans une nouvelle histoire, et fait de la signification de mot elle-même une énigme. »¹⁰⁷ Le terme 'langage' est fréquemment utilisé pour décrire une des caractéristiques de l'art, mais la grande question reste encore sans réponse : l'art est-il un outil de communication ? L'œuvre d'art veut-elle communiquer quelque chose ? Pendant des années, j'ai développé ce que l'on peut peut-être appeler 'un langage pictural'. J'ai inventé un système de symboles personnels par lesquels je m'exprime et je raconte ma mythologie personnelle. Ces symboles sont, en effet, les fragments qui peuvent me guider vers les sources de mes pulsions. Les observations de mon fonctionnement m'indiquent que quand je peins, je ne veux pas savoir quelles sont mes pulsions du moment. En tant que peintre, je veux devenir double au moment même où je peins ; un être qui peint sans réfléchir et l'autre qui le regarde en pensant à tout et n'importe quoi. Quand je regarde une image, lorsqu'elle est terminée, je suis une, et je peux repérer certains éléments qui se répètent régulièrement dans mon imagerie. Par exemple, les quatre éléments principaux de la nature sont importants dans la construction de mes images ; l'eau, pour moi, signifie l'origine de la vie, l'érotisme, la fertilité et la création.

La peinture est un langage avec un alphabet très varié, car chaque peintre invente son langage symbolique. En utilisant ses outils et ses capacités techniques, il crée son propre langage en accord avec sa mythologie personnelle. Autrement dit, dans la peinture, chaque couleur, chaque outil et même chaque composition peut devenir une lettre. Pour pouvoir s'exprimer, ou plus généralement parler, le peintre utilise comme outil absolument tout ce qu'il a à sa disposition. En effet, pour un peintre qui cherche ses gestes personnels dans la peinture, tout peut être considéré comme des lettres et des mots. Par exemple, Frida Kahlo a fait de son autoportrait un symbole qui est une des caractéristiques de sa peinture. Chez Frida Kahlo, on retrouve des personnages mythiques de la mythologie Aztèque. Dans son tableau *L'Amour Etreinte de l'Univers, la Terre, Moi, Diego et le Señor Xolotl*, le Señor Xolotl est un Dieu associé aux phénomènes doubles, comme les jumeaux. Sa fonction est d'accompagner chaque nuit le soleil dans l'inframonde, ainsi que 'l'âme' des défunts vers le territoire des morts. Il protège les jumeaux et les êtres, humains ou monstrueux.

Ce que Frida Kahlo veut exprimer dans ce tableau est une histoire profondément personnelle. Elle utilise le mythe de Señor Xolotl pour symboliser les sensations de sa vie, sa relation avec Diego Rivera et la dualité qui est la cause de sa souffrance. Cette dualité se retrouve souvent chez Frida Kahlo. On peut citer par exemple l'image de la nuit et du jour, qui se mêlent

¹⁰⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible : suivi de Notes de travail*, Gallimard, Paris, 1964, pp.129-130

dans le tableau *'Arbre de l'espérance tiens-toi droit'*. Son fameux autoportrait *Les Deux Frida* revendique également, le rôle important de la notion de « dualité » dans l'apparition des mythes personnels de l'artiste. Elle l'a réalisé peu de temps après son divorce avec Diego Rivera. Dans cette peinture, Frida raconte la réalité d'une manière mythologique. Culpabilisait-elle par rapport à son divorce ? Ou bien, montre t'elle le sacrifice qu'une femme peut faire dans la recherche de son identité ? On dirait que sa mythologie personnelle est un métissage de ses expériences vécues et de son étirage culturel. La dualité montrée dans ce tableau est un phénomène surnaturel comme on en retrouve dans les mythes. En donnant un côté extraordinaire à l'image, elle dévoile sa douleur. Dans la peinture, la dualité n'est pas un nouveau sujet. Mais d'où vient l'attrait envers cette notion ? Peut-on dire qu'elle date de la naissance du mythe ? Autrement, peut-on considérer que la symbolique de la dualité est un geste qui transcende différentes mythologies ?



Frida Kahlo, *Arbre de l'espérance tiens-toi droit*, 1946, huile sur masonite 55,9x 40,6cm, collection Isidore Ducasse, France



4. Des organes d'un mythe personnel

Dans le processus de la création d'une image, ce n'est pas le résultat qui est important, mais la manière dont un artiste se sent dans le moment de l'action du 'faire l'image'. Quelle est l'action qui laisse une trace du 'mythe personnel' dans une peinture ? Est-ce un outil pour 'rendre visible l'invisibilité d'une existence dénaturée ? Le mot 'esprit' est une des 'apparences fantomatiques' de 'la chose invisible'. La notion d'esprit est aussi une des 'métaphores pressées / mythes'¹⁰⁸ de l'invisibilité de l'énergie vitale. Ces 'métaphores pressées', génèrent et construisent le corps d'un 'mythe personnel'. À l'intérieur de 'Moi (le grande ego)', il y a une machine qui fabrique du mythe, elle possède de multiples 'organes invisibles'. Il y a tout simplement de l'invisible, quelque chose dans la vie que nous ne voyons pas – pour de nombreuses raisons. On ne doit pas parler de l'invisibilité de la vie, mais de l'invisible. Par ailleurs, comment l'art fait-il voir cet invisible ? Du côté de la psychanalyse, on fait parler l'inconscient qui est une sorte d'invisible, et qui pourtant travaille en nous constamment.

Les sept organes d'une machine créative sont :

- L'organe de 'la mémoire visuelle' = l'archive des images mentales.
- L'organe de 'l'action de l'imagination' = la pulsion / le besoin d'inventer.
- L'organe de 'la libre expression spontanée' = l'ici et maintenant.
- L'organe de 'la destruction reconstruction' = l'éternel recommencement.
- L'organe du 'non-sens' = le vide de sens, la non compréhension.
- Le fluide de 'la métaphore' = l'élément générateur des métaphores spontanées.
- L'organe du 'rituel / gestuel personnel' = l'intermédiaire de l'action créative.

¹⁰⁸ Note : une métaphore

Ce sont les organes qui, ensemble, assistent l'apparition de mon action créative. L'organe de 'la mémoire visuelle', comme une peau 'recouvre' la totalité de ce corps. Sa fonction, est d'absorber ou mémoriser des données environnementales nourrissant 'mon imagination' ; l'action de l'imagination fabrique mes interprétations d'un fait réel. En effet, elle est un organe faisant partie intégrante de l'organe de la 'libre expression spontanée'. Cette dernière est également un organe dans l'organe de la 'destruction / reconstruction'. L'instant durant lequel l'action 'destruction / reconstruction' se produit est un 'instant' de 'libre expression spontanée'. L'organe du 'non-sens' est le 'cœur' générateur de ce corps. C'est dans le 'non-sens' que circule 'le fluide des métaphores', donnant suite aux images équivoques de ma psyché. Ce fluide, comme le sang qui circule dans mes veines, circule dans celles de mon action créative. Ce liquide est 'épais / fécondé / bourré' de 'données'. Il fait couler des 'rituels' et des 'gestuelles' personnelles. Ma créativité est 'une machine organique' qui 'féconde / accouche' de 'mythes personnels'. Le mot d' 'organe / morceau / pièce' pourrait former 'une imagerie' de mon processus créatif. Je le désigne comme 'une imagerie mythologique' en observant le fonctionnement de mon acte créatif. Un mythe personnel se forme-t-il à partir de multiples 'illusions / rêves' (la déformation du fait réel) ? Les ponts conceptuels entre des mots et leur placement dans ma mythologie personnelle sont la raison pour laquelle je me penche vers les concepts abordées dans le chamanisme.

Les mots 'organe' et 'rêve' me renvoient vers des 'rêves chamaniques'. Ce sont des formes du rêve d'initiation presque cauchemardesque : « *[Contenu des expériences extatiques initiales] comporte presque toujours un ou plusieurs des thèmes suivants : morcellement du corps suivi d'un renouvellement des organes intérieurs et des viscères ; ascension au Ciel et dialogue avec les dieux ou les esprits ; descente aux enfers et entretien avec les esprits et les âmes des chamans morts ; révélations diverses d'ordre religieux et chamanique (secrets du métier).* »¹⁰⁹ Alors, un artiste ne serait-il pas cet 'être' qui 'subirait' un 'renouvellement' des 'organes' en réalisant ses visions existentielles ? En posant cette question, je cherche à construire des ponts conceptuels entre la figure d'un chaman et la figure d'un artiste contemporain. Cela n'est donc pas 'une superposition générale' de ces deux figures, mais la superposition de certaines de leurs caractéristiques communes, comme par exemple je peux superposer 'les rêves chamaniques' avec 'les visions de l'artiste'.

Le chamanisme, par exemple au Tibet, est reconnu sous le nom de pratique du *Bön*. Dans celle-ci, un rêve est interprété du point de vue spirituel ainsi que du point de vue médicinal. La

¹⁰⁹ http://www.geopsy.com/chamanisme/le_chamanisme_et_les_techniques_archaïques_de_l_extase.pdf pp.45-56
date de consultation : 22/08/2018

médecine traditionnelle tibétaine est une des plus anciennes pratiques médicinales de l'histoire, qui est encore aujourd'hui pratiquée par des milliers des gens. Chez les pratiquants *Bön*, il faut avant tout se libérer des conséquences du karma : « *La stabilité de leur pratique méditative permet à beaucoup de maîtres de méditation d'appliquer les rêves de clarté à la divination. Pour ce faire, le rêveur doit pouvoir se libérer lui-même de la plupart des séquelles karmiques personnelles qui modèlent habituellement le rêve. Sinon, l'information n'est pas tirée du rêve, mais est projetée sur lui, comme c'est habituellement le cas avec les rêves samsariques. Dans la tradition bœun, cette utilisation des rêves est l'une des nombreuses méthodes de divination chamanique ; elle est assez courante chez les Tibétains* ». ¹¹⁰

Or, peindre n'est pas qu'un repli sur soi-même. Qu'il faille s'approcher de soi, faire une sorte de silence par rapport aux bruits extérieurs est évidemment une nécessité. Mais il faut aussi que le processus vers l'intime devienne de l'extime pour précisément rencontrer l'autre. La forme d'une démarche artistique dépend souvent d'une sorte de repli sur soi-même. La mythologie personnelle, quand elle est traitée dans le domaine de l'image pure, devient une trajectoire vers une imagination centrée sur soi. Il est vrai que la peinture est du domaine de la solitude physique et de la multitude imaginaire, c'est un processus vers l'intime car il s'agit de pénétrer le 'soi-même' pour créer une démarche authentique, pour la création / l'apparition des traces d'une psyché.

Les frontières entre la création et l'action créative sont floues. L'art est une forme de créativité primitive. Une multitude de différences culturelles transparaissent dans les échanges de mots que l'on trouve entre les langues. « *Seule l'absence pure — non pas l'absence de ceci ou de cela — mais l'absence de tout où s'annonce toute présence — peut inspirer, autrement dit travailler, puis faire travailler. Le livre pur est naturellement tourné vers l'orient de cette absence qui est, par-delà ou en deçà de la génialité de toute richesse, son contenu propre et premier* ». ¹¹¹ Le Moyen-Orient n'est ni oriental, ni occidental ; il est les deux, et il en est de même pour ses paroles ; un territoire chargé d'histoire, riche d'une culture venant des premiers âges de l'humanité. Ce sont des lieux imprégnés de croyances, de différences et d'écritures. L'Iran est un de ces carrefours, ce point d'échange et de passage, une des origines des idéologies monothéistes. C'est aussi pour cela que je m'intéresse tant aux traces archéologiques des anciens dieux et déesses iraniens. Ce sont les racines de ce grand arbre dont je suis un fruit, qui vit encore aujourd'hui sous une influence religieuse remarquable.

¹¹⁰ Tenzin Wangyal Rinpoché, *Yogas tibétains du rêve et du sommeil*, p.71

¹¹¹ Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, éditions du Seuil, Paris, 1967, p.17

La création est un terme sensible dans le monde de certaines religions,¹¹² étant attribuée à Dieu et non pas à l'humain, elle est un domaine sacré auquel il ne faut pas toucher. Au contraire de cette perception collective de la création, aujourd'hui **c'est l'idée de 'l'homme créateur' qui nous touche ; celui qui est le créateur du Dieu**. L'invention des dieux est un processus lent qui se réalise de façon collective, et qui est antérieur aux civilisations. L'invention du mot et l'apparition de la pensée pourraient être le commencement de la naissance de la notion d'esprit, de dieux et de forces surnaturelles. Et peut-être que plus tard, à travers ses perceptions de la notion du père, l'être humain donne naissance à un père (dieu unique / monothéisme ; une créature imaginaire) supérieur et invisible qui contrôle toute forme vivante. *« Tant que l'univers aura un commencement, nous pouvons supposer qu'il a eu un créateur. Mais si réellement l'univers se contient tout entier, n'ayant ni frontières ni bord, il ne devrait avoir ni commencement ni fin : il devrait simplement être. Quelle place reste-t-il alors pour un créateur ? »*¹¹³

Le dieu est donc une figure qui devrait incarner l'ensemble des lois définissant le rôle du Père. La création est un 'mot', tout comme le mot 'dieu'. L'être humain est le grand créateur des mots. Il est un 'être parlant'. Jacques Lacan invente ce concept dans un de ses séminaires : *« un discours, ce que j'entends par là, c'est ceci : un discours, c'est cette sorte de lien social qui, chez ce que nous appellerons, comme un accord si vous voulez bien, l'être parlant, ce qui est un pléonisme, n'est-ce pas ? C'est comme parce qu'il est parlant, qu'il est être, puisqu'il n'y a d'êtres que dans le langage. Alors le parlant, le parlant que vous êtes tous, enfin du moins je le suppose, le parlant que vous êtes tous, ce droit d'être, dans bien des cas, en tout cas dans celui-là, **il suffit de se croire pour être, en quelque façon, le minimum qu'on puisse se dire. C'est que tout ce qui s'édifie, entre ces animaux dits humains, est construit, fabriqué, fondé sur le langage [...].** »*¹¹⁴

La processus de la création d'une peinture apparaît à partir de recréation d'un langage pictural. Ce langage possède des outils qui sont, en apparence, autres que les mots. L'artiste peintre, en pratiquant, rend visible son existence qui est en conflit avec ses mots. Ici, nous parlons du langage pictural au sens métaphorique, un langage capable de transformer des expressions inexprimable en une narration picturale. Exister, pour un artiste peintre, c'est exprimer ce qui est commun mais inexplicable ; des notions si profondes, si communes et si opposées qu'elles sont difficiles à visualiser, et demeurent souvent non exprimées ; des notions comme l'amour et la haine, et bien d'autres qui comme elles, s'opposent et se répondent. La recréation de dieu ou la recréation

¹¹² J'applique le terme religion puisqu'il a été et est encore, très présent dans ma vie quotidienne.

¹¹³ Stephen Hawking, *Une brève histoire du temps : du Big Bang aux trous noirs*, traduit de l'anglais par Isabelle Naddeo-Souriau, Flammarion, Paris, 1989, p.156

¹¹⁴ Jacques Lacan <https://www.youtube.com/watch?v=OiatlMkrono&t=18s> date de consultation : 23/07/2017

de la place / de rôle du concept de père est presque une nécessité dans ma démarche artistique. Le désir d'être le maître de mes pensées et de mes positions dans ma démarche m'amène vers la recherche d'une opposition envers ce que je crois être le fruit de mon éducation paternelle. Mon langage picturale me permet d'observer mes pensées déguisées en formes et en couleurs, cette observation m'aide à creuser et à approfondir ma connaissance sur les détails de ma psyché,

Mon entendement de la notion de 'mélange culturel' m'aide à construire des pensées mouvantes, à travers lesquelles j'explore les multiples possibilités d'hybridation de ma personne. Mon 'moi' est hybride. Il est multiple. Il est présent ici et maintenant et change d'impulsion à chaque instant, car il voyage dans le passé et il se prépare pour le futur. Le mot 'moi' serait d'ailleurs aisément remplaçable par le mot 'chose' ; une chose insaisissable, mouvante et indéfinie. La recherche de l'acte créatif dans la peinture est l'envie d'une harmonie qui pourrait me tenir dans le moment présent. Donner du non-sens au sens du mot 'moi' pour ouvrir un espace dans lequel l'ego se sentirait insignifiant ; ceci est un de mes exercices pour observer ainsi qu'analyser les paroles de ma psyché. Or, dans ma peinture, je rends plus lisible / visible la réalité de mes images mentales et ce que je suis, ce que je pense, en convoquant justement des croyances anciennes et toujours opérantes, des mythes toujours signifiants. Ce qui me dirige vers ce genre d'exercice mental, c'est le désir de réaliser une vision dans laquelle mes émotions ainsi que leurs significations exactes sont unifiées dans une peinture, au moment présent. C'est bien là probablement ce qui perturbe très souvent mes pensées et les rend parfois si soudainement illogiques ; cet espace invisible à l'intérieur du 'moi' qui falsifie les significations de mes émotions au moment même où je les ressens.

Je tourne autour du mot 'chose' qui a été inventé pour articuler 'quelque chose' ou le 'non-sens' qui accompagne mes pensées, et des émotions (positive ou négative) que je ressens dans cet espace-temps indéfini naissent les manifestations de mes envies inconscientes. Je sors de 'l'espace familial' de mes raisonnements. C'est à cet endroit précis que je m'exprime alors librement. En me mettant face aux mots qui représentent mes tabous. Ces zones d'expression libre et spontanée que je traverse me permettent d'inventer et de faire apparaître des fragments de visions de mes mythes personnels. L'être humain n'a-t-il pas depuis l'âge de pierre une nécessité de métaphysique ? Il a inventé les dieux multiples, puis le grand dieu unique. Et après ? Le non-dieu. Mais d'où vient alors notre besoin de justifier nos existences ? Ce sont les mots et l'usage que l'on en fait, l'usage des mots embrouillés pour exprimer une vérité personnelle et profondément oubliée. Les mots qui

glissent, comme des poissons ; cela fait mal au 'moi' de laisser couler ces mots hors du soi. Les émotions extrêmes débordent des limites ordinaires des mots.¹¹⁵

La perception d'un mythe ne peut se manifester qu'à une dimension personnelle. Cette dimension personnelle pourrait venir remplacer la 'chose' informe, être la métaphore pressée d'une vérité personnelle. Les 'choses' sont des 'espaces vides' dans lesquels des mythes personnels se construisent. Un autre organe de ma machine à mythes est l'action de la destruction / reconstruction. Mes mythes flottent dans l'espace de mon imagerie inconsciente. L'art déborde de 'choses'. L'art n'a pas à raisonner, il a à résonner. L'art appelle l'infini du non-sens. Il m'évoque la poésie. Quand il n'y a rien, il y a quelque chose. Il y a tout. Le non-sens véhicule des images, des mots, des sons, des odeurs, des émotions. Le non-sens stimule l'animalité. Être bête est un espace confortable, convenable, neutre. Il est parfois bon de se contenter d'être bête. Une bête est un être content. Et qu'est-ce qu'on fait quand on est content ? On attend. Et qu'est-ce qu'on fait quand on attend ? On attend. Godot¹¹⁶.

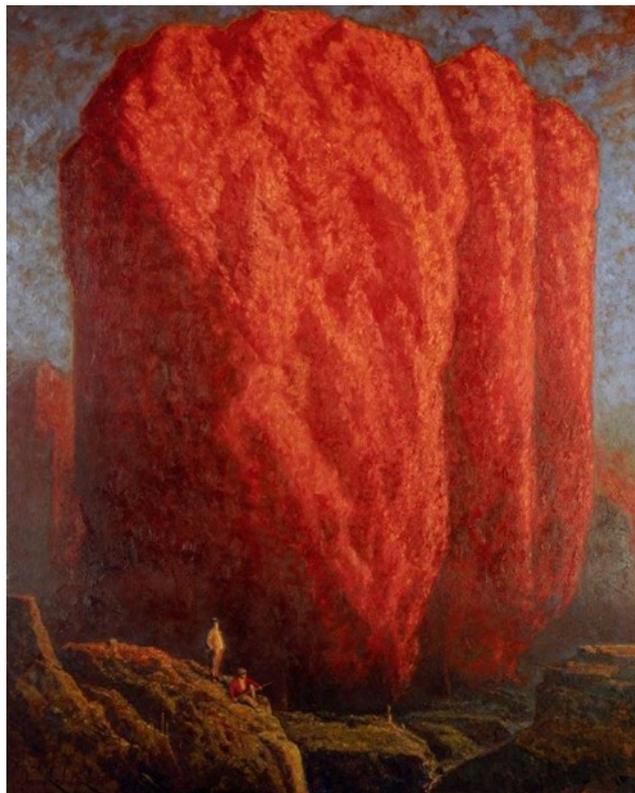
L'activité de 'l'imagination' ne pourrait-elle pas se superposer avec un 'rituel personnel' ? Un rituel personnel pour 'revisiter' les vécus les plus marquants d'une psyché ? Mes mythes personnels secrètent mes images intimes. Sentir que ma pensée est libre m'est vital pour habiter mon acte créatif. Il m'est nécessaire de dépasser mes 'limites / morales / tabous'. La moralité ne pourrait-elle pas être un ensemble de 'limites / tabous' qui emprisonne 'la liberté de pensée' ? Face à l'autre. Face à la société. Face au monde. L'artiste, pour 'être', a besoin de 'la liberté'. Sous quelle forme apparaît la 'Liberté' d'un 'Artiste' ? 'Où' se superposeraient les frontières des 'libertés / solitudes / espace-personnels' avec chaque 'être' ? La liberté d'un homme primitif et la liberté d'un homme actuel ne seraient-elles pas 'paradoxaux / opposées / contradictoires' ? L'homme primitif n'aurait-il pas pu être 'plus libre' dans sa 'vie sauvage' que l'homme actuel dans sa 'vie civilisée' ? La 'figure du chaman' pourrait-elle être superposée à la 'figure de l'artiste libre' ?

Dans une peinture de Davood Emdadiant appelée *Rouge dramatisant*, on remarque au premier regard un arbre gigantesque, aux feuilles d'un rouge sublime. Ce rouge qui dramatise cet arbre, debout comme les roches d'une montagne, dégage une telle aura qu'il peut figer le regard et engager l'imaginaire des spectateurs. Au bas de cet arbre se trouvent deux petits personnages, l'un qui est assis avec un bâton dans la main et l'autre qui est debout les mains dans les poches, tous deux si petits à côté de l'arbre rouge. C'est le concept de 'la grandeur de la nature et l'existence

¹¹⁵ « Convoquer la puissance du vocabulaire pour ne pas 'simplifier' ni 'durcir' ? » de Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, 1957 cinquième édition, réédition de 1992, p.10

¹¹⁶ Note de référence : Samuel Becket, *En attendant Godot*, édition Minuit, 1952, Paris.

minuscule des êtres parlants' que me rappelle cette peinture que j'apprécie beaucoup. Davood Emdadian été un des artistes qui ont quitté l'Iran après la révolution de 1979, mais qui sont restés fidèles à leurs savoir-faire d'image ; une technique plutôt classique et académique. Les mythes des peintres de cette génération sont enracinés dans la culture traditionnelle et paradoxale de l'époque du *Shâh*¹¹⁷, des mythes d'une époque dans laquelle on trouve des attitudes et des croyances hybridées de l'influence culturelle occidentale et des traditions culturelles iraniennes.



Davood Emdadian, *Rouge dramatisant*, 2002,
huile sur toile, 162x130cm

Dans l'imagerie de la peinture iranienne comme dans celui de la peinture occidentale, on trouve des peintures faites par les peintres autodidactes. Et, il y a une figure qui se met particulièrement en lumière, celle de Mokaramaeh Ghanbari, une femme au foyer qui a commencé à peindre tardivement après l'indépendance de ses enfants. Elle a été peintre autodidacte qu'on classe parmi les artistes d'art brut. Ses peintures sont également des images narratives aux couleurs vives qui montrent son vécu et ses croyances enracinées dans les histoires légendaires de son village

¹¹⁷ Le mot '*Shâh*' signifie le Roi en persan.

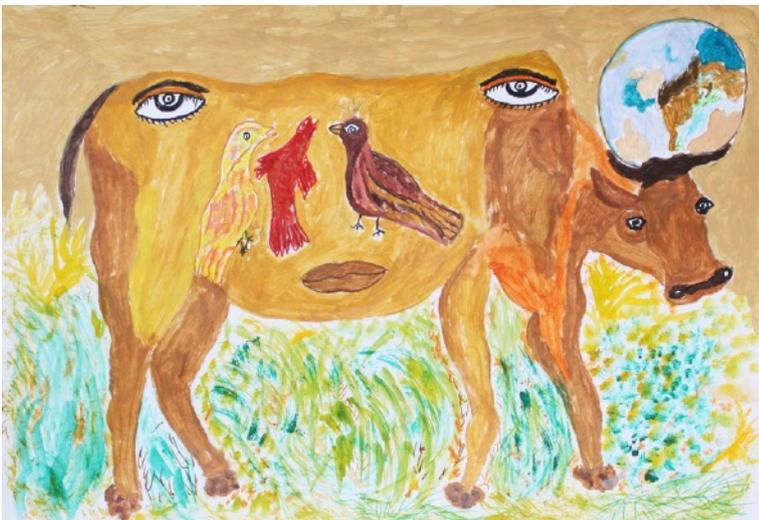
natal. Dans l'imagerie iranienne de l'art brut, on peut également remarquer Davood Koochaki avec ses séries de dessins qui représentent des fantômes enfantins, toujours narratifs racontant des récits plutôt effrayants, ou encore Reza Shafahi et ses inspirations de la mythologie persane.



Mokarrameh Ghanbari, Sans titre, acrylique sur le mur de chez artiste, 1865-2005, 300x270cm



Davood Koochaki, Sans titre, 2015, graphite sur papier 100x70 cm



Reza Shafahi, *Cow world Viewer*, 2018, acrylique sur papier, 35x50cm



Mokarrameh Ghanbari, Sans titre, 1998 acrylique sur le carton, 50X70cm

Dans le monde de l'art contemporain iranien et en particulier dans le secteur de la photographie, on peut remarquer la présence des femmes photographes engagées. Elles représentent souvent l'image de la femme iranienne dans ses trois aspects principaux : 'la femme traditionnelle', 'la femme rebelle' et 'la femme mi-rebelle mi-traditionnelle'. Ce qui m'importe, c'est la raison pour laquelle la femme iranienne est représentée ainsi dans la photographie contemporaine. Les angoisses que l'inégalité provoque entre l'homme et la femme dans la vie quotidienne sont, bien entendu, une des raisons de ce genre de sujet. Mais s'agit-il de l'image réelle de la femme iranienne ?

Pour répondre à cela, on peut se rappeler de la culture métissée de la société iranienne, car la diversité de l'image de la femme génère des comportements hybridés chez les femmes de différentes générations. Les vécus des femmes révolutionnaires, après et avant révolution de 1979, ont marqué la mémoire historique des femmes de la génération suivante. Par exemple, avant la Révolution, une femme pouvait faire des études pour devenir juge, mais aujourd'hui ce poste est réservé aux hommes. Aujourd'hui la photographie est devenue également un outil de protestation et de résistance des femmes de la société iranienne. Depuis l'arrivée d'internet et des réseaux sociaux, en particulier les dernières années, différents mouvements virtuels de photographie ont été inventés pour la résistance, pour l'égalité, pour la justice et pour la liberté. Ce sont des mouvements qui invitent l'ensemble de la société iranienne à s'exprimer face aux injustices sociales qu'une femme iranienne subit dans sa vie quotidienne. Dans un de ces mouvements, les hommes iraniens, durant quelques mois ont publié des photos de leurs visages en portant un *hijab*¹¹⁸. Ceci montre le soutien de certains hommes dans la lutte contre le port du *hijab*, obligatoire pour les femmes. Si ces hommes n'avaient pas la possibilité de se photographier et de communiquer avec les autres, on ne pourrait pas reconnaître leurs existences. C'est ici par exemple, que les rôles de la photographie et de la vidéo ne se limitent pas aux champs artistiques ou professionnels. En se servant des médias, ils deviennent une arme puissante de la résistance. Mais ce rôle ne s'arrête pas là, ce genre de communication visuelle devient une attitude existentielle.

C'est une manière contemporaine d'«exister» à travers des images et des commentaires qui peuvent être vus et lus par des milliers de personnes connectées à Internet. La photographie comme la vidéo sont devenues des outils universels de la population pour partager l'image qu'ils désirent voir d'eux-mêmes. La première image de 'la femme iranienne d'aujourd'hui', c'est un ensemble

¹¹⁸ Désigne initialement, dans le Coran (sourate 33 verset 53), un obstacle (rideau, paravent, voile, tenture...) - et aucunement un vêtement féminin. Le terme renvoie plus précisément à une barrière symbolique, à une frontière séparant les hommes de Dieu, ou à une frontière séparant les croyants des non-croyants.

d'informations de formes diverses partagé par des médias dans le monde virtuel. En effet, Internet étant une invention à la fois bénéfique et maléfique, il permet aux êtres parlants de moduler, de former l'image de leurs vies ainsi que l'image de leurs personnalités. Cela est bénéfique car c'est un outil de communication universel, en possession de la majorité des peuples de cette planète. Cependant, c'est aussi un outil maléfique dans les mains des pouvoirs dominants pour guider, observer et contrôler la maturité de la pensée de la masse des gens, car pour les dominants, une masse de gens stupides, intolérants et fermés en pensées est plus facile à exploiter qu'une masse de personnes intelligentes, tolérantes et libres en pensées. C'est pourquoi l'éducation est si importante, et s'informer par le biais d'informations exactes est si difficile. En effet, la connaissance exacte de la réalité des 'choses' est 'le pouvoir'. Elle passe par une recherche (l'éducation) personnelle et un recul intellectuel sur le fonctionnement de la pensée, ainsi que par des attitudes, des besoins basiques, et en général par la nature d'animal de l'être parlant.

L'image virtuelle de la femme iranienne a été créée par de multiples couches de la société iranienne ainsi que de la société mondiale. C'est une femme plutôt enfermée, mais parfois rebelle, à la fois victime et coupable. Elle est victime de l'inégalité, de l'interdit et de plusieurs autres injustices, mais en même temps, c'est elle qui est chargée de l'éducation basique des enfants qui forment la future génération d'hommes et des femmes iraniens. En particulier durant la période qui va de la naissance à l'âge de sept ans, un enfant iranien est le plus souvent avec sa mère, ce qui rend très sensible l'influence qu'elle a sur la forme basique de la psyché de son enfant. Le corps d'un être parlant commence à se développer dans le corps de sa mère, mais une mère continue après à moduler le corps psychique d'un enfant. Le corps est un ensemble d'organes auquel on l'identifie. Imaginons que la psyché soit un corps avec ses propres organes, la mythologie est donc le corps mythique de la culture d'un peuple est un corps. Le mythe personnel est ainsi un corps qui attribue un des aspects d'une identité existentielle à l'être parlant.

Pour éclaircir l'imagerie contemporaine dans la peinture iranienne, je la divise en deux groupes principaux de peintres : les peintres qui résident en Iran et les peintres qui résident en Occident. Souvent les peintures du premier groupe forment un ensemble d'images de différentes écoles, mais toujours censurées par les peintres eux-mêmes avant qu'elles soient exposées en Iran. Parfois, on trouve des images non censurées de peintres qui vivent en Iran, mais, ils les exposent en Occident. En revanche, les peintures du deuxième groupe de peintres sont des images qui montrent les démarches individuelles de ceux-ci qui cherchent, à travers l'image, à exprimer la révélation,

l'exploration et la résistance à la censure. Par exemple, dans les peintures de Nazanin Pouyandeh¹¹⁹, une ambiance mélancolique et féminine domine l'ensemble de l'imagerie. Dans sa peinture nommée *Illusions perdues* on remarque avant tout le savoir-faire du peintre, puis on ressent l'aura d'une mythologie personnelle. Pour analyser ses peintures de l'angle du mythe personnel, il est important de remarquer que son père était un écrivain, sociologue, traducteur et activiste iranien, membre de l'association culturelle 'L'Association des écrivains'¹²⁰, et qui a été assassiné lors des 'meurtres en chaîne'¹²¹ qui se sont déroulés en Iran en 1998. En tant qu'artiste, Nazanin Pouyandeh a vécu des expériences très importantes et très marquantes, expériences émotionnelles d'une puissance inspirante pour une peintre qui peint des images narratives, inquiétantes, érotiques, réalistes, mais d'une aura étrangement mythique. Ce sont des images qui dégagent l'impression d'une mise en place picturale et organisée qui cherche à raconter un récit inconnu. En effet, l'imaginaire de cette peintre est enraciné dans des mythologies classiques ainsi que dans sa mythologie personnelle. Ses peintures racontent les récits d'une mythologie hybridée de vécus imaginaires et réels.

¹¹⁹ Nazanin Pouyandeh, née à Téhéran le 21 septembre 1981, est une peintre iranienne qui vit et travaille en banlieue parisienne. <https://www.nazaninpouyandeh.com> date de consultation : 30/10/2017

¹²⁰ Un groupe qui a été longtemps banni en Iran en raison de son opposition à la censure et qui a encouragé la liberté d'expression. Autres membres : Jalal Al-e-Ahmad (écrivain et critique), Houshang Golshiri (écrivain, critique littéraire), Mohammad Mokhtari (poète, écrivain, traducteur), etc.

¹²¹ Les assassinats à la chaîne en Iran ou les meurtres en série, étaient une série d'assassinats et de disparitions de 1988-98 de certains intellectuels dissidents iraniens qui avaient critiqué le système de la République islamique d'une manière ou d'une autre, par des agents internes du gouvernement iranien



Nazanin Pouyandeh, *Illusions perdues*,
2015, huile sur toile, 130 x 162cm



Nazanin Pouyandeh, *Soulèvement des âmes noires*,
2016, huile sur toile, 190 x 295cm



Ainaz Nosrat, *Sans titre*, 2015,
fusain sur carton, 240 x 150cm

J'ai dessiné ce dessin durant une des périodes obscures que je traverse parfois. Je l'aime, et il me fait peur, puisqu'il possède plusieurs éléments qui me rappellent des émotions désagréables liées à mon enfance. Les inspirations de cette image viennent de photos de massacres de ces dernières années au Moyen-Orient, photos que j'ai vues sur quelques sites Internet. Ces inspirations ont été, bien entendu, mélangées avec les obscurités de ma propre vie, avec mes propres angoisses. Je vais donc prendre un peu de recul pour pouvoir analyser ces éléments représentant une partie de ma mythologie personnelle.

Une fillette décapitée symbolise le pire crime, celui de couper la tête d'un enfant qui, à son tour, symbolise l'innocence, la curiosité et la liberté d'une jeune vie. Cet élément montre littéralement le corps d'une fille sans tête. Par ailleurs, l'absence de tête peut symboliser le manque de la conscience ou le manque de la pensée. Encore aujourd'hui, la décapitation est pratiquée dans trois pays du Moyen-Orient. Dans plusieurs autres pays du Moyen-Orient, elle fait partie des menaces qu'une femme peut entendre de la part de son père ou de son frère. En effet, cette phrase : ' je te coupe la tête ' est presque gravée dans l'inconscient des hommes de certaines cultures. Y

penser ou le faire est comme, pour eux, un droit naturel. Bizarrement cela me rappelle la décapitation du roi Louis XVI, qui peut symboliser la décapitation du Dieu.

Ce visage qui se répète deux fois est la trace des femmes soumises à ce genre d'homme. Je suis consciente du fait qu'elles soient incapables de se battre puisqu'elles ont été éduquées pour représenter la faiblesse, mais malgré cette conscience, je suis en colère contre la femme soumise. Ces deux visages effrayants sont le visage de la femme qui rabaisse toutes les femmes, une femme qui n'arrive pas à surmonter la femme.

La peluche qui se répète deux fois est ma peluche d'enfance que j'ai encore avec moi. Dans ce dessin, elle est représentée une fois entière et une fois décapitée. C'est une trace de mon enfance que je traîne partout avec moi. Elle montre le décalage entre mes souvenirs et ma vie d'adulte au quotidien. Elle représente l'action de couper, de tuer, peut-être une dépendance, une croyance.

Ce cadavre à la tête aux multiples seins, est peut-être la trace de la mort des sources nourrissant l'esprit des êtres-parlants, mon esprit dans ce cas précis. L'élément du sein apparaît souvent dans mon imagerie, en multiple ou hybridé aux autres éléments. Pour moi, le sein est la trace de la notion de nourriture et de celle de la Mère.

Ces multiples vagins qui se trouvent par terre et qui se collent sur le voile de la femme laide symbolisent une féminité séparée de l'existence physique de la femme, une sexualité rabaissée et humiliée, un deuxième sexe, puisque dans ma culture natale, quand on associe quelque chose à la terre, cela signifie qu'elle est située le plus bas possible par rapport à la hauteur d'un être-parlant debout. Mais la terre est aussi la source de ce que nous sommes aujourd'hui, ainsi que notre seule destination après la mort.

Une créature voilée au bec d'oiseau symbolise, peut-être, des potentiels emprisonnés dans une forme figée de croyances obscures. Elle est le symbole de ce qui me fait peur, de ce que je hais.

Les empreintes de ma main sont les vraies traces de mon existence physique à un moment durant lequel j'ai exprimé la négation d'une force destructrice. Elles symbolisent le corps de ma force, de ce que je suis, une peintre préhistorique à l'époque contemporaine.



5. Sisyphe / Mythe / Artiste / Répétition

Répétition. Répéter et encore répéter 'une action' est une 'attitude naturelle' chez plusieurs espèces vivantes, voire chez toute espèce vivante. Un être parlant ne répète pas seulement des gestes de survie, il répète également ses angoisses, ses défauts, ses peurs, et tous ses comportements physiques et psychiques. L'artiste répète ses gestes, ses visions, ses désirs, ses mythes, dans sa démarche artistique ainsi que dans sa vie quotidienne. Je crois qu'il y a un lien entre l'aura de l'œuvre d'art et la notion de 'répétition' dans le déroulement d'une démarche artistique. L'authenticité d'une démarche artistique qui donne suite aux œuvres probablement auratiques, se développe et se forme à partir d'une pratique de répétition de gestes créatifs.

Une des œuvres de Luciano Fabro, *Sisifo*, représente un grand cylindre de marbre. En rupture avec ce cylindre, il y a des points dorés représentant les constellations. L'autoportrait de l'artiste se trouve gravé sur la surface du corps de ce cylindre. Dans son autoportrait, il sourit et a son pénis en érection. Il porte le cylindre avec ses bras. Cette image gravée s'imprime sur un tapis de farine. L'image n'est claire qu'à partir de sa trace imprimée sur la farine. Ce 'dédoublément' d'un 'autoportrait / *Sisyphe*' m'intrigue. La technique de cette sculpture dans le 'regard contemporain' pourrait apparaître 'avant-gardiste / post-moderne / actuelle'. Mais ceci n'est pas exact. Il y a 6500 ans, les habitants du plateau Iranien ont inventé cette technique pour construire ce qu'on appelle aujourd'hui, les 'sceaux-cylindres'.¹²² Ce petit objet cylindrique servait, à son époque, de tampon. Ces objets étaient utilisés à grande échelle en Mésopotamie. A cette époque, les cylindres étaient faits d'argile, de pierre, de plâtre ou de marbre. La différence entre le cylindre de Luciano Fabro et les sceaux-cylindres de Mésopotamie est la 'taille' de celui-ci. Du point de vue

¹²² « [...] la Voie processionnelle menait de la porte d'Ishtar au temple de Marduk. Celle-ci, recouverte de briques émaillées bleues où se détachaient en couleurs vives - brun, jaune et blanc - de superbes figures de taureaux et de dragons, a été en partie reconstituée au Pergamon Museum à Berlin. Ce décor se retrouvait sur les murs du Grand Palais. Pour le reste, notre connaissance des œuvres d'art de la Babylone de Nabuchodonosor se limite à des cylindres-sceaux et à des terres cuites d'un **intérêt médiocre**. [...] ». Pierre Cabanne, *Dictionnaire des Arts*, L'Amateur, 2000, Paris, p.94

symbolique, c'est sa 'virilité' qui tente de surmonter ses origines culturelles qui remontent peut-être jusqu'à la Mésopotamie. Comme Sisyphe, un artiste est quelque part condamné à chercher ses origines culturelles à travers une répétition infinie de ses mythes personnels.



Luciano Fabro, *Sisfo*, 1994, farine et marbre, 113.67cmx 202.57cmx 78.74 cm, Musée d'art moderne de Strasbourg



Sceau-cylindre Akkadien et impression moderne Mésopotamie, 2.8 cm, 2250–2150 A.JC, Museum of Art, New York, USA

Le concept du 'mythe' est clairement présent dans la sculpture de Luciano Fabro et dans les anciens sceaux cylindriques, mais il y a également le lien entre le mythe de Sisyphe et la figure de l'Artiste. « *On a compris déjà que Sisyphe est le héros absurde. Il l'est autant par ses passions que par son tourment. Son mépris des dieux, sa haine de la mort et sa passion pour la vie, lui ont valu ce supplice indicible où tout l'être s'emploie à ne rien achever. C'est le prix qu'il faut payer pour les passions de cette terre* ». ¹²³ Luciano Fabro est quelqu'un qui se met dans 'la peau' d'un 'personnage mythique'. Le Sisyphe ne pourrait-il pas symboliser 'l'Artiste' ? L'artiste ne pourrait-il pas être en déplacement permanent des lourdeurs de ses mythes personnels ? Il y a des traces personnelles dans l'œuvre de Luciano Fabro : la forme phallique du cylindre, l'autoportrait quasiment caché de l'artiste, son sourire, son érection, le poids qu'il porte, la légèreté / la nature de la farine (la nourriture), la lourdeur / la nature du marbre. On dirait que l'artiste s'est reposé sur une source de nourriture légère et facilement modifiable, mais il s'imprime sur cette légèreté comme un pattern, toujours en train de se réjouir de son érection. Sisyphe était un dieu hellénique qui a révélé

¹²³ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, 1942, p.45

les secrets des autres dieux. Il a donc été expulsé du monde des dieux vers le monde des morts. Il a été puni et condamné à faire rouler une pierre géante jusqu'au sommet d'une montagne. Et chaque fois, à l'instant où il arrivait au sommet de la montagne, la pierre roulait en bas. Il fallait que Sisyphe recommence le travail, ce travail infini. Cette répétition éternelle était une grande peine pour lui. « *Si ce mythe est tragique, c'est que son héros est conscient. Où serait en effet sa peine, si à chaque pas l'espoir de réussir le soutenait ? L'ouvrier d'aujourd'hui travaille, tous les jours de sa vie, aux mêmes tâches et ce destin n'est pas moins absurde. Mais il n'est tragique qu'aux rares moments où il devient conscient* ». ¹²⁴ Pourquoi l'artiste a choisi la farine ? La farine ne pourrait-elle pas symboliser le monde matériau / la terre / la nourriture / l'obligation de vivre ?

En persan, il y a un mot qui possède deux significations qui me servent ici pour développer une réflexion sur la notion de l'« obligation ultime » ; manque de toutes formes de choix. Une des significations est le mot : 'algèbre' tandis que l'autre est : 'prédestination'. ¹²⁵ Ceci est le terme *jâbre* (جبر). L'algèbre est l'invention d'un mathématicien perse du nom de *Al-Khwârizmî*. La « *naissance officielle de l'Algèbre est la publication de son livre, dédié au calife al-Ma'moun. Voici en quels termes l'auteur y présente son contenu : « [c'est un abrégé] englobant les plus fines et les plus nobles opérations du calcul dont les hommes ont besoin pour la répartition de leurs héritages et de leurs donations, pour leurs partages et pour leurs jugements, pour leurs transactions commerciales et pour toutes les opérations qu'ils ont entre eux et qui sont relatives à l'arpentage, à la répartition des eaux de rivières, à l'architecture ainsi qu'à d'autres aspects* ». ¹²⁶

L'algèbre est un 'abrégé', une opération pour calculer tout ; une règle incontournable. Dans des discours existentialistes, le mot *jâbre* (جبر) est l'équivalent des obligations de la vie que l'homme ne peut pas contrôler. Personne ne peut choisir dans quelle société il va naître, donc 'naître' est un *jâbre* (جبر), une obligation ultime. Le sens philosophique de l'algèbre est pour moi très similaire à l'inconscient de l'être parlant, je tiens à faire ce lien. Le *jâbre* (جبر) est ce qui est au-delà du 'choix', c'est du domaine de l'« incontrôlable ». Je pourrais également dire que l'existence est faite d'algèbres dans ses deux sens, mathématique et philosophique. Par le mot '*jâbre* (جبر)' j'entends seulement le sens de l'ultime obligation existentielle. Comme l'a si bien dit Keith Haring : « *ma contribution au monde est ma capacité de dessiner. Je veux dessiner autant que je peux, pour autant de gens que je peux, et aussi longtemps que je peux* ». ¹²⁷ L'art est la contribution d'un artiste au monde, aux autres, mais il est aussi l'algèbre de sa vie.

¹²⁴ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, p.46

¹²⁵ La traduction persane du mot 'algèbre' du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

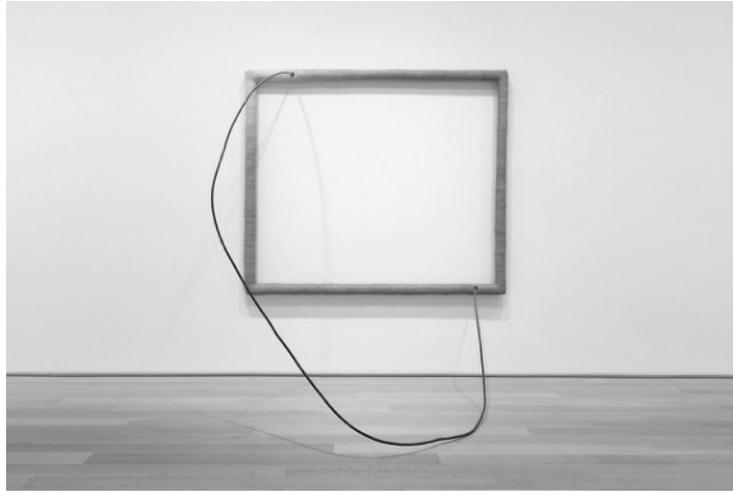
¹²⁶ <http://mathematiques.ac-bordeaux.fr/profplus/publica/bulletin/bull15/naissalg.htm> date de consultation : 19/09/2016

¹²⁷ Alexandra Kalossa, *Keith Haring : Une vie pour l'art*, édition Taschen, 2004, p.1

Pour donner un exemple d'une des figures de l'artiste contemporain, je propose de parler d'Eva Hesse,¹²⁸ car certaines de ses idées sur les notions de 'l'art' et de 'l'artiste' m'aident à développer mes propres réflexions. L'installation / sculpture *Hang Up* d'Eva Hesse m'intrigue, car au premier regard, elle semble banale, mais en y accordant plus de patience et de curiosité, elle apparaît autrement. C'est un cadre carré vide, avec une corde qui dépasse du cadre, en diagonale. Les premiers concepts qui me viennent à l'esprit sont : 'dépasser' et le 'cadre'. Puis, car l'artiste a présenté cet objet avec une technique qui unifie ensemble des deux objets, le concept d'unification se révèle. Ensuite, le mélange de ces trois concepts donne suite aux questions existentielles qui peuvent concerner la masse d'une société et non pas uniquement celles d'une élite d'intellectuels de l'art. Par exemple, quels sont les cadres de la vie quotidienne d'un être parlant ? Est-il possible de sortir de toutes formes de cadres ? Restons-nous attachés à nos cadres quotidiens ? Dans une interview, Eva Hesse a dit : « *Il n'y a pas de règle. Je ne veux suivre aucune règle. C'est pour cela que mon œuvre pourrait être si forte parce que je n'ai pas peur [...] mon attitude envers l'art est très ouverte. Elle n'est en rien conservatrice ; juste la liberté et la volonté de travailler, je marche sur un fil [...]* ». ¹²⁹ Quand elle dit qu'il n'y a pas de règle, j'interprète cela comme le fait qu'elle ne veuille pas de règle. Cette envie est également présente dans *Hang Up*. Dans cette installation / sculpture, elle montre son désir / envie / besoin de dépasser des règles / cadres / formes. Bien entendu, chaque désir / envie / besoin est lié aux mythes personnels d'un artiste. Mais en quoi cette œuvre est potentiellement une œuvre auratique ?

¹²⁸ Artiste américaine (1936-1970)

¹²⁹ Eva Hess, *catalogue de galerie nationale du Jeu de Paume*, Paris 1993, p.9



Eva Hesse, *Hang Up*, 1966, Acrylique, tissu de toile, bois, cordon, tube d'acier, 182, 9x213, 4x198, 1cm, collection de l'institut d'art de Chicago

Cette œuvre, à mon sens, se place entre ce qu'est une œuvre d'art et ce qu'est la communication directe mais non-verbale d'un concept bien construit. Eva Hesse est une artiste plus magicienne qu'artiste-chaman, car ce qu'elle fait, c'est d'essayer de communiquer des concepts intellectuels, simples, qui ne sont pas forcément compréhensibles par la majorité des gens. Peut-on dire que sa démarche est une tentation de soigner la vie ? Étant donné que dans ce travail, j'attribue à l'artiste contemporain un rôle supplémentaire par rapport à celui de l'artiste classique, je considère qu'une œuvre d'art doit être auratique, thérapeutique, liée aux mythes personnels ainsi qu'aux mythes collectifs de l'époque de sa production. Eva Hesse a dit également : « *C'est que l'image ne se définit pas par le sublime de son contenu mais par sa forme c'est-à-dire par sa 'tension interne' ou par vide ou forer des trous, desserrer l'étreinte des mots, sécher le suintement des voix pour se détacher de la mémoire et de la raison, petite image alogique, amnésique, presque, aphasique, tantôt se tenant dans le vide tantôt frissonnant dans l'ouvert* ». ¹³⁰

¹³⁰ Eva Hess, *Catalogue de galerie national du Jeu de paume, Paris, 1993*, p.13



Ian Hamilton, *La hutte d'Adorno*,
1986-87, bois, acier, peinture

Un autre artiste dont je vais ici analyser une œuvre est Ian Hamilton. La Hutte d'Adorno est une sculpture de Finlay¹³¹ se composant de poutres de bois brut et de poutres d'acier peintes en rouge. C'est une structure architecturale. Elle présente deux parties différentes qui sont liées l'une à l'autre par des vis argentées. L'artiste a combiné les morceaux de bois avec le fer pour donner à son œuvre une forme géométrique qui évoque une cabane postmoderne. Dans cette cabane, les pieds en fer rouges sont les représentants des charpentes métalliques des bâtiments modernes qui sont en contraste avec les pieds en bois. De ce point de vue, les parties en bois qui sont d'ailleurs moins solides pourraient représenter l'architecture traditionnelle. La couleur des deux moitiés symbolise des concepts. Cette œuvre a toujours été présentée contre un mur. L'artiste maintient le côté en bois, qui est fragile, sur le mur grâce aux équerres. Ce côté, par la présence de troncs d'arbres, pourrait aussi évoquer la forêt, la nature. Aucun élément industriel n'est intégré à cette partie de bois brut. Le bois est une matière connue pour faire un abri. Dans les sociétés primitives, loin de la

¹³¹ Note : les travaux d'Ian Hamilton Finlay, artiste conceptuel et poète italien, possèdent une aura néo-classique. Sa connaissance profonde du XVIIIe siècle et ses références à l'art et à la culture de l'antiquité proposent une forme de post-modernisme conceptuel. Finlay est particulièrement reconnu dans le monde de l'art contemporain pour *Little Sparta*.

technologie, l'homme coupait des arbres, afin de construire son refuge, sa hutte. Il semblerait que l'artiste veuille insister sur le côté innocent et éphémère de la nature humaine.

Pourquoi la hutte d'Adorno ? Parce qu'Adorno a développé la théorie critique qui veut confronter la réflexion philosophique, historique et sociologique classique aux enseignements du marxisme et de la psychanalyse. Ses idées critiquent à la fois le positivisme et le marxisme strict des pays de l'Est. Ce courant de pensée développe une nouvelle conception révolutionnaire du monde. En 1949, Adorno dans un article sous-titre de *Critique de la culture et société*, a abordé pour la première fois la question de la poésie après *Auschwitz*. Selon lui : « *Écrire un poème après Auschwitz est barbare* » et « *toute la culture traditionnelle est aujourd'hui sans valeur* ». Pour Adorno, l'art est fondamentalement politique et doit « *faire écho à l'horreur extrême* »¹³², car, **l'œuvre d'art possède une puissance critique, une force de protestation qu'aucun pouvoir politique ne peut empêcher.**

Au premier regard, le côté rouge de *la Hutte d'Adorno* nous rappelle la couleur du communisme et du socialisme ; la gauche, ainsi que le feu. D'autre part, le feu ou le rouge représente aussi l'agressivité et la violence du monde industriel. Le monde de l'antiquité gréco-romaine connaît plusieurs dieux de la force ou dieux guerriers comme Arès ou Mars, qui sont liés au feu et à la couleur rouge. On pourrait dire qu'Ian Hamilton, influencé par l'antiquité gréco-romaine, par la forme de cette cabane qui ressemble aux temples des dieux grecs a critiqué les dieux de la force comme symboles du capitalisme. Par son œuvre, il critique le monde moderne qui détruit la nature, seule source vitale de l'homme. On voit que la partie fabriquée en bois n'est pas assez solide pour garder son équilibre à cause du poids écrasant de la partie fabriquée en fer, ainsi la cabane a besoin d'un support pour garder sa stabilité. Ian Hamilton, avec son œuvre, critique la théorie d'Adorno en nous rappelant que les deux parties ont besoin l'une de l'autre. De ce fait, on pourrait en conclure que pour l'artiste, la tradition est aussi importante et nécessaire que la modernité.

Chaque moitié de l'œuvre a sa signification particulière. La moitié qui est en bois représente la nature et l'autre en métal représente la modernité. C'est sur les troncs d'arbre ou les charpentes métalliques qu'apparaît une cabane, autrement dit qu'apparaît une maison. A une petite échelle, une maison symbolise la société. Mais la société d'aujourd'hui développe, par la modernité, un système de consommation dans l'intérêt d'un petit groupe qui est au sommet des pouvoirs économiques et politiques. Ce système moderne détruit ainsi de plus en plus non seulement la nature, mais aussi la

¹³² Theodor Adorno, « *Les fameuses Années Vingt* », in Theodor W. Adorno, *Modèles critiques*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez et Éliane Kaufholz, Paris, Payot, 2003, pp.51-59, citation p.59
<http://www.tache-aveugle.net/spip.php?article118> date de consultation : 03/07/2015

culture et la tradition de l'homme. L'œuvre d'Ian Hamilton, par sa forme simple, envoie un message compliqué. Il exprime le fait que l'homme pourrait faire plus attention aux côtés naturel, traditionnel, et contemporain d'une société pour garder son équilibre et sa stabilité. On pourrait dire qu'Ian Hamilton a créé une œuvre poétique qui critique la société contemporaine pour que l'homme n'oublie pas ses racines.

Personnellement, je ne m'intéresse pas aux questions purement politiques dans ma pratique artistique. Ce qui m'intéresse dans *la Hutte d'Adorno*, c'est le lien qu'il fait avec concept de 'la hutte'. Ici, j'analyse le mot 'hutte' à partir des notions de 'refuge', de 'réfugier' et de 'sécurité'. Le mot 'hutte', du gotique¹³³ *hēþjō*, signifie : 'chambre'. Le mot *hēþjō*, de racine indo-européenne : *keu* signifie : 'entourer', 'couvrir'. En persan, ce mot se traduit par : *kâchâneh* (کاشانه) : 'cabane'¹³⁴, *kâpâr* (کپر) : 'petite maison en bois'¹³⁵, *âlânè* (آلانہ) et *lâneh* (لانہ) : 'nid'. La définition persane de ce mot, en générant le concept de 'nid', permet une ouverture sur 'la nature animale de l'être parlant'. Ici, par 'la nature animale de l'être parlant', j'entends : l'espèce vivante qui vit la vie, sans chercher plus que les bases nécessaires pour survivre. Par cette définition persane, on considère que la hutte est un des 'refuges' les plus basique / ancien / primitif pour un être humain ; c'est sa niche. Quand je pense au concept du 'nid', il me rappelle l'utérus, l'endroit le plus sécurisé. La 'sécurité' est une émotion indispensable, elle se produit à partir de la forme de la psyché d'un être parlant et de l'ambiance de son environnement. Depuis que je suis née, j'ai connu la guerre et ses conséquences. La sensation d'insécurité se produit principalement dans une famille, à la suite des comportements de ses membres l'un envers l'autre. Une psyché perturbée et traumatisée face aux difficultés de la vie peut réagir de multiples manières souvent paradoxales. D'une certaine manière, avoir vécu des sensations obscures dans la vie peut rendre plus forte ou plus faible la psyché d'un être parlant. Pour expliquer mieux ce que je viens dire, je vais vous raconter une expérience qui a duré plusieurs années.

Expérience, le corps de la femme : *Par le passé, depuis que mon corps avait commencé à changer, je portais le hijab. Une femme dans la société musulmane doit être 'prudente'. La gestuelle comportementale d'une femme musulmane est la première chose qu'une fille doit*

¹³³ La plus ancienne des langues germaniques attestées, n'a donné naissance à aucune langue germanique actuelle et a cessé d'être couramment utilisée à partir de la seconde moitié du VI siècle. <https://fr.wiktionary.org/wiki/gotique>

Note : Une niche par ailleurs est un mot qui signifie à la fois : « *enfoncement ménagé dans le mur d'une pièce pour y placer une statue* » ainsi que : « *petite cabane en bois, garnie de paille, ou couche un chien de garde* ».

¹³⁴ Ce mot vient du nom d'une ville proche du centre d'Iran : Kâchân (کاشان), qui était autrefois le centre de la production des briques pour la construction des cabanes et des maisons de tout le pays. Le mot kâchi (کاشی) désigne les habitants de cette ville ainsi que la brique émaillée ou carrelage.

¹³⁵ Jean-Jaques-Pierre Desmaisons, *Dictionnaire Persan-Français Vol I*, p.145

apprendre. Cette gestuelle a souvent été formée à partir du postulat que la femme, de nature, est séduisante. Elle doit cacher ses apparences qui pourront séduire l'homme. C'est pour cette raison qu'une femme musulmane est soumise à bien plus d'interdits qu'un homme musulman.

Cette expérience présente l'homme comme un individu supérieur à la femme. Celui qui a le plus de pouvoir peut devenir un prédateur qui menace la sécurité des plus faibles. Dans ma vie, j'ai plusieurs fois subi différentes formes d'agressions de part des hommes. Pour finir avec l'insécurité, je remarque que mon sentiment d'insécurité vient de fait que je me sente impuissante face au pouvoir qui domine ma vie quotidienne. Ma réaction face à cela est donc de m'isoler dans mon atelier et peindre comme pour résister.

Revenant sur le concept du 'refuge', je voudrais faire un lien avec le concept de 'l'atelier d'artiste'. Ce lien apparaît à partir du concept du 'mythe personnel'. De ce point de vue, un atelier est une forme de 'refuge'. Mon atelier est donc ma hutte, là où je prends refuge. Un atelier de peintre est un espace souvent intime et isolé. L'espace dans lequel je suis entièrement moi-même est mon espace de travail / d'expression. Dans mon atelier, je suis comme une réfugiée. De quoi je m'échappe ? Je m'échappe de 'moi-même entourée des autres êtres parlants'. Mon atelier est le seul endroit dans lequel je ne porte aucune forme de masque (du moins consciemment). Dans mon espace de travail, quand je suis seule, j'ai le droit d'être l'animal que je suis. Ici, par le mot 'animal', je voudrais entendre : être en harmonie avec sa nature, sans les contraintes de la société contemporaine. Les animaux vont en harmonie avec leur environnement. Ils n'inventent pas de dieux ou d'autres concepts absurdes pour justifier leurs existences. Je désire souvent devenir un animal en harmonie quotidienne avec mon environnement. Par ailleurs, je détecte un autre mobile pour ce désir que j'ai. Comme un enfant, un animal est innocent. Je voudrais être un enfant. Dire ce que je veux dire, faire ce que je veux faire et de n'avoir aucune responsabilité. Quand je peins, je suis un enfant. Ce raccourci entre l'étape d'un enfant et l'étape d'un animal m'aide à développer mes pensées plus rapidement. Je m'intéresse en effet, à un des points communs entre un animal et un être parlant, 'l'intuition'. L'intuition est une des qualités qui peut aider l'artiste en quête de sa psyché. C'est un outil pour dévoiler les causes des désirs profondément humains / animaux.

Revenons encore sur la hutte. La construction d'une hutte varie en fonction de chaque culture ainsi que des croyances de chaque tribu. Leurs apparences sont variées entre des formes coniques, des formes en dôme ainsi que la forme classique d'une niche de chien. C'est avant tout, une armature faite en bois qu'on recouvre avec de la paille, des peaux d'animaux, des tissus etc. Une des étymologies proposées désigne l'origine de mot 'hutte' de l'indo-européen, le [s] *keu* :

'entourer', 'couvrir'. Entourer et couvrir sont des actions qui répondent à 'l'isolation' et 'l'enfermement'. Un endroit isolé et enfermé rappelle encore le besoin de la sécurité. Ces derniers mots me renvoient vers des pratiques païennes et chamaniques. La hutte d'un chaman dans diverses cultures est l'endroit dans lequel il pratique son savoir-faire et là où il traite ses patients. Un/une chaman/e n'est pas différente des autres membres de sa société. La particularité de son rôle est sa connaissance des plantes médicinales et ses relations avec des esprit de la nature.



6. Le mythe de la dualité créative

« [...] Les âmes des ancêtres-chamans choisissent un jeune homme de la famille ; celui-ci devient absent et rêveur, aime la solitude, a des visions prophétiques et occasionnellement des attaques qui le rendent inconscient. Pendant ce temps-là, pensent les Bouriates¹³⁶, l'âme est emportée par les esprits, vers **l'Occident** s'il est destiné à être un chaman **blanc**, vers **l'Orient** s'il est appelé à devenir un chaman **noir** ». ¹³⁷

Par 'croisement culturel', j'entends l'unité territoriale d'une coexistence culturelle. À partir du moment où deux cultures se croisent, sans doute le croisement lui-même devient une culture individuelle. La culture comme objet de la pensée contient un ensemble de croyances, de coutumes, de traditions ; des paradoxes culturels et des tabous, qui, quand ils se rencontrent, quand ils se percutent, se mêlent et se confondent. Une hybridation culturelle nécessite certaines qualités humaines comme la capacité d'accepter la culture de l'autre, de se séparer de ses habitudes culturelles et de construire une pensée différente de la pensée d'origine ; agréer ou non de nouveaux éléments à insérer, trier des éléments originels, en abandonner certains et en conserver d'autres.

L'aspect non-communicatif de la communication verbale fait apparaître un langage non-verbal. Cette part non communicative de la communication verbale est un contresens, car justement

¹³⁶ Les Bouriates, dont la population s'élève actuellement à 515 000 individus, sont le plus important groupe ethnique minoritaire de Sibérie

¹³⁷ Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, p.33

la verbalisation permet une rencontre avec l'autre. Il est vrai qu'il peut manquer certaines choses, qu'il peut y en avoir d'autres incommunicables, mais peut-être que l'art peut alors les suppléer. Les mots, ordonnés les uns avec les autres devraient être des outils efficaces de communication. Mais les mots ne communiquent pas exactement, ou bien pas assez clairement ce qui devrait être l'intérêt vital des pulsions humaines. Dans le brouillard des paroles, il y a certains moments où le langage réussit à exprimer sa vérité individuelle. Ce sont des moments au cours desquels s'opère un dévoilement de la pensée et où apparaît une forme de nudité verbale.

Du fait que j'aie appris à peindre à Téhéran, je constate un décalage culturel et pictural entre l'Iran et la France d'aujourd'hui. Je superpose des éléments culturels iraniens avec leurs équivalents occidentaux, le redoublement des sens évoquant la question de l'acte créatif. L'association de deux sens donnera naissance à des sens que je qualifierais d'hybridés'. Tout comme lors des multiplications cellulaires, le premier mouvement qui s'opère est un dédoublement. Ensuite il y a la multiplication, le mouvement, le dynamisme, et puis une vie peut commencer. Les détails de la nature et de la pensée humaine retenus dans mon esprit viennent des dédoublements de mots, car bien évidemment, le cheminement des pensées humaines subit les lois de leur environnement.¹³⁸ La création advient dans cet espace de 'l'action de dédoublement'. Il y a dans la vie, une multiplication infinie de vie et de non-vie ; la perception du battement de la vie en soi en étant à la fois conscient de la mort.

Le mot 'création' est un vaste champ, un espace vide et presque infini qui permet à l'émergence de n'importe quelle forme de pensée de s'y investir. La création possède aussi une multiplicité de sens, et parfois de non-sens ; si tout peut s'y inscrire, ceci peut être pour le meilleur ou pour le pire. Elle est, en effet, un espace d'investissement de la 'Pensée' pour permettre des justifications existentielles, des mythes qui justifieraient l'existence humaine, des théories et des hypothèses intellectuelles, des idéologies etc. Par ailleurs, ces justifications sont des raisons pour lesquelles nous tenons à la vie comme à une chose sacrée et qu'on tente de protéger.

Je propose un terme composé de deux concepts qui m'aident à formuler mes réflexions à propos de la dualité : 'couple opposé'. Par ce terme, je voudrais entendre : des mots possédant un sens 'contradictoire, double, opposé'. Les notions (au sens large) sont les plus belles des contradictions. On pourrait dire qu'avec les mots qui relèvent de la perception individuelle, on construit en permanence 'des concepts contradictoires'. Quelque part, je désire remplacer le mot 'mot' par le terme de 'couple opposé' pour pouvoir, enfin, comprendre mieux le sens exact des

¹³⁸ Note : par 'la nature' je comprends l'existence matérielle ainsi que non matérielle.

mots. Je crois que tous les mots soutiennent le sens opposé à leur signification primaire, car la contradiction / l'opposition est une nécessité existentielle. On observe les traces de la contradiction en premier lieu dans la nature et à travers la nature, car c'est un générateur de la vie. J'identifie ce couple comme une des sources de mon acte créatif.

On connaît ces couples opposés. On connaît la beauté / la laideur, la peur / le courage, l'amour / la haine, la victoire / la faillite, le leader / le disciple, le maître / l'élève, la tasse / la soucoupe etc. Le sens de la majorité des mots est, je pense, compréhensible pour un être parlant qu'à partir de l'unions des deux sens opposés, car sans le jour, la nuit n'a pas de sens, et la nature complémentaire des contradictions est une évidence. La contradiction est une différence, elle est peut-être une 'nécessité' dans l'authenticité de l'action créative. Mais pourquoi la contradiction existe-t-elle en tant que tel ? Est-ce qu'elle est là pour initier un mouvement cérébral (la pensée) ? Quel est le lien entre le concept du 'rythme', du 'vivre' et la contradiction ?

Les mythes de la création sont souvent apparus à partir d'un concept féminin et d'un concept masculin. Dans diverses mythologies, on retrouve également des dieux hermaphrodites. Dans la mythologie iranienne, le mythe de *Mâchyak et Mâchyânak* et dans la mythologie chrétienne le mythe d'*Adam et Eve*' sont deux exemples connus. Le mythe iranien désigne l'origine de l'être humain sous la forme du '*Mâchyak et Mâchyânak*', ce sont deux branches d'une même plante, la rhubarbe. C'est donc évidemment pour cela que les mythes qui s'adressent à l'origine de l'être parlant, sont composés également de ces deux principes contradictoires et complémentaires. Pour peindre, j'ai besoin de contradictions, de dualités, d'oppositions ; peut-être pour comprendre le fonctionnement de ma vie et de ma peinture, je dois d'abord comprendre le fonctionnement de mes 'couples opposés'.

À notre époque contemporaine, la plupart des gens, face à une catastrophe naturelle, ne réagissent plus comme des êtres parlants pré-historiques. Ils n'imaginent pas des dieux qui se battent, ou des déesses qui se mettent en colère. L'homme contemporain tout comme l'homme pré-historique est encore perdu entre les contradictions de sa vie. Nous sommes des humains modernes, post-modernes et contemporains. On pourrait continuer à croire que nous sommes supérieurs aux autres individus vivants, mais toutes les créatures de l'univers subissent les contradictions existentielles que nous subissons.

Le mot 'création', plus précisément en rapport avec 'l'acte de penser', exprime une dualité. Par l'expression de la dualité dans la pensée, je comprends l'observation d'un champ lexical construit à partir de mots opposés. C'est à partir de ces mots qui résonnent de manière contradictoire que ma pensée peut apparaître. La construction de ma pensée s'opère à partir de mes

émotions face à des mots qui s'opposent. Le raisonnement par lequel j'élabore ma pensée est souvent lié à une incertitude. Des concepts comme le 'rien' et la 'chose', dans ma démarche artistique, forment une opposition créative. Par exemple, une tache que j'ai faite sans réfléchir, au départ ne ressemble à 'rien' mais pourtant est une 'chose'. Cette dualité est l'origine de l'acte créatif, n'importe quel concept est créatif car il possède en soi son concept antonyme. La création pure et absurde pourrait être l'action d'inventer et d'imaginer des choses non-existantes. Le 'rien' ne pourrait prendre un sens qu'à travers une 'chose'. Une 'chose' n'est pas une forme précise. Il arrive que le mot / la forme de 'chose' soit remplacée par le mot / la forme 'fenêtre' car elle est une 'métaphore pressée'. La création de mes pensées ainsi que de mes peintures s'opère au croisement du 'rien' et d'une 'chose'. En mouvement perpétuel, sous la forme d'un enchaînement de mots / formes, **ma peinture est une forme de réaction picturale du mot 'chose' face au mot 'rien', en rapport avec le 'vide'**. Le 'vide' des mots est, à mon sens, la forme la plus compréhensible pour désigner le 'rien'. Il est antérieurement issu d'un manque émotionnel. Aucun être humain n'a véritablement vécu l'expérience du 'rien'. Aucune création ne pourrait être possible à partir du 'rien'. Aucun être humain ne pourrait jamais être entouré par du 'rien', car dès sa naissance, un être humain possède certains savoirs primitifs et intuitifs. L'être humain, qu'il le veuille ou non, est relié aux autres, aux choses, aux sons, aux émotions, aux mots etc. Or malgré tout, cette sensation de néant est précisément la véritable expérience commune du 'rien / vide' pour tout être parlant. Par la peinture, j'amène un combat contre ce néant existentiel qui m'est attaché comme ma propre ombre. À présent, pour expliquer ma démarche artistique, je vais vous raconter un ancien mythe iranien qui parle de la création du monde. Ce n'est donc pas mon mythe personnel, mais celui issu de la racine mythologique de ma culture maternelle, celle qui m'a éduquée. La dualité est une pré-action, un échange entre un espace lumineux et un espace obscur. Des espaces flous naissent aux frontières de ces deux territoires. Une action créative pourrait apparaître dans ces zones brumeuses.

Le mythe du 'Zurvan'¹³⁹, dieu du 'Zurvanisme'¹⁴⁰, se réfère à une période historique vieille de trois mille ans. Il est peut-être une des premières tentatives spirituelles tendant vers une forme de monothéisme au Moyen-Orient. Il a généré une forme d'idéologie basée sur une dualité qui donnera naissance au zoroastrisme.¹⁴¹ Les mages¹⁴² racontent qu'avant l'existence de ce monde et tout ce qu'il contient, avant le ciel et avant la terre, il n'y avait que 'Zurvan', le temps infini, le destin, la force lumineuse. Dans ce mythe, Zurvan voulait donner naissance à un fils, nommé Urmazd

¹³⁹ Le temps infinis

¹⁴⁰ Mouvement religieux iranien antérieur de plus de 3000 ans au zoroastrisme, croyant dans le dieu Zurvan.

¹⁴¹ Une religion de l'ancienne Perse

¹⁴² Les prêtres de mazdéisme

(Ahuramazda, le principe du bien), celui qui devait créer le monde. Après mille ans de prières, il commença un jour à réfléchir (**le commencement des mots, de la réflexion, de la pensée**), et il dit :

*« Sont-elles efficaces, mes prières ? Aurais-je un fils du nom d'Urmazd ? Ou peut-être tous mes efforts sont-ils inutiles ? Soudain, Urmazd (**le bien**) et Ahriman (**le mal**) apparaissent dans l'utérus du père (**paradoxe / hermaphrodite**). Urmazd grâce à ses prières et Ahriman à cause de son doute. Aussitôt que Zurvan prend conscience de l'existence des jumeaux, il dit : il y aura donc deux fils, et le premier-né sera le roi du monde. Aussitôt qu'Urmazd prend conscience de la pensée de son père, il la dévoile à Ahriman (**le bien va à l'aide du mal**). Ahriman déchire alors l'utérus du père et se montre à lui en naissant prématurément (**le mal a le pouvoir de choisir**). Le père demande : *Qui es-tu ?* Ahriman répond : « Je suis ton fils. Zurvan dit : Mon fils est lumineux, mais toi t'es obscur ». Alors que Zurvan et Ahriman parlent ensemble, Urmazd le Lumineux naît au moment propice, et à son tour se montre à son père. Dès que Zurvan le voit, il sait que c'est son fils Urmazd (**le bien**), pour la venue duquel il avait tant prié. En offrant à Urmazd des tranches de Barsam¹⁴³, il dit : « Jusqu'à présent, je t'ai offert des Barsam, maintenant, c'est à toi de m'en offrir (**le père est le dieu**). Et en faisant ses salutations, Zurvan donne des tranches de Barsam à Urmazd ». C'est alors qu'Ahriman s'adresse à son père en ces termes : « N'avais-tu pas dit que le premier-né de tes fils serait le roi du monde ? » Zurvan, ne voulant pas trahir sa promesse, répondit : « Être malveillant, je te donne pour neuf mille ans (**neuf mois de la grossesse**) la royauté, mais après ces neuf mille ans, Urmazd sera le roi du monde et tu devras lui obéir ». Puis Urmazd et Ahriman commencèrent à créer des existences, et tout ce qu'Urmazd a créé fut du bien et du vrai, et tout ce qu'Ahriman créa, du mal et de l'inversé. »¹⁴⁴*

Cet ancien mythe donne naissance au concept du 'temps primordial (l'ici et le maintenant)', et son rôle est fondamental dans l'action créative générant l'authenticité d'une œuvre d'art, question suspendue et inévitable. Le temps en tant qu'entité essentielle et indivisible serait-il, en effet, ce qui évoque purement et de la façon la plus directe possible la Mort ? Ce mythe fait avant tout appel au temps infini ou bien à 'l'ici et maintenant', à 'l'être présent' ; une conscience irrémédiable et incurable de la présence de Soi. Bien entendu, l'infinité du temps est une répétition permanente de l'instant présent. 'L'instant' est une chose qui naît et qui meurt perpétuellement. À la mort d'un 'instant', un autre doit naître. N'est-ce pas par un doute sur 'la vérité d'une croyance' qu'un instant

¹⁴³ (une plante sacrée)

¹⁴⁴ Le texte vient d'un texte du culte de Mithra du 5ème-8ème A.J, traduction d'un texte persan en français <https://myth.tarikhema.org/article-557/اسطور-مزروان> date de consultation : 14/07/2016

de plénitude de conscience naît dans l'ici et maintenant ? Un instant de recul face à une vérité propre à soi-même, accompagné d'une impression qui voit enfin plus clairement la réalité de Soi ; la nostalgie (en persan غم دوری *ghâm-é-duri* : « **la tristesse de la distance / le lointain** ») se meut en songeries qui se transforment en soulagement.

Le mythe du Zurvan contient de la vie et de la non-vie. « [...] *Jumeaux souverains, furent proclamés comme le meilleur et le pire [...] Quand donc ces deux esprits se rencontrèrent, ils créèrent tout d'abord la Vie et la Non-Vie* ».145 Par 'meilleur' et 'pire', j'entends parler du mal ultime et du bien absolu (les deux sont non-existants). La pulsion créative est une tendance perfectionniste d'un être qui cherche l'aspect parfait du 'mal autant que l'aspect parfait du « bien ». Dans mon cas, ma peinture est une résistance face à mon invisibilité, mon effacement et ma *Non-vie*. Cette ancienne théorie du principe de dédoublement des sens de l'obscurité et de la lumière m'apparaît comme étant ma nécessité existentielle de chaque instant. En observant l'époque dans laquelle je peins, je vois beaucoup de jugements émis comme des manques face à cet aller-retour de la pensée. Dans cette infinité suspendue dans le temps existe un mouvement de pensée provoqué par une multiplicité de permutations des sens positifs ou négatifs.

Paradoxalement, dans l'espace de *Non-vie* (*ahriman* / obscurité), il y a une liberté de choisir et dans la *lumière*, il y a des limites à être. Souvenons-nous : Ahriman déchire le ventre de Zurvan. Il est libre de choisir le moment de sa naissance. Ahriman est l'enfant issu du doute de son père, l'enfant du négatif. Ahriman naît d'une situation humaine qui est détestée par presque toutes les pensées religieuses : l'action de douter, qui trouve ses pulsions dans des émotions profondes trop souvent refoulées, surtout par des êtres éduqués et disciplinés. C'est extrêmement destructif, car cela pourrait causer des malaises existentiels. La dualité dans la pensée peut se rapprocher aussi du taoïsme¹⁴⁶ et du symbole du 'yin et yang'¹⁴⁷. Le rôle de l'action créative est aussi la destruction des choses antérieures et la reconstruction des choses du présent. Faire une œuvre d'art potentiellement auratique est un processus qui commence dans l'instant présent. L'instant dans lequel une liberté de 'non-sens' fait apparaître une suite de volumes sans formes ; c'est une intuition esthétique. À cet endroit informe, mes visions se précisent, et c'est là, à cet endroit, que mon action créative commence à construire quelque chose de signifiant.

¹⁴⁵ Yasna, (livre sacrée de zoroastrisme) 30, 2-3

¹⁴⁶ Le taoïsme est un des trois piliers de la pensée chinoise avec le confucianisme et le bouddhisme, et se fonde sur l'existence d'un principe à l'origine de toute chose, appelé 'Tao'.

¹⁴⁷ Dans la philosophie chinoise, le yin et le yang sont deux catégories complémentaires, qui sont utilisées dans l'analyse de tous les phénomènes de la vie et du cosmos.

Le temps est le créateur de l'acte créatif se manifestant dans les détails d'une vie quotidienne en parallèle des évolutions culturelles d'une population. Le temps, invisible et non-observable, donne la possibilité à une action créative de rendre visible une vision. Quand je peins, le temps n'est pas 'l'objet' de ma pensée ; j'oublie le temps. C'est pour cette raison que j'y porte un grand intérêt, car le fait de perdre la notion du temps¹⁴⁸ me situe au moment du 'maintenant'. Une vision paréidolienne¹⁴⁹ apparaît dans une tache de couleur et puis disparaît avec une autre vision. Dans le mythe de *Zurvan*, il y a un Temps Infini : cette tache (temps) primordiale qui génère tout. Le 'néant'¹⁵⁰ et le 'temps' sont suspendus dans un espace infini. Dans le néant, y-aurait-il une place pour le temps ?

Les mots 'art' et 'artiste' suscitent de multiples sens ainsi que des non-sens. Dans son origine latine, le mot art *ars*¹⁵¹ signifie : *habileté, métier, connaissance technique, invention*¹⁵². Ce mot exprime bien le désir humain de rendre parfaite toute chose, un fantasme de perfectionnisme proche d'un désir d'immortalité. Celui qui pratique l'art est conscient des limites de ses méthodes et de sa pensée. Il est vrai que c'est grâce à la méthode et à la technique qu'une manière de faire peut apparaître comme 'quasi parfaite'. Bien entendu, le 'parfait' dans un sens absolu n'est pas 'réel'. C'est un délire avec des intérêts, le délire d'un Soi parfait. Une illusion apparaît entre le fantasme d'une réalité et celui d'une idée. Une vision de moi-même est une tentative vers un 'moi parfait' représenté dans mes peintures sous de multiples formes.

Observons le processus de la création avant de la définir ; elle est présente, mais elle est cachée. Elle n'est observable que par ses traces, ses créatures. Serait-il envisageable d'observer la créativité elle-même ? Qu'est-ce qu'un acte créatif ? Ne pourrait-il pas être la façon dont s'articule plus ou moins lentement un enchaînement d'actions orientées ? Dans mon cas, c'est l'intuition esthétique qui guide mes actes créatifs. L'acte créatif de peindre naît d'abord dans le for intérieur, comme une pré-action. Se met alors en mouvement un processus pictural de réalisation qui a des analogies avec l'acte de penser. « *Les poètes et les peintres sont des phénoménologues nés* »¹⁵³ (Van den Berg). Un processus de peinture est aussi complexe que la phénoménologie du langage. Une

¹⁴⁸ Ne pas savoir combien du temps j'ai passé devant ma toile

¹⁴⁹ L'illusions optique

¹⁵⁰ Note : le néant existait probablement avant le temps infini. C'est peut-être un synonyme du 'manque des mots dans une psyché', car c'est à partir de l'invention des mots que les néants se remplacent par les mots et le langage.

¹⁵¹ « du latin *ars* ; grec *ἄρτι*, *disposer, arranger*. Le genre de 'art' a varié dès les premiers temps de la langue : on le trouve, dans les plus vieux textes, tantôt féminin (ce qui est le genre étymologique), tantôt masculin ; il n'était pas encore fixé au XVI^e siècle ; aujourd'hui, le masculin a prévalu ». <https://www.littre.org/definition/art> date de consultation : 14/07/2016

¹⁵² Michel Bréal et Anatole Bailly, *Dictionnaire étymologique latins*, p.1

Voir aussi <https://www.littre.org/definition/art> date de consultation : 18/08/2016

¹⁵³ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, 1957 cinquième édition, réédition de 1992, p.11

peinture pourrait-elle être une narration picturale (la trace) d'un mythe personnel ? La réalisation d'une idée a besoin de technique. L'art rend réel ce qui est imaginaire.

La peinture est-elle un outil ou un médium ? Les questions que je pose entre le bien, le mal, et la création sont des questions posées depuis toujours. Mais ce n'est pas le plus important. Il faut le voir avec ma peinture. Est-elle ce qui montre le dualisme (bien mal par ex) qui frappe le monde, qui me frappe moi ? Qui peut-être se joue en moi-même, comme une sorte d'écartèlement ? Que peut l'art, mon art, dans ce constat que les puissances du mal et du bien –toujours comme exemple– sont en lutte ? D'une part, ma démarche artistique parle de ces questions et essaye de les résoudre, d'autre part l'art que nous faisons ne nous sert pas qu'à nous même, il doit également servir les autres.

Pour peindre une vision multi-dimensionnelle sur une surface en deux dimensions, doit-elle absolument être imaginée avant d'être réalisée ? Avoir confiance. Pouvoir se concentrer. Ne pas avoir un sujet précis à l'instant où je commence à peindre. Voici quelques-unes de mes conditions nécessaires pour peindre. Improviser une image 'purement' figurative ne peut se faire qu'avec une connaissance de soi et une connaissance technique en matière de forme, de lumière et de couleur. Une peinture figurative improvisée est une narration picturale de l'inconscient, un mythe personnel. Ou n'est-ce pas plutôt la convocation des images du réel, des mythologies qui me parlent et ensuite la fabrication d'une histoire picturale que peut-être je peux transformer en mythe ? Un symbole est ce qui prend sens lorsque deux choses séparées sont réunis et fonctionnent, donnant une réalité possible et partageable.

L'image subit-elle la contrainte du cadre dans le domaine pictural ? Chaque peinture est une fenêtre ouverte sur la psyché du peintre. Mais la psyché n'est-elle pas aussi une forme de prison dans laquelle l'imagination d'un artiste évolue ? Si elle évolue, c'est moins une prison, davantage une libération. La peinture est aussi ce savoir-faire qui, une fois passé à l'acte, rend visible l'invisibilité de l'existence d'un peintre. Une image contient des informations visuelles figuratives et abstraites, mais toujours narratives. Tous ces éléments constituent les apparences d'une image. Dans l'histoire de la peinture, de l'antiquité à nos jours, son évolution à l'échelle mondiale a été impressionnante. Elle a vécu de multiples métamorphoses dans ses auras. La peinture est un miroir qui montre l'évolution d'une perception collective des humains, de leurs vies, ainsi qu'une perception personnelle de la vie du peintre.



▲ Plaque en bronze du mythe de Zurvan, Lorestan, période pré-archimédien 6ème ou 4ème centenaire avant JC.

Cette figure de tête de lion des mystères mithriaques a une identité douteuse. Il est généralement appelé Aion (dieu de l'éternité) sur Globe. Il pourrait aussi s'appeler Zurvan, le dieu perse du temps. Certains prétendent qu'il représente Ahriman, le malade zoroastrien. Soulagement de la Villa Albani, période de Commodus (180-93). Rome, Museo Torlonia.

Ce que je vis dans cette vie se forme entre des notions contradictoires, des mots opposés, des pulsions paradoxales. C'est pour cette raison que je crois que n'importe quel concept est une dualité. Le processus de rendre contradictoires des concepts est créatif. 'L'apparence' d'un 'concept' est un 'mot' qui 'possède' des sens 'contradictaires'. Depuis que j'ai pris conscience de ce concept, je vois une vie uniquement faite de contradictions. Des concepts contraints par tous. Dans la mythologie. Dans l'histoire. Dans ma culture. Dans ma société. Dans ma famille. Dans mon caractère. Le temps est un concept qui, quand on ne l'utilise pas, n'existe plus. L'utilisation de 'couples opposés' comme générateur de ma pensée et de ma vie est ainsi appliquée dans ma démarche artistique comme une base de fonctionnement. Ces couples opposés sont des multiplicateurs de sens. L'univers de ma culture natale est ainsi basé sur la contradiction : *« c'est un univers céleste, régulier comme les astres, bienfaisant comme la pluie, dominé par le principe masculin et dirigé par une divinité du même genre : le qamar (lune). Au contraire, l'impureté qui deviendra synonyme de péché, est en rapport avec les ténèbres, le noir, les animaux souterrains, la gauche, le désordre et la malédiction. Elle définit un monde chthonien, fantaisiste comme les*

*soubresauts de la terre, brûlant comme le feu, de multiples 'moi' ominés par le principe féminin et dépendant de la déesse Shams (le soleil) ».*¹⁵⁴



7. Les traumas fondateurs

Le mot 'imagination' vient du latin *imâginârius* : 'imaginaire', du mot 'image' du latin *imâgo*, dans lequel on aperçoit un rapport avec *imitari* : 'imiter'.¹⁵⁵ L'imagination, en persan se traduit par '*éngâréche* (انگارش)' qui signifie : 'mythe / récit / illusion / pensée'.¹⁵⁶ L'imagination est donc un récit illusoire individuel basé sur des faits réels, un univers individuel qui a été construit à partir d'une imitation de la réalité. On peut et doit discuter cette définition car l'imagination est surtout une capacité d'activation du réel, mais à des fins de transformation d'un monde face 'au monde'. Le mot '*éngâréche* (انگارش)' a une signification bien plus proche de ma perception de ce mot, car il met en valeur les caractéristiques du mythe que possède le mot 'imagination'. Autrement dit, en persan, les mots 'mythe' et 'pensée' s'associent pour exprimer la signification du mot 'imagination'. L'assemblage de ces deux mots m'est important, car il éclaircit le sens du 'mythe personnel' et son lien à l'aura de l'œuvre d'art. La pensée étant un outil existentiel pour traduire la réalité, ne fabrique-t-elle pas du mythe en permanence ? La pensée n'est-elle pas la même chose que l'imagination et que la supposition ? L'imagination saurait être un pouvoir de réalisation des possibles ainsi qu'un parasite qui pourrait se greffer sur la réalité en nous protégeant d'une réalité souvent amère et désagréable. Elle devient ainsi un des outils majeurs de l'acte créatif qui génère ce qu'on appelle 'l'authenticité'. Le corps est une première prison de laquelle on s'échappe grâce à l'imagination. Elle aide à la création. Il faut donc voir et dire en quoi elle diffère d'un acte de pensée rationnel. Une pensée organisée, donc rationnelle, fait appel à l'imagination pour produire

¹⁵⁴ Joseph Chelhod, *Les Structures du sacré chez les Arabes*, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1964, p.94 cité dans Thèse de doctorat en littérature comparée, Shahla Nosrat, *Origines indo-européennes des deux romans médiévaux : Tristan et Iseut et Wis et Râmîn*, Université de Strasbourg, 2012.

¹⁵⁵ Michel Bréal et Anatole Bailly, *Dictionnaire étymologique latin, Les Mots Latins : groupés d'après le sens et l'étymologie*, p.131

¹⁵⁶ Adolphe Bergé, *Dictionnaire Persan-Français*, p.47

Note : également une traduction de même terme du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

quelque chose de différent ; le battement de l'ego, exister, l'identité, battre, punir, désir, le paroxysme du pire et le plus haut niveau du bonheur. Le mot définit souvent du réel, il permet que nous comprenions les mêmes choses. Le mot table signifie la même chose pour vous et pour moi, mais est-ce que le mot 'pouvoir' signifie-t-il également la même chose pour vous et pour moi ? Bien évidemment, on peut affirmer qu'il y a toutes formes de table comme il y a toutes sortes de pouvoir. Il faut donc d'autres mots pour la qualifier, la décrire au mieux. Il y a aussi l'interprétation, l'utilisation du mot à d'autres fins qui entre en compte.

Le mot 'pouvoir', du latin *posse* et du verbe composé *potis sum* de l'indo-européen, signifie : 'je suis maître de'.¹⁵⁷ Le mot *potis*, de l'indo-européen commun, signifie : 'maître de maison, époux'. Et le mot *sum* de *hésim*, aussi de l'indo-européen commun, signifie : 'je suis'.¹⁵⁸ Le verbe 'pouvoir' a des synonymes comme : dominer / savoir / obliger / commander / diriger / mener / contraindre. Il se traduit en persan par *tavân* (توان) : 'puissance / efficacité / force / sagesse / capacité / infatigabilité / patience'. Le mot '*tavân* (توان)' est dérivé du mot '*tano* (تنو)'¹⁵⁹ qui signifie 'le pouvoir'. Ainsi, l'adjectif '*tânomand* (تنومند)'¹⁶⁰ qui est composé du mot *tano* (تنو) : 'pouvoir' et *mand* (مند) : 'dieu', veut dire littéralement : 'dieu du pouvoir' et est synonyme de 'costaud / vigoureux / puissant'. L'idée associée à cette notion de pouvoir, de puissance, de ténacité va peut-être même jusqu'à vouloir dire : '**je suis le maître de mon propre dieu**'. Le mot *mand* (مند) : 'dieu / propriétaire', en persan est donc un suffixe qui **transforme un nom commun en un adjectif divin**. Par exemple le mot '*ârezumand* (آرزومند)' : 'désireux' signifie littéralement : celle ou celui pour qui, le désir '*ârezu* (آرزو)'¹⁶¹ est son dieu '*mand* (مند)'.¹⁶² Ainsi, avec le mot *honar* (هنر) qui signifie en persan 'art', en ajoutant ce suffixe, on arrive au mot *honarmand* (هنرمند), qui veut dire littéralement 'celle ou celui pour qui, l'art est son dieu' ou 'artiste'.

Le mot 'pouvoir' est un mot viril, car ses origines indo-européennes font référence au mot 'époux'. Il l'est également par sa traduction persane et son étymologie qui révèle le concept du 'dieu'. Il désigne un caractère viril dans les mémoires collectives des cultures et des croyances religieuses patriarcales. Avec la notion de 'pouvoir', nous arrivons rapidement au mot 'dieu'. Ceci

¹⁵⁷ Michel Bréal et Anatole Bailly, *Dictionnaire étymologique latin, Les Mots Latins : groupés d'après le sens et l'étymologie*, p.278

¹⁵⁸ <https://fr.wiktionary.org/wiki/potis#la> date de consultation : 12/06/2016

¹⁵⁹ Adolphe Bergé, *Dictionnaire Persan-Français*, p.117

Note : également une traduction du mot *tavân* (توان) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

¹⁶⁰ Ibidem p.115

Note : également une traduction du mot *tanomand* (تنومند) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

¹⁶¹ Ibidem p.13

Note : également une traduction du mot *arezu* (آرزو) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

¹⁶² Ibidem p.437

Note : également une traduction du mot *mand* (مند) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

en dévoile aussitôt l'origine, à travers la figure des 'mâles dominants' et des lois qu'ils imposent pour 'diriger / orienter' la masse d'une société. Pour être ce mâle dominant, on doit toucher la psyché de la masse d'une société. C'est ainsi que l'invention d'un dieu unique apparaît comme une idée de génie, une solution pour obtenir le pouvoir à travers un mythe qui attribue 'le pouvoir ultime' à une seule et unique existence invisible. Le mythe étant l'aspect non confirmé et flou d'une 'chose réelle', il fait référence aux origines culturelles ainsi qu'aux croyances imaginaires donc invisibles d'un être parlant.

De ce que je comprends du mot 'pouvoir' et de ce que m'évoquent ses étymologies, je conclus que 'mon pouvoir' est tout simplement d'exister entièrement. Ma culture métissée a laissé des marques sur la peau de mon Moi. Exister commence également par une acceptation de Soi, où le désir réel est déjà de sentir son corps matériel, d'exister dans son environnement. En mon fort intérieur, je mène une sorte d'enquête sur moi-même, j'observe mes pensées, surtout les plus quotidiennes et les plus banales. Ma connaissance de qui je suis finira par me donner une connaissance de celle que je peux être. Ce plan pourrait peut-être apparaître comme irréalisable car je fouille dans mes souvenirs d'enfance, dans mes images, dans mes sons, dans mes odeurs, dans mes goûts, dans mes sensations. Souvent, je répète dans ma tête un cycle de plusieurs souvenirs marquants et je cherche, à partir d'eux, à comprendre qui je suis. C'est sûrement la société, mon éducation et ma culture qui ont créé une partie de ma perception du pouvoir. La vérité de mon essence existentielle est une quête sans fin car le pouvoir dominant contre lequel je me rebelle m'a en effet formée. Comme le dit si bien Michel Foucault :

*« Pour marquer simplement non pas le mécanisme même de la relation entre pouvoir, droit et vérité, mais l'intensité du rapport et sa constance, disons ceci : nous sommes astreints à produire la vérité par le pouvoir qui exige cette vérité et qui en a besoin pour fonctionner ; nous avons à dire la vérité, nous sommes contraints, nous sommes condamnés à avouer la vérité ou à la trouver. Le pouvoir ne cesse de questionner, de nous questionner ; il ne cesse d'enquêter, d'enregistrer ; il institutionnalise la recherche de la vérité, il la professionnalise, il la récompense. Nous avons à produire la vérité comme, après tout, nous avons à produire des richesses, et nous avons à produire la vérité pour pouvoir produire des richesses. Et d'un autre côté, nous sommes également soumis à la vérité, en ce sens que la vérité fait loi ; c'est le discours vrai qui, pour une part au moins, décide ; il véhicule, il propulse lui-même des effets de pouvoir ».*¹⁶³

¹⁶³ Michel Foucault, *Il faut défendre la société*, éd. Gallimard Le Seuil, coll. Hautes Études, 1997, Cours du 14 janvier 1976, p.22

https://fr.wikiquote.org/wiki/Michel_Foucault#Surveiller_et_punir_.281975.29 date de consultation : 15/06/2016

Pour dire que la vérité, son rapport au pouvoir et son aspect individuel forment un mythe générant l'aura de l'œuvre d'art, je propose une distinction étymologique du mot 'vrai' et du mot 'réel'. Le mot 'vrai' vient du latin *veritas* : 'vérité' et du Gaulois¹⁶⁴ *veracus*, forme expressive dérivée de *verus*, issue de l'indo-européen commun *uerə* : 'ami, digne de foi, vrai'. En revanche, le mot 'réel' du bas latin *realis* : 'relatif aux choses matérielles' et de *res* : 'chose matérielle', se réfère à l'aspect matériel de l'existence, donc ce qu'on peut littéralement voir, entendre ou toucher.¹⁶⁵ Le pouvoir utilise ce qui a été cru 'vrai' (produit de l'imaginaire d'un être parlant) pour diriger ce qui est 'réel'. En considérant que la vérité est relative, c'est donc une évidence que chaque être parlant désigne sa propre vérité. Les mots 'mythe', 'personnel', 'vérité' et 'mensonge' et leurs liens avec le concept du pouvoir concernent l'authenticité de l'œuvre d'art potentiellement auratique.

Expérience, Ali mon grand-père : quand j'avais entre quatre ou cinq ans, je vivais avec mes parents dans la maison de mes grands-parents paternels. Mon père, comme la plupart des hommes iraniens, était absent durant la journée. À l'époque, ma mère travaillait également. Je restais donc avec ma grande sœur et mes grands-parents. Ceux-ci allaient tous les jours à la mosquée pour prier et rencontrer des gens du quartier. Je ne me souviens pas clairement s'il y avait d'autres personnes, à la maison ce jour-là. J'étais, comme à mon habitude, en culotte et en t-shirt. Mes parents ne me disaient rien à propos de cela. Ils n'évoquaient pas la honte que j'aurais dû avoir, en tant que petite fille musulmane, de montrer des parties dénudées de mon corps. Mon grand-père arrive à la maison et me voit. Il me gronde : « Va mettre quelque chose ! Habille-toi ! Tu es une fille ! ». J'ai toujours été rebelle et je ne sais pas pourquoi. J'étais furieuse. Je ne comprenais pas pourquoi je ne pouvais pas me mettre à mon aise. Je suis donc allée dans ma chambre. J'ai enlevé ma culotte. J'ai mis ma jupe rouge. Je me suis assise sur les escaliers et ai ouvert mes jambes. Et là, c'était au tour de mon grand-père d'être furieux. Il m'a couru après pour me punir, pour me battre. Je ne me souviens pas clairement de la suite. La seule chose dont je me souviens, c'est que je suis restée cachée dans une armoire jusqu'au retour de mon Père...

Expérience, histoire de la poupée : à la même époque, peut-être quelques mois plus tard, avant le nouvel an iranien, à la fin de l'hiver, mon père m'avait promis — j'avais cette impression — depuis des mois de m'acheter une poupée qui ressemble à un bébé. Un jour, je jouais avec ma cousine (la petite-fille préférée de ma grand-mère) devant la porte de l'entrée. Je me souviens que

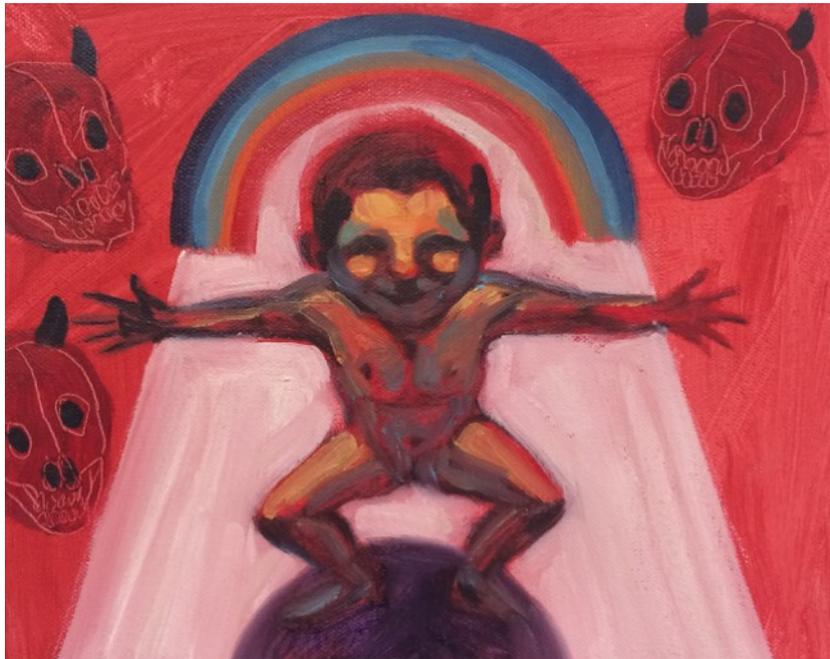
¹⁶⁴ Latin populaire

¹⁶⁵ Michel Bréal et Anatole Bailly, *Dictionnaire étymologique latin, Les Mots Latins : groupés d'après le sens et l'étymologie*, p.308

Voir aussi : <https://www.littre.org/definition/réel> date de consultation : 15/06/2016

la porte s'est ouverte et ma grand-mère habillée de son tchador noir est apparue. Après quelques secondes, elle a sorti une petite poupée de son sac. J'ai tout de suite cru que mon père lui avait demandé de m'acheter enfin ma poupée. Mais au lieu de cela, elle a appelé ma cousine pour la lui offrir. J'étais désespérée, et en pleurant, je suis allée à la porte de la salle de bain où mon père prenait sa douche. J'ai frappé très fort avec mes deux poignets sur la porte et ai crié : « le mauvais papa ! tu ne m'as pas achetée de poupée ». À cette époque mon père avait fini ses études de peinture à l'université, c'était après la guerre, et il gagnait de l'argent en reproduisant d'anciennes miniatures persanes pour les vendre aux antiquaires juifs. Il n'avait pas beaucoup d'argent mais nous a achetée deux poupées, une pour ma sœur et une pour moi. Après les vacances de nouvel an, il a arrêté de peindre pendant plusieurs années et a travaillé pour gagner sa vie. Quand j'ai pris conscience de mon égoïsme enfantin, j'étais encore très jeune, j'ai vraiment eu mauvaise conscience, et plus tard je suis devenue artiste peintre.

Dans le premier souvenir que je viens de raconter, le pouvoir de mon grand-père se manifeste à travers un rappel aux lois religieuses et aux lois du Père, tandis que mon pouvoir se manifeste à travers une rébellion sexualisée - presque féministe - contre le pouvoir du 'mâle alpha'. Ce souvenir a marqué mon esprit, et souvent, quand je le raconte, je suis fière de la petite fille que j'étais ; je suis encore une rebelle, contre des courants de pensée et des pouvoirs dominants de mon époque. C'est la forme basique de ma psyché qui guide ma vie. Je suis également une personne qui prend ma revanche contre les inégalités. Autrement dit, face à une action que je considère injuste contre moi et qui me touche directement, je réagis parfois de façon extrême. Dans le deuxième souvenir, le pouvoir est placé dans l'amour de mon père pour ses enfants ainsi que dans l'égoïsme du moi-enfant. Dans l'exemple de mon grand-père, il a un pouvoir qu'il détient par la religion, qu'il croit vérité. Il me punit croyant que c'est bien puisqu'il agit selon la vérité. Or, je comprends plusieurs choses : que cela est différent de l'éducation de mon propre père, que je vois aussi que c'est injuste, et que cela produit une différence entre l'homme et la fille (et la femme que je suis devenue). Déjà enfant j'ai commencé une rébellion contre le pouvoir religieux (incarné par mon grand-père) et de ce fait, actuellement, je lutte contre l'inégalité entre les hommes et les femmes.



Ainaz Nosrat, *l'autoportrait de mon enfance*,
2014, huile sur toile, 45x35cm

La peinture ci-dessus est l'image de mon souvenir d'enfance lors duquel je me suis révoltée contre la vérité religieuse de mon grand-père, mais aussi contre quelque chose de plus. Le geste de cet enfant qui ouvre ses bras en baissant les genoux, représente la posture que je prenais — entre quatre et six ans — quand je voyais mon père apparaître de loin. Dans cette peinture, le fait que je sois nue et que j'ouvre les bras pour mon père en lui souriant s'oppose également à cette vérité à laquelle son père croyait tant, mais qu'il n'a pas réussi à transmettre à son fils. L'éducation que j'ai reçue de mon père, à mon sens, est le reflet d'une forme de combat qu'il a mené contre son propre père, et donc contre le pouvoir de la religion. Cette image montre trois crânes à cornes entourés d'un fond rouge indiquant la danger et la passion. Cet élément révèle la notion de 'résistance', car la fillette montre son dos à la mort, tout en étant protégée par un arc-en-ciel (parapluie) qui projette sur elle la lumière. Son ombre est de forme ronde telle une balle, une planète. Revenons sur le concept de pouvoir. Un pouvoir que l'on s'attribue fonctionne comme un mythe personnel, un récit que l'on se fait à soi-même, falsifiant une réalité. Rappelons que le sens du mot « réalité » est lié à la

matérialité de l'existence et non pas à l'imaginaire de l'être parlant. Le pouvoir se base sur l'action de faire croire à une vérité ou à un mythe. L'évidence est que le pouvoir ultime a toujours été propriété du dieu, de l'être invisible.

Le mot 'personnel', du latin *personalis*, dérive de *persona* : 'personne'. Le mot *persona*, du latin commun signifie : 'masque de théâtre'. Et par sa racine *πρόσωπον*, *prósôpon* composé du *πρός* : *prós* : 'près' et de *ὄψ* : *ôps* : 'œil' signifie donc : 'près de l'œil'.¹⁶⁶ Le mot 'personnel' en persan se traduit en '*khod-vijé* (خود ویزه)'¹⁶⁷ : 'particulier / privé / individuel / personnel'. Le mot '*khod* (خود)' est un mot très particulier dans la langue persane. C'est un pronom commun à l'orateur, au public et à la personne absente ; il est utilisé toujours au singulier.¹⁶⁸ Le mot *vijé* (ویزه) signifie : 'particulier / propre / pur / sélectionné'. '*khod-vijé*, (خود ویزه)' ou 'personnel' veut dire aussi : 'propre à soi-même'.¹⁶⁹ Le mot *khoda* (خدا) de l'ancien persan *xwadāy* signifie 'seigneur'. Il trouve ses origines auprès du mot avestique *xʷadāta* *خواداتا* qui signifie 'propre à soi-même' ou 'créé par soi-même'.¹⁷⁰ Cette dernière nous révèle aussi la notion de l'authenticité de l'œuvre d'art auratique car elle fait le lien avec le mot '*khod* (خود)' qui signifie le 'Soi'.

Le mot 'vérité', dérivé du mot 'vrai' dont j'ai antérieurement évoqué l'étymologie, signifie : 'ami, digne de foi, vrai'. Ici, un concept de psychanalyse qui pour moi crée un lien entre les notions du désir, de l'autre et de la vérité individuelle d'un être parlant, génère l'authenticité dans une démarche artistique. Ma vérité est mon désir de l'Autre que je tiens caché à l'intérieur de moi, je le fantasme et lui fais des images. Un mystique iranien a dit un jour : « *l'amour, c'est que tu restes debout, auprès de ton Bien-aimé, quand lui sera privé de tes qualités, et que la qualification vienne [alors] de Sa qualification* ». ¹⁷¹

Le mot 'mensonge' est une dérivation irrégulière du verbe mentir, du latin populaire *mentionica*, du latin *mentior-îris* : '**imaginer**, mentir, mention, fausse mention, mensonge'. Le verbe 'mentir' : du latin populaire *mentîre*, et en latin classique *mentîri* et *mentio*, du latin *mens* :

¹⁶⁶ Michel Bréal et Anatole Bailly, *Dictionnaire étymologique latin, Les Mots Latins : groupés d'après le sens et l'étymologie*, p.260

¹⁶⁷ Adolphe Bergé, *Dictionnaire Persan-Français*, pp.150-162

Note : également une traduction du mot *afsaneh* (خود ویزه) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

¹⁶⁸ Ibidem, p.162

Note : également une traduction du mot *khod-vijeh* (خود ویزه) du persan vers le français, *dictionnaire de Dehkhoda*.

¹⁶⁹ Note : La traduction persane du mot 'personnel', du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

¹⁷⁰ Ibidem, p.153

Note : également une traduction du mot *khodâ* (خدا) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda..

¹⁷¹ Louis Massignon, *La passion d'Al Hosayn-ibn-Mansour al-Hallaj, martyr mystique de l'Islam, exécuté à Bagdad le 26 Mars 922; étude d'histoire religieuse*, Geuthner, Paris, 1922, p.476

'esprit', signifie : 'rappel, mention'.¹⁷² Le mot 'mensonge' en persan, se traduit en '*dorugh* (دروغ)' : 'inertie / en vain / falsifier / mort / ombre / faux / injuste'.¹⁷³ Dans la langue persane se trouve une variété incroyable de mots possédant un sens négatif qui deviennent des synonymes du mot 'mensonge', comme l'hypocrisie, la tromperie, l'évanouissement etc. Un de ces mots est le mot '*chide* (شید)', qui veut dire à la fois 'l'évanouissement' ainsi que 'le soleil (*khorchide*, خورشید)¹⁷⁴', car la lumière du soleil, malgré son sens positif, peut nous rendre aveugle quand on la regarde directement, comme le fait un mensonge.

Pour ajouter un sens personnel au terme 'visualiser', en considérant son sens littéraire qui veut dire 'rendre visible', je me dirige vers l'étymologie du mot 'visible'. Le mot 'visible' vient du latin *visibilis* et du radical *visus* : 'action de voir / vue / regard / vision', du parfait *video* : 'voir', de l'indo-européen commun, avec le suffixe *-bais* : 'bon à', '**qui est visible**'.¹⁷⁵ Ce mot visible se traduit en persan par '*peydâ* (پیدا)' : 'apparence / **visible** / reconnaissable / distinctive / évidente / **sincère**'.¹⁷⁶ Le mot *peydâ* (پیدا) vient du mot '*pey* (پی)' : '**fondation** / base / nerf / **trace**', avec le suffixe '- *dâ* (دا)' (du Pèhlevî), transformant en adjectif le nom '*pey* (پی)', ce qui signifie littéralement : visible. Mais le suffixe *-dâ* (دا) est également l'abréviation du mot '*dâyé* (دایه)' de '*dâh* (داه)' : 'nourrice / mère / enceinte'. Or, le mot '*dâd*' (داد) : 'justice' vient du mot '*dât*' (دات) du langage avestique qui signifie 'la loi'.¹⁷⁷ C'est peut-être pour cette raison que la justice est souvent représentée par une figure féminine.¹⁷⁸ Ceci peut être lié à la période matriarcale en ancienne Perse car le mot '*dâdâr*' (دادار), en persan littéraire, veut dire 'le créateur'. Le mot *dâ* (دا) en ancien persan signifie : 'donner' ainsi que 'créer' et '*âr*' (ار) est un ancien préfixe avestique qui signifie : 'excellence'.¹⁷⁹

A travers les étymologies françaises et persanes du mot 'visible', j'arrive donc aux concepts de 'fondation culturelle' et de 'nourriture de l'âme' qui forment le sens de la 'vision' dans ma démarche artistique. Le mot 'vision', du latin '*visio*', de *visus* avec le suffixe *-io* signifiant 'vision'

¹⁷² Michel Bréal et Anatole Bailly, *Dictionnaire étymologique latin, Les Mots Latins : groupés d'après le sens et l'étymologie*, p.188

¹⁷³ Adolphe Bergé, *Dictionnaire Persan-Français*, p.172

Note : également une traduction du mot *dorugh* (دروغ) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

¹⁷⁴ Ibidem, p.163

Note : également une traduction du mot *khorchide* (خورشید) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

¹⁷⁵ Michel Bréal et Anatole Bailly, *Dictionnaire étymologique latin, Les Mots Latins : groupés d'après le sens et l'étymologie*, p.436

Voir aussi : <https://fr.wiktionary.org/wiki/visible> date de consultation : 15/11/2016

¹⁷⁶ Ibidem, p.82

Note : également une traduction du mot *peydâ* (پیدا) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

¹⁷⁷ Ibidem, p.165

Note : également une traduction du mot *dâd* (داد) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

¹⁷⁸ Note : ceci est une hypothèse personnelle à partir des étymologies abordées dans le texte. Elle est un des signes qui peut révéler le passage de la période matriarcale à la période patriarcale, de la loi de la Mère à la loi du Père.

¹⁷⁹ La traduction de l'étymologie du mot *peydâ* (پیدا), du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

veut dire littéralement **l'idée de futur**.¹⁸⁰ En persan, le mot 'vision' se traduit par '*cheuhude* (شهود) : 'la vue'.¹⁸¹ « *Il n'y a pas de vision sans pensée, mais il ne suffit pas de penser pour voir : la vision est une pensée conditionnée, elle naît 'à l'occasion' de ce qui arrive dans le corps, elle est 'excitée' à penser par lui.* »¹⁸² Autrement dit, pour rendre visible il faut d'abord quelque chose d'invisible, déjà existant sous une forme probable, comme une base de données, pour pouvoir l'imaginer. Une vision est une reproduction mentale, ou bien la trace personnalisée des images qui ont été vues auparavant. Une vision prend forme à partir de 'l'essence culturelle' du visionnaire, à partir de la nourriture culturelle qu'il a reçue. Une vision peut donc être une image, une idée ou un son 'truqué' par l'inconscient de son créateur pour exprimer l'invisibilité de la véritable compréhension personnelle que nous avons du sens des mots.

Il existe le mot 'paréidolie' qui décrit une action mentale qui met en lumière le concept du 'trucage'. Le mot 'paréidolie' vient du grec ancien *παρά-* *pará* : 'faux', et de *εἶδωλον* *idolum* : 'image / fantôme / idole'. Ce mot veut dire « *un type d'illusion qui fait qu'un stimulus vague ou ambigu est perçu comme clair et distinct par un individu. Autrement dit, une tendance instinctive à trouver des formes familières dans des images désordonnées (dans les nuages, les constellations...)* ». Mais encore « *une forme d'illusion qui fait qu'un individu perçoit dans un stimulus visuel (parfois sonore), indéfini ou vague, une forme précise, souvent humaine ou animale* ». ¹⁸³ Ces définitions du mot 'paréidolie' éclaircissent le concept de 'vision' et ses liens avec le fonctionnement de l'imaginaire ainsi que du rêve.¹⁸⁴ On peut ajouter ceci : « *[...]c'est cette étonnante capacité du cerveau humain à 'donner du sens' là où il n'y en a pas réellement* ». ¹⁸⁵ Enfin : « *la paréidolie permet une libre interprétation, une ressemblance ou non selon chacun. Il n'y a pas de jeu avec l'optique, seulement avec l'imagination* ». ¹⁸⁶ En conclusion, l'acte mental de visualiser une vision passe en premier par une création imaginaire (illusion) d'une idole qui réunit un ensemble de mots symboliques d'une psyché. 'L'idole', du latin *idolant* : 'image / spectre' et du grec ancien *εἶδωλον* : 'idole / idolâtre' ¹⁸⁷ est une vision propre à un être visionnaire. Dans le

¹⁸⁰ Michel Bréal et Anatole Bailly, *Dictionnaire étymologique latin, Les Mots Latins : groupés d'après le sens et l'étymologie*, p.436

¹⁸¹ Adolphe Bergé, *Dictionnaire Persan-Français*, p.406

Note : également une traduction du mot *chohude* (شهود) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

¹⁸² Maurice-Merleau Ponty, *L'œil et L'esprit*, Gallimard, 2019, Paris, p.51

¹⁸³ <https://fr.wiktionary.org/wiki/paréidolie> et <http://www.toupie.org/Dictionnaire/Pareidolie.htm> date de consultation : 15/11/2016

¹⁸⁴ Note : Le philosophe français Henri Bergson (1859-1941) attribue l'origine des images des rêves à la paréidolie que suscitent les phosphènes qui apparaissent de manière naturelle lorsqu'on ferme les yeux (*L'Energie spirituelle*, 1919). <http://www.toupie.org/Dictionnaire/Pareidolie.htm> date de consultation : 15/11/2016

¹⁸⁵ http://artsplastiques.discipline.ac-lille.fr/documents/01_PRESENTATIONGF_PorcedduMSolesmes.pdf date de consultation : 12/12/2016

¹⁸⁶ <http://hawwah.lo.gs/la-pareidolie-a113898204> date de consultation : 15/11/2016

¹⁸⁷ Alcée Durrieux, *Dictionnaire étymologique de la langue Gasconne avec la racine celte ou grecque de chaque mot gascon suivi du mot latin et français*, AUCII, Paris 1901, p.284

processus de faire-image, quand j'entrevois des formes dans le brouillard d'une tache, sans réfléchir à une vision précise, je suis en lien avec la paréidolie. Mes images viennent d'un travail d'introspection, d'une capacité imaginative à rassembler des faits et des choses contradictoires et inattendues. Ceci est possible en assemblant des qualités similaires de la technique du 'monologue intérieur' et de 'l'approche paréidolique' à la réalisation de l'image. Bien entendu, l'observation de soi-même est réalisable qu'à partir du moment où l'on décide de ne pas contrôler, censurer ou adoucir nos expressions individuelles.

Le mot 'idole' se traduit en persan par *bôt* (بت) signifiant : 'déesse / image / amour / Soleil'¹⁸⁸. C'est en effet (comme pour sa signification française) une sculpture qui est identifiée comme étant un dieu. D'un certain point de vue, la vision de chaque être parlant pourrait représenter une idole car il s'agit d'une figure, d'une apparence, d'une visibilité représentant le corps d'une croyance profonde. Un des synonymes persan (d'origine arabe) du mot 'idole' est *châmsé* (شمسه) de *châms* (شمس) signifiant 'le soleil'.¹⁸⁹ Comme l'a si bien dit Rudaki¹⁹⁰ le poète iranien :

« *Nous avons tous attrapé l'idolâtrie / Ce monde est comme une idole et nous sommes tous des chamans* ».¹⁹¹ (بت پرستی گرفته ایم همه / این جهان چون بت است و ما شمنیم)

C'est peut-être une **contradiction primordiale** qui désigne et génère toutes formes de croyance d'un être parlant. D'un point de vue scientifique, l'existence du soleil est la seule raison connue de la vie sur la planète Terre. Sans sa lumière et sa chaleur équilibrées, l'eau à l'état liquide ne pourrait pas exister, pas plus que l'atmosphère, et il en va ainsi de la vie et de toute espèce vivante. Par ailleurs, en considérant les théories contemporaines sur la mort du soleil,¹⁹² il est possible qu'un jour sa chaleur extrême brûle si fort qu'elle détruise toute forme de vie. Cela veut

¹⁸⁸ Adolphe Bergé, *Dictionnaire Persan-Français*, pp.58-255

Note : également une traduction du mot *bôt* (بت) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

¹⁸⁹ Ibidem, p.234

Note : également une traduction du mot *shâms* (شمس) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

¹⁹⁰ Abdullah Jafar Ibne Mohammed Rudaki né en 858 ap. J.-C et mort en 941 ap. J.-C.

¹⁹¹ Sayid Nafisi, *Mohiteh-zendegi-va-ahval-va-achaareh Rudaki*, divân, troisième bâb (la traduction d'une phrase du persan en français), édition Toos, Téhéran, 1374 (1999), p.526

¹⁹²http://www.umoncton.ca/umcm-sciences/files/sciences/wf/wf/pdf/cv_2009/Physique%20Le%20soleil.pdf date de consultation : 04/09/2016

dire que, peut-être, les croyances primitives et leurs perceptions du concept de 'la création' se joindront aux théories scientifiques d'aujourd'hui (éternel recommencement).



8. Entre le rêve et l'acte créatif

Pour continuer sur le déroulement de l'acte qui génère l'authenticité d'une démarche artistique, je propose quelques notions abordées par la médecine traditionnelle tibétaine, liées à l'action de 'rêver'. **Le yoga du rêve** est une pratique spirituelle très répandue dans le bouddhisme, pratiqué dans plusieurs pays mais plus particulièrement au Tibet. Pour exercer le yoga des rêves, il faut commencer par apprendre les techniques pour 'rattraper le rêve'. Rattraper le rêve, c'est être conscient du rêve pendant que l'on rêve. Le processus passe par plusieurs exercices qui ne sont pas tous dans l'intérêt de cette recherche. Cependant, un de ces exercices fait un lien avec l'acte créatif de visualiser une vision. La première étape pour rattraper le rêve est la suivante : « *Pendant la journée, en mangeant, en s'habillant, en marchant, en s'asseyant, en dormant, à n'importe quel moment de la journée, vous imaginez que vous êtes en train de dormir et que vous rêvez. Pensez que tout est un rêve et que tout est illusion. Dites-le aussi à haute voix* ». ¹⁹³ Cette première étape est un exercice spirituel qui fait le lien entre ma démarche artistique et le concept du rêve et de la vision dans des pratiques chamaniques. Par ailleurs, il y a quelques similitudes entre l'action créative (la pratique artistique) et le rêve lucide. Faire de la peinture est pour moi comme cette première étape de Yoga du rêve, car pendant la journée, en mangeant, en m'habillant, en marchant, en m'asseyant, en dormant, à n'importe quel moment de la journée, je produis des peintures dans ma tête. Si le rêve est un concept opposé à l'état d'éveil, le yoga du rêve nous permet d'inverser les rôles de ce couple opposé. Cet inversement est ce qui arrive souvent dans une action créative en recherche d'authenticité.

¹⁹³ Dr Nida Chenagestang, *L'Art des Rêves: Voyage au-delà du temps et de l'espace ou l'art tibétain des rêves (Art du Bon Karma)*, traduit par Elise Mandine, e-book, 2013, <http://livresnumeriquesgratuits.com/data/documents/L-art-tibetain-des-reves.pdf> date de consultation : 04/09/2016

La tradition du *Bon* au Tibet est un exemple de mélange culturel entre le chamanisme local et le bouddhisme, arrivé au Tibet seulement au huitième siècle après J.C. « *C'est principalement [...] Padmasambhava (Gourou Rinpoche),¹⁹⁴ qui permit aux enseignements bouddhistes de s'établir au Tibet où, auparavant, les pratiquants chamanistes des traditions locales 'Bon' leur avaient fait obstacle* ».¹⁹⁵ « *Chaque lieu a ses énergies dominantes ; les prêtres chamans Bon avaient la capacité de diriger les diverses énergies dominantes du Tibet et ils avaient utilisé ce pouvoir pour faire obstacle à l'établissement des enseignements bouddhiques* ».¹⁹⁶ Pour clarifier le lien entre chamanisme et bouddhisme, passons par l'étymologie du mot 'Bon' : « *La racine du mot 'Bon' signifie 'réciter' ou 'chanter' : ce nom était donc donné à ceux qui récitaient des mantras ou pratiquaient des rituels. D'un point de vue historique, on ne peut pas vraiment parler d'une seule religion Bon mais plutôt d'un confluent de nombreux courants religieux et chamaniques* ».¹⁹⁷ La tradition *Bon* (le chamanisme tibétain qui existait auparavant) s'est donc servie d'autres croyances comme celle du bouddhisme indien pour continuer à survivre dans la croyance collective de la société tibétaine. Dans diverses cultures et religions se retrouve une forme filtrée de la croyance chamanique. Le chamanisme étant une croyance polythéiste, il est toujours resté vivant en parallèle des religions monothéistes. Peut-être qu'inconsciemment, nous sommes conscients depuis toujours que 'dieu' est le sens personnel d'un concept collectif ; un dieu multiple.

« *Le Bæun (tib. bon) est une tradition spirituelle indigène du Tibet, antérieure au bouddhisme indien. Bien que les érudits ne s'accordent pas sur l'origine du Bæun, la tradition se réclame d'une lignée ininterrompue de dix-sept mille ans. Comparable à certaines lignées du bouddhisme tibétain, notamment Nyingmapa,¹⁹⁸ le Bæun s'en distingue par une iconographie distincte, une tradition chamanique riche et une lignée propre remontant au Bouddha Shénrab Miwoché plutôt qu'au Bouddha Shakyamouni. Les neuf véhicules du Bæun contiennent des enseignements sur des matières pratiques, telles la grammaire, l'astrologie, la médecine, la divination, la pacification des esprits, etc, ainsi que des enseignements sur la logique, l'épistémologie, la métaphysique, les différents niveaux de tantra et les lignées complètes de **la Grande Perfection (Dzogchèn)*** ».¹⁹⁹ Ici encore, je me dois de remarquer mon goût pour la

¹⁹⁴ Le Gourou Rinpoche ou Padmasambhava, qui signifie littéralement : 'né du lotus', est un maître bouddhiste du VIII^e siècle

¹⁹⁵ Norbu Ghôgyal Namkhai, *Dzogchen et Tantra : La voie de la lumière du bouddhisme tibétain*, textes rassemblés et édités par John Shane traduits de l'anglais par Bruno Espaze, nouvelle édition mise à jour, éditions Albin Michel, 1995, 2006, Paris, p.73

¹⁹⁶ Ibidem, p.74

¹⁹⁷ Nobru Ghôgyal Namkhai, *Dzogchen et Tantra : La voie de la lumière du bouddhisme tibétain*, p.48

¹⁹⁸ Le Nyingmapa désigne la plus ancienne lignée du Bouddhisme tibétain, le terme 'Nyingma' signifiant 'ancien'. L'école Nyingmapa fut fondée au VIII^e siècle par Padmasambhava venu de l'Inde au Tibet.

¹⁹⁹ Tenzin Wangal Rinpoché, *Yogas tibétains du rêve et du sommeil*, traduit de l'anglais par Tancrede Montmartel, Les éditions Claire Lumière, 2001, Saint-Cannat, France, p.219

perfection ainsi que ma perception subjective de ce que j'identifie comme 'parfait'. Dans mon approche de la peinture, une fois qu'une image est finie, je pose sur elle un regard critique pour perfectionner la prochaine image, et bien entendu, pour l'envie de l'authenticité qui, dans ma démarche, m'empêche de me répéter.

Pour revenir sur le concept de 'vision' dans ma démarche vis-à-vis de la peinture, je vais à présent parler des 'rêves chamaniques'. Je passe en premier par une définition du 'rêve lucide'. « *Un rêve lucide est un rêve durant lequel le rêveur a conscience d'être en train de rêver. L'utilisation de l'adjectif 'lucide' en tant que synonyme de 'conscient' a été introduite en 1867 par l'écrivain, sinologue et oniologue français Léon d'Hervey de Saint-Denys dans son ouvrage Les Rêves et les moyens de les diriger* ».²⁰⁰ Autrement dit, le rêve lucide possède les mêmes caractéristiques que le 'yoga du rêve'. Cependant, les rêves chamaniques ne sont pas forcément que des rêves lucides.

Le rêve, dans le chamanisme, occupe une place très important puisqu'il est une des voie d'initiation. « *D'après les croyances des Tongouses²⁰¹ de Turushansk, celui qui est destiné à devenir chaman voit, dans ses rêves, le 'diable' Khargi accomplir des rites chamaniques. C'est à cette occasion qu'il apprend les secrets du métier. Nous aurons à revenir sur ces secrets car ils constituent le cœur même de l'initiation chamanique qui se réalise parfois dans des rêves et des trances en apparence morbides* ».²⁰² Mais encore : « *Chez les Votyaks,²⁰³ par exemple, le chamanisme est héréditaire, mais il est aussi octroyé directement par le dieu suprême, qui instruit lui-même le futur chaman à travers des rêves et des visions* ».²⁰⁴ Cette dernière voie d'entrée dans le rôle de chaman fait appel au concept de la révélation dans les religions monothéistes ; ici un rêve chamanique possède les mêmes particularités que les révélations d'un prophète, comme par exemple pour Moïse et ses tables de la Loi. Ce qui est devenu la loi religieuse, ne pourrait-ce pas être à l'origine de la vision d'un être parlant qui a su influencer ou manipuler une certaine masse de gens ? Et cela n'est-il pas en lien avec le concept de l'aura de l'œuvre d'art, donc avec l'authenticité de l'œuvre d'art ? La démarche avec laquelle un artiste rend visible ses visions ou ses rêves est un monologue intérieur qui va vers l'Autres. Une démarche artistique, de nos jours, cherche souvent à

²⁰⁰ https://www.psychanalyse.com/pdf/REVE_LUCIDE_DEFINITION_WIKIPEDIA.pdf date de consultation : 30/05/2016

²⁰¹ On appelle Toungouses ou Toungouzes un groupe de peuples de Sibérie : Evenks, Lamoutes, etc. et du Nord-Est de la Chine. Parfois le mot désigne uniquement les Evenks. Cette appellation est aujourd'hui vieillie. Ils parlent les langues toungouses.

²⁰² Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, p.31

²⁰³ Les Oudmourte, également appelés par le passé Votyaks ou Votiaks, sont un peuple finno-ougrien vivant dans le bassin de la Kama, une région de l'Oural en Russie. Ils vivent principalement en Oudmourtie. Les Oudmourtes parlent l'oudmourte.

²⁰⁴ Ibidem, p.30

influencer, communiquer et passer une sorte de message qui tend à toucher l'attention de la majorité des spectateurs. La tentation envers une guérison culturelle à l'échelle mondiale est un des rêves des artistes contemporains qui portent le poids émotionnel des angoisses de la vie quotidienne de nos sociétés dénaturées.

Revenons encore sur la tradition *Bon*. Elle décrit trois types de rêves : les rêves samsariques ordinaires, les rêves de clarté et les rêves de claire lumière. Les rêves samsariques ordinaires désignent les rêves de la majorité des gens et prennent forme à partir des traces karmiques des vies antérieures propres à une personne. Les rêves de clarté, dans cette croyance, apparaîtront en pratiquant le yoga du rêve ; à partir d'une progression dans la pratique du rêve, les rêves deviennent lucides et précis, « *Ils se développent quand l'esprit et le prâna²⁰⁵ sont équilibrés et que le rêveur devient capable de **rester dans la présence non-personnelle**. À l'inverse du rêve samsarique dans lequel l'esprit est entraîné ici et là par le prâna karmique, dans le rêve de clarté l'esprit du rêveur est stable* ». ²⁰⁶ Le troisième type de rêve est le rêve de 'claire lumière' qui apparaîtra seulement après de nombreuses étapes et une pratique très avancée du yoga du rêve. Un rêve de claire lumière vient du 'prana primordial'. Le Prâna est un terme sanskrit qui veut dire 'l'énergie vitale universelle', présente dans tous les détails de l'existence comme dans l'air que l'on respire. Le préverbe *pra* signifie : 'vers l'avant' et le mot *an* signifie : 'respirer'. De l'indo-européen, le Prâna signifie : 'souffle matériel' ainsi que 'le principe vital immatériel' ; naturellement sans oxygène nous serions morts. ²⁰⁷ « *L'art du yoga du rêve est une façon d'utiliser ces moments de repos pour l'élévation de soi. C'est une ancienne pratique du bouddhisme tibétain Bön, dans laquelle les moines provoquent des rêves lucides pour méditer et entrer en communication avec leurs ancêtres* ». ²⁰⁸ Ici, il y a pour moi un lien évident entre le rôle du mythe personnel dans une démarche artistique et le rêve lucide, car un mythe personnel est aussi en communication avec ses ancêtres.

La notion de 'rêve lucide' étant liée aux concepts de la conscience et de l'imaginaire, cela nous met dans un espace de pensée où l'on y voit une similitude avec un des aspects du fonctionnement d'une démarche artistique : une ouverture sur l'idée de la réalisation d'une vision par l'intermédiaire de l'art. Le processus durant lequel un artiste rend visible sa vision a également des aspects similaires avec le processus qui mène au rêve lucide. Un processus créatif est une

²⁰⁵ Prâna est un terme sanskrit. La signification de ce nom intègre ensemble les notions de souffle, de principe vital du souffle et de sa manifestation organique dans la respiration.

²⁰⁶ <http://www.cercle-de-samsara.com/t880-enseignement-bon-les-trois-sortes-de-reves> date de consultation : 12/07/2016

²⁰⁷ <http://stehly.chez-alice.fr/prana.htm> date de consultation : 12/07/2016

²⁰⁸ Tenzin Wangyal Rinpoche, *Yoga tibétain du Rêve et du Sommeil*, <http://associationlesnouveauxmondes.com/pdf/yoga-tibetain-reve-sommeil.pdf>

succession d'étapes durant lesquelles les notions de réalité, de vérité, d'imaginaire et d'irrationnel peuvent laisser l'inconscient accoucher de ses pulsions. Le rêve lucide se produit lors du sommeil paradoxal, nommé aussi le sommeil REM²⁰⁹. C'est durant cette phase que l'on fait les rêves dont on se souvient le plus clairement une fois réveillé. Je trouve le terme de '**sommeil paradoxal**' très approprié comme synonyme de 'créativité', car l'imaginaire est voisin du rêve, et bien entendu, l'imaginaire est au cœur de la créativité artistique. Peindre une image improvisée, c'est comme rêver lorsque l'on est réveillé.

La réalisation d'une vision ne peut se passer que par l'action visible ; il s'agit de rendre réelle une vision, c'est-à-dire lui attribuer une visibilité matérielle. Pour comprendre ce qu'est une 'réalisation', on doit observer comment on donne corps à une vision, pour qu'elle prenne une forme réelle. C'est pour cette raison que l'image est un des intermédiaires les plus efficaces pour réaliser une vision. L'art de l'image passe en premier par trois éléments alignés et équilibrés ; les yeux (le regard, la vue, l'observation), les mains (l'outil corporel, le premier intermédiaire physique) et le cerveau (l'imagination, l'imitation, la reproduction). Je ne crois pas à l'esquisse, je fonctionne de manière intuitive face à mon imagination et face à leurs réalisations. Comme tout êtres parlants, ma psyché est faite de mots, d'images, de sons et d'illusions. Pour improviser une image, je mémorise les signaux que je reçois de mon environnement. J'utilise ces informations (impressions) comme des bases de données émotionnelles pour produire une image, dont le surgissement aura quelque chose d'aléatoire. Chaque image est un détail d'un seul et même paysage. Ma démarche induit une double action. Elle est une visualisation quasi permanente, qui se construit en parallèle de mes réalisations picturales. Il arrive que cette double action soit inconsciente. « *Ce n'est pas moi qui fais la peinture, mais c'est la peinture qui me fait* ». ²¹⁰ Certes, c'est le peintre qui fait la peinture. Mais quand il la fait, il rend visible l'invisible de lui-même et cela implique aussi une certaine souffrance que de se laisser faire par son propre inconscient ; ce n'est pas la conscience du peintre qui domine l'image durant une action créative.

Je suis souvent influencée par mes rêves et mes cauchemars qui se répètent si constamment. Les images étranges et inexplicables de mes rêves me relie avec mon univers psychique, et quand je peins, j'introduis involontairement des éléments que je ne connais pas dans la réalité, que j'ai uniquement vu dans un de mes rêves. J'identifie ces éléments en tant que morceaux de ma mythologie personnelle, car il y a pour moi une relation entre 'mes rêves', 'mes peintures' et mes

²⁰⁹ REM : 'Rapid eye movements' de l'anglais, qui signifie 'le mouvement rapide des yeux'.

²¹⁰ C'est un peintre, un ami de mon père qui a dit une fois : ce n'est pas moi qui fais la peinture mais c'est la peinture qui me fait.

'mythes personnels'. Comme je l'ai expliqué auparavant, il existe plusieurs théories qui expliquent la particularité des rêves des êtres parlants. Je voudrais pouvoir étudier, analyser et déchiffrer mes propres rêves ; mes peintures présentent souvent un espace dans lequel le réel et l'imaginaire se déplacent et dans lequel le rationnel devient irrationnel. Le sujet de ma peinture est fait à la fois de rêves et de cauchemars. Le rêve, comme une forme de monologue interne embourré avec les pulsions intimes — déguisées en images — de l'inconscient, est une source d'inspiration évidente. Différents domaines de la connaissance se sont intéressés au rêve. « *Le rêve est une suite d'images, de représentations qui traversent l'esprit, avec la caractéristique d'une conscience illusoire telle que l'on est conscient de son rêve, sans être conscient que l'on rêve [...] c'est l'élaboration de la pensée imaginative qui transforme la réalité* ». ²¹¹

Quelle est la vraie nature d'un rêve ? Les études psychologiques n'ont pas encore donné une réponse définitive à cette question. Pour la plupart des psychologues, le rêve est le reflet des peurs et des désirs refoulés de l'inconscient. Le domaine de la psychologie constate que l'inconscient qui génère des rêves est fréquemment lié aux attitudes conscientes de la journée. Certes, cette production involontaire est souvent liée aux 'images' réelles et à nos vécus quotidiens pendant la journée, mais est-ce qu'on pourrait dire que, quelque part, tout le monde possède des complexes et des traumatismes qui leur permettent de rêver ? Le rêve a indéniablement une capacité créative. *La Divine Comédie* de Dante a été inspirée par un rêve, tout comme *L'or du Rhin* de Wagner ou *La flûte enchantée* de Mozart qui sont des œuvres inspirées et entendues en rêve. C'est grâce à l'imagination et les rêves de Jules Verne que l'être parlant réalise le fait de voyager *Vingt Mille Lieues sous les mers*. Les rêves sont en relation avec des questions, des tabous, des interdits qui habitent l'être parlant et qui m'habitent. Ces questions lui permettent parfois de trouver des solutions pour réaliser ses pulsions vitales. Dans la vie quotidienne, notre cerveau, par un système d'autocensure défensif, supprime les images et les sentiments qui nous font souffrir. L'univers sans limite de l'art donne à l'artiste la possibilité de s'exprimer et de se confronter aux souffrances de la vie sans se censurer. Dans le domaine de l'art, à l'instar du domaine du rêve, il est possible de toucher tout ce qui est impossible. C'est le domaine qui permet de se libérer des interdits imposés. Toute œuvre d'art peut désigner aussi une activité consciente visant à imaginer des situations dont le déroulement ignore les contraintes de la réalité matérielle et sociale.

Grâce aux enseignements de Sigmund Freud et de Carl Gustave Jung, nous savons que quand l'inconscient ou l'être intérieur n'arrive pas à s'exprimer par la raison, il s'exprime par le rêve.

²¹¹<https://www.cnrtl.fr/definition/rêve> date de la consultation : 14/07/2016

L'état de rêve est un moyen qui relie donc l'être parlant à son inconscient, à son être intérieur et à son Soi qui est souvent inaccessible. Les rêves s'expriment par des symboles, et un rêve, par l'intermédiaire de ses images et ses symboles, met l'être parlant en contact avec ses réalités archétypales et communes à l'Autre. Certes, il y a ici un grand paradoxe : n'est-ce pas dans 'l'état de rêve' que l'esprit se réveille et que l'être parlant acquiert parfois la 'lucidité' ?

L'être parlant est intrigué par ses rêves et tente depuis toujours d'expliquer leur existence. Il existe ce concept du 'rêve prémonitoire'. L'histoire sociale ou littéraire de différentes nations est pleine de récits de rêves prémonitoires. Le rêve a une place particulière dans l'histoire religieuse et spirituelle de l'être parlant. Personne ne sait quand la divination par le rêve a commencé, mais certains récits de rêves prophétiques et de leurs interprétations viennent des cultures les plus anciennes. L'Égypte des temps anciens a consacré au rêve une littérature qui relate les songes historiques des rois et des princes. Les textes religieux parlent de rêves prophétiques dans lesquels l'esprit humain, libre des attaches du corps et des limitations du cerveau, se connecte avec un autre monde et atteint la Vérité. Pendant les deux derniers siècles avant Jésus-Christ, il circulait dans le Proche-Orient une collection de prophéties intitulée *Oracles d'Hystaspe*. « *Bien qu'ils fussent rédigés en grec, leur titre prouvent qu'ils provenaient d'Iran, car 'Hystaspès' n'est autre que la forme grecque du nom Vištâspa [Vichtâspa], protecteur de Zoroastre. La tradition hellénistique avait fait de cet Hystaspe un voyant* ». ²¹²

Selon *La Bible* (*Genèse* 41, 1-36) le rêve du pharaon, qui voit sept vaches maigres dévorant sept vaches grasses, est interprété par Joseph comme signifiant sept années de richesse suivies de sept années de pauvreté pour l'Égypte. On pourrait dire que la quête inconsciente de l'individu par rapport à son avenir est enracinée dans ses mythes personnels et ses croyances qu'il a absorbées, venant de sa société. Comme les autres peuples, les iraniens attachent une certaine foi aux présages oniriques qui peuvent parfois les diriger tout au long de leurs cheminements terrestres. Mais d'une manière très générale, ces gens, lettrés ou illettrés, ont tendance à interpréter des songes de façon favorable. La justification de cette tendance pourrait être dans ce vers d'un poème de *Hâfez* ²¹³ :

« *J'ai vu dans un rêve que je tenais à la main une coupe de vin
On a interprété ce songe, mes affaires sont en bonne voie* » ²¹⁴

²¹² Geo Widengren, *Les Religions de l'Iran*, Paris, Payot, 1968, p.228

²¹³ Khâjeh Chams ad-Din Mohammad Hâfez-e Chirâzi, est un poète, philosophe et un mystique persan (1325-1390).

²¹⁴ Cité par Eva Meyerovitch, *Les Songes et leur interprétation chez les Persans*, dans *Sources Orientales* II, Paris, Éditions du Seuil, 1959, p.176

Il est important de noter que le recueil de poèmes de *Hâfez, Le Divan*, est en Iran une source de divination populaire. Le croyant pose une question concernant son futur à *Hâfez*, puis ouvre *Le Divan* au hasard. Le poème écrit sur la page ainsi ouverte répondrait à sa question. Dans la culture populaire iranienne, certains rêves portent des significations indéniables et peuvent donc indiquer l'avenir favorable ou défavorable du rêveur. On peut citer de nombreux exemples : si quelqu'un rêve de la lune, il aura une bonne nouvelle, si quelqu'un rêve de sa mort, il vivra longtemps, si quelqu'un rêve de Dieu, il deviendra infidèle, si quelqu'un rêve de poulets et de poissons, ses désirs se réaliseront, si quelqu'un se voit au sommet d'une montagne, ses affaires s'arrangeront bien, si quelqu'un rêve d'être tombé dans un puits, il mourra peu de temps après. Le serpent dans le rêve est le symbole de la richesse²¹⁵. Par ailleurs, il y a en Iran un proverbe qui dit : 'le rêve de la femme est à gauche', ce qui veut dire qu'il faut inverser le sens des symboles du rêve pour l'interpréter correctement ; car l'homme est 'droit' et la femme est 'gauche' !

D'après les croyances religieuses, l'âme, liée à l'au-delà, est immortelle. L'immortalité de l'âme se traduit souvent, dans la culture populaire, par cette idée que, quand arrive le moment de la mort, l'âme du défunt sort du corps et se joigne aux autres âmes dans l'Autre Monde ! Le sommeil est un état dans lequel l'être s'échappe du domaine du conscient et se trouve dans un état de mort provisoire. L'âme de l'être parlant endormi se trouve dans une sorte de purgatoire, c'est-à-dire dans un espace entre le monde visible et le monde invisible. Ainsi, quelque part, toutes les nuits nous mourons un peu et renaissons le matin. Ceci est également le cas dans les croyances irrationnelles qui proposent une nouvelle vie après la vraie mort. Dans la mythologie grecque, mort, sommeil, songes font partie d'une même famille. *Hypnos*, dieu du *Sommeil* et *Thanatos*, dieu de la Mort, sont les fils jumeaux de la déesse de la Nuit, *Nyx* et de *Morphée*, la divinité des rêves prophétiques.²¹⁶

Il est écrit dans un texte avestique que : « *Lorsque le corps dort, l'âme sort et s'en va, tantôt près, tantôt loin et revient au corps au moment du réveil* ». ²¹⁷ Selon les mazdéens, le prophète iranien, *Zoroastre*, a également eu ses visions dans un sommeil profond dans lequel il a reçu la parole divine d'*Ahura Mazda*. Pour les croyants, l'homme endormi peut accéder à un univers différent de celui dans lequel il vit habituellement. L'âme ou l'esprit est capable de se promener dans l'au-delà et même de voir les morts. Elle peut en rapporter des messages. Les *Ahl-é-*

²¹⁵ Sadegh Hedayat, *Neyrangestân*, Téhéran, Parastou, 1965, pp.66-67

²¹⁶ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, p.159

²¹⁷ Mohammad Mokri, *Les Songes et leur interprétation chez les Ahl-é-Haqq du Kurdistan iranien, dans Sources Orientales II*, Paris, Éditions du Seuil, 1959, p.191

*Haqq*²¹⁸ ou 'Fidèles de vérités', secte religieuse du Kurdistan iranien, pensent que le rêve permet une nouvelle prise de conscience, et qu'à travers lui, une personne peut aller jusqu'à se transformer en une autre. Ils considèrent la vision dans le rêve comme étant une réalité. Une légende à propos du poète mystique iranien *Bâbâ Tâher* (XI^e siècle) raconte qu'il n'était qu'un simple paysan complètement illettré quand, voulant échapper à son ignorance, il a écouté un *Ahl-é-Haqq* qui lui a conseillé de faire ses ablutions dans un bassin d'eau glacée (le bain dérivatif) dès son réveil. C'est justement après ce bain qu'il fut transformé en un poète savant et un grand mystique.

Parfois, on remarque des analogies étonnantes qui existent entre deux ou plusieurs récits littéraires ou entre deux ou plusieurs œuvres d'arts. Certes, ce phénomène n'est pas très étonnant, mais les ressemblances de certaines œuvres dans les temps passés, malgré les distances géographiques et les différences culturelles, laisse penser que les sources primitives des œuvres pourraient être seulement recherchées dans la mythologie collective de l'être parlant.

On reconnaît également dans le domaine littéraire des ressemblances très fortes entre certains livres écrits dans des pays et des cultures tout à fait différents l'un de l'autre. Par exemple, la *Divine Comédie* de Dante a une analogie surprenante avec un texte religieux iranien : le *Livre d'Ardâ Virâz*. Ce texte *pehlevi*, dont la date de la rédaction remonte à l'époque pré-islamique de l'Iran (entre le V^e et le VI^e siècle), raconte qu'*Ardâ Virâz* dans un sommeil profond fait un voyage dans l'Autre Monde et voit les bonheurs des justes et les châtiments des injustes et des pécheurs. Quand il arrive au Paradis, il est salué par les âmes des justes qui lui demandent :

« *Comment es-tu parvenu ici, ô Juste ?*

Parti de l'autre vie, passagère et misérable,

Tu es arrivé à cette vie éternelle et bienheureuse.

*Jouis de l'immortalité longtemps, car ici, tu vois le bonheur. »*²¹⁹

Ainsi, il semblerait difficile d'opposer radicalement la connaissance rationnelle et le système de croyances bien qu'ils nous paraissent logiquement contradictoires. Le rêve est principalement constitué de symboles et de représentations, dont l'apparition et l'agencement échappent au contrôle conscient du rêveur. Sigmund Freud est le premier à avoir conçu une méthode d'interprétation des rêves, fondée sur les libres associations que le rêveur peut faire à partir du récit de son rêve. Freud

²¹⁸ Ils forment, en marge de l'Islam iranien, une secte gnostique fort peu orthodoxe. Leur doctrine est un étrange amalgame de notions très diverses : elle conserve notamment des traditions proprement iraniennes venues des temps préislamiques. (Mohammad Mokri, Art. cit., p.191).

²¹⁹ Geo Widengren, *Les Religions de l'Iran*, p.55

voit dans le rêve à la fois l'accomplissement d'un désir et 'une voie royale' d'accès aux pensées inconscientes. Selon lui, les rêves permettent d'accéder aux souvenirs refoulés, car durant le sommeil, les résistances agissent moins qu'en état de conscience. Pour lui, le rêve exprime la formation de l'inconscient. Il analyse les rêves de ses patients et les interprète par rapport à leur passé. « *Le rêve révèle que l'inconscient, avec l'aide du préconscient, est capable d'opérations de transposition et de déguisement souvent très complexes. Par là, le rêve constitue pour Freud la voie la plus privilégiée ('la voie royale', dit-il) pour accéder à la connaissance des mécanismes de l'inconscient et pour prouver irréfutablement son existence* ».220

Or, pour Carl Gustav Jung, le rêve a pour rôle de rétablir l'équilibre du psychisme. En ce sens, le mot rêve est synonyme de vision, songerie, idéalisation ou fantasme. Selon lui, le rêve ne peut s'expliquer, dans la plupart des cas, qu'à partir de lui-même, sans être réduit à des présupposés théoriques qui lui feraient dire autre chose que ce qu'il dit réellement. Dans cette optique, le rêve, produit de **l'inconscient le plus profond** qui cherche à se dévoiler, ne se comprend qu'à travers l'effort de l'âme à être reconnue. Les points de vue de Jung se rapprochent, d'une certaine manière, des idées des Ahl-é-Haqq ou Yârsânisme d'Iran. Le terme Ahl-é-Haqq signifie littéralement : 'peuple de la vérité', car le mot Haqq signifie : 'la vérité' et le mot Ahl : 'peuple', d'où le lien fait entre 'l'inconscient le plus profond' chez Jung et 'la recherche de la vérité' du Yârsânisme. Dans le Yârsânisme « *Si on essaye d'analyser quels sont les éléments dominants de ces croyances, on trouve avant tout la doctrine de la réincarnation, les manifestations successives de la divinité sous forme humaine, ainsi que des éléments dualistes : l'opposition de la lumière et des ténèbres, et aussi un fond d'éléments naturalistes qui caractérisaient les anciennes religions des tribus iraniennes nomades. Le culte des éléments, le culte des astres, de la lune et du soleil* ».221 La recherche d'une vérité est le raisonnement individuel qui se déroule à l'intérieur d'un être parlant. Les éléments approchant la doctrine du Yârsânisme à l'idée de l'inconscient le plus profond sont : **la réincarnation (des archétypes), la divinité sous forme humaine (figure de Père) et des éléments dualistes (paradoxe de la conscience de l'inconscient).**

220 Michel Haar, *Freud : Introduction à la psychanalyse*, texte universitaire, Université de Paris-Sorbonne http://lyc-sevres.ac-versailles.fr/p_freud.intro.MH.pdf date de la consultation : 26/01/2020

221 Hossein Beikbaghban, *Le culte du soleil chez les Ahl-é-Haqq d'Iran*, dans The Second International Congress of Mithraic Studies, Téhéran, 1975. Thèse doctorale de Shahla Nosrat, *La chevalerie iranienne : Ayyâri, à travers le récit médiéval de Samak-é-Ayyâr*, Université de Strasbourg, 2015, Strasbourg, p.324



Ainaz Nosrat, *autoportrait avec une tête de licorne*,
peinture à l'huile sur toile, 200x100cm, 2017

La peinture, *autoportrait avec une tête de licorne* possède sept personnages principaux : la mort, deux petites filles voilées, la tête d'une licorne, deux corbeaux siamois, un visage souriant qui se multiplie et moi-même.

L'image de la mort n'est pas réalisable, et seule sa trace indique son existence. Le crâne humain représente donc une des empreintes de la mort. La mort (le crâne), dans cette image, est voilée ; une femme, voilée d'un tissu qui rappelle le ciel constellé d'étoiles. Ici la mort est, à son tour, la trace de plusieurs pulsions qui sont à l'origine de mes peurs. L'imagerie traditionnelle iranienne est dépourvue de représentations du crâne humain et il ne figure nulle part dans les miniatures iraniennes. Mes recherches m'ont amenées à y remarquer la présence de démons, de monstres, de géants, de diables, de génies etc., mais pas d'image du crâne humain. Dans l'imagerie iranienne, au contraire de la littérature, la mort ne se rend pas visible à travers une forme précise ; le

rapport à la mort y est opposé à celui de la culture occidentale qui a inventé, pour la mort, un personnage particulier.

Quand je pense à la mort, cette phrase de mon père qui dit : « *dans ma vie, je marche toujours sous le parapluie de la mort* » me revient immédiatement. Il m'a toujours parlé de la mort et de la vie ; j'ai toujours eu peur de le perdre. Puis j'ai compris que toutes mes peurs viennent de cette peur là : la mort de mon père ; elle est un des paramètres (algèbre) de la vie que je ne peux pas contrôler. La mort est ici l'ensemble de toutes les peurs profondes qui absorbent mon énergie vitale. La mort symbolise aussi la fin de quelque chose — une chose souvent matérielle — une période, un état d'être, une vie, un cycle etc. Quelques anciennes croyances associent parfois le crâne humain à un pouvoir magique car il est considéré comme la maison de l'âme. Il est important de remarquer que l'idée de 'la mort', ainsi que son mythe et ses traces, occupent une place insignifiante dans la démarche que je mène aussi bien dans ma vie que dans mon art.

Dans ma peinture, je suis mon modèle principal ; mon corps, mon visage, je me peins en permanence. Je crois que mon autoportrait est la trace de la figure de ma perception de la Femme ; la femme-déesse de ma mythologie. Les femmes de mes peintures symbolisent aussi toutes ces femmes qui sont en moi. Les femmes que je suis, ou que je deviens dans différents contextes de ma vie quotidienne, font toutes partie intégrante de ma vie. Parfois même, je me mets volontairement dans certaines situations pour observer et distinguer ces multiples femmes qui habitent en moi. L'action de peindre est, en soi, une de ces situations dans laquelle le miroitement entre ma réalité et l'image que je crée de moi se croisent. Ce croisement crée d'abord une troisième image, puis une multitude qui portent les caractéristiques des deux première images.

Dans cette peinture, elles et moi sommes affectées par une force obscure (la mort / la peur) qui nous a absorbée au point d'assimiler notre main droite tenant une rose rouge, symbole commun de l'amour passionnel. Nous sommes dans une situation complexe car il y a deux corbeaux siamois assis sur notre main gauche, se penchant vers le côté lumineux de l'image, également car un visage souriant aux couleurs vertes et rouges s'est transformé en un soleil, qui nous tire à son tour la jambe gauche vers le côté lumineux de l'image. Je dirais qu'il y a une sorte de lutte entre la peur de la mort et la vie d'un amour passionnel pour la possession de notre existence. Nous sommes assises sur des fleurs au milieu de la nature sauvage, au bord d'un petit lac bleu et doré.

Ces deux figures voilée sont les seules qui nous regardent directement dans les yeux ; en les regardant je ressens de l'inquiétude. Elles ressemblent aux fantômes d'un souvenir d'enfance, d'une photo que mon père a prise lorsque ma sœur et moi nous sommes déguisées - avec les draps - en femmes voilées ; nous voulions nous déguiser en une femme adulte. L'inquiétude est pour moi

un sentiment familier quand j'entends le mot 'sœur'. La peur, la menace et la sensation d'être en danger font partie de ces inquiétudes que je ressens. Dans la relation avec ma sœur, j'ai vécu divers traumatismes qui ont participé à la formation de la base de ma psyché dont ma personnalité, et mes outils 'd'être dans une société' font partie. Le mythe de 'la sœur' dans ma mythologie est une narration tragique de l'amour extrême qui se transforme en obscurité. Des fragments de ce mythe représentent l'origine de certaines peurs répétitives de ma vie quotidienne vis-à-vis des autres êtres humains. Parfois, faire confiance à un autre être humain (une sœur qui use de son pouvoir de grande-sœur), se transforme à une blessure émotionnelle profonde qui crée un pattern comportemental. L'enfance, lorsqu'elle se transforme en mûrissant — l'enfance voilée sous plusieurs couches comportementales — protège le sens de la maturité que nous a transmis notre éducation.

La tête d'une licorne est placée sur le côté lumineux, à droite, d'où elle sort d'un vagin entouré d'une colline faite de multiples visages souriants. Cette licorne, avec son œil et son regard humain, ne va pas naître du vagin mais vit dedans, elle y habite. Elle est belle et blanche, mais seule sa tête est visible, là où l'âme réside. Cette tête est animale mais son âme qui nous regarde à travers ses yeux est humaine. Je ne sais pas pourquoi j'ai peint cette licorne, mais en la regardant, je ressens de la sécurité, de la chaleur, un refuge d'innocence, de la magie. « *L'animal, en tant qu'archétype, représente les couches profondes de l'inconscient et de l'instinct. Les animaux sont des symboles, des principes et des forces cosmiques, matérielles ou spirituelles. [...] Le symbolisme des animaux, tels que l'homme les rencontre, les observe, chacun avec ses particularités, et les nomme, le renvoie à un phénomène infiniment plus vaste, puisqu'il englobe toute l'histoire humaine, et non un moment de notre propre civilisation. Il s'agit du totémisme qui, loin d'être en relation avec une certaine mentalité 'primitive' ou avec une étude 'archaïque' de la société, atteste une tendance fondamentale et omniprésente de l'humanité* ».²²²

La mythologie occidentale du moyen-âge considère la licorne comme un animal magique et l'on attribue à sa corne des pouvoirs guérisseurs. Pour attraper une licorne, il y avait donc une technique particulière : il fallait l'attirer avec une vierge, et plus particulièrement grâce à l'odeur de son corps. « *Une pure vierge l'approche, et attirée par l'odeur de la virginité, elle se couche à ses pieds et est tuée par le chasseur... La licorne symbolise les hommes violents et cruels auxquels rien ne peut résister, mais qui peuvent être vaincus et convertis par le pouvoir de Dieu... Ce fut ce qui arriva à Saul, et depuis à de nombreux autres* ».²²³ De plus : « *La dame, qui en symbolise l'enjeu et*

²²² Chevalie & Gheerbrant (1982)

²²³ Bruno Faidutti, *Image et connaissance de la Licorne (fin du moyen-âge XIXème siècle) Tom 1* Thèse de doctorat de l'université Paris XII (Science littéraires et humains), 1996, Paris, p.45

la cause, nous rappelle ici la forte dimension érotique du tournoi. Quant à la licorne, elle figure certe la pureté de la dame, mais elle se retrouve aussi chargée de toute la sensualité ambiante ». ²²⁴ Est-ce que la femme vierge symbolise en un sens le Dieu et la licorne l'accès à l'élévation spirituelle ? « *Sa corne unique a pu être comparée à une verge frontale, la licorne transcende néanmoins la sexualité. Des alchimistes voyaient en elle une image de l'hermaphrodite. Si en alchimie, la licorne symbolise le mercure, la Dame de la célèbre tapisserie est assimilée au Sel philosophal* ». ²²⁵

La licorne que j'ai connue dans mon enfance est un cheval qui possédait une corne au milieu de son front. Je l'ai vue pour la première fois dans un dessin animé pour enfants : « *La dernière Licorne* ». ²²⁶ La corne symbolise avant tout la virilité : « *dans sa très érudite étude sur Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Gilbert Durand constate que toute corne est susceptible de symboliser la puissance virile, non seulement de par sa forme, mais également parce que, chez de nombreuses espèces, seul le mâle porte des cornes ; que l'on pense seulement aux différents usages, en anglais, de l'adjectif horny* ». ²²⁷ Je me dois de remarquer que j'ai placé un symbole phallique et viril dans le vagin d'une colline remplie de visages souriants !

Deux corbeaux siamois sont obscurs comme la figure voilée de la mort, bien qu'ils se penchent vers la colline aux multiples visages souriants. Leur présence dans cette image possède une aura troublante, c'est peut-être pour cela que le visage souriant transformé en soleil pénètre le corps des corbeaux. Le corbeau, dans la culture occidentale, est un oiseau plutôt maléfique. Cependant, dans la culture iranienne ainsi que dans mes propres croyances, le corbeau n'est pas la trace d'une force ténébreuse. Par exemple, dans le mithraïsme ²²⁸, le corbeau symbolise le premier grade initiatique dans la hiérarchie du culte de *Mithra*. ²²⁹ « *Après avoir été Corbeau, on était promu au rang d'Occulte (κρύφιος). Les membres de cette classe, cachés par quelque voile, restaient probablement invisibles du reste de l'assistance : les montrer (ostendere) constituait un acte solennel. Le Soldat (miles) faisait partie de la sainte milice du dieu invincible, et combattait sous ses ordres les puissances du mal. La dignité de la Perse rappelait l'origine première de la religion mazdéenne, et celui qui l'avait obtenue, revêtait, dans les cérémonies sacrées le costume oriental et coiffait le bonnet phrygien que l'on prêtait aussi à Mithra* ». ²³⁰ Un des mythes du culte de *Mithra*

²²⁴ Ibidem, p.93

²²⁵ <http://fbecuwe.free.fr/licorne1.htm> date de consultation 12/07/2015

²²⁶ Film d'animation de Jules Bass et Arthur Rankin Jr, sorti en 1982.

²²⁷ Ibidem, p.94

²²⁸ Le mithraïsme ou culte de *Mithra* est un culte à mystères apparu probablement pendant le II^e siècle av. J.-C. en Perse.

²²⁹ *Mithra* est à l'origine est un dieu indo-iranien. Son culte connut un important développement dans la Rome antique aux II^e et III^e siècles de notre ère.

²³⁰ Franz Cumont, *Les mystères de Mithra*, seconde édition 1902, Arbre d'Or, Cortaillod (ne), Suisse, avril 2009, e-book, p.93

explique le rôle exacte du corbeau : « *Mithra était devenue une allégorie des épreuves humaines. Mais, sans doute, le taureau réussit à s'échapper de sa prison pour aller courir la campagne. Le Soleil envoya alors le corbeau, son messenger, porter à son allié l'ordre de tuer le fugitif. Mithra remplit à contrecœur cette mission cruelle, mais, se soumettant aux injonctions du ciel, il poursuivit avec son chien agile la bête vagabonde, réussit à l'atteindre au moment où elle se réfugiait dans l'ancre qu'elle avait quitté, et la saisissant d'une main par les naseaux, il lui enfonça de l'autre son couteau de chasse dans le flanc* ». ²³¹

Dans le chamanisme amérindien, le corbeau symbolise, au contraire de son symbolisme occidental, l'animal qui renvoie les énergies négatives : « *Corbeau s'élève vers les expériences spirituelles plus que matérielles. Il détient la Magie. Cette dernière est puissante, car elle nous permet d'apprendre à connaître nos peurs intimes, afin de favoriser un changement de conscience. Corbeau est le messenger de notre inconscient, ou encore de l'Inconnu. C'est le messenger de l'au-delà. Corbeau renvoie les énergies négatives vers les personnes qui utilisent la magie noire. Il porte l'énergie du message à l'endroit où il doit être. Grâce à lui, on peut soigner et guérir à distance. La force de Corbeau peut nous aider à changer et à rentrer dans le Grand Secret. Corbeau nous incite à regarder dans le grand vide noir pour trouver des réponses à nos questions* ». ²³² Dans le chamanisme amérindien, le corbeau est un oiseau bénéfique comme dans le culte de *Mithra*. Il joue un rôle de messenger.

Enfin, dans cette peinture, un visage souriant se multiplie. Ce visage est le visage d'une femme iranienne aux sourcils reliés. C'est le stéréotype de la femme soleil dans la culture iranienne. Le soleil, dans ma culture, est toujours représenté avec un visage féminin souriant pourvu d'un mono-sourcil. Dans ma façon de penser et de mener ma vie, je m'impose certains codes moraux par lesquels tout comportement négatif provoque l'émanation de formes symboliques de la mort, comme par exemple le mensonge qui peut mettre fin à une relation amicale. On a déjà entendu l'expression de 'tue l'amour'. Pour résumer, il faut aimer l'obscurité comme on aime la lumière, car l'ignorance de l'obscurité provoque l'ignorance de la lumière.

²³¹ Franz Cumont, *Les mystères de Mithra*, p.81

²³² <https://regisliber.files.wordpress.com/2014/02/ttm14.pdf> date de consultation : 14/09/2017



9. Une imagerie chimérique de la femme déesse

Ce qui qualifie l'érotique est attirant et parfois bloquant, car souvent c'est une manifestation des désirs intimement pervers de nos psychés. La qualité érotique d'une pratique artistique prend couramment sa source dans les pulsions propres de l'artiste. La création, malgré soi, reste un moment privé dans lequel les désirs et les fantasmes profonds explorent leur existence. La sensation que l'action de 'mêler' engendre est une sensation presque chargée d'érotisme. C'est le terme 'mêler' qui peut ouvrir un horizon sur ce qu'on peut peut-être appeler l'aura de l'œuvre d'art. Le mélange intime des énergies accompagnant certains gestes qui matérialisent l'invisibilité d'un désir peut transmettre la vivacité de la libido à l'œuvre d'art.²³³ Ici, une œuvre auratique, peut désigner une œuvre érotiquement chargée. Mais la qualité érotique, n'est pas forcément placée toujours dans l'apparence d'une œuvre d'art, elle peut l'être plutôt dans la pulsion d'origine de sa création.

Quel rapport peut-on imaginer entre l'érotisme et l'aura de l'œuvre d'art ? Peut-on considérer que l'aura de l'œuvre d'art est le résultat accidentel de mélanges entre les croyances profondes et la libido de l'artiste ? La chose érotique est une des traces de notre animalité falsifiée par le voile de la civilité. Son comportement respectant les codes culturels d'une société civilisée, il tente de contrôler et de moduler la magnifique bestialité de l'être parlant. Or, l'art se révolte contre ces codes socioculturels, souvent à travers des productions qui tentent de critiquer, provoquer ou choquer le spectateur. Malgré l'approche progressiste, libertine et mondiale de l'Occident contemporain, la vie érotique de l'être parlant occidental subit encore des encadrements liée aux anciens tabous religieux. L'œuvre d'art qui dépasse certaines lignes de 'pudeur', encore aujourd'hui, peut surprendre le spectateur.

²³³ « *La possibilité de transférer les composantes narcissiques, agressives, voire érotiques de la libido dans le travail professionnel et les relations sociales qu'il implique, donne à ce dernier une valeur qui ne le cède en rien à celle que lui confère le fait d'être indispensable à l'individu pour maintenir et justifier son existence au sein de la société* ». Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, publication d'origine dans la Revue française de psychanalyse en 1934, édition électronique réalisée par Gemma Paquet, 2002, p.16
https://ia600607.us.archive.org/16/items/malaise_civilisation/malaise_civilisation.pdf date de consultation : 23/10/2019

J'ai souvent confondu ce qui est de l'ordre de l'érotique avec ce qui est de l'ordre du sexuel. Une bouche n'est pas, en soi, sexuelle, mais lorsque l'on imagine les lèvres juteuses et douces qui bougent et la langue qui en sort parfois pour les rafraîchir, soudain, dans un monde parallèle du monde réel, elles deviennent les lèvres d'un vagin rose, chaud, humide et profond. Il en va de même avec les fesses, leur rondeur, leurs formes si confuses rappelant les seins, le lait, les fèces, le désir. Elles ne sont pas forcément érotiques si elles ne représentent pas l'objet d'un désir sexuel. Mais quelles sont des raisons pour lesquelles il est possible de confondre ce qui est érotique avec ce qui est sexuel ? Je crois que certaines réponses probables à cette question se trouvent encore une fois, dans ce qu'on qualifie d'intuition sexuelle de l'être parlant et le croisement de cette dernière avec les mythes inventés par les propagandes religieuses. Ce qui justifie cette confusion est bien l'existence des pulsions de la vie perturbées par un encadrement comportemental qui contrôle les pulsions sexuelles ainsi que leurs conséquences. Mes questions se forment à partir d'une distinction entre le mot 'érotique' et le mot 'sexuel'. Pendant longtemps, j'ai pensé que ces deux mots étaient des synonymes, mais on peut comprendre de leurs étymologies que ceci n'est pas exact.

Le mot 'érotique' se rattache au mot grec *erôs*, accusatif *erota* : 'amour'.²³⁴ Or le mot 'sexe' du latin '*sexus*' veut dire littéralement 'division, séparation', c'est un dérivé de la racine 'sec', qui a donné 'secare'. La forme primitive a été probablement *sec-tus* 'séparation'.²³⁵ Dans la langue persane, le mot 'érotique' se traduit par *khâhéch-é-del* (خواهش دل). C'est un terme composé de deux mots '*khâhéch*' (خواهش) : 'le souhait'²³⁶, et '*del*' (دل) : 'le cœur'²³⁷, ce qui signifie littéralement 'le souhait du cœur'. Une autre traduction persane pour le mot 'érotique' est le mot '*châhwat*' (شهوت) qui signifie : 'passion sexuelle'.²³⁸ Ce dernier est un mot d'origine arabe désignant directement la passion sexuelle. Il est aussi souvent associé aux autres formes de passion. Cependant, le mot 'sexuel' se traduit en persan et en arabe par '*jénsy*' (جنسی) dérivé de '*jéns*' (جنس) qui signifie 'relié aux choses érotiques'.²³⁹ Or, le mot '*jéns*' (جنس) signifie plusieurs choses à la fois : genre, race, type, matériel, produit et propriété. Ce mot, utilisé pour désigner à la fois le sexe et la propriété, relève du concept de la 'personne-objet', mettant ainsi en lumière l'aspect sexuel dans les jeux du

²³⁴ Léon Clédat, *Dictionnaire étymologique de la langue française : troisième édition revenue, corrigée*, p.215

²³⁵ Michel Bréal et Anatole Bailly, *Dictionnaire étymologique latin*, p.345

²³⁶ Adolphe Bergé, *Dictionnaire Persan-Français*, p.162

Note : également une traduction du mot *khâhéch* (خواهش) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

²³⁷ Ibidem, p.175

Note : également une traduction du mot *del* (دل) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

²³⁸ Ibidem, p.245

Note : également une traduction du mot *châhwat* (شهوت) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

²³⁹ Ibidem, p.129

Note : également une traduction du mot *jéns* (جنس) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

pouvoir et de la domination. Quelque part, la traduction persane-arabe du mot 'érotique' finit par dévoiler une réalité d'un des aspects du désir sexuel, celle du désir de domination.

En tant que personne et en tant que femme, je ne peux évoquer que le sens de l'érotisme que j'ai vécu. Il y a néanmoins, dans la peinture traditionnelle iranienne, quelques exemples de miniatures dites pornographiques, réservées à une élite ; cette collection d'images montre un paradoxe culturel, celui du 'désir et de la punition du désir'. L'interdiction et la punition sont des outils du pouvoir qui contrôlent la pensée collective des sociétés humaines. Comme l'exprime si bien Michel Foucault : « *La bourgeoisie ne s'intéresse pas aux fous ; la bourgeoisie ne s'intéresse pas à la sexualité de l'enfant, mais au système de pouvoir qui contrôle la sexualité de l'enfant. La bourgeoisie se moque totalement des délinquants, de leur punition ou de leur réinsertion, qui n'a économiquement pas beaucoup d'intérêt. En revanche, de l'ensemble des mécanismes par lesquels le délinquant est contrôlé, suivi, puni, réformé, il se dégage, pour la bourgeoisie, un intérêt qui fonctionne à l'intérieur du système économique-politique général* ». ²⁴⁰ Dans les systèmes sociaux autoritaires se produit souvent le phénomène du 'contre-système / de l'anti-pouvoir', car ce qui est profondément désagréable provoque une résistance ; la sexualité est en rapport direct avec le pouvoir, c'est pourquoi elle s'exprime aussi comme une forme de résistance contre la mort ou contre le pouvoir dominant.

Ma culture natale, en considérant le sexe de l'homme supérieur à celui de la femme, exige de moi que je devienne ce contre-système, que je me révolte contre l'inégalité. Il me semble que je combats cela et à juste titre, mais comment avec ma peinture puis-je combattre l'inégalité sexuelle ? En produisant des images qui mettent en scène ma colère extrême contre ma sexualité dominée ? Ce n'est pas uniquement une question de mythologie personnelle qui entre en jeu ici, mais bien celle de la femme en révolte. Malgré cela, étant consciente que mon imagerie ne respecte pas les lois religieuses imposées par ma culture d'origine, je crois qu'inconsciemment je mérite des punitions, et donc je me punis dans ma vie quotidienne. Souvent, le reflet des punitions et tortures mentales que je m'inflige se retrouve directement dans mes peintures. Ce combat contre mes croyances profondes, parfois héréditaires (mes mythes personnels) a généré une démarche artistique revendiquant une rébellion sexuelle, féminine et en colère. Le rapport entre la révolte et les mythes personnels se situe entre ce qui est cru comme étant la vérité et ce qui l'est réellement, la vérité individuelle d'un être parlant. Elle est simple, car la seule vérité absolue dans chaque vie est la mort

²⁴⁰ Michel Foucault, *Il faut défendre la société*, Gallimard Le Seuil, coll. 'Hautes Études', 1997, Cours du 14 janvier 1976, p.30 https://fr.wikiquote.org/wiki/Michel_Foucault#Surveiller_et_punir_.281975.29 date de consultation : 21/09/2016

que nous ne pouvons éviter ni connaître. C'est justement pour cela que nous inventons des mythes personnels ou que nous acceptons les mythes religieux.



Ainaz Nosrat, *Sans Titre*,
2016, huile sur toile, 30 x 40cm

La peinture ci-dessus met en évidence les notions de colère, de violence, de désir, de fantasme et de mort. Ces éléments se rassemblent pour que je puisse observer ma sexualité en dehors de ma pensée. J'ai choisi cette image parce qu'elle me rappelle que je suis courageuse. Je crois que le courage est une sensation essentielle dans un processus créatif qui veut laisser une trace authentique de soi-même. Une œuvre d'art authentique étant surprenante, elle peut également choquer le spectateur. Il est important de remarquer qu'en extériorisant mes pensées 'perverses', je vise à choquer ma culture natale. M'affranchir de la honte de montrer qui je suis dans les coins les plus cachés de ma sexualité est un combat que j'affronte grâce à la pratique artistique. Peindre dans ma tête et laisser le regard se glisser sur les formes, la continuité de ce glissement est un état agréable qui a, pour moi, une qualité érotique. La peinture est une très ancienne pratique, qui

semble presque condamnée à disparaître depuis déjà un demi-siècle, mais qui échappe encore et toujours à cette mort promise. Avec la peinture, moi aussi, je m'échappe de la mort, car l'image de mes désirs s'échappent des interdictions qui les encadrent.

Cette peinture est la confession d'un fantasme personnel par lequel l'envie de posséder deux hommes à la fois devient un acte de révolte, une révolte contre l'image que nous avons de ce qu'une femme musulmane doit désirer de sa vie sexuelle. « *La transgression, et par conséquent la violence que requiert l'érotisme [...] sont toutes structurées par le complexe paternel et ses contradictions internes. Or la question paternelle possède, à l'un de ses pôles, cette particularité de faire mythe échangeable, de constituer un lien social, voire une religion qui, en retour, détermine la marge de manœuvre de tous les sujets concernés par lui, ou par elle. Par conséquent la violence de l'érotisme connaîtra des modifications, selon le traitement de la question du père dans la société où elle éclôt* ».²⁴¹ Le combat que je mène avec ma peinture, malgré moi et malgré l'amour que j'ai pour mon père, est bien entendu contre la loi du Père. Ce dernier est la cause d'une contradiction que je vis tous les jours ; j'aime mon père mais la loi qu'il représente malgré lui menace l'intégrité de ma liberté d'être une personne entière. Dans une société musulmane, la femme ne doit absolument pas faire l'amour à deux hommes en même temps. Ce désir, pour cette femme, reste un fantasme caché, parce qu'il ne doit pas exister, et s'il existe dans la pensée, il ne doit pas s'extérioriser, ni avec des mots, ni avec des images, car il représente un péché.

Je prends plaisir à commettre des péchés ; je crois que je me venge de ce mythe de la femme musulmane qui me met tellement en colère. « *La religion constitue seulement une transposition de l'exil de la jouissance, et elle n'est pas elle-même responsable de cet exil, dont elle ne fait que présenter le mythe* ».²⁴² La désobéissance aux lois d'un système de pouvoir influencé par des mythes, fonctionnant en appliquant des punitions extrêmes, peut générer une sensation de stress qui produira de l'adrénaline durant le processus d'un acte créatif. L'hormone 'adrénaline', son lien avec ce que l'on appelle l'amour chimique ainsi que son rôle dans la pulsion de survie, peut rassembler des idées autour du lien entre 'l'aura de l'œuvre d'art' et 'la chose érotique'.

La notion de violence présentée par cette image est déjà présente dans les lignes gravées sur la chair de ce tableau. Ces lignes blessantes entourent les corps des deux hommes et elles finissent par dessiner le squelette du visage d'une femme. La composition est concentrée sur le personnage du milieu, la femme. La couleur de sa peau, la position de son corps et la morbidité de son visage

²⁴¹ Gérard Pommier, *Du bon usage érotique de la colère et quelques-unes de ses conséquences...*, Flammarion, 2011, Aubier, p. 263

²⁴² Gérard Pommier, *Du bon usage érotique de la colère et quelques-unes de ses conséquences...*, p. 264

nous indiquent l'ambiguïté de sa situation. Cette femme est protégée par les deux corps masculins, mais elle semble souffrir, semble se faire attaquer par ces deux corps. Le placement des corps montre la situation érotique de trois personnes qui se font dominer ou qui dominent l'autre. La domination étant un acte violent, elle est toujours présente dans un acte sexuel. « *Quelles que soient les mises en scène ou les rêveries qui l'agrémentent, l'acte sexuel s'accompagne toujours d'un moment transgressif, dont l'opacité procède d'un meurtre fantasmatique. Comme un père s'opposa au premier élan érotique, il fallut passer outre et cet acte devient une condition présente de l'excitation, jamais si bien exacerbée qu'au moment de la transgression* ».243 La violation des tabous sexuels peut s'interpréter comme un geste de pouvoir et de courage, mais elle est également un outil dans la recherche de l'authenticité d'une quête artistique. L'érotisme, par exemple chez Picasso, se manifeste au travers d'une violence exorbitante, superposant la réalité aux fantasmes. « *C'est un exercice de style ardu pour Picasso qui prête d'abord attention à la ligne, à la posture et aux modèles, évoque à traits filandreux ou serpentins l'acte sexuel qui se mue peu à peu en un vrai corps à corps, quasiment une lutte, au sens propre un combat. La violence sexuelle de l'étreinte et de l'union physique, non seulement vue mais bel et bien éprouvée, devient l'objet d'actions traitées avec une intensité barbare où se lit l'affrontement de l'homme et de la femme qui ne sont pas des héros académiques ou mythiques, Vénus callipyges, Centaures ou Minotaures, mais des êtres de chair et de sang aux sexes aussi clairement dévolus que différenciés* ».244

La couleur rouge dominant l'ensemble de l'image — grâce au glacis²⁴⁵ — apparaît comme le sang couvrant cette scène et contribue également à l'impression violente et colérique qu'elle dégage. Bien évidemment, il y a un lien permanent entre les femmes et le sang ; les femmes perdent régulièrement leur sang. Ce sang, en s'échappant d'elles, nous indique qu'elles ne sont pas enceintes ; un rappel à l'utilité primordiale de la femme traditionnelle. « *Le sang des femmes terrorise, fascine, répugne, émeut. Le sang de la vie, le sang du sexe, le sang de la mort. Il fait l'objet de nombreux mythes. Il donne lieu à « des interprétations diverses, symboliques et même magiques, sur le rapport au temps cyclique, à la mort, à la pureté* ».246 Le rapport entre le sang, la femme, le sexe, la pureté et la mort, dans cette image, peut nous amener vers certaines croyances féministes. L'homme provoque le saignement chez la femme au moment où il naît, et souvent aussi au moment où il pénètre un vagin vierge. Les croyances contemporaines féministes tendent à

²⁴³ Ibidem, p.271

²⁴⁴ Patrick Roegiers, *Picasso Erotique*, « *Le braquemart, la vulve et l'oeil exorbité du peintre* », catalogue d'exposition, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 2001, p.13

²⁴⁵ Le glacis est une technique de peinture à l'huile. Elle consiste à poser une fine couche colorée, transparente et lisse sur une couche bien sèche depuis quelques jours.

²⁴⁶ <https://www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2005-4-page-39.htm#no4> date de la consultation : 30/10/2019

attribuer une force troublante à l'image mythique de la nature primordiale, sacrée et créatrice du sexe féminin. La notion de violence s'inflige à celle de la femme que nous avons été il y a quelques centaines d'années, et à la femme que nous voudrions être aujourd'hui, car dans 'le vouloir être une femme contemporaine' demeure l'image de l'homme prédateur qui nous a refusé durant des siècles la liberté d'être qui nous sommes.

Une prise de position à travers la peinture peut se situer dans un contexte de pensée féministe contemporaine. Mais cette position, comme toutes positions contemporaines, présente une forme indéfinie qui ne peut pas être précisée car elle est en mouvement perpétuel. Dans mes peintures, l'image de l'homme est souvent absente parce que ma démarche vis-à-vis de la pratique artistique concerne avant tout qui je suis. Je suis une femme narcissique, voilà d'où vient mon intérêt pour l'image de Femme. Il est vrai, on le remarque dans ma peinture, que je suis en colère contre l'homme et contre la femme soumise, car nous sommes tous les victimes / coupables du même système social, et parce que l'on n'arrive pas à s'en sortir pour prendre une autre position autre que celle de victime.

L'imagerie d'une civilisation dévoile souvent sa face cachée. Les peintures iraniennes, à l'origine, étaient des illustrations du 'livre des Rois'. Les légendes populaires, les mythes et les poésies sont les sources d'inspiration de ces illustrations. L'évolution de la peinture, au Moyen-Orient et plus spécifiquement en Iran, a été très influencée par l'esprit occidental. Dans l'histoire de l'art iranien, cette influence commence à l'époque *Séfévides* (1501 - 1736), il y a cinq cents ans. Beaucoup d'images érotiques apparaissent dans les miniatures persanes de différentes écoles appartenant à différentes périodes historiques. En Orient comme en Occident, les pratiques artistiques étaient au service de l'élite de la société dont font partie les familles royales et les disciples religieux. En apparence, l'érotisme est une thématique presque effacée de l'art contemporain en l'Iran, cependant une majorité de productions artistiques marquées par un érotisme refoulé circulent toujours entre les élites.

À partir d'un étranglement culturel des formes de résistances naissent des façons de penser et des formes d'arts qui le remettent en question. Quelques anciennes miniatures iraniennes m'aident à suivre les traces d'une présence de l'érotisme dans l'imagerie de mon pays. Grâce à internet, ces images autrefois secrètes sont aujourd'hui entièrement accessibles aux yeux de la société mondiale. Ces miniatures montrent certaines formes libérées d'un érotisme vécu malgré cette contrainte d'un enfermement social, religieux et culturel. Par exemple, une miniature *Séfévides* conservée à l'institut Kinsey à Indiana aux Etats-Unis témoigne d'un érotisme homosexuel présent dans l'imagerie iranienne. Or, la loi de la Charia considère l'homosexualité comme un péché

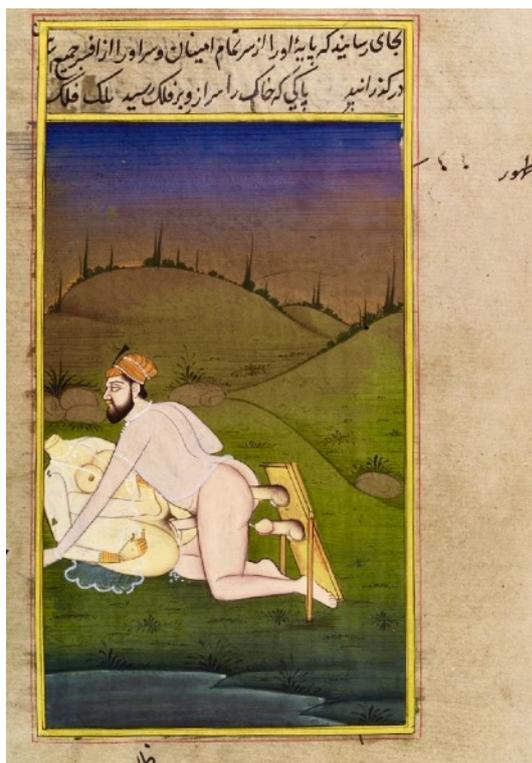
majeur. Bravant l'interdit, l'homosexualité reste présente en Iran et malgré sa présence naturelle, le système du pouvoir essaye toujours de l'effacer. Ainsi, la violence sexuelle fait partie intégrante de la vie quotidienne des femmes et des hommes homosexuels iraniens.

Encore aujourd'hui, la société iranienne considère les homosexuels et les transsexuels comme 'malades'. En 1979, le guide spirituel de la révolution iranienne a autorisé la chirurgie corrective de changement de sexe, car il est dit qu'il n'existe aucune restriction religieuse vis-à-vis de cette chirurgie. Malheureusement, pour éviter la peine de mort, les homosexuels iraniens changent de sexe. À l'aire actuelle, en Iran, une pratique artistique tentant de produire des œuvres d'art authentiques et peut-être auratique se révolte contre les problèmes socio-culturels de son époque. Walter Benjamin a dit qu'une image de Madone de Moyen âge n'était pas encore 'authentique' au moment même de sa fabrication.²⁴⁷ Il est vrai que le passage du temps joue un rôle essentiel dans l'authenticité d'une œuvre d'art, mais pour cela, et pour éviter sa destruction préalable, il est également nécessaire que le sujet de l'œuvre réponde aux besoins intellectuels de l'époque de sa fabrication. Si l'ensemble d'une société reconnaît l'aura d'une œuvre d'art, c'est parce qu'il y a souvent une histoire possédant son propre mythe derrière la production. Les blessures mentales que l'enfermement sexuel provoquent chez les citoyens d'une culture, en l'occurrence chez les iraniens, font partie des sujets qui peuvent rendre une œuvre auratique.

²⁴⁷ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, p.19



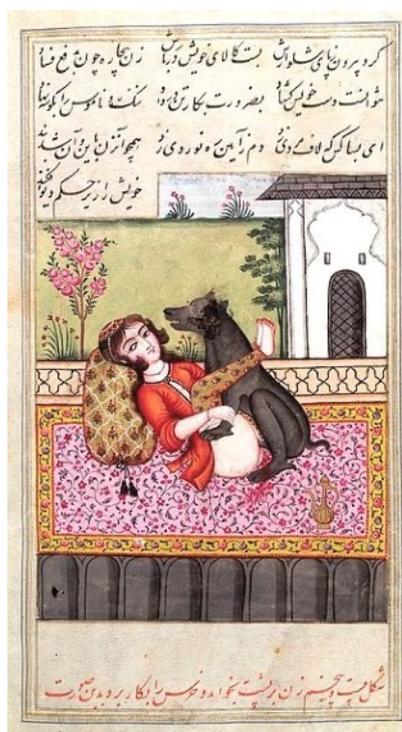
Artiste inconnu. *Deux hommes s'engagent en sodomie*, gouache sur papier, 28x18cm, période Séfévides, Iran 1660-1720, Kinsey Institute Gallery, Indiana, USA



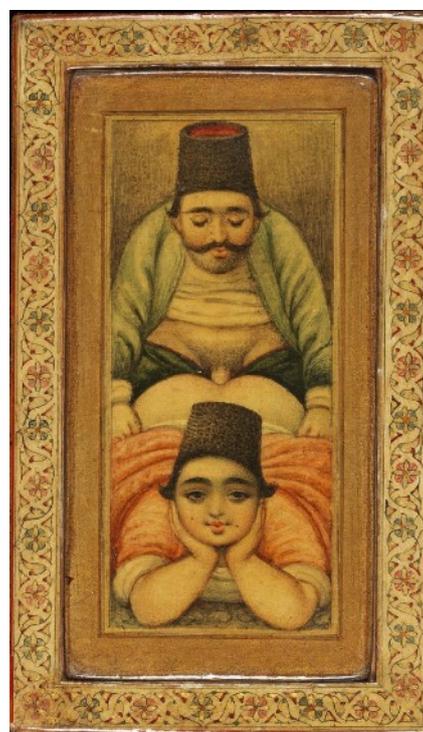
Artiste inconnu, Sans titre, période Kadjar, 1824, gouache sur papier, 28x18cmx6, les Pārsis d'Inde



Artiste inconnu, Sans titre, période Kadjar, 1824, gouache sur papier, 28x18cmx6, les Pārsis d'Inde.



Artiste inconnu, Une femme persane fait l'amour à un animal, gouache sur papier, période Qajar, Iran, 1824, 28x18cm, Wellcome Library, London, UK



Artiste inconnu, Un homme fait l'amour à un jeune homme, période Qajar, 1824, gauche sur papier-mâché, 13x7cm, Iran



Ghasem Hajizadeh, *Sans Titre*,
2007, acrylique sur carton, 130x100cm

La peinture de Ghasem Hajizadeh ci-dessus est un exemple de peinture contemporaine iranienne érotiquement chargée. En évoquant de multiples traces liées à une mythologie personnelle mélangeant certains éléments socioculturels de l'époque de sa fabrication, elle présente une image authentique dans l'imagerie contemporaine iranienne. Elle se réfère à l'imagerie de l'époque de la dynastie Kadjar, époque de l'arrivée de la photographie en Iran, en 1843.²⁴⁸ On reconnaît l'aire Kadjar dans les visages ainsi que dans la placement des personnages. On pourrait croire qu'ils posent pour un appareil photographique. Dans cette image, l'artiste superpose la posture de Rustam, un personnage mythique de la mythologie persane avec une figure d'un homme Kadjar. Dans les illustrations traditionnelles du *Shahnameh*²⁴⁹, Rustam se distingue par un symboles précise : une

²⁴⁸ « L'arrivée de la technique photographique en Iran remonte à 1843, date où fut prise la première photographie par un diplomate russe. Ce fut en réalité Nicolas Pavlov qui importa les appareils photographiques en Iran et se chargea lui-même d'enseigner la photographie à certaines personnes liées à la cour de Mohammad Shâh Qâdjâr. [1] Parmi d'autres pionniers européens de la photographie en Iran, on peut citer le nom de Jules Richard (1816-1891), qui a laissé de nombreuses photos de l'ensemble des parties de la cour royale depuis les dernières années du gouvernement de Mohammad Shâh jusqu'à l'apogée de la royauté de Nâssereddin Shâh. »

<http://www.teheran.ir/spip.php?article1852#gsc.tab=0> date de la consultation : 16/10/2019.

²⁴⁹ le livre des Rois

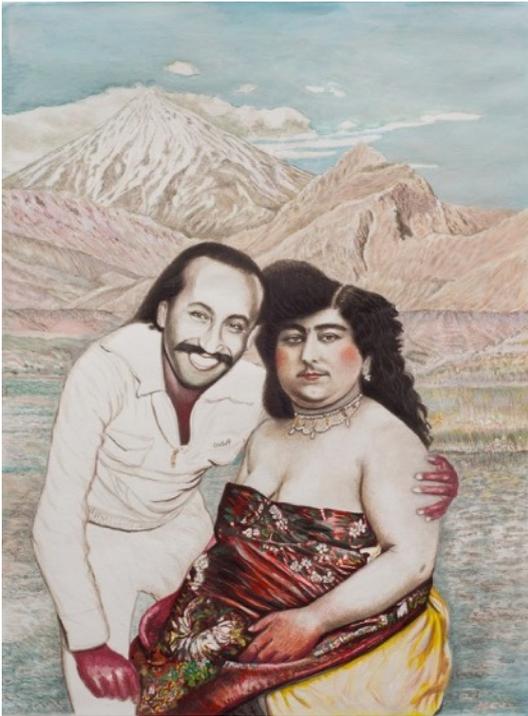
casquette faite avec la tête d'un démon à deux corne. On retrouve cet élément dans la peinture de Hajizadeh, cette fois sur la tête d'un homme de l'époque Kadjar. L'époque Kadjar était, en effet, une époque marquante dans l'histoire de la modernisation de l'Iran. À cette époque, la relation entre l'Iran et les pays européens s'accélérait, les nouvelles inventions arrivaient en Iran et la domination culturelle de l'Europe menaçait les traditions. C'est sous le royaume de cette dynastie que la guerre russo-persane exposa plus encore la culture iranienne à la domination culturelle de l'occident.

Hajizadeh, dans cette image, propose un élément qui nous ramène à l'actualité de la situation politique de l'Iran face à la culture occidentale. Les étoiles blanches dans un carré bleu marine sur un fond rouge éclatant nous rappellent le drapeau des Etats-Unis. Le drapeau des États-Unis, dans la culture actuelle iranienne, représente la trace de 'l'ennemi'. Les enfants nés pendant et après la Révolution ont subi une manipulation organisée visant à détester la culture américaine. Encore aujourd'hui, devant la porte principale des écoles, les iraniens peignent au sol le drapeau des Etats-Unis accompagné souvent du drapeau israélien pour que les écoliers le piétinent obligatoirement. Dans cette peinture, on dirait que ce groupe de personnages iraniens gris, déformés et dédoublés se reposent sur ce drapeau pour prendre une photo. Une des conséquences de cette manipulation est l'établissement d'une relation complexe entre la culture traditionnelle iranienne et les informations qu'elle reçoit par des médias américains sur les valeurs culturelles des Etats-Unis. On peut parler d'une forme du syndrome de Stockholm²⁵⁰, comme si, depuis la révolution islamique iranienne, la culture américaine se comportait comme une sorte de kidnappeur de la culture iranienne.

Hajizadeh, dans ses peintures, fait référence à une contradiction culturelle qui s'est établie dans la culture iranienne depuis l'époque Kadjar. Une de ces contradictions se manifeste, en effet, à travers l'apparence des femmes et des critères particuliers de la beauté ; la femme iranienne, à cette époque, commence de se déguiser peu à peu en femme européenne. On remarque la présence de cette contradiction dans les majorités des peintures d'Hajizadeh et plus particulièrement dans une série consacrée à la princesse Kadjar, Taj Soltaneh Khatoun. Cette princesse était considérée comme une femme progressiste à son époque car elle a écrit une autobiographie dans laquelle elle révèle les conditions de vie pénibles des femmes iraniennes et en particulier des femmes de harem. Elle a également été membre de l'association pour la liberté des femmes (انجمن حریت نسوان) fondée en 1907

²⁵⁰ « Il s'agit d'un ré-alignement affectif, dramatique et inattendu, qui se transforme en un lien positif entre l'otage et le ravisseur, souvent accompagné d'une certaine hostilité et méfiance chez la victime à l'égard des autorités. », Ezzat Fattah, *Victimologie : tendances récentes. Criminologie*, vol 13, Les Presses de l'Université de Montréal, 1980, p.22 <https://www.erudit.org/fr/revues/crimino/1980-v13-n1-crimino909/017114ar.pdf> la date de consultation : 21/03/2020

à la suite de discussions et des plans d'un certain nombre d'intellectuels femmes et hommes du Mouvement constitutionnel.²⁵¹



Ghasem Hajizadeh, *Moi et princesse Taj-al-Soltan*, 2000, gauche sur papier, 50x44 cm.



Artiste inconnu, *Taj Saltaneh Khatoun (1883-1936)*, fille de Nasseredin Shah.

La peinture *Moi et princesse Taj-al-Soltan*, une autre peinture d'Hajizadeh, est un autoportrait représentant de multiples traces d'une mythologie personnelle. Le paysage de cette image montre la province de Téhéran où se trouve le mont Damavand, un volcan en sommeil qui a une place particulière dans la mythologie iranienne. Dans la littérature et la poésie, ce mont est souvent le symbole de la résistance aux souverains étrangers. Ainsi, dans le livre de l'histoire de Balami²⁵², le mont Damavand est l'habitat de Kiomars **Keyoumars**, **Kayomars** ou **Kayumars** (en

²⁵¹ Le Mouvement constitutionnel était un groupe politique de droite au Royaume-Uni. Il a été formé en 1979 par Andrew Fountaine en tant que Mouvement constitutionnel du Front national.

²⁵² Abu Ali Muhammad Balami (mort avant 997), son livre *Tarikhnama* est un des premiers livres sur l'histoire de l'Iran. Il fut un historien persan, écrivain et vizir des Samanides, première dynastie iranienne après la conquête arabe.

persan : کیومرث), premier homme créé par Ahura Mazda et premier roi de la dynastie des Pichdadiens dans la mythologie iranienne. Cette image montre l'artiste souriant à côté de la princesse Taj-al-Soltan, assise en tenue érotique avec une coiffe européenne. Les mains de Taj-al-Soltan sont rouges, signe d'une tradition iranienne selon laquelle les femmes mettent du henné sur les mains pour préserver la douceur de leur peau, ce qui les rend rouge. Hajizadeh peint également ses propres mains en rouge et on peut voir que sa peau, sous sa chemise blanche, est aussi rouge que ses mains. Il revendique ainsi que, bien que la tradition fasse partie de lui-même, elle est également l'élément commun entre lui et la princesse Kadjar. Hajizadeh possède une approche ironique de l'image. Il nous fait une blague un peu âcre dans cette peinture de lui-même avec Taj-al-Soltan, qui apparaît presque clownesque dans ses imitations vestimentaires européennes.

Pendant longtemps, dans l'imagerie iranienne, la femme fut souvent représentée comme un sujet érotique. Étant donné que depuis plus de mille ans, l'Islam est la religion dominante en Iran, la représentation figurative des femmes tout comme des hommes y est devenue un tabou. L'imagerie érotique dans l'Iran d'aujourd'hui est un univers constitué par différents mythes personnels, ceux de nombreux artistes marqués par une sexualité interdite. L'imagerie érotique est aujourd'hui devenue, en Iran, une sorte de témoignage de complexes individuels provoqués par des traumatismes dans le contexte d'une éducation opposée à toute forme de liberté sexuelle.

Dans une société musulmane, la femme est toujours censurée car elle est considérée comme sensuelle et donc la cause du péché de l'homme. C'est pour cette raison qu'elle est condamnée à se cacher du regard masculin. Or, l'image de la femme reste l'objet central de son désir, qui se retrouve ainsi exprimé dans des miniatures ou des illustrations. Mais aujourd'hui, comment une femme iranienne censurée sous le diktat religieux peut-elle évoquer le désir, la sexualité et l'érotisme ? Je crois qu'il y a une manière cachée, plutôt déguisée, qui permet de parler de cela. Le censeur ne peut pas radicalement effacer le désir, la sexualité ou l'érotisme du visage d'une ancienne civilisation qui a connu diverses approches envers ses sujets. Le terme hijab حجاب du hojib حجب en arabe et en persan veut dire : 'در پرده کردن', 'cacher sous le rideau'. Dans la culture iranienne, cette notion se manifeste notamment au travers du soufisme, de la littérature et surtout de l'architecture. Le hijab comme forme de censure véhicule l'action de se cacher pour garder une distance. La femme iranienne, malgré sa religion et son stéréotype, possède une force érotique qui résiste aux censeurs religieux. Pour observer cette résistance féminine et érotique, on peut se référer à l'évolution du hijab en Iran, à partir de la révolution de 1979. Cela nous donnera un indice sur la place de la femme dans la société ainsi que dans l'imagerie de l'art contemporain iranien.



Newsha Tavakolian, série *Listene*, 2012, photographie digitale, Tehran



Photographe inconnu, Manifestation contre l'obligation de porter le voile le 8 mars 1979, Téhéran, Iran.



Photographe inconnu, Vida Movahed, 27/11/2017, rue de la Révolution, Téhéran, Iran.

La photo de droite a été prise le mercredi matin, 5 décembre 2017. A l'intersection de la rue de la Révolution et de la rue de Wisal al-Chirazi,²⁵³ Vida Movahed secouait lentement son foulard blanc sur une estrade pour protester contre le hijab obligatoire. Elle a commencé un mouvement féministe surnommé : *les filles de la rue de la Révolution* ; un titre plus au moins ironique à l'aire actuelle de la société iranienne. Pendant un an, tous les mercredis matin, des femmes et des hommes montaient sur une estrade pour protester contre l'obligation du hijab. Dans cette photo, Vida est seule à revendiquer sa liberté sexuelle, son droit d'être entièrement une femme. Dans la photo de

²⁵³ Poète, écrivain et calligraphe iranien du dix-septième siècle.

gauche qui montre une protestation qui a eu lieu à Téhéran en 8 mars 1979 contre la même loi, les femmes voilées ou non sont ensemble et les hommes les accompagnent.

Trois ans avant la protestation de Vida Movahed, Newsha Tavakoli²⁵⁴, une photographe, dans une photo qui appartient à une série d'images nommée *Listen (Ecoute)*, a réalisé l'image d'une jeune femme à Teheran qui porte des gants de boxe rouges habillée en hijab noir, seule au milieu d'une rue. Cette jeune femme, aussi seule que Vida Movahed, nous regarde directement dans les yeux. L'expression de son visage témoigne du fait qu'elle a été obligée de se rebeller et de devenir une guerrière dans la résistance des femmes contre l'injustice sociale. Il est vrai qu'à l'ère contemporaine, la résistance de la femme iranienne est avant tout une rébellion individuelle contre le stéréotype traditionnel de la femme musulmane. Dans certaines productions picturales contemporaines, la femme iranienne prend la posture de la 'protestation', protestation parfois 'ironique', parfois satirique, parfois caricaturale, parfois dramatique ; une 'résistance' picturale contre 'le mythe d'une femme iranienne' déjà défini par les pouvoirs.

Hoda Afshar, une autre photographe, dans sa série, *Under Western Eyes*, nous présente des images qui pointent le paradoxe que la domination culturelle occidentale a généré dans le comportement de certaines femmes iraniennes. Ses œuvres représentent, entre autres, une femme voilée déguisée en Marilyn Monroe dans sa fameuse photo sur les aérations du métro new-yorkais, ou encore une femme voilée avec les oreilles de lapin de la marque Playboy qui boit à la paille, du Coca-Cola américain. Dans sa démarche, il y a une grande proximité avec Cindy Sherman qui, elle aussi, dans chaque autoportrait, transforme de façon ironique ses apparences pour décrire la multitude de la perception du terme 'l'identité féminine'. La tentation de produire une image authentique et peut-être auratique au milieu de la masse d'images contemporaines occidentales amène la démarche d'Hoda Afshar à produire une série d'images sous l'influence de Cindy Sherman, mondialement reconnue dans son domaine, dans sa profession. Ici, on observe un mélange entre les notions du mythe personnel, de l'authenticité de l'œuvre d'art et du mimétisme qui se réunissent pour nous indiquer la complexité d'une démarche artistique à l'ère contemporaine. Hoda Afshar, en se moquant de la culture contemporaine iranienne, superpose l'image de la femme enfermée orientale avec celle de la femme libérée occidentale, ces deux femmes sont, en réalité, ses propres autoportraits. La femme iranienne affronte, depuis longtemps, le paradoxe entre ces deux figures, la figure de la femme indépendante, libérée,

²⁵⁴ Newsha Twakolian est une des jeunes photographes iraniennes connue en Occident. Elle crée *Rawiya*, un groupe de femmes photo-journalistes au Moyen-Orient qui a pour but de donner un point de vue différent sur la région. Elle est également lauréate du Prix Carmignac du photojournalisme en 2013. Elle entre à l'agence Magnum en 2015.

puissante, capable et intelligente que les médias occidentaux diffusent et la figure de la femme soumise, faible, idiote, médiocre, incapable et dépendante que les traditions souvent orientales imposent aux femmes. C'est à ce moment-là qu'on peut parler du mythe personnel ou d'une croyance profonde, partiellement mythique à propos du déroulement de la démarche contemporaine d'une artiste femme iranienne dans le monde actuel. Le fait qu'une artiste iranienne s'engage à incarner la figure de l'artiste occidentale supposément plus crédible nous montre que ce n'est pas seulement une question de mythologie personnelle, mais aussi une question de partage et de reconnaissance. Je veux dire par là que si quelqu'un / quelqu'une voit ma peinture, il ou elle peut y reconnaître des formes et fonctionnements existentiels personnels (mythe personnel) liés à mon environnement culturel. Il faut regarder ce qui, dans une œuvre d'art, concerne l'engagement politique contre une société sclérosée et autoritaire.



Cindy Sherman, *Sans titre n°412*,
2003, 178.4 x137.2cm, collection Loeb



Hoda Afshar, *Under Western Eyes*,
2014, C-print, 183x183 cm

L'image de la femme que je suis aujourd'hui, aux yeux de la majorité de la société iranienne, est loin de l'image de la femme que, probablement, je 'devrais être'. Et quand je me rappelle l'image d'une femme musulmane, ce n'est pas l'image en soi qui m'angoisse, mais davantage tous les souvenirs désagréables qu'impose cette image à l'entité que je suis et qui me trouble. Face à cette image, je me retrouve comme un enfant face à des parents insatisfaits de mes

comportements. J'ai résisté, et je résiste encore contre l'invasion de ces souvenirs quand je cherche le sens de la 'Femme'. J'ai à la fois l'envie d'attirer l'amour de ma société natale pour l'image que je représente, car comme tous les êtres parlants, j'ai besoin d'être aimée par ma culture familière.

J'aurais préféré naître à l'époque des femmes déesses pour savoir qu'elle était la valeur alors attribuée à la femme. Cette envie narcissique est encore une des essences de ma démarche artistique. Dans ma mythologie personnelle, la femme vibre d'une multitude d'auras. Les femmes dans mes images sont des représentations multiples de la femme que je suis ou de la femme que je voudrais être. Ces femmes que je peins sont mes talismans qui me permettent de croire à l'image que j'ai de moi-même. Cela est, pour moi, thérapeutique. Peindre celle que je crois que je suis, et peindre celle que je suis réellement est un phénomène souvent paradoxal. Quand je peins mon visage à partir de mon reflet dans le miroir — il est rare que je me peigne en me regardant dans le miroir— je vois la réalité des formes de mon visage, mais je les peins sous l'influence d'une croyance profonde que j'ai de la vérité de ces formes. Ce paradoxe, en se transformant en une image, devient un support qui m'aidera à observer et à réfléchir aux facettes de mon inconscient. Mon envie de cette 'chose paradoxale' produit des images véhiculant mes croyances irrationnelles à propos de qui je suis. Pour ma logique paradoxale, croire aux choses irrationnelles est la même chose que croire à n'importe quelle chose, car c'est l'action mentale du verbe 'croire' qui est, en soi, une première action irrationnelle.

Expérience, voyage au cimetière de phallus : *il y a quatre ans, je suis retournée en Iran pour voyager avec mes parents, plus précisément avec mon père. Nous avons décidé d'aller visiter une région située à la frontière entre l'Iran et le Turkménistan, bien que personnellement je voulais visiter un ancien site archéologique appelé 'le cimetière de Khaled Nabi', daté d'avant l'arrivée de l'Islam en Iran.²⁵⁵ Pour arriver sur le site, on devait marcher près d'un kilomètre sur un chemin très étroit dans les montagnes, couvert d'herbes desséchées. Je me souviens qu'en marchant, j'avais peur de la mort, (en particulier de la mort de mes parents), tellement peur que mes jambes tremblaient, que j'avais envie de pleurer. Quand on est enfin arrivés sur le site, j'étais soulagée, j'ai regardé autour de moi et voilà que j'ai vu des dizaines de phallus et plusieurs totems avec de gros seins en pierre, sortis de la terre.²⁵⁶ On s'est baladé au milieu de ces*

²⁵⁵ Note : Ce site est situé à côté du temple d'un prophète nommé Khaled-ibn-Sanan خالد بن سنان, mais son origine est encore inconnue.

²⁵⁶ Stronach David William, R Royce (1981). « Standing Stones in the Atrek Region : The Hālat Nabī Cemetery ». *Iran*. British Institute of Persian Studies.

anciennes traces d'une croyance chargée d'érotisme et j'ai demandé à ma mère de me prendre en photo assise par terre les jambes ouvertes autour d'un de ces gigantesques phallus, puis on est reparti et j'avais moins de peur en marchant, mes jambes étaient solides.

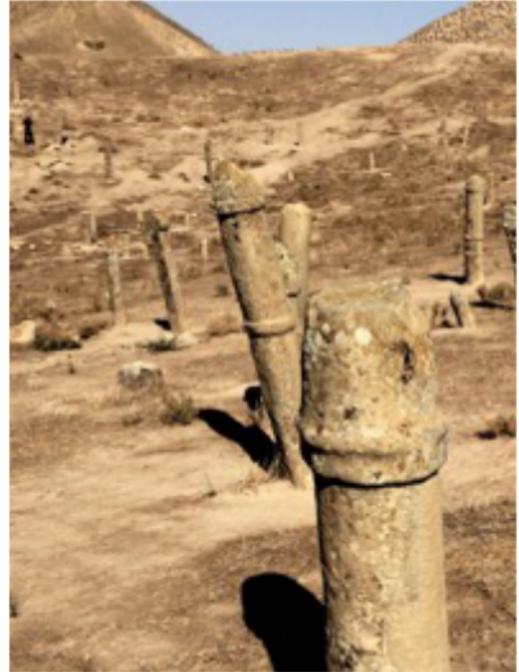
Je dois remarquer que dans ma culture et dans d'autres, il existe des jeux (limites et souvent vulgaires) sur le sexuel, très souvent bien évidemment dans le but de minorer la place de la femme, pour la maintenir sous une certaine dépendance. Il s'agit maintenant d'une prise de conscience réelle à laquelle je participe. Il faut donc montrer comment une artiste femme déjoue ces formulations, ces impositions qui lui sont faites. C'est donc aussi une lutte féministe. Montrer ses seins dans une société qui l'interdit, c'est prendre un risque, mais cela sert surtout à dénoncer de manière implacable. Se mettre, en tant que femme, en relation avec une multiplicité de phallus, c'est mettre l'homme face à ses responsabilités, c'est lui montrer comment il fonctionne.



Site archéologique de *Khaled Nabi*, région Turkménistan, 2015
Iran



Site archéologique de *Khaled Nabi*, région 2015, Turkménistan, Iran



Site archéologique de *Khaled Nabi*, région 2015, Turkménistan, Iran



Site archéologique de *Khaled Nabi*, région 2015, Turkménistan, Iran



Site archéologique de *Khaled Nabi*, région 2015, Turkménistan, Iran

Le monde de l'art iranien est aujourd'hui rempli de femmes artistes qui poussent les frontières de l'art contemporain en s'inspirant d'artistes souvent européens. Bitā Fayyāzi, est une sculptrice iranienne qui pratique aussi l'installation artistique et l'art de la performance. Dans son installation nommée « *The Playground The Silk Road, L'Orient Sans Frontières* », elle met en scène une interprétation ironique du mélange culturel entre l'Orient et l'Occident. Cette installation montre en effet, l'accouplement d'un grand chameau en peluche avec une Citroën 2CV rouge qui vomit des dizaines de peluches.

Dans une autre installation, Bitā Fayyāzi joue cette fois avec les éléments qui touchent le monde des jeux enfantins. L'installation *Soksok* (cache cache), met en lumière la notion d'agressions comportementale menaçant l'âme d'enfant. C'est une scène avec quatre sculptures en bronzes de la même jeune fille adolescente, toutes nues, avec un coiffe enfantine et les seins un peu gonflés. Une des quatre est toute seule, elle a une main qui cache son sexe et l'autre qui entre discrètement entre les couches des matelas et des couettes entassés les uns sur les autres. Sa posture nous indique qu'elle a peur car elle se retient d'uriner en rapprochant ses genoux. Les trois autres filles sont en face, portant chacune un objet prêt à être lancé, un cintre, une tortue en bronze, une chaussette enroulée. Cette œuvre révèle en moi ces mots-là : le jeu, l'agression, la castration, la peur, le mythe, la punition et la sexualité. Ce qui rend cette œuvre unique, c'est l'application des éléments symboliques qui touchent le souvenir d'une expérience commune aux jeunes filles iraniennes de plusieurs générations.

L'érotisme est donc présent au sein de l'imagerie iranienne à l'aire contemporaine, simplement il se déguise, se déforme, se codifie. On connaît une masse d'œuvres d'art portant sur des sujets interdits qui ont été fabriquées en Iran mais exposées seulement dans les pays occidentaux. Par exemple Ramin Haerizadeh, dans une série d'image nommée *Men of Allah*, exprime la complexité de ses désirs sexuels ainsi qu'une colère contre la notion du Dieu et de sa loi. C'est une série d'autoportraits révélant l'image de l'homme musulman qui se travestit en femme. Il vrai que l'art dépasse des frontières pour atteindre les vérités individuelles de chaque artistes, et comme la psychanalyse nous informe, la sexualité et ses conséquences (dont l'érotisme) jouent un rôle indispensable dans l'individualité d'un artiste. Or, l'export de l'art interdit (érotique / politique) d'Iran vers l'Occident peut également mettre en lumière l'attente consommatrice du marché de l'art contemporain. Autrement dit, l'art iranien qui se révolte contre l'interdit, peut aussi répondre aux demandes de certains stéréotypes qui vendent aux sociétés

occidentales une image de la position politique ou sociologique de l'artiste iranien à l'aire contemporaine.



Bita Fayyazi, *Soksok*, installation, 2010, bronze et tissu, Iran



Ramin Haerizadeh, *Men of Allah*, c-print, 2008, 100x150cm



Bita Fayyazi, *The Playground The Silk Road L'Orient Sans Frontières*, 2008, installation, espace Louis Vuitton Paris

La sexualité, dans la culture iranienne comme dans toutes les cultures monothéistes, est un sujet dont on ne parle pas. C'est un territoire qui est soumis à la religion, à la politique et à l'économie. Bien qu'elle soit au centre des relations humaines, elle est soumise à des concepts entrant en relation avec des enjeux de pouvoir. Elle est une des bases ayant donné naissance à des codes sociaux-culturels. Ces codes sont des formes 'd'expression inversée' des tabous qui sont à l'origine des refoulements sexuels. Le besoin d'attirer l'attention d'un autre être parlant est un principe vital. La sexualité sous sa forme la plus basique a pour fonction la survie ; c'est la pulsion de reproduction.

Le besoin perpétuel de créer, pour l'artiste, est une soif insatiable issue d'une impulsion souveraine ; cette nécessité absolue de 'faire quelque chose' ou de reproduire et d'extérioriser son inconscient. Qu'est-ce que ce 'quelque chose' à faire ? Se mettre au service d'un sujet, suivre une inspiration, attendre une révélation ou savoir être à l'écoute d'une intuition ? Je cherche des formes d'explications insoupçonnées à ce questionnement existentiel issu de ma pensée hybridée, je les cherche dans les traces que laisse en moi ma présence ici et celles qui me viennent de là-bas, là où je suis née. Dans ma sexualité, dans mon éducation familiale, dans ma situation sociale, ce que je vis est ce que je suis. Chez Jung, le grand moi est le soi, le petit moi est l'égo. Le soi est aussi pour certains la part divine, ce serait donc en nous et extérieur à nous, au sens où c'est défini, pointé par l'extérieur.

Aujourd'hui, ce sont mes peintures qui sont sexuelles et parfois érotiques. Quand j'étais petite, j'avais la tête pleine de ces questions sur la sexualité que je n'ai jamais osé poser aux adultes. J'ai donc inventé les réponses moi-même. Bien que je ne sois pas une vraie musulmane, dans le sens où je ne pratique pas la religion, j'ai hérité malgré moi de certains éléments de la tradition musulmane de mon éducation. Apparemment, à peine quelques heures après ma naissance, mon grand-père a chanté des versets du Coran dans mon oreille droite. J'ai tout le temps des pensées paradoxales qui sont en contradiction avec les systèmes de pensées de la société iranienne mais qui ne correspondent pas vraiment non plus à ceux de la société occidentale. Cette situation contradictoire est aujourd'hui une des sources de ma création artistique car j'ai besoin d'exprimer, à travers ma peinture, la solitude culturelle que je ressens depuis que je vis en France. L'expression qui décrirait au mieux ma situation actuelle est celle d'être 'ambulante entre des cultures infinies', parce que le commencement d'un mélange culturel ouvre l'horizon sur un infini d'hybridations.



Ainaz Nosrat, *Sans Titre*, 2015, monotype sur papier, 20 x 29cm



Ainaz Nosrat, *Sans Titre*, 2015, monotype sur papier, 20 x 29cm

Dans mes images, j'ai un envie intense de montrer des corps nus, parfois érotiques, parfois morcelés ou morbides, parfois mélancoliques. La contradiction est la question principale qui est soulevée dans ma pratique artistique. Parmi toutes les questions que je me pose, celle de la contradiction est toujours resté insoluble. La beauté est le produit de la contradiction, elle est ainsi l'âme principale de l'art. Les contradictions ont une nature active, elles nous obligent à créer une façon de penser, de vivre et de donner un sens à la vie et à ce qu'elle contient. Il en est de même pour l'art. Nos civilisations sont fondées sur la sexualité. Dans les époques anciennes, dans la société primitive, quand la religion a été créée ou quand l'homme a créé la loi, c'est la sexualité qui a influencé la loi. Une relation sexuelle entre la mère et son fils ou entre le père et sa fille est interdite, il faut donc des règles pour contrôler ce désir humain. Aujourd'hui, grâce aux enseignements de la psychanalyse, ce désir a été mieux compris par la société mondiale, et il est considéré comme moins anormal, c'est-à-dire que l'on a identifié certains mécanismes psychiques comme étant anormaux avant de découvrir que la majorité des humains ont, d'une manière ou d'une autre, des psychés dites anormales ; ce qui était auparavant considéré comme

anormal devient donc normal. Cette redéfinition de 'la normalité' et de 'l'anormalité' passe forcément par la clarification du sens des mots.

Dans l'histoire des mots et de leurs évolutions, on remarque souvent des changements significatifs de leurs sens originels. On peut en effet, tracer des causes probables de la métamorphose d'un mot. Par exemple pour le mot 'libido' : « *Libido ou lubido est formé comme cupido. Libitina était le nom d'une sorte de Vénus romaine : son nom vient de libitum 'désir'. Mais comme, pour des raisons que nous ignorons, les objets relatifs aux obsèques étaient vendus dans son temple, elle a changé de rôle et est devenue une déesse des funérailles. Quelque chose d'analogue a eu lieu pour la déesse Moneta (v. ce mot).- Libet est employé à la manière d'une enclitique avec certains pronoms comme qui, uter, et certains adverbe comme ut, quam. Il a le même sens que vis 'tu veux' dans quivis, quamvis. En outre, loutet paraît être une conjonction signifiant 'ou'. La racine sanscrite est lubh 'être pris de passion, de désir', d'où le substantif lôbhas 'désir'. La même racine se trouve dans les langues germaniques ; langues germaniques gotique linhi 'cher', allemand lieben 'aimer', anglais love (même sens) ».²⁵⁷*

L'étymologie latine du mot 'libido' nous révèle les sens mythiques des mots ; une Vénus romaine nommé *Libitina* est à l'origine de ce mot. Vénus, dans la mythologie romaine, est la déesse de l'amour sexuel, comme Ishtar en Mésopotamie, Hathor en Égypte, Anâhitâ en Perse, Aphrodite en Grèce. Dans le nom de chacune de ces déesses, on trouve une racine liée aux notions d'amour et de désir, ainsi qu'au cœur du sens du mot 'libido', directement lié au concept de 'déesse'. En cherchant les racines mythologiques du concept d' 'amour', on trouve souvent une figure féminine qui est associée à cette énergie vitale. La femme représente l'amour dans divers panthéons, et les mots qui évoquent le sens de l'amour sont ainsi liés aux notions de femme ou au concept du 'mythe de la féminité'. Aimer, adorer, ressentir de l'attirance, comme une force irrésistible, ce sont les termes par lesquels l'amour se définit, décrivant un sentiment intense. Or, dans sa réalité il reste un champ inconnu et non-identifiable, car ce sentiment intense peut parfois se mêler aux aspects obscurs et effrayants de la vie qui le rendent paradoxal par nature.

²⁵⁷ Michel Bréal et Anatole Bailly, *Dictionnaire étymologique latins*, p.161

La libido dans la psychanalyse est, quelque part, une réinvention de Sigmund Freud.²⁵⁸ Il « [...] inventa le terme en précisant qu'il s'agissait d'une force ou énergie pulsionnelle entrant en conflit avec les conventions et le comportement civilisé »,²⁵⁹ mais encore que « [...] l'essentiel de l'énergie qui anime notre conduite est emprunté aux tendances sexuelles[...] »²⁶⁰. En considérant l'origine étymologique du mot 'libido', ainsi qu'en considérant le sens que Freud propose pour ce mot, ma propre définition serait : « le désir primordial universel de l'amour ». Je cherche à me remémorer certains souvenirs d'enfance qui y sont relatifs afin de déchiffrer ma mythologie personnelle. Pour les peintures que je donne comme exemples, il y a accouplement avec la mort. Il y a bien entendu une relation entre éros et mort. L'amour est donc un fantasme, c'est la vision d'une émotion intense et agréablement unique dans l'expérience de chaque être parlant. Il est possible également de penser que l'amour n'est pas que propre à l'animal parlant mais est présent dans tous individus vivants, puisqu'il existe également des relations fusionnelles entre les animaux non parlants. L'amour possède des sens infinis, puisque chaque être parlant traduit ce mot pour ses propres intérêts. C'est une émotion intense qui trouve ses raisons dans l'image, la vision et la croyance pure d'un être parlant, par lesquelles le sentiment de l'amour s'installe dans une vie émotionnelle.

On a toujours entendu quelqu'un dire que « l'amour est une nécessité pour une vie heureuse », or l'amour génère de la souffrance sous diverses formes. Le mot 'amour', du latin *amorem* du *amor* signifie : 'aimer'.²⁶¹ Le mot 'amour' en persan ainsi qu'en arabe se traduit en 'éqhqe (عشق)', mais la traduction purement persane de ce mot est : 'dél-bâkhtehgy (دل باخته گی)'. Ce mot est composé du mot 'dél (دل)' : 'le cœur', et du mot 'bâkhteh (باخته)' : 'perdu', avec le suffixe -gy (گی), signifiant : « de perdre son cœur ». D'autres synonymes du mot 'dél-bâkhtehgy (دل باخته گی)' se composent souvent avec le mot 'dél (دل), le cœur', comme les mots : 'dél-dâdehgy (دلدادگی)' : « de donner son cœur » et 'dél-bordegy (دل بردگی)' : « de laisser quelqu'un prendre son cœur »²⁶². Le mot 'amour' veut aussi dire : « consacrer son cœur émotionnel à une cause ». Il est

²⁵⁸ Sigmund Freud : « *La possibilité de transférer les composantes narcissiques, agressives, voire érotiques de la libido dans le travail professionnel et les relations sociales qu'il implique, donne à ce dernier une valeur qui ne le cède en rien à celle que lui confère le fait d'être indispensable à l'individu pour maintenir et justifier son existence au sein de la société. S'il est librement choisi, tout métier devient source de joies particulières, en tant qu'il permet de tirer profit, sous leurs formes sublimées, de penchants affectifs et d'énergies instinctives évoluées ou renforcées déjà par le facteur constitutionnel* » (Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, 1929, version numérique par Gemma Paquet, une édition électronique réalisée à partir du livre de Sigmund Freud. Une publication originalement publiée en français dans la *Revue française de psychanalyse* en 1934 numérisée en 10 juillet 2002, Chicoutimi, Québec.P.16)

²⁵⁹ <http://fracademic.com/dic.nsf/frwiki/554044> date de consultation : 09/10/2016

²⁶⁰ Michel Haar, *Freud : Introduction à la psychanalyste*, http://lyc-sevres.ac-versailles.fr/p_freud.intro.MH.pdf date de consultation : 18/09/2016

²⁶¹ Etymologie du mot 'amour' du dictionnaire étymologique française et de la dictionnaire des mots latins

<https://www.littre.org/definition/amour> date de consultation 13/11/2017

²⁶² La traduction français de la signification du mot 'amour' en persan, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda

donc d'une intensité émotionnelle souvent positive, directement lié au concept de l'émotion, ce qui n'est pas un concept au caractère rationnel. Dans l'amour, un être parlant consacre ses émotions pour son amour, cela attribue un sens presque sacré donc spirituel au mot 'amour'. Or, la science contemporaine a prouvé que la nature des émotions vient de l'effet des hormones produites par les glandes du corps.

Expérience, Caligula : à l'âge de huit ans , j'ai vu un film que mes parents m'avaient interdit de voir, et qui m'a beaucoup marquée : Caligula réalisé en 1980 par Tinto Brass, Bob Guccione, et Gian Carlo. Cette expérience et le souvenir que j'en garde ont assurément influencé ma démarche artistique. C'est une chose qui souleva déjà à cette époque plusieurs questions relatives à la sexualité, l'interdit, le genre, le corps, la violence, la folie, la souffrance. La sexualité est une chose très intéressante pour moi. Depuis mon enfance, j'ai été toujours très curieuse par rapport à ce sujet. Depuis que j'ai appris à dessiner le corps humain, j'ai toujours dessiné des scènes érotiques dans mes cahiers secrets. Bien avant d'apprendre à dessiner, je mimais des scènes sexuelles avec mes poupées. Mais ces mises en scène enfantines de mes pulsions ont toujours été accompagnées par la honte, puisque je savais que c'était interdit d'exprimer ma sexualité.



Photos du film, *Caligula*, Tinto Brass, Bob Guccione et Giancarlo, film italo-britannique, 1980

Le comportement érotique est médian dans la communication universelle reliant différents peuples par une nature érotique qui est commune à la majorité des êtres parlants, mais il est aussi un dialecte complexe qui porte ses particularités dans chaque culture. En fonction des critères culturels, la nudité peut être érotique ou vulgaire car l'imagination joue un rôle très important dans la perception de ce qu'est l'érotisme. Dans certaines cultures, la nudité est l'état naturel de l'être humain, mais dans d'autres cultures, il faut cacher le corps pour le rendre désirable, et donc érotique. Par ailleurs, dans l'histoire des guerres et des colonisations, on remarque que violer les femmes de l'ennemi était et est encore une des récompenses pour les vainqueurs. L'acte sexuel ne passe pas forcément par des critères culturels, et 'la chose érotique' n'a rien à voir avec l'acte sexuel, cela car l'érotisme est lié au fantasme de l'amour et non pas aux gestes de la reproduction. Bien entendu, violer les femmes de l'ennemi une fois celui-ci vaincu est une forme de domination, mais ce fut aussi une des causes du métissage et du brassage génétique entre les êtres humains de différentes origines ethniques. La souffrance de ces agressions masculines et le poids mémoriel de cette violence appartient aux femmes et à leur mythologie. Le viol est toujours une souffrance et un traumatisme qui ne peut pas s'effacer de la mémoire collective d'une culture. C'est le fait de l'homme, du pouvoir de l'homme, et donc sous-entendu, de la domination de la femme considérée comme mineure, moindre voire même sans importance. Cette histoire est aujourd'hui au cœur des problématiques et des combats féministes. Ce combat a pour principale cible les religieux qui, souvent, maintiennent la femme sous domination masculine. Avec ma pratique artistique, je mène aussi un combat de ce type.

La dimension érotique d'un langage vient de l'instinct animal et donc primitif qui pousse deux êtres parlants à se réunir, à aimer et à être aimés. Plusieurs concepts s'associent au concept de 'l'érotisme' comme : la sexualité, le corps, le cadavre, l'objet, le fantasme. La sexualité, comme je l'ai déjà fait remarquer, est un mot qui définit l'aspect matériel de l'érotisme. Le mot 'sexuel' vient du latin *sexualis* : « *du sexe de la femme, féminin* »²⁶³ et de *sexus* avec le suffixe *-alis* qui est une variante du mot *secus* signifiant 'couper'. D'une certaine manière, on peut dire que le sexe de la femme a été coupé dans l'imaginaire à l'origine de ce mot et que son sens contient également l'idée que, comme la femme peut accoucher de la vie, tout organe sexuel vient du sexe féminin. Cela rejoint mon interprétation de l'étymologie du mot 'sexuel', mais je suis aussi dérangée par cette idée, car cela m'évoque, en un sens, la castration. La castration est un concept qui se répète dans mon imagerie, dans mes dessins et mes peintures. Je cherche encore à

²⁶³ Michel Bréal et Anatole Bailly, *Dictionnaire étymologique latins*, p.345

comprendre ce que je veux signifier à travers mes images, parfois dérangeantes pour certains spectateurs. Le seul indice commun à toutes mes images est 'la Femme', elle est au cœur de ma pratique artistique.

La femme étant le sujet principal de mes images, elle est également le sujet de mon désir narcissique ; inventer ma propre image de la femme avec un grand 'F'. Cette idée de la 'Femme' forme un lien entre les sens que je donne à mes images et ceux que j'attribue aux mots du lexique qu'elle révèle. Dans toutes mes peintures, il y a une ou plusieurs femmes qui se ressemblent entre elles, et qui me ressemblent. Ces femmes que je peins sont à la fois multiples et uniques, elles se multiplient au gré des images mais me représentent à chaque fois. Je suis la 'Femme' que je peins ou que je dessine, je représente l'idole / l'image de la femme que je suis. Ma vérité se place donc quelque part entre l'idée originelle de la déesse et mon image idéalisée de la femme, avec le désir de surmonter la femme je suis à l'heure actuelle.



Ainaz Nosrat, *Sans Titre*, 2018,
huile sur toile, 130x86cm



Ainaz Nosrat, *Mariage de l'eau*, 2016,
huile sur toile, 210 x 260 cm

La peinture, *Mariage de l'eau*, montre deux crânes humains représentant l'image de la mort. Comme je l'ai déjà dit précédemment, la mort n'a pas de corps réalisable, c'est sa trace qui indique son existence ; le crâne humain représente donc une de ses traces identifiables. Mais la mort dans, cette peinture, est double et ces deux crânes, un de face et l'autre de profil, m'évoquent le paradoxe de la mort. Elle est à la fois la seule vérité commune à tous les êtres vivants et la seule vérité que l'on ne puisse pas réfuter ni analyser. L'image du crâne peut représenter plusieurs mots désignant des pulsions de mort.

Le lac, dans ma mythologie, représente toujours l'élément de 'l'eau' (parfois c'est une petite mer ou un étang). C'est un élément que je visualise souvent, il est présent dans la majorité de mes peintures. J'aime l'eau et je ne cherche pas à expliquer pourquoi, c'est tout simplement mon désir qui me guide vers l'image de l'eau et ses attributs. L'eau de ce lac turquoise, avec peu

de profondeur, est remplie de poissons phalliques qui entourent mes jambes. Un lac symbolise parfois l'œil de la terre.

Le ciel est un élément du paysage souvent présent dans mes peintures, il est au-dessus de nous, inaccessible. Le ciel est partout le même, il ne change pas de nature. Cependant il n'est qu'une illusion, sa couleur bleue est le résultat de la diffusion de la lumière solaire par l'atmosphère. Le ciel a pendant longtemps été et est encore du domaine de Dieu. « *Dieu est une figure de langage, une assertion ou un mythologème fondé sur des bases archétypiques. (...) Parler de Dieu, sur Dieu, c'est faire de la mythologie, c'est-à-dire s'exprimer à partir de fondements archétypiques et sous l'incitation de l'archétype* ». ²⁶⁴

Les montagnes de cette peinture ont un rapport avec l'ancien mythe iranien du mont 'Ghâf (کوه قاف)' qui est l'endroit le plus haut de la planète, ainsi que l'habitat de *Simorgh*²⁶⁵, le roi des oiseaux. *Ghâf* est le nom d'une chaîne de montagnes légendaires, dont on dit qu'elle recouvre la Terre et que le soleil se lève derrière. On dit aussi dans les légendes que le soleil passe ses nuits dans un puit à l'arrière cette montagne. Le mont *Ghâf* est l'emplacement de la source de 'l'eau de la vie'. Les anciens croient que cette chaîne de montagnes cloue la terre. Le rocher du mont *Ghâf* est constitué d'émeraude verte pure ; les anciens croient que la couleur du ciel est celle de la lumière émanant de l'émeraude du haut de cette montagne, et que le ciel, sans cela, serait essentiellement blanc, plus blanc que l'ivoire.

Dans la culture populaire iranienne, il existe beaucoup de dictons et de paraboles inspirées par les manifestations des forces de la nature. Dans diverses cultures, on retrouve cette utilisation des éléments naturels pour exprimer certaines vérités humaines à travers ce type de maximes, de proverbes ou de métaphores. On peut citer par exemple : « où que l'on aille, le ciel est bleu » (persan), ou bien l'expression latine : « remuer ciel et terre », mais encore : « celui qui a le plus grand toit a le plus de neige à ramasser » (persan), « la montagne ne va jamais à la montagne, mais l'humain va toujours à l'humain », « les montagnes ne se rencontrent jamais, mais les hommes se rencontrent »²⁶⁶. On peut aussi évoquer celles-ci : « l'arbre qui porte ses fruits en abondance baisse la tête », « une chaussure trouvée dans le désert est un trésor », « j'allumerai un

²⁶⁴ Carl Gustave Jung, *Le divin dans l'homme*, pp.111-112

²⁶⁵ Le Simorgh connu aussi sous le nom de Sîna-Mrû, est un oiseau fabuleux de la mythologie perse. Il était de grande taille, puisqu'il pouvait transporter un chameau ou un éléphant, et faisait preuve d'une grande animosité envers les serpents. Son habitat naturel est un lieu où l'eau se trouve en abondance. Dans un récit iranien antique, il est dit que le Simorgh vit 1700 ans avant de plonger de lui-même dans les flammes, dans d'autres récits plus tardifs, il est dit qu'il est immortel et possède un nid dans l'arbre du savoir.

²⁶⁶ Il existe un proverbe similaire dans la langue française.

si grand feu que sa fumée voilera le soleil », « si le déluge emporte le monde, lui c'est le sommeil qui l'emporte », « certaines rivières ne se rejoignent pas ».

Expérience, le corbeau : s'il revient fréquemment dans mon imagerie, c'est parce que j'ai vécu deux ans avec un corbeau. Quand j'étais adolescente, vers treize ans, je jouais souvent dans les rues de mon quartier; je marchais beaucoup. Au cours d'une de mes balades, j'ai vu de loin un groupe de garçons qui marchaient vers moi. L'un d'entre eux tenait une baguette de bois, et devant lui, au sol, il y avait un corbeau qui ne pouvait plus voler. Le garçon à la baguette poussait le corbeau. Je me rendis compte alors que ces garçons s'amusaient en torturant le corbeau. J'étais furieuse, et comme à mon habitude, je n'ai pas hésité une seconde ; j'ai foncé vers eux, j'ai ramassé le corbeau et je les ai grondés très fortement. J'ai ramené le corbeau avec moi à la maison, il y est resté pendant deux ans. Puis, avec ma famille, nous avons trouvé quelqu'un qui soignait les oiseaux car le corbeau ne pouvait toujours pas voler après tout ce temps. La dernière nouvelle que j'ai eue de lui est qu'il a enfin réussi à voler et est parti avec d'autres corbeaux du jardin des pommiers. Ce corbeau s'appelait 'Ghar-Ghari', c'est sûrement son souvenir qui refait surface dans mes images.

Les poissons phalliques représentent tous le poisson, un animal très fertile qui, à chaque fécondation, produit des centaines d'oeufs. C'est peut-être pour cette raison qu'il est associé à la fertilité dans plusieurs cultures. La forme classique du poisson est une forme phallique. Dans la langue persane, le mot 'poisson' se traduit par 'mâhy (ماهی)'. Le mot 'mâh (ماه)', en persan, signifie 'la lune'. Entre 'le poisson' et 'la lune', il y a l'idée de l'eau, et entre ces trois mots, il y a mon prénom, Ainaz (آی ناز), prénom d'origine turque, signifiant : 'la belle lune'. 'Ai (آی)' signifie en turque azéri : 'la lune' et 'nâz (ناز)' signifie en persan : 'mignonne, belle'. Ma nature narcissique m'amène souvent à construire des liens en rapport avec moi et tout ce qui me définit. Le poisson est la lune, la lune est moi, et je suis une femme virile. En regardant les formes générales des éléments de cette peinture, je me rends compte que les formes des poissons dans le bas de l'image ressemblent à celles des avions dans le ciel en haut de l'image.

Les Airbus qui bombardent la nature sont des traces qui expriment une interprétation personnelle de ce qu'est un bombardement : la destruction de la nature au nom d'une justice absurde. Ils représentent l'attaque non justifiée au sens général. Ces avions, qui sont à la fois des avions de guerre et de transport de passagers, bombardent les champs, les montagnes, le lac etc. ; c'est une attaque irrationnelle. Tout ce qui existe appartient à la nature, c'est pour cela que

bombarder un pays, c'est aussi bombarder un paysage naturel. Ces Airbus bombardant plusieurs pays, avec des passagers embarqués en permanence, ont aussi pour objectif de déplacer rapidement beaucoup de personnes d'un endroit à un autre. Bien entendu, les dommages engendrés par ce déplacement ne sont pas les mêmes que ceux provoqués par la guerre.

Moi en mariée, c'est ce que je ne veux pas vivre, puisque j'ai presque effacé mon visage, ou alors, c'est cela que je désire profondément, d'être effacée.

Moi représentée en une personne géante et chauve constitue l'image mentale que je me fais quand je m'imagine en homme ; j'ai plusieurs fois rasé mes cheveux. Quand je vivais en Iran, avec mon crâne rasé et nu, je marchais dans les rues de mon quartier comme un homme, sans le voile, sans la décoration. L'homme, dans mon imagerie, est souvent absent. Dans ma pensée, il se situe dans l'obscurité, je m'en méfie. Par extension, je me méfie aussi de l'homme que je peux parfois prétendre être. En rapport à cette image, on peut convoquer Frida Kahlo, sa peinture, son engagement politique et féministe, son courage, mais aussi la dimension iconographique et symbolique de ses représentations picturales.

Expérience, le dieu et mes cheveux : quand j'avais quatorze ans, j'ai rasé mes cheveux et me suis fait punir à l'école pour cet acte influencé par la culture occidentale, comme me l'a fait remarquer ma professeure. Elle a interdit aux autres élèves de s'asseoir à côté de moi et de me parler, puis elle m'a dit qu'en me coupant les cheveux, je me suis éloignée de Dieu. Si le dieu auquel elle s'est adressée se trouve dans les cieux, je crois qu'ici, dans cette image, je me suis peinte en géante chauve, peut-être par moquerie vis-à-vis de ce souvenir, pour paraître plus proche de Dieu physiquement tout en étant loin dans ma tête.

Les rayons de la lumière et des ténèbres, ce double rayonnement absorbe la majeure partie de mon existence. Je suis constamment tiraillée entre ces deux rayons, c'est ce qui préoccupe le plus ma pensée.

Une chose qui me paraît essentielle, c'est d'analyser le combat que je mène contre les conventions religieuses de ma culture. Les choix que je fais, aussi bien dans ma vie que dans ma pratique artistique, sont toujours liés à ce combat. C'est courageux de se raser les cheveux quand on est une femme dans une société plutôt traditionnelle. Ce courage, je le retrouve chez majorité des femmes artistes qui mènent le même combat, comme Myriam Cahn, Marlène Dumas, Nancy Sperro, Louise Bourgeois, Annette Messenger etc, mais plus particulièrement chez Frida Kahlo,

car je me sens proche d'elle dans l'approche de l'image venant d'une mythologie personnelle et dans la dimension iconographique et symbolique de ses représentations picturales.

Le mot 'femme' et sa signification me touchent naturellement et directement, puisque je suis une femme. Avant de commencer mes études théoriques d'art, je n'avais jamais cherché à savoir pourquoi je peins des femmes. Ma première réponse reste encore aujourd'hui la même : je suis une femme et la peinture est un intermédiaire pour apprendre à se connaître soi-même. Le stéréotype de la femme iranienne est une métaphore compressée pour marquer la 'faiblesse'. La femme est considérée comme le deuxième sexe, un genre inférieur, ayant une valeur sociale secondaire. Une femme est un 'presque rien', ou bien le 'manque', le 'trou'. L'origine du mythe de la femme est liée au mythe de l'origine du monde. Mon idée de la femme et de la féminité, je la développe par mes réflexions autour du 'sens d'un mythe'. Pour établir un lien entre la féminité et l'art, il m'est nécessaire de préciser pour quelle raison j'ai recours au mythe de la femme. Depuis que je suis née, ce mythe a pris forme en moi. La définition et le rôle de la femme m'ont été insufflés par mon environnement, parallèlement à cette 'chose' que je suis à l'intérieur.

Ânâhitâ est une divinité iranienne des rivières ; la déesse des eaux souterraines, la déesse de l'**amour** et de la **guerre**. « *Les écrivains grecs, qui furent les premiers à donner un témoignage extérieur sur la religion iranienne ancienne, parlent tous du culte d'une déesse qu'ils comparent soit à Athéna, soit à Aphrodite. Il s'agit d'Ânâhitâ à laquelle un hymne important (le Cinquième Yasht) est consacré dans l'Avesta* ».²⁶⁷ Le cinquième Yasht est appelé ainsi Aban Yasht, un des trois Yasht de l'Avesta, car dans ses paroles, on retrouve des références importantes sur le fonctionnement de l'ancienne société iranienne. « *La triade Ahura Mazda-Mithra-Anâhitâ, adorée sous les Achéménides²⁶⁸, semble avoir gardé sous les Parthes²⁶⁹ les faveurs de la religion populaire, et aussi officielle. [...]. Arsace²⁷⁰ se fait couronner dans la ville d'Arsak, dans un temple d'Ânâhitâ ; à Ecbatane, résidence d'été des rois parthes, existait un temple d'Ânâhitâ que*

²⁶⁷ Note : « *Son domaine semble couvrir les trois fonctions de la prospérité, de la violence, de la souveraineté (selon la classification de Georges Dumézil), puisque le texte développe sa louange en l'appelant Aredvî (l'humide), Sūrā (la forte), Anâhitâ (l'immaculée). Il est cependant possible qu'Anâhitâ ait d'abord été exclusivement une divinité de la troisième fonction (donc homologue de la Sarasvatî du Véda) avant de se transformer en 'grande déesse', surtout lorsque l'influence iranienne se fut étendue à tout le Proche-Orient (où les cultes féminins étaient nombreux aux alentours du Ier siècle). Dans le système monothéiste de Zarathushtra, bien entendu, Anâhitâ est une sorte d'ange qui 'aide' le Seigneur Sage (Ahura Mazdâ) et, à l'occasion, ses fidèles (dont Zarathushtra lui-même, selon le Cinquième Yasht) » Jean Varenne, 'ANĀHITĀ', *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 27 août 2017. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/anhita/>*

²⁶⁸ L'Empire achéménide est le premier des empires perses à régner sur une grande partie du Moyen-Orient durant le I^{er} millénaire av. J.-C.

²⁶⁹ L'Empire parthe, également appelé Empire arsacide, est une importante puissance politique et culturelle iranienne dans la Perse antique.

²⁷⁰ Arsace I^{er}, chef de la tribu scythe des Parni, est le fondateur de la dynastie des Arsacides. Il prend le pouvoir en Parthie vers 238 av. J.-C.

*pilla Antiochus III ; celui de Kengavar était consacré à Artémis²⁷¹, c'est-à-dire à Ânâhitâ ; dans celui de Suse, on vénérât la déesse Nanaïa qui est l'expression sémitique d'Ânâhitâ, comme Athéna et Artémis sont ses expressions grecques. [...]. C'est Ânâhitâ qui, de la tétrade iranienne, jouit du plus grand succès hors des frontières occidentales de l'Iran, et son culte, qui prit de l'extension en Lydie où elle est appelée 'la bactrien'²⁷², dans le Pont, en Cappadoce, en Arménie, connut une faveur probablement plus grande que celui de Mithra que les pirates prisonniers de Pompée apportèrent à Rome d'où, grâce aux armées romaines, il atteignit les régions du Rhin et du Danube ».²⁷³ Dans le panthéon des dieux indo-iraniens, elle est la mère de Mithra.²⁷⁴ Une version d'un mythe iranien montre de multiples apparitions de cette déesse. Dans certains textes mythologiques, la déesse Ânâhitâ est la gardienne de l'univers. Ce qui m'amène à aborder la posture d'Anahita, c'est son rôle dans l'univers pour lequel « Ahura-Mazda lui avait donné la tâche de veiller sur la création »²⁷⁵. 'Veiller sur la création', cela attire mon attention. L'action de veiller est une action qui appartient aussi aux peintres quand ils arrivent à l'observation de l'ère d'une société, car la peinture est un des meilleurs intermédiaires artistiques pour figer le temps, puis veiller dessus. Anahita symbolise « la Pure, l'Immaculée ; déesse lunaire de l'amour et de la fécondité ; ancienne déesse des eaux et des sources, identifiée aussi à la planète Vénus ; figure de la Grande Déesse ; homologue iranien de Sarasvati ; divinité ou ange (yazata) des eaux ; désignation triple d'Ânâhitâ (l'humide, la forte, l'immaculée)'. Elle est la 'déesse-rivière, divinité de l'éloquence, **des arts et du savoir** ».²⁷⁶ Dans le calendrier persan, le dixième jour du huitième mois de l'année, les mazdéennes font une fête consacrée à Ânâhitâ. D'après la mythologie persane, le huitième mois appartient à *Tishtrya* l'ange de la pluie. Dans son mythe, chaque année au huitième mois, il se bat contre *Apouche*, le démon de la sécheresse. J'ai visité plusieurs fois le temple abandonné d'*Anahita*, à côté de Persepolis, et chaque fois que j'ai visualisé l'apparence d'Ânâhitâ, elle était nue et sublime ; une femme fertile et puissante à l'origine de la vie. Dans les*

²⁷¹ Artémis est, dans la mythologie grecque, la déesse de la nature sauvage, de la chasse, des accouchements et une des déesses associées à la Lune avec Hécate et Séléné (par opposition à son frère Apollon, qui est lui, associé au Soleil).

²⁷² Le bactrien (parfois étéo-tokharien) est une langue moyenne iranienne parlée sur le cours supérieur et moyen de l'Amou-Daria, dans l'ancienne Bactriane.

²⁷³ Roman Ghirshman, *L'Iran des Origines à l'Islam*, pp.260-261 Voir aussi Parviz Rajabi, Hézârehâ-yé gomchodeh (*les millénaires perdus*), 5 volumes, Téhéran, Tous, 2005, tome 1, pp. 356-360 De la thèse doctorale en littérature comparée de Shahla Nosrat, *Origines indo-européennes des deux romans médiévaux : Tristan et Iseut et Wis et Râmin*, 2012, école doctorale des humanités, Strasbourg, pp. 220-221.

²⁷⁴ Mithra ou Mithras est originellement un dieu indo-iranien, fils d'Ânâhitâ. Son culte connut un important développement dans la Rome antique aux II^e et III^e siècles de notre ère.

Note : Mithra est originellement l'un des dieux souverains des Indo-Iraniens au côté de Varuna. Il est un des Adityas c'est-à-dire un gardien de l'ordre divin dans la littérature védique avec Varuna, Indra et les Nasatya ou Ashvins1. Il a progressivement disparu avec l'hindouisme au profit de la Trimurti, Brahma, Shiva et Vishnou qui héritera de plusieurs de ses caractéristiques. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Mithra> date de consultation : 04/12/2016

²⁷⁵ <https://matricien.files.wordpress.com/2013/03/quand-dieu-c3a9tait-femme-merlin-stone.pdf> date de consultation : 04/12/2016

²⁷⁶ <https://hal.inria.fr/file/index/docid/1032169/filename/Ndivin.pdf> date de consultation : 04/12/2016

moments pareils, quand je suis face à une ambiance historique, mythologique et mystique, en vagabondant sur un site archéologique, je tisse dans ma tête des images qui se matérialiseront plus tard dans une peinture.

La déesse Ânâhitâ, comme une métaphore compressée sous forme d'une figure allégorique de la 'Femme', me renvoie également à mes premières enquêtes enfantines, comme par exemple enquêter sur la racine étymologique du nom du mois où je suis née. Dans le calendrier persan, je suis née le huitième jour, du huitième mois, de l'an mille trois cent soixante-cinq (08/08/1365). Le huitième mois est nommé 'Abân آبان'. Il signifie 'le scorpion' dans l'ancienne langue persane (Dari). Dans les anciennes fêtes iraniennes, la fête 'Abân-gan آبانگان' est dédiée à Ânâhitâ. Elle se déroule au dixième jour du huitième mois de chaque année. 'Bân' était auparavant un autre nom pour la déesse Ânâhitâ. C'est pour cela que je me sens particulièrement reliée à cette déesse. Ce 'moi narcissique' qui habite en moi désire probablement se superposer avec une ancienne divinité. Ânâhitâ comme plusieurs autres déesses qui appartiennent au passé, a été presque gommée de la conscience contemporaine, et aujourd'hui, sa fête est seulement célébrée par quelques communautés zoroastriennes en Iran et par certaines communautés Parsis en Inde.

Le mythe a un caractère universel car il déborde des périodes historiques et est toujours opérant dans nos vies. Nous y reconnaissons quelque chose du fonctionnement, du questionnement même de notre existence. Alors la question est plutôt : comment l'artiste repère dans les mythes, dans les histoires anciennes, des formes, des invariants qui le concernent, qui posent les mêmes questions que je me pose, et que ma peinture d'une certaine manière résout ? Ce n'est peut-être pas de l'ordre d'une mythologie personnelle qu'une histoire personnelle et un engagement s'approprient des mythes existants et surtout significatifs.

Dans ma démarche mythe-biographique, je cherche à désigner la posture d'un dieu / déesse primordiale que je tâche sans cesse de capturer au grand jour dans ma peinture. Pourquoi elle / lui ? Car l'existence est faite de cela, d'un mélange de mâle et de femelle. Il y a une théorie qui propose le changement de sexe de Mithra comme une figure mythique. Mithra était probablement une déesse, mais la tendance de la pensée patriarcale l'a transformée en dieu. Ce changement de sexe relève de la notion d'androgynie ; une notion qui m'habite au quotidien. Dans mon imagerie, le sens du Mithra pourrait incarner cette posture androgyne, celle ou celui qui « dans l'Avesta, livre religieux des anciens Perses apparaît associé à Varuna²⁷⁷ et à Ahura-

²⁷⁷ Varuna est l'une des divinités les plus importantes du panthéon du védisme en tant que dieu du ciel, du 'serment' et de l'ordre du monde.

*Mazda (Ormazd) la divinité suprême. Il est lié à la 'Lumière' et au 'Soleil', qui est son 'œil', et au 'taureau'. Le sacrifice du taureau (principe fécondateur de la terre) par Mithra se retrouve dans les Veda ».*²⁷⁸ Mithra sacrifie le principe fécondateur de la terre (le principe mâle). « *Certes, les vestiges archéologiques qui représentent Mithra ne parlent pas d'un Mithra féminin ou d'une société gérée par les principes féminins, cependant, le défrichement assez récent des tombeaux scythiques montre bien les débris d'une période très reculée de l'humanité où la femme régnait et dirigeait les affaires de la communauté. Fondée sur la famille matriarcale, la société primitive de l'homme reposait sur un système égalitaire et collectiviste dans lequel les femmes avaient occupé des positions de 'leadership' dans la vie productive et sociale et avaient été tenues dans une estime élevée ».* « *Mais contrairement aux idées hypothétiques qui considèrent Mithra comme un dieu solaire indo-iranien, cette divinité serait la Déesse-Mère du panthéon des Mèdes. Hérodote est le seul qui a comparé le culte de Mithra avec celui de Vénus : 'Les Assyriens appellent cette déesse Mylitta, les Arabes Alilat, les Perses Mithra.'* »²⁷⁹

Dans la construction des anciennes croyances iraniennes, il y a un espace entre la lumière et l'eau qui génèrent la vie ; Ânâhitâ, déesse de l'eau et mère de Mithrâ, dieu de la lumière. Ces deux éléments sont ainsi ceux qui sont pratiquement toujours présents dans mon imagerie. Quels sont les fils créant des liens entre les éléments naturels et une imagination mythe-biographique ? L'être parlant ne pourrait-il pas chercher à donner une forme humaine aux 'éléments primaires de sa nature' (le feu, l'eau, l'air, la terre, l'espace) ? Et si l'Ânâhitâ (l'eau) était une métaphore compressée pour parler d'une source vitale, Mithrâ (la lumière) n'est pas l'énergie vitale ? Les croyances darwiniennes pointent une théorie qui considère que les premières formes de vies sont apparues dans l'eau. Dans notre mythologie collective, l'eau est souvent associée à la fertilité. Dans d'autres cultures, de multiples divinités sont associées à l'eau et à la fertilité. Il y a un lien évident entre le sens 'sacré' de la nature et 'les gestes' d'un artiste. Ici, le mot 'sacré' désigne la compréhension totale d'une énergie vitale ; celle qui nous oblige à adopter des gestes respectueux vis-à-vis de la nature, donc vis-à-vis de l'existence et de nos perceptions de cette dernière. Le zoroastrisme nous délivre trois messages évidents qui tendent à guider l'être parlant dans sa quête d'une vie sur Terre moins pénible. Ce sont la 'pensée du bien', la 'parole du bien' et l' 'action du bien'. La signification exacte du mot 'bien' est donc essentielle dans cette ancienne philosophie. Comme dans la signification de tous concepts moraux, il n'y a pas de sens exact dans la

²⁷⁸ https://archive.org/stream/revuedelhistoire5758pari/revuedelhistoire5758pari_djvu.txt date de consultation 21/08/2015

²⁷⁹ Shahla Nosrat, *La chevalerie iranienne : Ayyâri, à travers le récit médiéval de Samak-é-Ayyâr*, Université de Strasbourg, 2015, Strasbourg, p.6

signification du mot 'bien' ; le sens exact de ce mot se révèle sous la forme d'un flux d'intuition et d'inspiration fidèle à une éducation précise.

Pour donner corps au terme d'aura de l'œuvre d'art — que je considère comme un terme qui révèle le sens du mot 'bien' —, j'ai recours aux qualités de l'eau en tant que métaphore possible pour l'aura de l'œuvre d'art. L'élément de la nature, dans la culture iranienne, est 'le fluide de la vie', une liquidité informe et multiforme qui perce les rochers des montagnes. Elle est une forme libre et permanente, car en mouvement constant. Si tel n'est pas le cas, elle croupit. Elle est multiple dans son apparence mais unique dans sa nature. Elle est en métamorphose, en changement perpétuel. Avec ses multiples corps, elle restera unique dans son esprit d'origine. Comme l'eau, l'aura d'une œuvre d'art est fertile.

*Expérience, voyage à Takht-e-Soleymân : dans ma vie d'artiste, le voyage est une nécessité, pour nourrir mon imagination. Le mot 'voyage' me rappelle l'image / présence / amour de mon père. Il m'a fait voyager depuis ma naissance. Mon 'père' et le 'voyage' sont des mots vivants dans ma mythologie personnelle, comme des synonymes. On voyageait toujours en camping avec ma famille. Mon père, à cette époque, avait un Land Rover²⁸⁰, une voiture parfaite pour nos voyages aventureux. Le principe de chaque voyage était de tracer un chemin circulaire sur la carte de l'Iran, un chemin qui va durer une dizaine de jours. L'objectif était de visiter ou de revisiter des attractions naturelles aussi bien que des sites archéologiques. On passait la moitié du temps en route. Quand on arrivait sur un site archéologique, on s'arrêtait. Après une visite, on reprenait la route vers une autre destination déjà marquée sur la carte. Mon père s'arrêtait souvent pour vérifier la carte. Il y a plusieurs voyages qui ont marqué ma mémoire. Dans un de ceux-ci, on est arrivé sur un très ancien site archéologique. Takht-e-Soleymân,²⁸¹ est le lieu le plus sacré du zoroastrisme. Pendant plusieurs périodes historiques, ce lieu a été dédié à des cérémonies, des rituels pour le feu ainsi que pour l'eau. À l'époque sassanide²⁸² il été dédié à la déesse Ânâhitâ. Il y a une source d'eau au milieu des ruines de cet ancien temple. Le temple du feu et de l'eau. Dans plusieurs mythes cette source d'eau aurait été creusée par le roi Salomon²⁸³.
Bref.*

²⁸⁰ Land Rover est un constructeur automobile anglais spécialisé dans la fabrication des véhicules tout-terrain et SUV

²⁸¹ Takht-e Soleymân est le lieu le plus sacré du zoroastrisme et de l'empire sassanide. Le 3 juillet 2003, il fait partie des vingt-quatre sites qui ont été inscrits sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO.

²⁸² Les Sassanides règnent sur le Grand Iran de 224 jusqu'à l'invasion musulmane des Arabes en 651.

²⁸³ **Salomon** (hébreu, שלמה, *Shélomo*, c'est-à-dire sage ; arabe, *Sulayman/ Soliman*) est un des fils du roi David, sa mère est Bethsabée, il succède à son père et devient roi d'Israël (suivant la Bible hébraïque ou l'Ancien Testament, et selon le Coran de 970 à 931 av. J.-C.4).

Avec ma famille, on est resté la nuit à côté de cet ancien temple en ruine. On a installé notre bivouac dans un champ de pommiers. Il y avait des pommes juteuses, la lune, et plus tard des étoiles et la voie lactée. Il y avait notre petit feu, nos tentes, ma famille et le Land Rover. Durant la nuit que j'ai passée, j'ai senti la magie de mon imagination mystérieuse enceinte des images narratives. J'ai pensé à L'Ânâhitâ et à la source d'eau. J'ai superposé l'Ânâhitâ avec la source d'eau, puis j'ai superposé cette source avec le sens que je donne à mon utérus. Je suis tombée amoureuse de ce lieu et de tout ce qu'il m'apportait comme rêves. De ma présence là-bas. De moi. De la pomme. De tous les détails. La pomme est restée, dans mon imagerie, associée à ce voyage. Mais paradoxalement, j'associe également la pomme au poison, à cause de la pomme qu'Eve a donnée à Adam, à cause de celle qui a mis Blanche Neige en sommeil. Elle est le fruit qui symbolise l'amour / la séduction / la sexualité.

Par ce souvenir, je fais un lien entre les mots 'moi, narcissisme et Ânâhitâ'. L'image ou le mythe de mon père les relie l'un à l'autre comme un joint. Entre ma perception du moi / narcissisme / Ânâhitâ et la réalité absolue, celle de la mort, l'image de ma vérité perpétuellement se forme et se déforme. Par cette image mythique de la femme, je souhaite entendre : une version spirituelle / narcissique du 'moi'. Je me réfère au mythe de Narcisse pour cristalliser une des caractéristiques de l'action créative. Dans ce mythe, c'est principalement la notion du 'double' qui attire mon attention. Ce double 'moi', cet aller-retour entre 'moi / mon corps' et 'moi / mon image', quand je peins mon autoportrait, est un rythme d'observation de mon état d'être qui m'est thérapeutique. La dualité de 'l'amour / la haine' est une nécessité dans mon action créative. L'amour / la haine pour soi-même. L'amour / haine pour l'autre. L'amour / haine pour l'existence. C'est une 'chose' à la fois spirituelle, mentale et psychique.



Ainaz Nosrat, *Auto-portrait avec la mort*, 2016,
l'huile sur bois, 45 x 25cm

La peinture *Auto-portrait avec la mort*. Les éléments principaux de cette peinture sont la mort, moi-déesse, une mare et la mer. Cet autoportrait avec la mort montre la diversité de mon visage car il représente un des multiples visages que je possède. Mon visage comme tous les visages change en permanence, bien sûr seulement quelques détails. Il y a plusieurs années, un ami m'a dit : « quand tu souris, on dirait un enfant, mais sinon, on dirait que tu as des centaines d'années ». Mon visage, souvent présent dans mes peintures, ne me ressemble pas au regard des autres personnes, contrairement au mien. J'aime regarder ensemble tous mes autoportraits, puisque je peux voir à quoi je ressemble dans mon imaginaire. Puisque je suis narcissique, et que même parfois, je pense, je souffre de mégalomanie, je m'attribue une aura puissante. Dans cet univers si vaste où je suis si peu, pourquoi donc ne m'identifie-je pas à une déesse ? Mon ego si grand, si puissant, peut-il comprendre l'ego de tout être-parlant ?

La mort, ici, est presque effacée, sans couleur, sans force ; elle se sent faible. Elle symbolise donc mon envie de surmonter la mort, l'envie de l'immortalité. L'image de la mort est le seul élément qui a été gravé dans cette peinture. Une contradiction qui est également toujours présente dans mon imagerie.

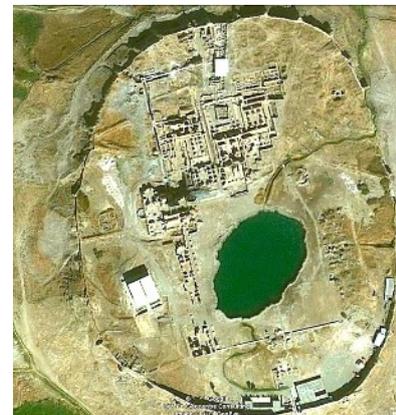
Moi en 'déesse' est l'image qui symbolise ce que j'imagine que je peux être, et que je suis. Il est bien arrogant de se prendre pour un être sacré et de s'attribuer les caractéristiques du soleil, l'aura de la lumière, une force qui génère la vie, une créatrice.

La mare est l'endroit qui symbolise encore mes origines mythologiques liées à l'élément de l'eau. Dans cette image, les deux éléments qui génèrent la vie sont réunis au même endroit, d'où je suis. Je suis la lumière qui se lève de l'eau.

La mer est loin, elle est derrière ma tête. Elle peut être la trace de la vastitude de mes origines ainsi que l'universalité et l'accessibilité que l'élément eau symbolise. Nous sommes tous (des êtres vivants) liés à l'eau et donc liés les uns aux autres. Et la mort n'est qu'un détail, un détail bien gravé sur la surface de cette apparence universelle de la vie.



Takht-e-soleyman, Province de la région l'Azerbaïdjan occidental, Iran.



Takht-è-Soleyman, vue du ciel



10. L'image mythique : une vision curative

Jusque-là, j'ai abordé le processus créatif de l'apparition d'une œuvre d'art en passant par les notions d'aura de l'œuvre d'art, de mythe personnel, de répétition, de dualité, de traumas fondateurs, de rêve, de Femme et d'érotisme. J'ai tenté de construire des liens entre ma pratique artistique, quelques concepts de la psychanalyse qui m'ont aidée à exprimer le sens du mythe personnel et le rôle de ce dernier dans l'apparition d'une œuvre auratique. Mais en quoi est-ce nécessaire de produire une œuvre auratique à l'époque contemporaine ? Pourquoi chercher à créer une œuvre auratique ? A mon sens, la réponse à cette questions se trouve dans la qualité thérapeutique de la pratique artistique, ainsi que dans le fait d'être exposé à l'art auratique. J'aborde ici la notion de la guérison qui résiste à une seule souffrance, celle 'de vivre' car 'exister' provoque de la souffrance. Le seul moyen de confronter sa douleur existentielle est la connaissance de soi, le savoir d' 'être' ainsi que la connaissance de la vérité unique du 'soi'. Qui suis-je sans mes douleurs ? Qu'est-ce que la connaissance sans souffrance ? Ce sont des premiers clichés de concepts existentialistes qui ont accompagné l'être parlant sous multiples apparences depuis l'aube des temps. Ici, par la 'connaissance', j'entends : 'la souffrance de se connaître soi-même'.

J'ai compris que le concept de la religion s'adresse à une forme de souffrance jugée négative, une religion propose donc un chemin vers la libération de cette souffrance. Malgré moi et ma crainte de la religion, la question du 'spirituel' est toujours présente dans ma vie. Je cherche 'la guérison' ou la maîtrise de mon état émotionnel dans le 'spirituel'. La réalité — celle qui représente mon intuition animale — me dit que tout est poussière et que la vie n'a aucun but précis. Pour survivre dans cet espace nihiliste de la pensée, je prends refuge dans l'espace mythe-biographique que m'offre l'action de peindre. Elle me permet de ralentir le mouvement des fragments picturaux d'une représentation virtuelle de la nature qui m'habite, et de les dépeindre. Cette pratique génère en moi des croyances parfois chamaniques qui influencent ma vie

quotidienne ainsi que ma démarche artistique. Par exemple les plantes, fleurs et formes végétales de mon imagerie, représentent souvent mon désir d'apprendre et de posséder des connaissances sur des plantes médicinales (magiques). Souvent, je crois que quand je peins, ma peinture marmonne avec la nature, la questionne à propos de ses éléments, ses endroits, ses créatures et leur histoire, et elle me demande de chercher, dans ma mémoire, des formes de la nature.

En tant qu'être parlant je crois que je dois connaître ce que la nature offre comme remède à mes maladies. La connaissance individuelle du fonctionnement de son corps est essentielle pour vivre en harmonie, en accord avec sa nature. Mon corps est la principale existence que je dois connaître. Or, je ne suis pas médecin ; ma connaissance de mon corps reste limitée aux mesures de ma curiosité. C'est pourquoi je cherche à comprendre mon existence physique à travers d'autres concepts comme celui de 'la nudité'. La nudité dans mon travail plastique est un protocole qui s'est formé peu à peu, mais cette nudité symbolique est en recherche d'un sens personnel. Le corps nu symbolise pour moi l'origine de la liberté et de la sécurité. Cela veut dire que je désire me sentir en sécurité étant nue face à l'autre être parlant. Ici par 'la nudité' je souhaite entendre : être entièrement soi-même, sans aucune contrainte ou conséquence.

La mythologie classique (gréco-latine, égyptienne, persane...) est un extrait symbolique de l'histoire humaine. Elle est l'image de ce que l'homme croyait être mais aussi de ce qu'il était. L'insécurité causée par la menace constante de la mort et par l'impossibilité de connaître le futur du monde rendent le destin de l'homme fragile et incertain. C'est ainsi que la conscience de soi et de l'existence temporelle amène l'homme à créer des dieux. Il commence à imaginer et à deviner une vérité quelconque sur son origine et sur sa fin. La recherche de l'origine provoque donc avant tout une imagination dynamique. Désormais, c'est cette imagination ou ce fantasme qui devient le plus essentiel dans sa vie. Ainsi, on pourrait dire que la mythologie se forme à partir de fantasmes et d'expériences collectives de l'homme. Elle indique la vérité de la nature humaine, les désirs de l'homme d'aller au-delà de la réalité, vers le divin et le sacré.

Pourtant, la complexité et le caractère multi-fonctionnel du mythe l'empêchent d'être enfermé dans le cadre d'une définition qui risquerait de restreindre ses champs d'action. Pour Mircea Eliade, le mythe, contrairement à la fable ou au conte, raconte une histoire sacrée et se réfère constamment à des réalités absolues. Il est une histoire extraordinaire qui explique les causes des phénomènes. Il met en scène des personnages surhumains ou divins, dont les événements fabuleux ou légendaires tantôt retracent l'histoire d'une communauté, tantôt symbolisent des aspects de la condition humaine, tantôt traduisent les croyances, les aspirations

ou les angoisses de la collectivité pour laquelle ce mythe a un sens. Georges Dumézil définit les mythes ainsi :

*« Ils ne sont pas des inventions dramatiques ou lyriques gratuites, sans rapport avec l'organisation sociale ou politique, avec le rituel, avec la loi ou la coutume ; leur rôle est au contraire de justifier tout cela, d'exprimer en images les grandes idées qui organisent et soutiennent tout cela ».*²⁸⁴

Gilbert Durand, fondateur de la *mythocritique*²⁸⁵, entend par mythe « un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit. Le mythe est déjà une esquisse de rationalisation puisqu'il utilise le fil du discours, dans lequel les symboles se résolvent en mots et les archétypes en idée ». ²⁸⁶ En effet, dès le début de l'apparition de l'homme sur la Terre, il inventa, au nom de ces dieux et symboles, des lois et des règles sacrées afin de les imposer ensuite dans sa propre communauté. Comme l'indique Mircea Eliade, le désir de l'homme religieux de vivre dans le sacré équivaut à son désir de se situer dans la réalité objective ; il désire.

Comme d'autres pratiques artistiques, peindre / dessiner / faire-image possède une forme de spiritualité. Par 'image curative', j'entends : 'l'image qui possède une qualité jouissive pour son créateur ainsi que pour l'observateur, une image qui fige son spectateur et le ramène dans une étape méditative'. C'est à ce moment-là qu'une image peut devenir thérapeutique. Je tiens très fort au fait que la méditation est une thérapie bien utile pour atteindre un équilibre spirituel et mental, ainsi que pour vivre mieux dans son corps, car pour la réalisation d'une image qui représente un mythe personnel, il s'agit en premier lieu de s'observer soi-même, ses pensées ; c'est un des aspects de la méditation qui aide à mieux se comprendre et accepter sa propre nature. *« L'art n'est pas divertissement, ou manière de se rassurer - il est le voile de l'insupportable. [...] En tout artiste il y a un chaman qui convoque et canalise des violences dont il pressent que, faute de s'incarner, elles pourraient nous menacer d'effondrement ».*²⁸⁷ Une image peut offrir à ses spectateurs des moments thérapeutiques, puisque, bien entendu, la douleur existentielle est commune à la majorité des êtres parlants. L'image a une capacité de symboliser et rendre visible les causes d'une douleur aussi bien que celles d'une joie.

²⁸⁴ Georges Dumézil, *Mythe et Épopée I, II, III*, Gallimard, 1997, Paris, p.40

²⁸⁵ Étude critique des mythes, des figures qu'ils soutiennent d'un point de vue psychanalytique.

²⁸⁶ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 1993, p.8

²⁸⁷ Sylviane Dupuis, *Qu'est-ce que l'art ?* p.37



Photographe inconnu, performance d'un conteur devant une peinture d'un peintre de Ghahveh-Khaneh (cafétéria) inconnu, Yazd, Iran, 1980.

Parmi les exemples inattendus de peintures iraniennes ayant une fonction thérapeutique , on peut citer les images de l'école du '*Ghahveh-Khaneh* (cafétéria)'. Les artistes de cette école s'inspirent de l'ancienne mythologie persane ainsi que de la mythologie musulmane et des histoires légendaires pour produire leurs images. Ce sont des peintures à l'huile avec des sujets narratifs proches d'illustrations. Elles accompagnent leur conteur pendant une performance. Ce dernier raconte une histoire mythique et légendaire, pour un groupe de personnes dans la rue ou dans une cafétéria. Il accroche sa grande toile sur un mur, prend sa baguette et commence à raconter son histoire d'une manière théâtrale. C'est un rituel, un ancien acte répétitif. Dans cette performance, l'artiste transforme l'intérieur d'une cafétéria ordinaire en scène de spectacle. Il utilise la peinture pour raconter une histoire mythique. En même temps qu'il raconte, il transfère une ancienne science mythologique au peuple. Pour cette école de peinture, l'image est multifonctionnelle, le processus curatif prend trois aspects différents. En premier lieu, c'est le peintre qui médite en peignant. Puis c'est le conteur qui médite en répétant ses histoires. Enfin

c'est le groupe de spectateurs qui se trouve dans un ambiance plus au moins méditative en écoutant et regardant un spectacle traditionnel. L'aspect collectif d'un acte curatif, dans ce genre de pratique artistique, n'est pas systématiquement méditatif, il peut éventuellement révéler des notions curatives chez l'artiste tout comme chez le spectateur. Je tiens beaucoup à l'idée qu'une image mythologique possède des qualités curatives. En peignant comme en méditant, j'observe mon existence matérielle (mes gestes) aussi bien que mon existence immatérielle (ma pensée). Pourquoi ? Pour qui ? Comment ? Ce ne sont pas mes questions quand je suis en pleine action. Je ne me pose pas de questions face à mon désir de faire l'image. Mon besoin, ou bien mon désir, est situé dans l'action de faire image. Comme le disait Diogène de Sinope : « *une pensée qui ne prend pas corps dans des actes, non seulement trahit, mais est déjà morte de sa trahison* ». ²⁸⁸

Les notions abordées pour décrire l'art curatif prennent souvent leur origine dans des pratiques spirituelles / chamaniques / païennes. Pour poursuivre l'idée de l'image curative, je continue mon chemin vers le concept du Mandala. Le Mandala, en sanscrit, signifie littéralement : 'le cercle'. Un Mandala est donc une image en cercle. Il est considéré comme un support de méditation chez les bouddhistes. Il existe de multiples techniques pour faire apparaître un Mandala. Traditionnellement, les Mandalas présentent des images hautement symboliques liées aux déités et aux mythes sacrés. La notion de méditation est présente dans toutes les actions créatives. Cela est une des raisons pour laquelle les idéologies religieuses ont utilisé l'art comme outil pour influencer / transmettre / manipuler la masse des sociétés. Les illustrations des histoires bibliques, les miniatures persanes présentant des sujets religieux, les Mandalas et les Yantras²⁸⁹ dans des pratiques bouddhistes etc, sont des images curatives sous des supports religieux.

Pour commencer à analyser le concept de l'image curative, je passe en premier par une analyse d'un Yantra très connu dans le bouddhisme. Il s'agit du Yantra 'Shri Yantra'. Je commence par l'étymologie du mot 'triangle', puisque le forme principale de ce Yantra est un triangle. Du latin *triangulus*, composée de *angéulus* : 'angle', et du préfix *-tri* : 'trois', il est la forme géométrique la plus stable de la géométrie des formes. En persan le mot 'triangle' est traduit en *sehgoocheh* (سه گوشه) qui signifie proprement : 'avec trois coins'. C'est un mot composé de deux mots *seh* (سه) : 'trois' et *goocheh* (گوشه) : 'le coin'.²⁹⁰ Un triangle représente

²⁸⁸ Jean-Marie Meilland, *L'anti-intellectualisme de Diogène le Cynique*, Revue de théologie et de philosophie, Paris, 1983, p.233

²⁸⁹ Le Yantra est un image de support pour la méditation chez les hindous.

²⁹⁰ Le mot *goocheh* (گوشه) sans son préfix *-eh* possède plusieurs significations. Un/une *gouch* (گوش) premièrement est un 'oreille'. Mais sous la forme d'une expression elle / il peut changer de signification, car le verbe 'écouter' (*gooche-dâdan*) vient du nom *gouch* (گوش). C'est un verbe composée de mot 'oreille' et de verbe *dâdan* : 'donner'. Le mot 'écouter' en persan permet donc de visualiser 'l'action d'écouter' ; de donner son oreille à celui / celle qui parle.

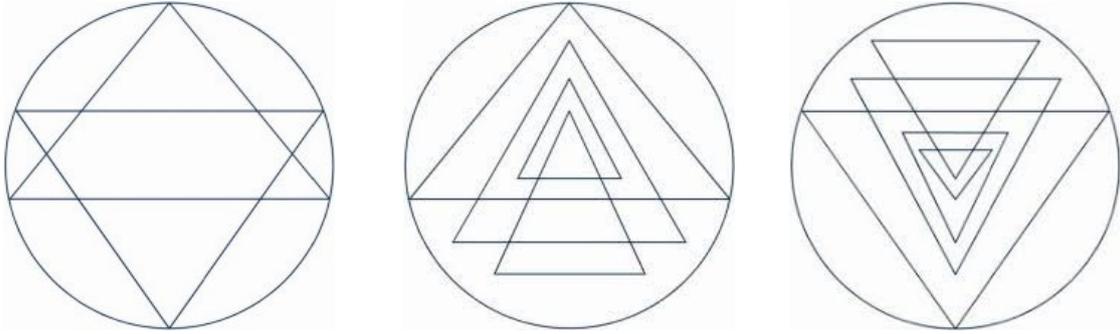
également le chiffre 'trois' et toutes les symboliques qui l'accompagnent. Par exemple la 'trinité' est la base de plusieurs idéologies religieuses et existentialistes. Dans la mythologie indienne, la divinité suprême est considérée comme non présentable, alors pour diriger de multiples aspects de l'univers, elle se manifeste sous trois formes principales : le Brahmâ, le Vishnu et le Shiva. Le triangle, comme un symbole, peut changer de signification en fonction de ses diverses formes. Par exemple, dans le chamanisme amérindien, le triangle comprenait quatre significations principales.²⁹¹ Par ailleurs le triangle à pointe vers le bas est un symbole féminin et le triangle à point vers le haut, un symbole masculin. Il est également considéré comme le symbole du feu.

Le 'Shri Yantra' est un des Yantras les plus connus dans le bouddhisme tantrique.²⁹² Considéré comme la mère des yantras²⁹³, le Shri Yantra est très puissant. Que veut dire la puissance d'une image faite à partir des symboles précisément liés à une idéologie spirituelle ? Pour répondre à cela, il est nécessaire de passer par une démonstration des étapes du dessin de base du Shri Yantra. Au premier regard, il est composé de deux triangles qui se multiplient en fonction du centre d'un cercle. L'un des triangles, en se multipliant, fait un mouvement vers le haut et l'autre triangle se multiplie vers le bas. La symbolique du triangle est une des raisons pour laquelle j'ai choisi le yantra Shri Yantra. Les quatre triangles du haut symbolisent le Shiva qui signifie en sanskrit : 'le bon, celui qui porte le bonheur'. Les cinq triangles du bas symbolisent la Shakti qui signifie : 'pouvoir, puissance, force'. Pour dessiner le Shri Yantra, il faut suivre précisément plusieurs règles géométriques. Cela nécessite déjà une concentration ponctuelle. Etudier la technique de la création de ce yantra n'est pas l'objectif de cette partie. L'importance est dans ses significations symboliques liées aux concepts d' 'énergie masculine' et d' 'énergie féminine'.

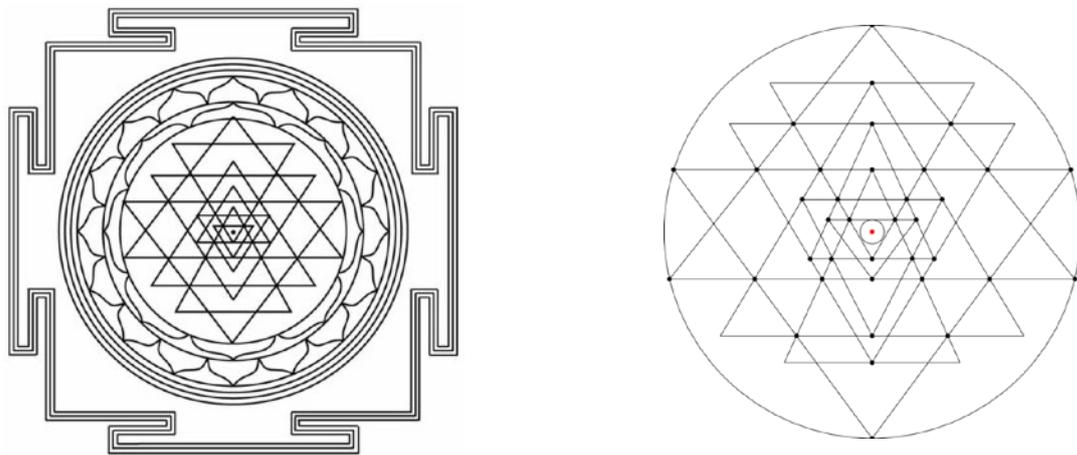
²⁹¹ « 1. Un grand triangle isocèle dont le sommet est dirigé vers le haut est le signe de la sagesse, de la connaissance intérieure, de l'égalité et de la capacité intuitive. Tous les points de vue et les événements sont réunis en un point divin qui est le plus élevé. 2. Le petit triangle isocèle décrit la force de créativité. Il symbolise les talents cachés, qui devraient être mis en exergue et développés. 3. Un grand triangle isocèle renversé symbolise la confiance dans le fait que les choses sont dirigées par le ciel et l'aptitude à reconnaître le point de vue sacré. Il indique que nous sommes nous-mêmes la cause des événements qui nous arrivent. 4. Le petit triangle isocèle renversé manifeste la force de l'inspiration et de la spiritualité. Il caractérise aussi des personnes qui tendent à donner des ailes à l'esprit d'autres personnes. » <http://pandore.net/forum/les-symboles-des-amerindiens-t7639.html> date de consultation : 19/10/2017

²⁹² Les yantras sont des ensembles de textes, de chants, et de philosophies du bouddhisme dans différentes branches de l'hindouisme.

²⁹³ <http://sharanya.org/mandala/kali-yantra/> date de consultation : 19/10/2017



Mandala 'Shri Yantra' de méditation tantrique, une des bases de yantra



Les premières étapes de la création du Shri Yantra



Kali Yantra, ancien yantra de kali²⁹⁴

Un autre Yantra qui m'intéresse est le Kali Yantra. 'Kali', dans l'hindouisme, est une déesse au caractère troublant. C'est la double terrifiante de *Parvati*, la 'principe féminine suprême'. Elle représente la 'transformation' et la 'destruction'. Kali détruit le mal sous tous ses aspects. Le Kali Yantra est souvent utilisé pour pratiquer des méditations liées aux transformations spirituelles. Le pratiquer peut permettre une forme de **catharsis spirituelle** considérée comme curative. Le mantra²⁹⁵ de ce yantra est « *Jai Kali Maa* ». Les cinq triangles concentriques inversés représentent les cinq gaines de la condition humaine : *Annamayakosa*, : 'physique', *Pranamayakosa* : 'force de la vie', *Manomayakosa* : 'mentale / émotionnelle', *Vijnanamayakosa* : 'sagesse' et *Anandamayakosa* : 'bonheur', entourant l'âme ou *bindu*²⁹⁶ au milieu. Les quinze coins de cinq triangles concentriques représentent les quinze principes de l'expérience : les cinq sens (odeur, goût, vue, touche, audition). Puis les cinq organes de l'action : procréation, excrétion, locomotion, manipulation, parole. Enfin les cinq tanmatras : odeur, saveur,

²⁹⁴ <https://i.pinimg.com/originals/03/24/57/032457ba2b6aded3081014cbde954892.jpg> date de consultation : 19/10/2017

²⁹⁵ Les mantras sont des syllabes sacrées.

²⁹⁶ Bindu est un terme sanskrit qui signifie 'goutte / point' ainsi que le 'signe sur le visage'.

couleur, sensation, son. La position inversée du triangle représente le pouvoir régénérateur féminin. Les deux cercles symbolisent le cycle de la naissance et celui de la mort que nous devons percer à travers le bindu, au centre, pour atteindre **la réalité absolue**. Les huit pétales de lotus symbolisent le *Prakriti* 'la manifestation de l'univers'. Les pétales de lotus se réfèrent ainsi aux huit principes de Prakriti : les cinq principes matériels : la terre, l'eau, le feu, l'air et l'espace, ainsi qu'aux trois principes de *Antahkarana* 'instrument intérieur' : *manas* 'l'état mental abaissé', *buddhi* 'l'état mental supérieur' et *ahamkara* 'le sens de l'ego'. Ce sont les *tattvas*²⁹⁷ composant le monde phénoménal ou **le monde relatif**.²⁹⁸

L'aspect thérapeutique de l'art est bien entendu présent dans toute pratique artistique, mais la musique reste une des pratiques les plus efficaces. « *La musicothérapie ne veut pas dire 'thérapie par la musique' ; son objectif n'est pas de substituer la pratique artistique au traitement de la maladie, mais d'aider ou d'accompagner les malades au cours d'un traitement* ».²⁹⁹ La musicothérapie est une technique thérapeutique aujourd'hui répandue comme domaine professionnel presque dans le monde entier. L'origine de l'utilisation de la musique comme outil thérapeutique remonte aux pratiques chamaniques. « [...] (L')homme-médecine ou chaman, par ses chants et ses danses, était capable d'apporter la guérison magique. S'il utilisait également des herbes ou d'autres éléments pour aider à la guérison, ce n'était pas pour leurs propriétés curatives, mais parce que les bons esprits de la terre, de l'herbe ou de l'eau combattaient eux-mêmes les mauvais esprits provoquant la maladie. D'ailleurs l'utilisation de ces éléments étaient toujours accompagnée d'incantations qui les rendaient efficaces : sans musique ces remèdes ne pouvaient pas soigner ».³⁰⁰ Le chamanisme est une des pratiques les plus anciennes basées sur les notions thérapeutiques. La musique n'est pas la seule forme d'art qui devient thérapeutique par l'intermédiaire d'un système spirituel.

La musique est une des nécessités de plusieurs pratiques spirituelles et religieuses comme par exemple : les chants mongoliens, les chants tibétains, les chants indiens, le tawashi³⁰¹ judéo islamique, les chants grégoriens chez des chrétiens etc. Cela est une preuve que la musique possède une énergie puissante et méditative qui peut être thérapeutique. La musicothérapie a été pratiquée également en ancienne Grèce ; Aristote disait par exemple : « *les gens qui souffrent d'émotions incontrôlables, après avoir écouté des mélodies qui élèvent leur âme jusqu'à l'extase, retombent dans leur condition normale comme s'ils avaient subi un traitement médical ou*

²⁹⁷ Tattva signifie en sanskrit 'vérité / réalité' ainsi que : 'essence'.

²⁹⁸ <http://towardstillness.com/wp-content/uploads/2011/09/tony-murdock-toward-stillness-kali-yantra.pdf>

²⁹⁹ http://mediatheque.cite-musique.fr/MediaComposite/CIM/Pdf/60_Rencontres21.pdf

³⁰⁰ http://docnum.univ-lorraine.fr/public/SCDPHA_T_2002_VERDENAL_VIRGINIE.pdf

³⁰¹ désigne un poème à forme fixe en arabe ou hébreu de cinq ou (au maximum) sept strophes à rimes variées.

purgatif ». ³⁰² Cette citation montre qu'Aristote attribuait à la musique des propriétés thérapeutiques et bénéfiques.

Néanmoins, c'est seulement à partir du vingtième siècle que la musicothérapie devient une thérapie professionnelle. Aujourd'hui elle accompagne souvent les malades atteints de maladies neurologiques comme la maladie d'Alzheimer ou l'autisme. Mais la musicothérapie ne peut pas être la réponse à toute maladie. Dans l'histoire de la médecine, ce genre de thérapie est catégorisé sous le nom des 'médecines douces'. « *Au dix-septième et au dix-huitième siècle, dans le champ des pratiques médicales, les médecins classiques utilisent des médiations artistiques comme la musique ou la 'réalisation théâtrale du délire', mais 'ce qui, pour nous, se présente comme étant déjà l'esquisse d'une cure psychologique ne l'était point pour les médecins classiques qui l'appliquaient'* (Michel Foucault 1972, p. 343) ». ³⁰³ La musique est un des rares champs de l'art qui est très proche de la nature d'un 'langage'. Avec la musique, on peut parler sans utiliser de mots. On peut transmettre des émotions tout comme on peut comprendre le 'silence'. Dans un langage, les 'silences' entre les 'sons' encadrent des mots et forment des phrases. Souvent, j'ai entendu l'expression : 'la mélodie du langage'. Quand je ne comprends pas une langue, j'entends sa mélodie et je ressens des émotions. Le langage de la musique est universel. Pour mieux comprendre cela, il faut s'adresser à la science de la musicologie et de la physique du son.

Expérience, la musique : dans ma mythologie, la musique est une des nécessités pour une vie heureuse. Quand je peins j'écoute de la musique, car parfois le son du frottement de mon pinceau sur la toile me dérange ; il me déconcentre. C'est un crissement qui rentre dans ma tête. Je ne suis pas souvent dérangée par le bruit de mon pinceau, mais quand c'est le cas, mes émotions s'obscurcissent, puis j'arrête de peindre. Je mets alors la musique en marche et puis je peux reprendre. La musique est parfois seulement un outil pour que je puisse continuer à travailler. Elle est une sorte d'accompagnante de ma démarche artistique / curative.

Par une auto-analyse sur le sens de la musique dans ma mythologie personnelle, je détecte un ensemble d'émotions parfois paradoxales, des émotions en rapport avec ma mère telles que la sécurité et l'inquiétude, l'envie de sublimer ma mère quand elle chantait, car souvent elle apparaissait triste et mélancolique ; après la révolution islamique, elle n'a jamais réussi à réaliser

³⁰² Aristote, *Politique*, livre V, ch 7

³⁰³ <https://www.cairn.info/revue-psychologie-clinique-et-projective-2005-1-page-323.htm>

son désir de devenir chanteuse d'Opera. Mon père chantait très fort, bien juste, et de manière virile. Il se mettait subitement à chanter et laissait éclater une voix grave et forte. Parfois lui aussi était mélancolique, mais comme un homme, de manière toujours virile. Je me souviens vaguement de quelques sensations quant à l'ambiance dans ma famille à la fin de la guerre entre l'Irak et l'Iran ainsi que dans l'après-guerre. Je me rappelle particulièrement la seule chanson qui passait à la radio pour les enfants, à vingt-et-une heures. C'était une *lâlây* (لالایی) : 'berceuse'. J'attribue un sens mythologique à mes souvenirs de cette période historique de l'Iran, car je n'avais que deux ans quand la guerre a connu sa fin. Quand je pense au bombardement de Téhéran, je ressens de fortes émotions et quelques images floues me viennent. J'ai vu et vécu les conséquences de cette guerre.

À l'intérieur de moi il y a une sorte de colère dont je n'arrive pas à nommer la cause. L'aspect thérapeutique de l'art, ici en particulier de la musique, m'aide à dresser ma colère et à la maîtriser. Le mot 'musique' du latin *musica* et du grec ancien *μουσική*, *moûsiké* signifie : « *ce qui concerne les Muses* ». Les muses, dans la mythologie grecque, sont les neuf filles de Zeus et de Mnémosyne (une Titanide qui a inventé les mots et le langage de l'ensemble de la Terre, la fille d'Ouranos, dieu du Ciel). Elles sont chargées des affaires liées aux arts. En persan, ce mot se traduit par *khonyâ* (خونیا) : 'chante / chanson / hymne / musique', ainsi que par le mot *râmeche* (رامش) : 'détente / confort / loisir'. Le mot *khonyâgar* (خونیاگر) signifie 'la musicienne' tout comme le mot *râmechegar* (رامشگر). Ce dernier mot est aussi appliqué à celui / celle qui dresse un 'animal' ; le dresseur. De ce point de vue, la musique, comme d'autres pratiques artistiques, est une technique utilisée pour que je puisse me détendre et dresser les aspects sauvages et colériques de mon existence.

Depuis maintenant six ans, pour ainsi dire plus précisément, depuis que j'ai commencé à écrire cette thèse, je suis une analyse psychanalytique avec une psychanalyste. Ces six années ne sont sûrement pas suffisamment longues pour que je puisse dire qu'aujourd'hui j'observe ma psyché. L'observation de ma psyché consomme une énorme quantité d'énergie mentale puisqu'il s'agit d'observer un chaos qui habite en moi. Par l'état de chaos de la psyché — au moins le chaos de la mienne — je voudrais retrouver son ancien sens désignant 'le vide', car à l'intérieur de moi il y a l'émotion du vide qui génère du chaos, et elle désire le chaos. Le mot 'chaos' du latin *chaos* et issu d'ancien grec *kháos cháos* signifie : 'faire le vide'.³⁰⁴ Le chaos, dans la

³⁰⁴ Alcée Durrieux, *Dictionnaire étymologique de la langue Gasconne avec racine celtique ou grecque de chaque mot gascon suivi du mot latin et français*, p.301

mythologie grecque représente ainsi la première étape de la création de l'univers. Mais dans la langue persane la traduction du mot 'chaos' est aussi un des synonymes lointain du mot 'amour'. Le chaos, en persan, se traduit en آشفتگی *Âchoftégy*, signifiant : 'le désordre, la désintégration, la dispersion, la détresse, la confusion'. Ce mot possède aussi une autre définition exprimant la phase émotionnelle après une fascination exorbitante envers un objet ou une personne. Le mot chiftégy شيفتگی, n'a pas d'équivalent fiable dans la langue française mais le terme d' 'amour obsessionnel' peut exprimer le sens de ce mot persan. C'est bel et bien ce mot que je cherche pour définir le rôle du chaos dans ma démarche artistique. À partir du moment où j'ai commencé — par la voie de la psychanalyse — à mieux connaître qui je suis, j'ai compris cela : l'amour obsessionnel que j'ai pour l'action de peindre fait sortir les fragments de ce chaos interne. Comme l'a dit si bien Vasily Kandinsky : « *la peinture est le heurt grondant de mondes différents destinés à créer dans et par leur combat le monde nouveau qu'on nomme l'œuvre. Chaque œuvre naît, du point de vue technique exactement comme naquit le cosmos. Par des catastrophes qui, à partir de grondements chaotiques des instruments, finissent par faire une symphonie qu'on nomme musique des sphères. Le cresson d'une œuvre, c'est la création du monde* ».³⁰⁵

L'acte de la création d'une idée est une action intime et invisible même pour l'œil d'un observateur avéré. L'instant de l'action créatrice est un espace entre la perception d'une présence et le mécanisme d'un corps. La réalisation de l'idée qui naît est déjà une action créative, qui se déroule dans la solitude mentale de l'artiste. Nous sommes en vie, nous sommes donc à l'intérieur de l'acte créatif, c'est pourquoi l'action nous échappe. La création se compose entre un intérieur et un extérieur. Face à la démesure du cosmos, je suis si perdue, si négligeable et si peu importante. Face à la démesure de mes peurs de l'inconnu, et par ma volonté de comprendre tous les aspects de la création, est-ce que je ne chercherais pas justement une forme 'd'immortalité' ?

Parmi les histoires spirituelles dans la culture iranienne, on trouve un personnage hors du commun. Il s'appelle Mansûr-é-Hallâj³⁰⁶, un mystique persan du soufisme qui est né vers l'an 858 et a été condamné à mort en 922 car il avait proclamé publiquement cela : انالـحق « Je suis la Vérité (Dieu) ». Parler de ce personnage et de sa fameuse phrase m'est important, car il représente le sens du 'chaos de la connaissance'. Voici une citation à propos de sa vie : « *[...] Il fut jeté en prison : il passa huit années dans les geôles de la capitale. Mais comme l'agitation qu'il avait créée ne se calmait pas, après un second procès, qui dura sept mois, il fut condamné à mort.*

³⁰⁵ Vasily Kandinsky, *Regards sur le passé*, collection savoir, 1913, Paris, p.116

³⁰⁶ Mansur al-Hallaj (nom entier Abû `Abd Allah al-Husayn Mansur al-Hallaj), 858-922 à Bagdad est un mystique persan du soufisme et Sunni, auteur d'une œuvre abondante visant à renouer avec la pure origine du Coran et son essence verbale et lettrique.

[...] *Son supplice (on lui coupa les mains et les pieds) et sa mort sur le gibet, furent complétées par l'incinération de son corps et la dispersion de ses cendres dans le fleuve Tigre, de sorte, pensaient les mollahs, que son corps ne puisse participer à la Résurrection.* »³⁰⁷ Qui peut dire qu'il est la Vérité, qui est le Dieu ? Malgré le fait qu'aujourd'hui, nos capacités à accepter l'idée de l'individualité d'un être parlant ont augmenté, et malgré l'idée qui propose que chaque être parlant crée sa propre vérité, nous sommes, moralement parlant, principalement en position défensive face aux personnes qui se croient être des dieux. Nous les jugeons moralement car elles sont autocentrées, autoritaires, individualistes, même mégalomanes et prétentieuses. Nous tentons souvent de les marginaliser et d'obscurcir leurs postures. La pratique artistique liée à une mythologie personnelle est un véritable outil pour apprécier l'extériorisation d'une vérité individuelle ainsi que pour vivre notre vérité ; cela est également un processus thérapeutique.

Comme la peinture ou la musique, l'action d'écrire possède des propriétés méditatives. Durant une courte période, j'écrivais des poèmes ou des phrases proches du domaine de la poésie. Entre treize ans et seize ans, j'ai rempli quelques cahiers de mes poésies. Et puis j'ai arrêté et je n'ai plus écrit un seul poème. Parfois, j'écris encore quelques mots que je ne considère pas comme de la poésie. J'ai perdu le désir d'écrire le sens poétique des mots. La poésie est pour moi un espace entre des mots et des images. Entre des mélodies et des mots. Entre le langage et l'art. Un espace entre des mots et des ressentis profondément humains. C'est une danse, peut-être une danse verbale. La poésie peut être aussi une forme du langage de l'inconscient. Une technique qui permet de faire sortir des symboles de l'inconscient. Bien entendu, l'histoire de la poésie ne se concentre pas sur l'aspect inconscient des mots poétiques.

Savoir lire et écrire est un pouvoir ; l'action d'écrire est une action thérapeutique. Pour pouvoir écrire les paroles de soi-même, l'être parlant devrait en premier répondre à cette question : qu'est-ce que je veux dire ? La réponse à cette question passe par une autre question plus ambiguë : qu'est-ce que je désire réellement ? Écrire de manière régulière peut dévoiler de véritables désirs. Le 'vagabonde fluide de connaissance' est un moyen utile pour faire couler des paroles qui pourront désigner les caractéristiques des désirs profonds d'un être parlant, car l'émotion est une nature non verbale. Pour permettre une traduction fidèle de la vérité d'une émotion, un être parlant doit être capable de trouver des mots justes pour l'émotion en question. Essayer d'écrire de manière fluide et laisser les mots couler sur la page ouvre un horizon mental sur des mots intimes.

³⁰⁷ http://www.gnpl.fr/pdf_actes_sem19/Une%20pure%20jouissance%20Michèle%20Achard.pdf date de consultation : 21/09/2016

Une de mes questions principales a toujours été celle-ci : dois-je guérir de quelque chose ? Suis-je malade / folle ? Ici, c'est l'«action d'écrire» qui est importante. Écrire et parler pour exprimer ses profondes croyances n'est pas une zone du confort. Je suis plutôt confortable avec l'idée de m'exprimer en peignant et dessinant, en chantant ou en jouant. Écrire seulement pour écrire, cela traduit pour moi le fait de parler avec soi-même en écrivant. À part parler aux objets autour de moi, je parle souvent avec moi-même, je parle avec mon image dans le miroir, et parfois, je parle à une fissure murale en face de mon fauteuil. De quoi je parle ? De tout ce que je pourrais et devrais dire aux autres êtres parlants. Autrement dit, je parle avec moi-même pour entendre, au bout d'un moment, ce que je dis réellement et voir qui je suis réellement à travers mes mots. « *Le langage et le sens ne font qu'un parce que c'est seulement en 'mettant au point' la machine à parler sur l'intention muette (comme en mettant au point les yeux sur les images) qu'on en vient à penser ce qu'on pense* ». ³⁰⁸ Le cours de l'association des pensées est souvent plus rapide que celui de l'expression des paroles. C'est pour cette raison que l'on n'arrive pas à dire ce que l'on veut dire avec quelques phrases efficaces et courtes. C'est également pour cela que nous écrivons des livres remplis de pensées qui contribuent à exprimer une position liée à une seule pulsion.

Étant consciente que je suis inconsciente, je me pousse de manière perpétuelle vers des enquêtes sur mes désirs quotidiens. Les écrire m'a aidé à oser me rendre visible en rendant lisibles mes mots les plus cachés et les plus intimes. Cela est également un des effets de l'analyse réalisée par la psychanalyste. L'action de parler avec soi-même est une action proche de celle d'écrire ses pensées. À mon sens, l'observation de sa personne est le point commun entre la psychanalyse, la pratique artistique et la méditation. Quand un être parlant dépasse ou accepte ses angoisses, écrire peut devenir un des outils les plus efficaces pour observer les désirs et leurs causes, car une partie de la souffrance vient du désir. On souffre car on désire et on ne sait pas pourquoi l'on désire. Ce qui rend plus intéressant le concept du 'désir' est le fait que, parallèlement, il provoque la souffrance car c'est une forme de joie de vivre ; la vie est ainsi le désir contre la mort, on désire la vie pour ne pas mourir, on forme des souhaits et des objectifs pour nos vis, pour la continuer.

Expérience, *le rêve d'un palais sous une plage grise : Une fois, j'ai rêvé d'un palais sous une plage grise. Il y avait des arbres brûlés sur la plage, tout était gris sauf les arbres. Le cœur*

³⁰⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Recherches sur l'usage littéraire du langage*, cours sur la littérature et dans La Prose du monde, Metis Presses, 2015, feuillet 69.

du prince est tombé dans l'intelligence primaire ; en mélangeant l'intelligence et les sentiments de la vie, l'existence commence. Il y avait une masse, sans forme, c'était l'intelligence primaire ; elle était située dans un vide noir, qui était parfois blanc. Ce vide existait dans une chambre du palais sous la terre. Un jour, il commença à sentir des sentiments contradictoires ; la vie et la mort, ensemble, intensément. On aurait dit que quelque chose était entré dans la masse. Il a donc commencé à former cette masse. Une forme ronde est apparue, comme celle de votre terre à vous, les humains. L'intelligence primaire ne voulait pas avoir de forme précise. Il explosa donc, mais il y avait quelque chose dans le centre de son corps, une attraction, une gravité. Une forme de force réunissant les fragments du mouvement lent de son explosion. La masse primaire est une forme annulaire.

- Séminaire « Ni autochtone ni contemporain », 2016, Syndicat potentiel, Strasbourg.



Ainaz Nosrat et Nathalie Gagnon, *Air, voix, vent*, 2016, performance, séminaire *Ni autochtone ni contemporain*, Syndicat potentiel, Strasbourg.

L'insensibilité d'un être humain envers soi-même ! La chaleur et le froid, deux états opposés et complémentaires qui créent une vie. Une vie est tout simplement le moment qui se vit, ici et maintenant, des moments qui se répètent infiniment. Impossible d'être présent au passé. Le moment passé se fige dans le temps. Il n'est plus accessible au présent. Tu n'as pas vécu le moment précédent et tu n'as jamais été réellement présent dans le passé. Tu es présent uniquement en ce moment précis et souvent, tu parles dans ta tête. Tu fabriques des pensées autour du passé et du futur, il faut te rappeler que la vie n'est qu'un moment, quand tu es. Une

étoile n'est pas parfaite, une étoile n'est pas utopique. Une étoile est une vision d'une observation, un point lumineux dans l'obscurité infinie et non-définie, l'univers. La terre, en revanche, tu la connais comme tu connais la chair de ton corps. La terre est accessible, elle te nourrit, elle te punit, elle est présente. Ce que tu connais, et tout ce que tu fabriques dans ta tête, vient de la terre et tes émotions terrestres. Sur terre, tu fais la guerre avec toi-même ou avec un autre comme toi.

- **Performance, *Air voix et vent* :**

Banque d'idées : dialogue entre Ainaz Nosrat et Nathalie Gagnon

La perfection et l'imperfection / la valeur humaine / la qualité de conversation / la qualité de vie / les utopies / ressentir le moment présent, le désir d'être soi / l'action quotidienne / la vie / l'expérience commune / la matière / la répétition de moments présents compose la vie / prendre conscience de ce qui existe, la matière et le monde qui nous entoure / l'ouverture personnelle vers l'autre / apprendre de l'autre / les choix / le contrôle ou la réappropriation de son propre corps / l'expression sans gêne / chaleur humaine / comment vivre avec soi-même / l'inspiration / la culture / la spiritualité / la coexistence / le corps et sa volonté / faire / le corps et ses limites / la mort / l'expérience / le mâle / être et paraître / le langage de la gestuelle / communication sans directives / traduction universelle / instinct / émotions / l'histoire / la mémoire marquée / l'origine / dépaysement / décontextualisation / ...

- **Choix de matériaux et de formes :**

Traduction = Perte d'information (Nathalie et Ainaz)

Argile = La terre (Nathalie et Ainaz)

Étoile = L'utopie, l'humain, le communisme (Ainaz)

Feuilles = Objet léger et naturel, imperfections dans les détails (Nathalie)

Cloches = Outils de communication entre silences et déplacements (Nathalie)

Bandeaux noirs = Cécité, prédisposition à l'écoute et au toucher de l'autre (Ainaz)

Casque de guerre = Violence, mémoire, douleur (Ainaz)

Souffle-feuilles = Obstacle sonore (Nathalie)

Voix = Expression humaine, émotions, appels, cris (Nathalie et Ainaz)

Plusieurs éléments utilisés dans cette performance sont liés aux concepts qui ont formé mes mythes personnels, comme la guerre, le communisme, le souvenir, la communication non verbale, l'utopie etc. La performance est, pour moi, une deuxième pratique artistique qui m'attire réellement, car sa nature narrative est en accord avec mon approche de la peinture. La collaboration avec Natalie Gagnon a été un hasard, j'ai beaucoup apprécié ; une rencontre des dialogues et de la chaleur humaine. C'est une performeuse d'une puissance individuelle qui travaille avec des sensibilités sonores, des matières ou des objets qu'elle utilise dans ses performances. Elle fabrique également des objets ou des accessoires pour réaliser le sens des concepts et des notions très intimes. Dans notre collaboration, elle m'a guidée vers une forme de performance qui tend à mettre le spectateur dans l'espace de la catharsis. La catharsis n'est pas une qualité que la peinture peut provoquer chez le spectateur, mais la performance artistique est une pratique qui peut se joindre aux autres pratiques artistiques pour atteindre sa provocation chez celui qui la regarde.



11. Espace nébuleux du mot 'artiste'

Dans ce chapitre, je développe quelques positions à propos des concepts liés à 'l'identité' de l'artiste. Cette question a déjà tellement été battue et rebattue au point de devenir un poncif, mais elle est pour moi incontournable. Imaginez seulement : je suis iranienne. Et demandez-vous comment peut-on être iranienne, au présent ? Serait-il possible enfin de faire surgir de mon chapeau une définition de l'artiste, sans l'enfermer dans une éprouvette irrespirable ? Une question répétitive, d'une banalité digne d'un cliché sauf pour moi, moi la reine-mage qui souhaiterait disposer de cette base plus linguistique que phénoménologique. Dans vos mots, que vous écrivez avec votre alphabet, comment puis-je trouver chaussure à mon pied d'artiste ? L'espace dans lequel je situerais l'artiste contemporain se construit à partir de ma culture

paradoxe et les notions stéréotypées d'« Occident » et d'« Orient » font partie de cet espace. Cet espace dans lequel se situe la figure de l'artiste m'apparaît nébuleux. Il est le feuilletage aux mille plis des multiples torsions du sens que l'on peut y incorporer.

Le mot 'art' a une tendance régulière et quotidienne à s'associer sans gêne à tant d'autres mots. Est-ce que ceci n'est pas assez, déjà, pour montrer qu'en tant que mot, 'art' n'a pas une seconde d'existence définie ? Qu'est-ce qui peut-bien me faire trouver indispensable d'arrêter, pour moi, une définition de ce mot qui s'en moque ? Je vais commencer par faire comme tout le monde, je vais passer par la porte pratique du pragmatique, de la pratique officiellement reconnue. Le mot 'artiste' veut dire strictement 'le pratiquant de l'art'. C'est donc par ce point que je commence. Pratiquer l'art strictement. En pratiquant. L'art doit être pratiqué et praticable. Il faut donc donner un sens à cette 'chose' que l'on appelle 'art'. En tant qu'être parlant, je définis ce que j'entends, quand j'entends ce mot, 'art'. En donnant impérieusement, comme une impératrice qui parlerait à l'impératif, aux mots, une forme personnelle au point d'être mienne, du sens d'un mot je désigne une forme adéquate de ma pensée au sens d'un mot informe, une position intime et personnelle de son sens pour mes sens. Le 'sens' du 'mot', quand il prend une forme pour soi-même, génère une base identifiable d'un sens qui a été ambigu. Autrement dit, je fais passer chaque mot au travers d'un filtre personnel, pour lui agréer la surprenante multiplicité des sens que ma personne leur doit. De quoi s'agit-il quand on parle de 'filtre personnel' ? Dans mon cas, il s'agit de mes mythes personnels. J'ai envie d'attribuer la forme de mon cas à toute démarche artistique, car dans mon hypothèse, chacune se génère à partir de mythes personnels.

En tant qu'être parlant, je reçois les mots, ils échouent en moi, j'en hérite. Je les reçois comme un outil de communication avec les autres 'êtres parlants', et les utilise au quotidien. Avec les mots, je suis capable d'être et d'apparaître. Avec mes mots, je forme mon identité ainsi que j'identifie mon rôle. En tant que pratiquante de l'art et être parlant, c'est une nécessité que de décrire avant tout — comme il fut nécessaire à l'homme des cavernes de représenter les ours et les aurochs — ce que j'entends au travers du mot 'art'.

Quand le mot art, dans son mythe, entre dans mes oreilles, j'entends un esprit créatif, une forme d'énergie génératrice de la formalité d'une expression. Pour vous, la chose peut être banale mais il me faut des lexiques, il faut que je remonte aux étymologies qui vous paraissent évidentes et déroutent la Persane dans vos caravansérails : le mot 'esprit' du latin *spiritūs*, signifie : 'souffle ; âme ; sentiment'³⁰⁹. Or, la définition de l'« énergie au sens de force d'âme, ne vint en

³⁰⁹ Michel Bréal et Anatole Bailly, *Dictionnaire étymologique latin, Les Mots Latins : groupés d'après le sens et l'étymologie*, p.362

usage que dans le cours du XVIII^e siècle ». ³¹⁰ Elle provient du ancien grec *ἐνέργεια* et du latin *enérgeia* qui signifie : 'énergie / une force mis en action'. ³¹¹ Autrement dit, 'l'art' est : le souffle d'une force qui a été mis en action. Un souffle qui transmet une force en réaction à la matérialité d'une existence. C'est peut-être pourquoi certaines œuvres d'art possèdent une forme d'aura', puisque ce mot du latin aura, comme je l'ai marquée auparavant, signifie également : 'souffle, air' ³¹², Ce point de vue peut attribuer une identité spirituelle à une production dite artistique. La production artistique de caractère spirituel se doit de craindre avant tout de devenir sacrée. Mais, la sacralisation n'est pas l'objectif de cet entendement personnel du mot 'art'. Pour mieux expliquer et co-traiter certaines notions, je suggère un passage étymologique du mot souffle ainsi que du mot 'force'.

Un souffle est littéralement : 'un mouvement de l'air dans un espace', ainsi qu'un 'mouvement d'air provoqué par les poumons d'un être vivant'. Le latin *flo* signifie : 'souffler'. ³¹³ En persan ce mot 'souffle' se traduit par : *jâân* (جان) : 'psyché / âme / conscience /souffle'. Par ailleurs le mot *jâân* (جان) signifie également 'l'énergie de la vie, ce qui garde un être vivant en vie'. Quand on meurt, on le perd. Pour éclaircir le sens que le mot 'art' m'apporte, je passe par un raccourci : ce que l'artiste transmet ou bien apporte aux objets ainsi qu'aux concepts prend source dans ce qui garde l'artiste lui-même en vie. Le souffle ici est l'envie de vivre le *conatus* ³¹⁴ de Spinoza. Ceci n'est pas à confondre avec la joie de vivre, car un être vivant peut être bien malheureux mais également avoir envie de vivre. L'énergie qui garde un individu vivant pourrait être l'énergie qui génère ce qu'on appelle 'Art'. C'est avec cela qu'un pratiquant de l'art produit quelques rares fois dans sa carrière ce qu'on appelle une 'œuvre d'art auratique'.

Pour revenir sur l'identité de l'art, laissez-moi revenir sur le mot 'force'. La force, du latin *fortia* : de l'adjectif *fortis* signifie : 'courageux, ferme, brave'. ³¹⁵ La force est en effet une forme de courage. En persan ce mot se traduit par *tavân* (توان) : 'puissance, force, sagesse, pouvoir'. Une force peut donc être à la fois une sagesse ainsi qu'un savoir-faire, car une 'puissance' ou un 'pouvoir' peuvent se manifester à travers de multiples intermédiaires intellectuels ou physiques. L'art étant un souffle créatif, il peut également se décrire à travers des forces intellectuelles ainsi

³¹⁰ <https://www.littre.org/definition/energie> date de consultation : 21/12/2017

³¹¹ Alcée Durrieux, *Dictionnaire étymologique de la langue Gasconne avec racine celte ou grecque de chaque mot gascon suivi du mot latin et français*, page.196

³¹² Michel Bréal et Anatole Bailly, *Dictionnaire étymologique latin, Les Mots Latins : groupés d'après le sens et l'étymologie*, p.21

³¹³ Ibidem, p.97

³¹⁴ Conatus du verbe latin *conor* signifie proprement : « effort », et pour Spinoza chaque forme vivante est en « lutte » pour préserver la vie.

³¹⁵ Ibidem, p.103

que des forces physiques. Une idée artistique peut être d'une telle force qu'elle peut être parfois une œuvre en soi sans devenir matérielle. Par ailleurs, une œuvre d'art est souvent sous une forme matérielle, donc touchante mentalement ou physiquement. Quelque part une idée qui a été dite, elle prend également une forme à travers des mots et elle devient du 'son' et donc se 'matérialise'.

Expérience, ma mère et moi : La peinture que je vais analyser me tient à cœur puisqu'elle représente ma mère et moi. J'ai vécu des moments très forts et signifiants en la peignant. C'est la mémoire d'une photo d'enfance de mon album de photos. Quand j'ai commencé cette peinture, je voulais reproduire la mémoire de la photo dont je me souvenais, de ma mère et moi. Au bout d'un moment j'ai remarqué que le visage de ma mère ne lui ressemblait pas, elle était laide. De plus elle me faisait peur. Après cette remarque, j'ai commencé à sentir de mauvaises consciences à propos de ce que je ressentais ainsi que par rapport à la vision que j'avais de ma mère, inconsciemment ou non. À la suite de cette sensation désagréable, j'ai abandonné l'image qui est restée inachevée pendant un an. Quand je peins, et depuis que j'ai un smartphone, je prends des photos du processus d'évolution de mes peintures. C'est ainsi que j'ai retrouvé la motivation pour finir cette image qui était très différente à l'époque. Après avoir vu la photo d'un détail dans mes milliers de photos, je me suis dit : ce détail n'est pas mal, je vais aller couper cette partie de la toile entière. Quand j'ai retrouvé la toile enroulée, je l'ai ouverte, et là je me suis rappelé que je l'avais peinte entièrement en noir pour détruire l'image que j'avais faite de ma mère. Pour récupérer l'image j'ai commencé à mettre de la térébenthine partout sur la surface de la toile, j'ai attendu une trentaine de minutes, puis je l'ai nettoyée avec un tissu propre. Petit à petit, le fantôme de l'image antérieure a commencé à apparaître. Je ne l'aimais pas du tout, mais il m'attirait beaucoup. J'ai donc commencé à finir cette peinture qui, esthétiquement parlant, résistait tant à mes désirs. Pour analyser cette image, je passe donc en premier lieu par une analyse de son apparence antérieure et de la photo d'origine.



Ainaz Nosrat, état antérieur de la peinture *Ma mère et moi*, 2015-2016, huile sur toile, 180x120cm.

La peinture, *Ma mère et moi*, possède encore un crâne humain qui, dans mon imagerie — comme je l'ai déjà dit — représente une des multiples traces de la mort. Mais la mort dans cette peinture a collé son visage sur le visage de ma mère. Je ne sais pas si je veux la mort de ma mère, ou ma mère, ou que je considère que ma mère, comme je l'ai connue à l'époque, est déjà morte en moi. C'est peut-être ça puisque le mythe que j'avais inventé autour de ma mère a changé de visage depuis longtemps. Un humain associé à ma mère me rappelle également l'influence qu'elle a sur ma psyché ainsi que le jugement que je porte vis-à-vis de moi-même. Cette image me guide aux endroits parfois obscurs où mes émotions, souvent, se transforment en dualité interminable de la haine et de l'amour. Ici, dans cette image, en plaçant le crâne humain collé au visage de ma mère, j'associe inconsciemment le microcosme de mon existence à l'image que j'ai de ma mère. Il est vrai que j'ai souvent eu peur de lui ressembler alors même que je remarque les traits de son caractère en moi-même.

Une aile au multiples seins est un des éléments picturaux qui revient régulièrement dans mes peintures. Pour donner une analyse plus claire j'observe séparément le sens des mots 'aile' et 'sein'. Une aile, comme élément, peut symboliser le vol, la capacité à pouvoir se déplacer au-delà des frontières terrestres. C'est aussi un rappel à l'oiseau, cet animal qui pond des oeufs, avec un

bec, symbole apparemment phallique. Mais ici, il n'y a qu'un signe de cet oiseau probable, un signe déguisé en seins, un signe de la raison métaphorique du 'pouvoir voler'. Cette aile est devenue, comme les montagnes, bien figée, bien lourde, et en général elle empêche de se déplacer. Peut-être qu'il faut associer le concept de 'nourriture primaire' — qui nous rend lourd mais avec laquelle l'on reste vivant — et le concept de 'l'envie de voler comme un oiseau' — qui est irrationnel mais inspirant.

La nature d'un ange / démon n'est pas réellement claire. C'est presque un cadavre vivant, un corps entièrement fait de paradoxes, un corps inachevé. Cet ange / démon est une femme, de son ventre est sorti un phallus tellement grand, tellement lourd, qu'elle l'a gardé droit à l'aide d'une baguette. Sexuellement et physiquement parlant, cet ange / démon est dans une situation très compliquée. Cette créature est peut-être la trace représentant la relation que j'ai avec ma mère ; cette jouissance permanente entre nous.

Le phallus symbolise ma rébellion. Je considère l'image du phallus comme l'image de la virilité de l'homme ; je la coupe puis l'attache à tous les éléments picturaux que je désire rendre symboliquement virils. Si l'homme se considère supérieur à moi (puisqu'il possède un phallus) et si j'ai le pouvoir en tant que peintre de me moquer de la source de son pouvoir, je vais donc le faire. C'est comme une vengeance douce, puisque je coupe symboliquement le phallus / la virilité, et que dans la vraie vie, avec plaisir je le désire.

Un pont est censé attacher deux points proches mais séparés, c'est également un élément qui peut symboliser le sens du mot 'relation'. Ce pont au caractère oriental dont l'image est gravée dans ma mémoire, me rappelle encore le souvenir d'un voyage d'enfance à Isfahan et le Pont du *Si-o-se Pol* (سی و سه پل) qui se traduit en français par : Le pont de Trente-trois ponts ! En persan, il y a un proverbe plutôt ispahanian qui dit : « *Ispahan, est la moitié du monde* »³¹⁶. En Iran, c'est depuis des siècles qu'Isfahan est considérée comme étant la moitié du monde. L'existence de plus de six mille œuvres historiques datant de centaines et de milliers d'années est peut être une bonne raison d'accorder ce titre à une zone précieuse de la terre d'Iran. C'est peut-être ainsi, pour ce dernier, que j'ai peint paradoxalement un fantôme de cet ancien pont historique représentant la relation mère-fille, le fantôme de la femme sacrée qui, au fil du temps s'effondre et s'efface ; une femme qui était autrefois déesse, ma moitié du monde, riche et généreuse.

L'image de ma mère ne représente pas vraiment ma mère, elle est l'image d'une déception face au mythe de la mère. Elle est toutes les mères et aucune mère ; c'est une fillette, une femme,

³¹⁶ En persan : « اصفهان نصف جهان » Isfahan : le moitié du monde » est également le titre d'un livre de récits de voyages de Sadegh Hedayat, écrivain et traducteur iranien, qui s'est suicidé le 9 avril 1951 à Paris.

une mère, une femelle, une possibilité de naissance, une possibilité de plaisir ; j'ai toujours voulu que ma mère soit Mère.

Sur cette peinture, je suis une petite fille qui ressemble légèrement à un garçon. Je symbolise probablement cette envie de rester enfant, de ne jamais grandir, de rester sous la protection des adultes responsables. Je me rappelle aussi que je ne veux pas entendre ce que je viens de dire, puisque j'ai ma main qui cache mon oreille ; j'apparais, à mes yeux, diabolique et méchante.



Ainaz Nosrat, *Ma mère et Moi*, 2015-2016,
huile sur toile, 180x120cm

La peinture, *Ma mère et Moi*, en l'état actuel, montre le visage de ma mère, cette fois-ci elle est presque belle, jeune et fière. Son visage ne lui appartient pas, je l'ai inventé, mais je sais que c'est elle. Elle symbolise ma vision fantomatique du rôle de la Mère dans ma mythologie personnelle ; son importance que j'ai voulu oublier. Le corps de ma mère, comme une maison me protège, peut-être de la lumière, peut-être de l'ombre.

Moi, je suis une petite fille avec les fantômes de deux fleurs que ma mère garde sur ma tête ; elles ressemblent aux oreilles de Minnie Mouse. Je suis assise comme un bouddha, mon

corps est en bleu foncé, ma mère, avec son autre main, retient mon coude. J'ai ma main sur mon oreille droite. J'ai, peut-être, le désir d'être encore un enfant-sage, puisque je sais que j'étais plus sage autrefois qu'aujourd'hui, mais je reste encore comme une petite diablesse malignement bleue.

Un fantôme de ce qui été une fois un ange / démon inachevé symbolise une mi-présence de 'la chose' antérieure, de la chose qui me dérangeait si brutalement : la mort de ma mère vivante. Ce fantôme qui s'est mis entre la lumière et l'ombre représente le passé. Il n'a plus d'importance mais est là en permanence.

La lumière, dans mon imagerie, est souvent la source de ce que j'identifie comme étant 'le bien'. En parallèle de ce dernier, j'ai toujours peur de me rendre compte, au bout d'un moment, qu'il s'agissait d'une apparence plus que d'une vérité. Autrement dit, je ne peux pas identifier la lumière de cette peinture à un symbole bénéfique ou à un symbole de menace. Elle est à la fois la trace des deux et de l'angoisse que leur contradiction génère à l'intérieur de moi.

L'ombre de cette peinture couvre la majorité de l'espace. C'est là que l'imagination est libre d'inventer ce qu'elle désire voir. L'ombre est toujours enceinte de l'imagination et de la création invisible, en attendant de prendre forme pour se mettre en lumière. Elle est ici la trace de ce que je sens en permanence, le fait d'être enceinte et dans l'attente d'une naissance. La nature de l'ombre est très proche de ma nature profonde.



12. L'artiste pluriel / l'intelligence multiple / langage du chamanisme / langage de la pratique artistique

*« Cette Voûte céleste, pour ma perte et la
 tienne,
 Vise nos âmes pure, la mienne et la tienne,
 Assieds-toi sur le gazon, mon idole ; avant
 peu
 Ce même gazon croîtra de ma poussière
 et de la tienne. »³¹⁷*

Dans ce chapitre, j'aborde en premier lieu la posture d'une personnalité iranienne qui, malgré l'époque à laquelle elle a vécu, occupe une place incontournable dans le panthéon contemporain de la culture iranienne.³¹⁸ Omar Khayyam (1048-1122, né à Neiychabure en Iran) est un des plus importants mathématiciens du Moyen-Age. Il doit évidemment sa renommée, aussi, à son œuvre poétique, une des plus marquantes de la culture musulmane. Il était également astrologue et philosophe. Il est surtout connu en occident surtout pour ses Quatrains. *« Au fil des siècles, le nombre de quatrains attribués à Omar Khayyam n'a cessé de croître, brouillant l'identité de l'œuvre originale et donnant de son auteur l'image d'un poète libertin et irrévérencieux. Le poète apparaît alors comme un sage soufi, usant d'une symbolique transgressive, mais précise pour appeler les hommes à connaître l'ivresse de Dieu au-delà de la religion instituée. »*³¹⁹ Omar Khayyam est un de ceux qui font vibrer en moi les modulations chamaniques de l'artiste, harmonisant entre elles trois vertus qui m'impressionnent, son

³¹⁷ Omar Khayyam, *les quatrains d'Omar Khayyam*, traduits du persan sur le manuscrit conservé à Bodleian Library d'Oxford, publiés avec une traduction et des notes par Charles Grolleau, 1902, Paris.

³¹⁸ Depuis que je vis en France, souvent quand je rencontre pour la première fois un/une français, après m'avoir demandé de quelle origine culturelle je suis, s'il/elle connaît un peu ma culture, va immédiatement nommer Omar Khayyam ou le film d'animation de Marjan Satrapie, *Persepolis* sorti en 2007, puis quelques autres personnalités iraniennes célèbres. C'est pour cette raison que j'applique le terme de panthéon contemporain. Ces personnalités, vivantes ou non, forment un corps virtuel pour la culture iranienne dans l'imaginaire des peuples d'autres origines.

³¹⁹ <http://www.albin-michel.fr/ouvrages/les-quatrains-domar-khayyam-9782226159137> date de consultation : 12/09/2017

intelligence, sa tolérance et sa passion ; être pluriel comme j'en cherche ! Au contraire du moule contemporain social de l'ultra-spécialisation, je rêve de propositions d'une hyperexploitation libératrice de toute la potentialité cérébrale, non pas pour se soumettre à une seule tâche dans l'organisation humaine, mais pour atteindre le sublime de l'être total, même si c'est un mythe de plus !

Omar Khayam est un peu un Léonard de Vinci. Un Einstein, un Hawking, qui vise le plus haut, qui peut se le permettre avec des moyens infiniment plus puissants que, le semble-t-il, les 'nombreux' : « *Regardez vers les étoiles et pas vers vos pieds. Essayez de donner un sens à ce que vous voyez, et demandez-vous ce qui fait que l'univers existe. Soyez curieux* ». ³²⁰ Et encore : « *Je jure d'utiliser mes connaissances scientifiques pour le bien de l'humanité. Je promets de ne jamais faire de mal à un être humain ou à un animal dans ma quête de savoir. [...] Je devrais me montrer courageux et prudent dans les recherches sur les mystères qui nous entourent. Je ne devrais pas utiliser mes connaissances scientifiques pour mon profit personnel ni les transmettre à ceux qui cherchent à détruire la merveilleuse planète sur laquelle nous vivons. Si je trahis ce Serment, que la beauté et les prodiges de l'univers me soient à jamais cachés* ». ³²¹

D'ailleurs, j'aime considérer le terme d'« artiste pluriel » comme étant le minimum exigible de l'artiste contemporain, même si bien sûr l'humanisme et son ouverture a été le paradigme de l'artiste classique - je ne peux qu'être concernée par cela, depuis Téhéran jusqu'à la ville prussienne et française de Strasbourg, en raison d'une confluence pluriculturelle. Elle trouve ses racines, bien entendu, dans les postures de certains artistes classiques, des artistes de différents cultures qui se joindront dans la forme de leurs démarches. C'est ainsi que je suis frappée par la trilogie *posture / rôle / place* qui oppose un artiste confronté à la circulation du Pouvoir en Iran et en Occident, si on veut bien me passer la généralisation qui s'impose à moi quand j'observe l'Occident en tant qu'un tout qu'il n'est évidemment pas. Venant d'un pays Tiers, le premier monde qui m'est apparu, l'Europe me semble être comme un fragment du second auquel il s'allie, comme un homme du peuple serait aveuglé par la confusion entre l'apparat de puissants aux titres de noblesses pourtant aussi multiples et distincts que les barons et les ducs, les marquis et les comtes, les nobles de robe et d'épée et les bourgeois.

Venant d'un pays du 'troisième monde', il m'apparaît naturel de voir les 'premier' et 'deuxième monde' comme des alliances. Ainsi, en abusant innocemment de ma culture métissée,

³²⁰ Janik Pilet, *L'ultime secret de l'univers*, EDICO éditeur et JDH édition, Paris, 2018, p.44 Note : citation de Stephen Hawking.

³²¹ Lucy Hawking, Stephen Hawking et Christophe Galfard, *Georges et les secrets de l'univers*, édition 12-21, Paris, 2007. <https://www.babelio.com/auteur/Stephen-Hawking/11047> date de consultation 12/08/2016

puis-je me tenir face à un dit occidental, comme les Français purent jadis se demander comment l'on pouvait être persan, alors que la Perse, elle aussi, est une immensité aux multiples facettes et où se perdirent tant de caravanes. La raison de mon innocente posture est qu'elle m'ouvre les yeux sur mille méfaits du système culturel qui a surgi devant moi, la voyageuse.

Dans ma culture, l'art doit être défini. J'ai besoin de me l'approprier. Je me désintéresse des acoquinements entre l'intellectuel théoricien et le philosophe, je définis le mot d'art en m'y mettant, en m'y reconnaissant, en y édictant un pouvoir, et comme tout pouvoir, en évitant tout abus, par la règle du retour au Soi. Je suis l'aphorisme grec *connais-toi toi-même* pour aider l'autre à se mettre face à sa propre personne. Ainsi je définis par *art* une pratique. Celle-ci doit-elle, aujourd'hui, chez les contemporains, comporter un savoir pluriel ? Ce savoir pluriel ne fait-il pas de l'artiste contemporain un chaman ?

Bien entendu dans le langage courant on voit bien qu'il n'est pas un seul humain dont les potentialités ne soient pas multiples, mais au moment d'évoquer la pratique au quotidien d'un savoir-faire, révélation du soi-même, je sens bien que je suis en train d'affecter un pouvoir à l'artiste-chaman - la pluralité est-elle connexe du pouvoir ? La pluralité d'une pratique qui s'autorise la révélation à soi-même, c'est précisément cela : intelligence de l'autre, tolérance de l'altérité, passion pour l'altération. La multiplicité des savoir-faire nécessite la diversité de l'intelligence. L'intelligence, à mon sens ainsi que chez Howard Gardner, est multiple et chaque être parlant en possède plusieurs formes qui lui sont utiles durant sa vie pour qu'il atteigne ses objectifs. Bien entendu, c'est de l'ordre du possible qu'une forme particulière d'intelligence soit dominante dans la personnalité d'un être parlant. Cependant, dans le domaine de l'art contemporain, de multiples formes d'intelligence peuvent se réunir pour atteindre l'objectif principal de tout artiste, celui de créer une œuvre authentique donc potentiellement auratique, qui les rendra finalement immortels. Cet objectif est presque opposé à la nature thérapeutique de la pratique artistique. Cette position peut parfois générer un paradoxe existentiel qui peut éloigner l'artiste du processus curatif de l'acte créatif.

- Langage du chamanisme / Intelligence linguistique / Langage de la pratique artistique :

L'intelligence linguistique : est la capacité d'apprendre plusieurs langues. Être bilingue. Avoir une compréhension approfondie des mots. C'est donc l'intelligence qui sert à une communication verbale. Le langage, dans la pratique artistique ainsi que dans le chamanisme, est naturellement un des outils à travers lesquels un artiste et un chaman s'expriment. Encore une

fois, le langage, est la base de l'existence d'un être-parlant, artiste ou chaman. Mais la base dans ces deux langages ne s'adresse pas à la même chose. Dans le chamanisme le langage verbal est une nécessité mais dans l'art cela n'est pas obligatoire. Par exemple, dans le chamanisme : *« Quelle que soit la façon dont l'intéressé est devenu candidat au chamanisme, le rite d'initiation sera strict, avec des règles bien définies, selon la communauté. Deux étapes marquent l'initiation : l'apprentissage du langage rituel et de la communication avec la sur-nature et l'apprentissage didactique en soi, qui passe par la connaissance d'une pharmacopée poussée »*.³²² De plus : *« Dans de nombreuses traditions, l'amitié avec les animaux et la compréhension de leur langue constituent des syndromes paradisiaques. Au commencement, c'est-à-dire dans les temps mythiques, l'homme vivait en paix avec les animaux et comprenait leur langue. Ce n'est qu'à la suite d'une catastrophe primordiale, comparable à la 'chute' de la tradition biblique, que l'homme est devenu ce qu'il est aujourd'hui : mortel, sexué, obligé de travailler pour se nourrir et en conflit avec les animaux. En se préparant à l'extase, et pendant cette extase le chaman abolit la condition humaine actuelle et retrouve, provisoirement, la situation initiale. L'amitié avec les animaux, la connaissance de leur langue, la transformation en animal, sont autant de signes que le chaman a réintégré la situation 'paradisique', perdue à l'aube du temps »*.³²³

Le chaman utilise donc le langage pour pouvoir attribuer une identité unique à un rituel thérapeutique. Souvent ce sont des chants chamaniques qui accompagnent un rituel. Dans quelques traditions iraniennes proches des démarches chamaniques, on remarque l'utilisation vaste d'écritures destinées à résoudre des problèmes spirituels ainsi que des problèmes matériels. Par exemple : Doâ-nevis (دعانویس) est le terme utilisé pour décrire celui qui essaye de résoudre les difficultés de la vie en écrivant des textes religieux sur des objets tels que des casiers clés, des bols ou du papier. Certaines de ces personnes affirment qu'ils sont des véhicules pour l'expression de la puissance du Dieu, et qu'ils possèdent une connaissance des 'sciences occultes'. Certains musulmans considèrent que les prières religieuses sont efficaces pour soulager ou améliorer les maladies.

Dans le monde de l'art contemporain, la majorité des êtres-parlants catégorisés sous le titre d'« artistes contemporains » est bilingues. Être bilingue est presque une nécessité / protocole dans la vie contemporaine d'un artiste ainsi que pour tous les êtres-parlants de nos sociétés

³²² <https://www.potomitan.info/divers/chamanisme.html> date de consultation : 25/09/2017

³²³ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, édition Payot, Paris, 1968, p.80

mondialisées.³²⁴ Or, un artiste possède également la capacité d'inventer son propre langage, car c'est un être créatif qui se croit / voit dans un espace illimité. Le langage de l'artiste est bien entendu souvent non verbal, l'artiste peut en effet transformer n'importe quelle matière en matière du langage personnel afin d'observer et d'exploiter les formes de sa psyché.

Ma démarche artistique s'identifie en premier, par l'action de peindre. Le langage n'est donc, dans son sens littéral, pas souvent présent dans ma production plastique. Les images que je peins sont narratives et c'est pourquoi le concept de 'langage' est si important à mon regard. L'étymologie du mot 'narrative' du latin *narratio* désigne : 'le sens du récit'. En persan ce mot se traduit par *ruiedâd-guie* (رویدادگویی) qui signifie : 'décrire un événement'. Le mot *ruiedâd-guie* (رویدادگویی) est composé du nom *ruiedâd* (رویداد) : 'l'événement'³²⁵, et du mot *-guie* (گویی) de la deuxième personne du singulier présente dans racine du verbe *goftan* (گفتن) signifiant : 'dire'.³²⁶ Le mot *-guie* (گویی) en persan porte aussi d'autres sens qui sont plus en accord avec mon entendement du mot 'narrative'. Le *-guie* (گویی) signifie également : 'comme si', 'deviner', 'peut-être', 'apparemment'.³²⁷ J'aime ce mot persan puisqu'il révèle le sens de 'l'interprétation personnelle' ; la peinture est une narration ; une pénétration sensuelle. Elle est une prédiction personnelle.

- La logique, le chamanisme et l'intelligence logicomathématique de l'art :

L'intelligence logicomathématique : c'est la capacité analytique ainsi que la capacité de construire des schémas. Être capable d'analyser et d'expliquer les causes des choses. « *Associée à l'hémisphère gauche, particulièrement les lobes pariétaux, cette intelligence exploite aussi des éléments de l'hémisphère droit. Ainsi, l'aptitude à lire et à produire des signes mathématiques se situe le plus souvent dans l'hémisphère gauche, alors que la compréhension des relations numériques et des concepts relève du droit* ». ³²⁸ **Logique du chamanisme** : n'a pas un lien direct avec les mathématiques ou la logique qu'on connaît sous une forme classique et matérialiste. Par

³²⁴ Pour se brancher aux mouvements artistiques internationaux d'aujourd'hui (si il y en a !) il vaut mieux, au moins savoir parler et lire en anglais.

³²⁵ Jean-Jaques-Pierre Demaisons, *Dictionnaire Persan-Français Vol I*, p.55

Note : également une traduction du mot *ruiedâd* (رویداد) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

³²⁶ Adolphe Bergé, *Dictionnaire Persan-Français*, p.345

Note : également une traduction du mot *goftan* (گفتن) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

³²⁷ Ibidem, p.350

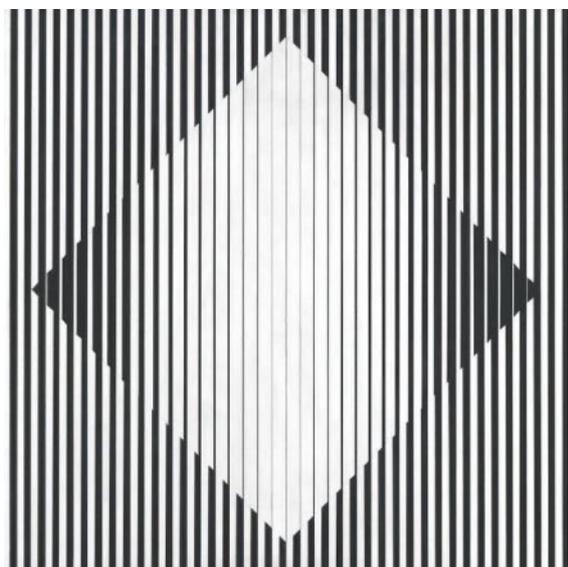
Note : également une traduction du mot *-guie* (گویی) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

³²⁸ <https://neuropedagogie.wordpress.com/2015/07/25/lintelligence-logico-mathematique/> date de consultation : 20/09/2017

ailleurs, un chaman est capable de mesurer, de raisonner, d'inventer et de suivre une forme de logique et résoudre les problèmes spirituels. Dans certaines pratiques chamaniques, les formes géométriques possèdent différentes significations. Ces formes ont été souvent utilisées pour symboliser le langage chamanique. Dans la culture musulmane-iranienne se trouve une technique connue sous le terme de *Hesab-é-Abjad* حساب ايجاد (numérologie islamique) pour transformer les lettres en chiffres, elle est également utilisée pour écrire des prières sous une forme codifiée sur des objets minuscules.

Par ailleurs, dans le monde de l'art, la **logique** : en premier regard est une opposition à l'art lui-même, mais, dans le langage, puisque l'on peut dire 'l'art des mathématiques', il peut déjà s'assembler à la logique pure. L'art, puisqu'il ne détermine rien, n'est pas logique ni mathématique dans sa nature, mais quand un artiste aura besoin de la logique ou des mathématiques, il les utilisera. Autrement dit, l'artiste contemporain, pour arriver à ses fins, se permet d'utiliser presque tout intermédiaire. Dans l'art visuel ainsi que dans d'autres domaines de l'art, les règles mathématiques comme le nombre d'or, la perspective, l'anamorphose ou les images paradoxales ont été appliquées depuis longtemps. Les mathématiques sont également présentes dans plusieurs mouvements artistiques du vingtième siècle, par exemple dans le cubisme analytique, l'abstraction géométrique, le constructivisme, l'Op'Art ou art optique, l'art minimal, l'art conceptuel etc.

La logique du chamanisme se situe là où 'la croyance profonde' se situe, ce dernier terme étant une expression personnelle pour décrire des croyances si ancrées dans la forme d'une psyché, qu'inconsciemment elle affecte des comportements majeurs et des pensées intimes d'un être parlant durant sa vie quotidienne. Je veux dire, par cela, que par la force d'une croyance gravée profondément dans l'esprit d'un être parlant, il peut inventer une logique et à partir d'elle, raisonner autour des questions existentielles. L'intelligence sert ici à imaginer et à trouver cette croyance profonde qui génère également une confiance en soi. C'est également la même chose dans ma démarche artistique, je me sers de la logique seulement quand j'ai en besoin ou quand elle peut m'aider à prendre du recul sur mon univers fantastique et mythologique. C'est cet espace de confiance en soi, cher dans ma démarche et 'logique' en tant qu'action mentale, qui provoque parfois des blocages émotionnels, car ce sont des émotions qui viennent d'une logique qui pointe la réalité parfois amère, terrifiante et déprimante.



Bridget Riley, *Opening*, tempera et crayon sur tableau de composition, 102,6 x 102,7 cm, 1961, National Gallery de Victoria, Melbourne.



Georges Rousse, *Le Carré*, acrylique sur le mure, 2004, St Cloud, France.

- Le corps, le chamanisme et l'intelligence corporelle-kinesthésique en art :

L'intelligence corporelle-kinesthésique : « est la capacité à utiliser son corps de façon coordonnée, par exemple dans les activités sportives, la danse ou la chirurgie, pour exprimer une idée, un sentiment, une activité physique ». ³²⁹ Ce qui fait le lien entre ce type d'intelligence et l'art ou le chamanisme, c'est le concept du 'corps'. **Dans le chamanisme** de Russie, d'Asie centrale et de Sibérie, le rapport au corps est très particulier, comme par exemple — comme je l'ai marqué auparavant — le concept de morcellement du corps du futur chaman. Ce rapport au corps dans le chamanisme est souvent violent : « *Vu sous cet angle, n'importe quelle 'maladie-vocation' remplit le rôle d'une initiation car les souffrances qu'elle provoque correspondent aux tortures initiatiques, l'isolement psychique d'un 'malade choisi' est le pendant de l'isolement et de la solitude rituelle des cérémonies initiatiques, l'imminence de la mort connue par le malade (agonie, inconscience, etc.) rappelle la mort symbolique figurée dans la majorité des cérémonies*

³²⁹ <http://www.marie-paule-dessaint.com/article/memoire/112-les-9-formes-d-intelligence-selon-howard-gardner.html>
date de consultation : 22/09/2017

*d'initiation. Les exemples qui suivent montreront combien le rapprochement maladie-initiation va loin. Certaines souffrances physiques trouveront leur traduction précise sous la forme d'une mort (symbolique) initiatique comme, par exemple, le morcellement du corps du candidat (= malade), expérience extatique qui peut se réaliser soit grâce aux souffrances de la « maladie-vocation » soit par certaines cérémonies rituelles, soit, enfin dans les rêves ».*³³⁰

Le concept de morcellement du corps dans cette forme de chamanisme est donc un outil d'initiation à la pratique chamanique. La maladie attrapée ou le rêve du morcellement du corps vu par le futur chaman montrent ce rapport étrange au concept du corps. Dans certains rêves chamaniques les concepts d'« organe » et de renouvellement des organes révèlent quelque indices sur le symbolisme du « corps » dans le chamanisme. Un chaman reçoit ses pouvoirs thérapeutiques et magiques une fois que ses organes ont été renouvelés par les esprits des anciens chamans dans un rêve ou dans des étapes d'extases. Cela me rappelle la profondeur des éléments d'une personnalité. On dirait qu'en effet, « le renouvellement des organes psychiques » est un moyen d'aborder des éléments fondateurs de la personnalité. Il y a une similarité entre le renouvellement d'organe dans les rêves chamaniques et le phénomène du morcellement corporel qui correspond à la perte du sentiment d'identité ou de familiarité avec soi-même, dans le langage psychiatrique. Or, le chamanisme considère ce trouble identitaire, comme une force magique attribuant au nouveau chaman ses pouvoirs thérapeutiques dépassants l'individualité d'une seule personne.

C'est le stade du miroir qui construit le lien entre la notion du morcellement corporel dans le chamanisme et son lien à la dépersonnalisation. Ce stade m'intrigue car je trouve qu'il joue un rôle majeur dans ma vie, aussi bien en tant qu'individu qu'en tant qu'artiste. Le miroir est pour moi un objet très désirable, je regarde souvent mon reflet. « *Selon Lacan, dans le séminaire sur l'angoisse : la dépersonnalisation commence avec la non-reconnaissance de l'image spéculaire. Il travaille l'Unheimlichkeit freudienne dans son schéma optique qui met en relation l'image du corps et la représentation narcissique (ce que l'on investit comme libido dans son image au miroir et, dans les cas favorables, au-delà de cette image) ».* De plus : « [...]au début de la vie, l'espace de la psyché est indivis, marqué par un premier organisateur des excitations exogènes et endogènes : c'est le continuum hallucinatoire entre la mère et l'enfant dans l'accordage affectif. La peau organise une première limite et une surface érogène d'inscription des expériences motrices. La réflexivité s'organise, celle de la voix dans les vociférations, celle de la peau : se toucher-touchant. Notons aussi ce qui a été évoqué par Henri Wallon dans les années 1930 au

³³⁰ Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, p.44

sujet de la reconnaissance du corps propre chez l'enfant, qui passe par un premier état inévitable reposant sur une dissociation et une extériorité, condition de la représentation du corps propre ». ³³¹ L'envie de me regarder dans un miroir, de me peindre ou de passer du temps à prendre du plaisir toute seule, est une partie inséparable de ma démarche artistique. Je crois que je n'ai pas bien saisi ce stade auparavant, d'où l'envie de rassembler mes organes / mes morceaux identitaires.

Une autre figure de chamanisme liée à l'intelligence corporelle est : « *Tekha Sbara Matzkala* ³³², la divinité de la danse, de la fécondité et des richesses, qui vit avec les neuf filles de Solboni, le dieu de l'aurore. Ce sont des divinités spécifiques des chamans et seuls les chamans leur font des offrandes ». ³³³ La danse a donc un rôle très important dans les pratiques chamaniques, c'est même une technique de l'extase. Dans la tradition spirituelle irano-kurde il existe une forme de danse spirituelle du nom du Samâ (سماع). Elle est particulièrement pratiquée par les derviches de plusieurs écoles. Il existe de multiples entendements du concept du Samâ (سماع), certains l'ont considéré comme 'le cri de la vérité' et certains d'entre eux l'ont intitulé 'prière de l'amour' ou 'prière des saints'. ³³⁴ Le terme soufis Samâ (سماع) signifie en arabe : 'entendre', puisque les cérémonies de cette danse sont toujours accompagnées de chants et de musiques traditionnelles aux rythmes accélérants visant à atteindre l'état de l'extase. Cette dernière ouvre une fenêtre sur le sens du mot 'extase' et son lien avec la pratique de la danse et ses multiples branches culturelles. Dans la tradition du Samâ (سماع), les camarades sont sous l'influence de la poésie, de la musique et dans enthousiasme émotionnel et anxieux. Ils crient, ils déchirent leur vêtements. Des heures pieds nus, ils tournent les uns avec les autres ou les uns autour des autres. Avec cette passion, ils se vident pendant un moment ou pendant quelques instants d'eux-même. ³³⁵

L'art du corps utilise les capacités d'un corps pour exprimer ainsi ce qu'est qu'exister. En particulier la danse, le théâtre, et la performance artistique représentent des savoir-faire dépendants d'une forme d'intelligence corporelle / kinesthésique. Comme Pina Bausch ³³⁶ l'a si bien dit : « *Il faut apprendre à être touché par la beauté, par un geste, un souffle, pas seulement*

³³¹ David Fradet, *La dépersonnalisation: étude psychanalytique de la dimension contemporaine du phénomène*, Université Rennes 2, 2017, page 88. NNT : 2017REN20033 .

³³² C'est une divinité du chamanisme chez les Bouriates et les Téléoutes

³³³ Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, p.76

³³⁴ Dr. Mohammad. Farahmand, *Samaa du Molavi et la base des mouvements*, article de l'Université Azad Islamique de la ville d'Ardabil, 2008, Iran, texte d'origine en persan.

<http://www.ensani.ir/storage/Files/20101113135425-92.pdf> date de consultation : 21/03/2016

³³⁵ Ibidem

<http://www.ensani.ir/storage/Files/20101113135425-92.pdf> date de consultation : 21/03/2016

³³⁶ Philippina Bausch dit Pina Bausch est une danseuse et chorégraphe allemande 1940-2009

par ce qui est dit et dans quelle langue : percevoir indépendamment de ce que l'on sait ».³³⁷ En effet, le rapport de l'art au corps est un rapport poétique, expressif et esthétique qui cherche à surmonter la matérialité du corps. La performance artistique fait également preuve d'intelligence corporelle, il s'agit peut-être de 'simplement exister' à travers un corps. Par exemple, Marina Abramović³³⁸ et Ulay³³⁹, dans la performance d'*Imponderabilia* (1977, Galleria d'Arte Moderna, Bologne) mettent en scène la difficulté d'affronter le corps nu d'une personne dans un contexte provoquant mais commun. Ils se tiennent nus face à face à l'entrée de la galerie. Les spectateurs doivent donc passer à travers l'espace libre entre les corps nus des deux artistes. Cette performance est avant tout un contact corporel entre les performeurs et les spectateurs, un contact parfois gênant, parfois agréable, parfois impossible, parfois violent. Dans cette performance, plusieurs identités sont attribuées à l'action d'un contact corporel. Il y a un contact entre l'artiste et le spectateur, entre le corps nu et le corps caché, entre l'œuvre d'art et le corps, entre l'œuvre et l'art etc. Ils se manifestent ainsi dans une autre occasion : « *Dans un espace choisi, nous nous tenons nus dans l'entrée principale du musée, face à face. Le public entrant dans le musée doit traverser le petit espace entre nous. Chaque personne qui passe doit choisir laquelle de nous affronter* ».³⁴⁰ Affronter la notion du corps nu, son entité et ses détails, bien entendu liés au stade du miroir — ainsi qu'aux autres stades (anal, oral, phallique) des théories de la psychanalyse — est une action qui est plus au moins extrême mais thérapeutique. Dans une pratique artistique, la provocation de l'affrontement extasié d'un tabou, d'une peur ou tout simplement d'un élément inconnu, est en effet une action qui peut laisser une trace auratique. Il y a un rapport entre la notion du corps dans le chamanisme et l'intelligence corporelle qui désigne « *l'intelligence du mouvement. Elle permet d'établir des relations entre l'esprit et le corps [...]* ».³⁴¹ Ce rapport d'où l'esprit et le corps sont considérés comme séparés (corps morcelé) mais en besoin perpétuel d'entretenir une relation équilibrée et permanente est un rapport presque chamanique à la notion du corps.

³³⁷ Maxime attribuée à Pina Bausch.

<https://mag.grandsballets.com/fr/magazine/textes/14-questions-a-la-danseuse-maude-sabourin/> date de consultation : 13/06/2017

³³⁸ Marina Abramović est une artiste serbe contemporain, elle pratique la performance artistique après avoir abandonné la peinture académique. Elle a repoussé les frontières de la performance artistique.

³³⁹ Frank Uwe Laysiepen surnommé Ulay est un artiste performeur allemand de 1976 à 1988. Il a travaillé avec Marina Abramović.

³⁴⁰ Marina Abramović, *Imponderabilia*, dans *Marina Abramović: The Artist Is Present*, catalogue d'exposition, Museum of Modern Art, New York, 2010, p. 100

« *In a chosen space, we are standing naked in the main entrance of the museum, facing each other. The public entering the museum have to pass sideways through the small space between us. Each person passing has to choose which one of us to face* »

³⁴¹ <https://www.grantalexander.com/la-coherence-du-corps-et-de-l'esprit/> date de la consultation : 12/01/2020

Le corps fait également appel aux émotions sexuelles, une émotion qui est directement, voire matériellement, en rapport avec le corps physique d'un être. **Dans le chamanisme** : « [...] une chamane, observée par Shirokogorov, éprouvait des émotions sexuelles pendant les épreuves initiatiques ; la danse rituelle du chaman golde en train de nourrir son dyami (qui est censée pénétrer en lui pendant ce temps) aurait un sens sexuel ; dans le folklore yakoute étudié par Trostschansky, il est toujours question de jeunes esprits célestes (les enfants du Soleil, de la Lune et des Pléiades, etc.) ». ³⁴² L'énergie sexuelle associée aux mouvants corporels dans une danse chamannique est donc une technique de l'extase. On trouve ce concept sous une autre forme dans le tantrisme ³⁴³ ; il s'agit de l'énergie 'Kundalini'. ³⁴⁴ Dans le chamanisme, la danse permet aux chamans de se mettre en état d'extase pour atteindre des visions spirituelles : « Ces expériences extatiques initiales des prophètes serviront de modèle à tous les adeptes de la « Ghost Dance Religion » ³⁴⁵. À leur tour, après de longues danses et des chants, ces derniers tombent eux aussi en transe ; ils visitent alors les régions de l'au-delà et rencontrent les âmes des morts, les anges et parfois même Dieu. Les révélations premières du fondateur et des prophètes deviennent, de la sorte, le modèle de toutes les conversions et extases ultérieures ». ³⁴⁶

³⁴² Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, p.36

³⁴³ Le tantrisme est un ensemble de textes sacrés, qu'il s'agisse de doctrines, de rituels et de méthodes initiatiques, qui ont pénétré de façon diffuse la plupart des branches de l'hindouisme.

³⁴⁴ *Kundalini* est un mot sanskrit utilisé dans le Yoga qui veut dire : l'énergie puissante et spirituelle située à la base de la colonne vertébrale

³⁴⁵ Traduit de l'anglais vers le français, la « Ghost Dance Religion » signifie : « le religion de danse des esprits »

³⁴⁶ Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, p.62



Marina Abramović, *Rythme o*,
Performance, FIAC,
performance, durée : 6 heures
(20h - 2h) ,1974, Studio
Morra Naples, Italy



Pina Bausch, *Café muller*, Wuppertal,
Allemagne,1978



Marie Chouinard, *body_remix / les - variations-Goldberg*, 2005
ballet en deux temps, Festival internationale de danse contemporain
de la Biennale de Venise



Yves Klein, *Anthropométries*, 1960
performance, galerie Internationale
d'Art Contemporain Paris, 9mars.



Journée Exploratoire de l'art et de l'environnement, performance avec Désiré Amani, 2015, Syndicat Potentiel, Strasbourg, France



Rites de passages, collaboration dans la performance collective, 2015, organisée par Désiré Amani, musée Alsacien, Strasbourg France.

- L'espace, le chamanisme et l'intelligence spatiale en espace de l'art :

L'intelligence spatiale est la « *Capacité à créer des images mentales et à percevoir le monde visible avec précision dans ses trois dimensions.* »³⁴⁷. Ceci est l'intelligence qui est souvent attribuée aux artistes, car elle est liée au pouvoir de 'visualisation', ce qui est en soi 'une action mentale / imaginaire' ou bien une 'reproduction mentale de la réalité'. Quel est le lien entre ce type d'intelligence et le chamanisme ? Dans le chamanisme, ce type d'intelligence se remarque ainsi dans l'action de visualiser une vision communicative des esprits de la nature et des ancêtres. Pour cela, la plupart du temps le chaman utilise des drogues traditionnelles pour atteindre l'état d'extase. Les concepts qui forment un point en commun entre le chamanisme et l'art sont donc celui de 'la vision / visualiser / reproduction mentale' et celui de 'l'utilisation d'une drogue pour atteindre l'extase d'une vision créatrice'.

L'espace de l'art est un endroit dans lequel l'art peut vivre et survivre. L'intelligence spatiale qui pointe les concepts de 'l'espace' et de 'la vision' dans l'art, en particulier dans l'art visuel est un outil primordial de l'action créative. Autrement dit, chaque image ou chaque vision artistique, avant se réaliser, avant de se rendre visible, existe en premier dans un espace invisible et non matériel existant à l'intérieur de l'être-parlant (artiste-chaman).

- L'empathie, le chamanisme et l'intelligence interpersonnelle en art :

L'intelligence interpersonnelle est l'« *aptitude à discerner l'humeur, le tempérament, la motivation et le désir des autres personnes et à y répondre correctement* ».³⁴⁸ C'est en effet, une forme d'intelligence qui, chez un être parlant, relève du concept de 'l'empathie'. L'empathie étant une qualité nécessaire pour atteindre la paix, elle est un espace qui permet à être parlant de mieux se connaître soi-même. Ce n'est pas évident de trouver un lien entre le concept de 'l'empathie' et le concept du 'chamanisme'. Peut-être même que le seul rapport se trouve dans l'action d'attribuer des esprits à des éléments naturels ainsi qu'aux animaux et aux morts. Il faut posséder

³⁴⁷ <http://www.marie-paule-dessaint.com/article/memoire/112-les-9-formes-d-intelligence-selon-howard-gardner.html>
date de consultation : 12/07/2017

³⁴⁸ Jacques Belleau, *Les formes d'intelligence de Gardner : Présentation et réflexions quant aux applications potentielles.* <http://www.cll.qc.ca/Publications/Intelligences%20multiples.pdf> date de consultation : 22/04/2017

la qualité d'empathie envers un élément naturel comme le feu pour imaginer son esprit, car l'identité qu'un être parlant attribue à une chose ou à une force naturelle est une projection de l'identité qu'il s'attribue à lui-même. **L'empathie du chamanisme** se situe donc dans ces croyances spirituelles et animistes. Il ne s'agit pas forcément de l'empathie pour un autre être parlant, mais d'une empathie universelle qui s'adresse à toute forme de vie. **L'empathie dans l'art** n'est par ailleurs, comme tout le reste des comportements humains, pas obligatoire mais bien utile dans certains domaines comme le théâtre, la musique, la peinture, la sculpture, etc.

- La musique, le chamanisme et l'intelligence musicale en art :

L'intelligence musicale « est la capacité à chanter, à jouer d'un instrument, à reconnaître des modèles musicaux, à les interpréter et à en créer de nouveaux. À penser également en rythme ».³⁴⁹ Ce qui m'intéresse dans ce type d'intelligence, c'est l'action mentale du 'penser en rythme', car ce dernier est un concept qui possède des potentiels poétiques. La musique est un des points communs entre le chamanisme et l'art qui met en lumière la relation conceptuelle entre 'la musique' et 'la croyance'. **La musique du chamanisme** désigne la musique de l'extase, des rythmes des chansons qui accompagnent cette étape : « Ces chansons, comme toutes les chansons des Achumawi³⁵⁰, se composent d'une ligne ou deux, faisant deux, trois, ou tout au plus quatre phrases de musique. On la répète dix, vingt, trente fois de suite, sans aucune interruption, la dernière note étant suivie immédiatement par la première note du commencement, sans aucun reste musical. On chante à l'unisson. Quant à la mesure, on la bat avec les mains. Elle n'a rien à voir avec le rythme de la mélodie. Elle est sur un rythme différent, un rythme d'ailleurs quelconque, mais uniforme et sans accent ».³⁵¹

La musique et en particulier 'le rythme' est une nécessité pour un rituel chamanique. Il peut être d'une telle sensibilité communicative, troublante et mystérieuse qu'il peut provoquer éventuellement l'étape d'extase. De quoi s'agit-il quand on parle d'intelligence musicale dans le chamanisme ? Pourquoi l'utilisation de 'la musique et du rythme' dans une démarche spirituelle est un acte intelligent ? Quand je laisse mon imagination partir loin autour de la musique chamanique, je cherche à imaginer l'origine de l'utilisation du rythme dans les techniques de l'extase. Le souvenir sonore du battement du 'cœur' de la mère ne pourraient-ils pas être la raison

³⁴⁹ <http://www.marie-paule-dessaint.com/article/memoire/112-les-9-formes-d-intelligence-selon-howard-gardner.html>

³⁵⁰ Les Achomawi sont des autochtones amérindiens vivant dans le Nord-Est de la Californie

³⁵¹ Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, p.245

pour laquelle, dans des pratiques extatiques et chamaniques, un rythme répétitif accompagne souvent des rituels / cérémonie ? Pour se rappeler de l'origine ? De l'utérus ? Pour se mettre en état d'extase ? En état de devenir un 'être' ? On peut également poser ces questions en rapport à l'art et à l'artiste. Un artiste cherche-il à retrouver les sensations extatiques du moment de sa naissance à travers une pratique artistique / extatique ?

Ici, il m'est nécessaire d'ouvrir un passage étymologique sur le mot 'extase'. Ce mot vient du latin *estasi, estaso* signifie : 'extase, égarement momentané', et de l'ancien grec *ἔκστασις* *ekstasis* qui signifie : « *trouble d'esprit, égarement* ». ³⁵² En persan le mot 'extase' se traduit par *vajde* (وجد) signifiant : 'joie extrême'. À part du mot *vajde* (وجد) il y a un autre mot persan qui désigne l'état d'extase ou l'état de la transe : *khalseh* (خلسه) est l'origine arabe et son équivalent persan est le mot *robudehgy* (ربوده گی). Ce mot est composé du participe passé du verbe *robudan* qui signifie : 'voler', avec le suffixe -gy veut dire proprement : 'enlèvement d'esprit'.

Le rythme de l'art désigne le mouvement, l'évolution ainsi qu'une tentation vers 'la perfection', qui passe parfois par la folie. Ce rythme fou de l'art est présent dans toute pratique artistique, mais la poésie met en lumière particulièrement l'aspect du 'langage fou' ainsi que du 'rythme du langage'. La poésie est aussi un des liens communs entre le chamanisme et l'art : « *Il est également probable que l'euphorie pré-extatique a constitué une des sources du lyrisme universel. Quand il prépare sa transe, le chaman bat le tambour, appelle ses esprits auxiliaires, parle un langage secret, ou le 'langage des animaux', imitant le cri des animaux et surtout le chant des oiseaux. Il finit par obtenir un 'état second' qui met en branle la création linguistique et les rythmes de la poésie lyrique. Aujourd'hui encore, la création poétique reste un acte de parfaite liberté spirituelle* ». ³⁵³

- La connaissance de soi, le chamanisme, et l'intelligence intra-personnelle en l'art :

L'intelligence intra-personnelle « [...] *c'est l'introspection, la psychologie analytique et la connaissance de soi. Il s'agit de sa capacité à décrypter ses propres émotions, à rester ouvert à ses besoins et à ses désirs. Cette forme d'intelligence permet de se former une représentation de soi qui peut être utilisée pour mieux gérer sa vie* ». ³⁵⁴ Autrement dit, l'intelligence intra-personnelle est la qualité d'accepter soi-même en tant que tel ainsi que d'utiliser ses particularités

³⁵² Alcée Duppieux, *Dictionnaire étymologique de la langue Gasconne avec racine celtique ou grecque de chaque mot gascon suivi du mot latin et français*, page.225

³⁵³ Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, édition Payot, Paris, 1968, Page.396-397

³⁵⁴ <http://www.different.land/comprendre/lintelligence/9-formes-intelligence.php> date de consultation : 12/09/2017

pour vivre mieux face aux événements de la vie. Le concept de '**la connaissance de soi**' dans le **chamanisme**, se situe, semble-t-il, dans la période d'initiations, où le futur chaman prend connaissance de ses capacités chamaniques. Quelque part, il s'agit d'une croyance profonde à la voie chamanique ainsi que d'une confiance profonde en soi-même. C'est ici que le lien entre l'intelligence intra-personnelle, l'art et le chamanisme se construisent à partir des concepts de 'la croyance' et de 'la confiance'.

La connaissance de soi, l'art de soi, comme d'autres concepts liés à l'art, ne prend sens qu'à partir d'une forme de **catharsis poétique**. La démarche artistique pourrait être une catharsis qui dure une vie mais cela génère des œuvres / des apparences qui identifient l'exact désir du soi, de cet espace intérieur et intime. Dans la vie d'un artiste, la connaissance de soi passe en premier par une catharsis créative et curative.

- La nature, le chamanisme et l'intelligence naturaliste en art :

L'intelligence naturaliste « est la capacité à reconnaître et à classer ses connaissances sur l'environnement naturel (animaux et plantes). Être sensible à ce qui est vivant et à comprendre l'environnement dans lequel nous évoluons tous ». ³⁵⁵ Cette forme d'intelligence permet à un être parlant de se connecter à ses origines enracinées dans la nature et dans l'environnement de cette planète Terre. Ce point de vue peut amener un être parlant à respecter son environnement ainsi qu'à s'adapter aux événements naturels au lieu de dominer les animaux et d'abuser des ressources naturelles. La démonstration du 'concept' de 'la nature' **du chamanisme** nous propose une démarche spirituelle qui utilise les éléments naturels tout en respectant l'esprit de la nature pour guérir une maladie. Autrement dit, dans les croyances chamaniques, les plantes médicinales existent pour que l'être humain puisse s'en servir. Pour mieux comprendre la relation entre un chaman et la nature il est important de clarifier ces profondes croyances. Par exemple : « On voit que l'extase initiatique suit de très près certains thèmes exemplaires : le novice rencontre plusieurs figures divines (la Dame des Eaux, Le Seigneur des Enfers, la Dame des Animaux) avant d'être conduit par ses guides-animaux au Centre du Monde, sur le sommet de la Montagne cosmique, où se trouvent l'Arbre du Monde et le Seigneur Universel ; il reçoit de l'Arbre Cosmique et de la part du Seigneur lui-même le bois pour se construire un tambour; des êtres semi-démoniaques lui révèlent la nature et le traitement

³⁵⁵ <http://www.marie-paule-dessaint.com/article/memoire/112-les-9-formes-d-intelligence-selon-howard-gardner.html>
date de consultation : 12/09/2017

*de toutes les maladies; enfin, d'autres êtres démoniaques lui coupent le corps en morceaux qu'ils cuisent et échangent contre des organes meilleurs ».*³⁵⁶

Sous un certain angle, l'**art et la nature** forment des mots synonymes car leur sens est très vaste. La nature possède autant d'obscurité que de lumière, autant de vie que de mort et cela est également le cas pour l'art. Mais en dehors de ce point de vue, comment superposer le concept de 'l'art' au concept de 'la nature' ? Ici par la nature et l'art je voudrais entendre l'espace de 'la création'. L'existence étant un autre mot pour désigner la nature, elle est, en effet, un espace infime de la création, du mouvement et de l'évolution. Dans le chamanisme, ils permettent « *de découvrir les vertus du monde élémentaire par le moyen de la Médecine et de la Philosophie naturelle, se servant des différents mélanges des choses naturelles, et vont ensuite à la connaissance des vertus célestes par les rayons et les influences du monde céleste, suivant les règles et la discipline des Astrologues et des Mathématiciens. Enfin ils fortifient et confirment toutes ces choses par quelques saintes cérémonies des Religions et par les puissances des diverses intelligences* ».³⁵⁷ Ceci ne pourrait-il pas être proche de l'esprit de l'art ainsi que d'une démarche artistique ?

- L'existence, le chamanisme et l'intelligence existentielle en art :

L'intelligence existentielle : « [...] est l'intelligence des penseurs profonds et des philosophes. Elle pousse les gens à remettre en question l'existence elle-même. L'intelligence existentielle, ou intelligence spirituelle, chez Howard Gardner, se définit par l'aptitude à se questionner sur le sens et l'origine des choses ».³⁵⁸ C'est la capacité à imaginer et à supposer nos origines et notre probable destin. Autrement dit, c'est une intelligence qui désigne des questionnements sur l'aspect spirituel ainsi que l'aspect matériel de l'existence. Pourquoi l'être parlant se pose autant de questions sur l'existence ? C'est peut-être par curiosité, mais j'entends une autre raison à cela : 'l'existence' est une étrangeté pour ceux qui se voient exister, car il possède de multiples couches spirituelles, émotionnelles et matérielles.

Dans le chamanisme, le concept de 'l'existence' s'est formé à partir des mythes et des anciennes croyances animistes. Ce qu'il est important de remarquer, c'est l'existence d'une forme

³⁵⁶ Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, p.51

³⁵⁷ Henri Cornille-Agrrippa, *La Philosophie occulte ou la Magie*, première traduction française complète par Tom Premier, librairie générale des Sciences occultes, bibliothèque Chacornac, Paris, 1910, livre I. p.1

³⁵⁸ <https://www.espritsciencemetaphysiques.com/il-existe-9-types-d-intelligence-lequel-possedez-vous-2.html> date de consultation : 12/09/2017

de dualité existentielle chez certains peuples croyant au chamanisme. Par exemple « *Les Bouriates viennent de nous montrer une opposition assez tranchée entre les Khans blancs et les Khans noirs. Les Yakoutes connaissent, eux aussi, deux grandes classes (bis) de dieux : ceux d'‘en haut’, et ceux d'‘en bas’, [...]* ».³⁵⁹ Cette forme de dualité primaire est également présente dans ma démarche artistique, ‘la dualité’ dans ma mythologie personnelle est un des éléments de base avec laquelle j’analyse mes images. Le chamanisme est donc une forme de religion dont le concept de l’existence est ainsi : « *Comme le malade, l’homme religieux est projeté à un niveau vital qui lui révèle les données fondamentales de l’existence humaine, c’est-à-dire la solitude, la précarité, l’hostilité du monde environnant. Mais le magicien primitif, le médecine-man ou le chaman, n’est pas seulement un malade : il est, avant tout, un malade qui a réussi à guérir, qui s’est guéri lui-même* ».³⁶⁰

L’art et l’existence sont souvent des mots qui s’assemblent bien. Les idéologies religieuses et existentialistes ont toujours utilisé l’art dans leur propagande aussi bien que dans leurs doctrines. Le langage est peut-être un des premiers intermédiaires pour communiquer une pensée, mais pour renforcer l’influence qu’il veut avoir sur une masse de gens, il doit être accompagné par d’autres intermédiaires. Dans le chamanisme comme je l’ai déjà marqué : « *On a pu constater l’existence d’un langage secret spécifique chez les Lapons³⁶¹, les Ostyak,³⁶² les Tchouktches,³⁶³ les Yakoutes,³⁶⁴ les Tongouses.³⁶⁵ Pendant sa transe, le chaman tongouse est supposé comprendre le langage de la Nature entière* ».³⁶⁶ À mon sens, l’art est une forme de langage proche de celui du chaman, autrement dit, c’est le langage universel de la nature humaine. Tout ce qui se rend visible à travers l’art existe déjà, une œuvre d’art est une reproduction personnelle des éléments de l’existence.

« *Nous devons [...] envisager l’état présent de l’univers comme l’effet de son état antérieur et comme la cause de celui qui va suivre. Une intelligence qui, pour un instant donné, connaîtrait toutes les forces dont la nature est animée et la situation respective des êtres qui la*

³⁵⁹ Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l’extase*, p.157

³⁶⁰ Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l’extase*, p.39

³⁶¹ Les Samis ou “Lapons” en français, (mais le terme est péjoratif pour les Samis), sont un peuple autochtone d’une zone qui couvre le nord de la Suède, de la Norvège et de la Finlande ainsi que la péninsule de Kola en Russie, connue sous le nom de Laponie.

³⁶² Le khanty (ou khante, également ostiak ou ostyak) est une langue appartenant à la famille des langues finno-ougriennes, langue maternelle des Khantys.

³⁶³ Les Tchouktches sont un peuple paléo-sibérien habitant le nord de l’Extrême-Orient russe, sur les rives de l’océan Arctique et de la mer de Béring.

³⁶⁴ Les Yakoutes, qui se nomment eux-mêmes Sakha, sont un peuple sibérien de la Fédération de Russie, majoritaires dans la république de Sakha au nord-est de la Sibérie, d’origine turque et de langue turque sibérienne.

³⁶⁵ On appelle Toungouses ou Toungouzes un groupe de peuples de Sibérie : Evenks, Lamoutes, etc. et du Nord-Est de la Chine Parfois le mot désigne uniquement les Evenks. Cette appellation est aujourd’hui vieillie. Ils parlent les langues toungouses.

³⁶⁶ Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l’extase*, p.91

*composent, si d'ailleurs elle était assez vaste pour soumettre ces données à l'analyse, embrasserait dans la même formule les mouvements des plus grands corps de l'univers et ceux du plus léger atome ; rien ne serait incertain pour elle, et l'avenir, comme le passé, serait présent à ses yeux. L'esprit humain offre, dans la perfection qu'il a su donner à l'Astronomie, une faible esquisse de cette intelligence. Ses découvertes en Mécanique et en Géométrie, jointes à celles de la pesanteur universelle, l'ont mis à portée de comprendre dans les mêmes expressions analytiques les états passés et futurs du système du monde. En appliquant la même méthode à quelques autres objets de ses connaissances, il est parvenu à ramener à des lois générales les phénomènes observés et à prévoir ceux que des circonstances données doivent faire éclore. Tous ces efforts dans la recherche de la vérité tendent à le rapprocher sans cesse de l'intelligence que nous venons de concevoir, mais dont il restera toujours infiniment éloigné ».*³⁶⁷

Pour revenir sur le concept du 'multiple savoir-faire', continuons avec le sens du mot 'tolérance' et sa position dans les démarches artistiques contemporaines. C'est un 'savoir / qualité' aussi bien qu'une forme de pouvoir. C'est l'« attitude de quelqu'un qui admet chez les autres des manières de penser et de vivre différentes des siennes propres ».³⁶⁸ Venant du latin 'tolerantia' ce mot signifie : *constance à supporter, endurance, patience*.³⁶⁹ En persan la 'tolérance' se traduit par 'Bord-bâry' (بردباری) : 'patience / en attente / supporter'. C'est un mot composé de deux mots, le mot 'Bord' (برد) vient du verbe 'Bordan' (بردن) signifiant 'emporter' ainsi que 'gagner'³⁷⁰, le mot 'Bâr' (بار) avec le préfixe 'y' (ی) signifie la 'charge' ainsi que 'produit / résultat / poids / rang / etc'. Le mot 'Bâry' signifie également : 'le créateur / cependant / enceinte / etc'.³⁷¹ L'assemblage de ces deux mots communique l'image de quelqu'un qui porte la lourdeur d'une charge dans sa vie, charge dont il doit le supporter le poids. Je m'intéresse à ce mot car son sens en persan est ambigu. Le sens du mot 'tolérance' reste pour moi, une traduction de son équivalent persan, car bien entendu, mon 'imagination / inconscient / mes mots' est formée à partir de ma langue natale. Avoir de la tolérance face à une nouvelle expérience est un premier pas pour apprendre à 'être multiple'. Être multiple est ici un concept qui éclaire l'exploration ultime des capacités de la multiplicité des savoir-faire et de l'intelligence. Il me sert à décrire la posture de l'artiste-chaman. Revenons sur la tolérance et son lien avec le 'pouvoir de

³⁶⁷ Pierre-Simon De Laplace, *Essai philosophique sur les probabilités*, Gauthier-Villars, (1795 ?), p.3 https://fr.wikisource.org/wiki/Essai_philosophique_sur_les_probabilités/1a date de consultation 13/02/2018

³⁶⁸ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/tolérance/78312?q=+tolérance#77389> date de consultation : 12/09/2017

³⁶⁹ Léon Cledat, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, p.574

³⁷⁰ Jean-Jacques-Pierre Desmaisons, *Dictionnaire Persan-Français Vol I*, p.277

Note : également une traduction du mot *Bord-bâry* (بردباری) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

³⁷¹ Ibidem, p.227

Note : également une traduction du mot *bâry* (باری) du persan vers le français du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

coexistence'. Par la coexistence et la tolérance j'entends : le pouvoir d'être souple au contact des autres formes de l'existence, mais toujours autocentré, c'est à dire être souple face au 'pouvoir' et résister en étant fidèle à la nature. C'est au travers de la tolérance qu'une compréhension profonde liée aux solutions non violentes peut apparaître. Mais comment le mot tolérance peut-il jouer un rôle dans une démarche artistique ? L'artiste aujourd'hui doit-il tolérer un sens autre que celui du sens contemporain de l'art ?

C'est peut-être le mot 'passion' qui nous amène à la tolérance, car la passion est un mot complexe lié à l'amour'. Dans la langue quotidienne ce mot est utilisé pour exprimer un niveau élevé d'émotions. La passion, au premier abord, peut apparaître comme une qualité, mais l'étymologie de ce mot possède d'autres sens qui ne sont pas qualité. Venant du latin *passio* qui signifie : « souffrance / maladie / affection / perturbation / passivité »³⁷², la première définition de ce mot est : 'le grande souffrance, la grande douleur'. La deuxième définition est en opposition avec la première : 'c'est un sentiment vif, une émotion profondément ressentie'. En persan, comme je l'ai expliqué auparavant par rapport au mot 'Âchoftégy : le chaos', le mot 'passion' se traduit en *chiftégy* (شيفتگی) signifiant : 'affection / perplexité / folie / amoureux / amour'. Le mot *chiftéghy* (شيفتگی) vient du mot '*chiftéh* شيفته' avec le préfixe *-gy* (گی) signifiant : 'enthousiaste / foule / amoureux'.³⁷³ La passion est une nécessité pour 'apprendre' n'importe quelle chose. Sans elle, l'action d' 'apprendre' se transforme en prison. Un artiste doit être enthousiaste face aux nouvelles pratiques artistiques ainsi que face aux nouvelles démarches intellectuelles. Par cela j'entends toute forme de pratique ou de démarche qui peuvent devenir des outils de travail artistique.

³⁷² Michel Bréal et Anatole Bailly, *Dictionnaire étymologique latin, Les Mots Latins : groupés d'après le sens et l'étymologie*, p.252

³⁷³ A. De Bibestin Kazimirski, *Vocabulaires Française-Persan*, Librairie C. Klincksieck, Paris, 1883, p.164

Note : également une traduction du mot *chiftégy* (شيفتگی) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.



13. L'artiste-chaman et l'artiste approximatif

Se trouver 'face à' quelque chose, c'est une forme de guerre, mais c'est également une simple opposition. C'est une guerre, car c'est 'face à' et non pas 'avec' quelque chose, bien que ça ne soit pas particulièrement une guerre d'une violence visible. Il s'agit d'une confiance profonde en soi ainsi que d'un courage pour se mettre en face de ce qui nous fait peur ; en face de son propre inconnu. Ce qui en moi m'est inconnu me fait peur, car cela pourrait être menaçant pour l'image que j'ai de moi et qui m'est confortable. Le bouddhisme révèle cette idée que nous sommes tous des bouddhas, mais nous ne sommes pas en état 'éveillé' ou de 'conscience pure' de cela. Avoir confiance en l' 'inconnu de soi' et une des émotions nécessaires pour arriver à observer l'intérieur de sa psyché où il réside. C'est pourquoi j'applique le terme de 'se trouver face à' et non pas 'avec', puisque, quand on se regarde soi-même de face on peut observer l'image entière du Soi. En revanche, quand on est 'avec soi-même', on est un, il n'y a donc pas la possibilité de reculer pour s'observer. La peur jaillit souvent quand l'observation de soi commence, car cette dernière peut générer des doutes et d'autres émotions stressantes ou négatives. Il faut pouvoir rester empli 'd'amour' face à soi-même.

Désirer attribuer un aspect chamanique à l'artiste contemporain vient également de l'amour pour soi. Je désire que l'artiste présente cette figure à la fois mystérieuse, sage et de guérisseur, car je crois fortement que l'influence de l'esprit d'artiste-chaman peut libérer mes souffrances et peut-être celles des autres. Cet amour est un des outils qui me permet d'exister entièrement et je suppose que c'est ainsi pour d'autres êtres parlants. Ici, j'ouvre une fenêtre sur une figure imaginaire de l'artiste contemporain : l'artiste-chaman, puis je la mets face à une autre figure imaginaire, celle de 'l'artiste approximatif', car je désire que ma vision de l'artiste contemporain s'accorde à l'une ou à l'autre.

Dans la culture iranienne, le mot 'art' décrit : « *le degré de conscience et de perfection humaine qui contient de l'intelligence et de l'érudition et son propriétaire est supérieur aux*

autres ». ³⁷⁴ Même si la fin de cette définition me dérange, la définition iranienne de ce mot note clairement qu'il n'y a rien de plus parfait et de plus puissant que l'art. Je retrouve un sens proche de la définition iranienne du mot 'art' dans la pensée de Freud décrite par Jacques Lacan, à propos de la peinture : « *dans une façon vague et précise à la fois, et qui ne concerne que le succès de l'œuvre, Freud formule que, si une création du désir, pure au niveau de la peinture, prendre valeur commerciale - gratification qu'on peut tout de même qualifier secondaire- est que son effet a quelque chose de profitable pour la société, pour ce qui, de la société, tombe sous son coup. Restons encore dans le vague pour dire que l'œuvre, ça les apaise, les gens, ça les reconforte, en leur montrant qu'il peut y en avoir quelques-uns qui vivent de l'exploitation de leur désir* ». ³⁷⁵ Or, dans la culture occidentale, la définition de ce mot veut dire : « *Ensemble des procédés, des connaissances et des règles intéressants l'exercice d'une activité ou d'une action quelconque* ». ³⁷⁶ Cette définition met en valeur l'aspect matériel de l'art et non pas l'essence de l'art ; cette énergie créative qui génère des objets vivants donc auratiques.

La peinture est le résultat pictural d'un ensemble de gestes. Le geste qui devient quotidien peut devenir inconscient, mécanique, banal. Or, quand un geste devient banal, l'inconscient peut se manifester. Ma démarche artistique se serait donc formée de manière inconsciente. Être conscient de son inconscience, c'est ce que j'entends quand je parle de l'observation, de soi-même ou du recul sur soi-même. À l'époque de ma naissance, l'Iran connaissait des moments difficiles à cause de la révolution islamique après plusieurs milliers d'années de royauté, de huit ans de guerre avec l'Irak, de la pauvreté d'après la guerre, de la domination culturelle occidentale etc. Mes peintures racontent donc une histoire mythique de ce que je suis en parallèle de mes vécus dans l'environnement dans lequel ma psyché s'est formée.

Le développement d'une mythologie personnelle se base sur des besoins fondamentaux des êtres parlants qui ont été déjà illustrés par d'anciens mythes. Tout comme la mythologie classique, une mythologie personnelle se forme autour de fictions orientées en vue d'un enseignement existentiel. Un mythe classique transmet une croyance, une fable humaine, une morale qui formeront une société. De la même manière, une personne fabrique des mythes afin de définir ses croyances, sa moralité, son éthique. Ses comportements répétitifs et conscients deviendront ses traditions personnelles qui font force de loi personnelle. Celle-ci a pris sa source dans les mythes collectifs existants, sorte de mémoire collective universelle. Imaginons deux

³⁷⁴ La définition de la mot *art* du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

³⁷⁵ Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Seuil, Paris, 1973, p.126

³⁷⁶ <http://www.littre.org/definition/art> date de consultation : 12/07/2017

corps identiques et transparents. L'un des deux symbolise une société, l'autre une personne. Sur l'un et l'autre se trouvent des points rouges. Ils représentent nos complexes et nos angoisses. Ensuite, superposons les corps de l'un avec l'autre. Les points rouges sont-ils identiques ? À votre avis, si oui, s'agirait-il d'une évidence ?

Par cette ouverture, je sépare les artistes en deux catégories : la première serait celle de l'artiste-chaman et la deuxième celle de l'artiste-approximatif. L'artiste-chaman est une personne qui se dépasse au-delà de ses limites matérielles. Il cherche une sorte de perfection personnelle dans son art qui permettra à d'autres d'imaginer au-delà de leurs limites. Les tabous et les peurs ne sont pas forcément que des forces contradictoires de la psyché d'un être parlant, ils sont aussi des limites. Dans la figure du chaman, il y a, et le temps le prouve, des qualités thérapeutiques et religieuses. Le chaman est en effet un être humain charismatique qui peut influencer la masse des gens. Il nous fait croire qu'il est l'intermédiaire entre le visible et l'invisible. Le chamanisme est l'ensemble des pratiques et des rituels spirituels liés aux forces naturelles.

Le mot de chaman vient du russe et du toungouse *šaman* et du turco- mongol *kam (qam)* qui désigne justement le 'chaman'. Ce mot signifie également : 'prêtre, médecin, magicien, moine bouddhiste'.³⁷⁷ Un autre point commun entre la figure l'artiste et la figure du chaman est : le côté guérisseur du chaman, ainsi que l'aspect méditatif de la conception d'une œuvre d'art ; le caractère mystique du chaman et le caractère charismatique de l'artiste. L'art, en se référant à sa définition iranienne, est l'aspect spirituel et supérieur de l'être humain. Dans les pratiques spirituelles se retrouvent les gestes et les paroles répétitives à faire qui deviennent des rituels, à faire et à dire pour se faire entendre par 'l'être supérieur', le dieu. Créer une œuvre d'art ne serait-il pas une analyse thérapeutique et personnelle pour l'artiste lui-même ?

Le chamanisme est avant tout un ensemble de raisonnements sur des problèmes fondamentaux de l'être humain. « *La pensée magique n'est pas un début, un commencement, une ébauche, la partie d'un tout non encore réalisé ; elle forme un système bien articulé ; indépendant, sous ce rapport, de cet autre système que constituera la science, sauf l'analogie formelle qui les rapproche et qui fait du premier une sorte d'expression métaphorique du second. [...] Nous ne revenons pas, pour autant, à la thèse vulgaire (et d'ailleurs admissible, dans la perspective étroite où elle se place), selon laquelle la magie serait une forme timide et balbutiante de la science : car on se priverait de tout moyen de comprendre la pensée magique, si l'on prétendait la réduire à un moment, ou à une étape, de l'évolution technique et scientifique* ». ³⁷⁸

³⁷⁷ Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, édition Payot, Paris, 1968, p.385

³⁷⁸ Claude levi Strausse, *La Pensée Sauvage*, édition Plon, 1962, Paris, p.21

Dans ses apparences, le chamanisme paraît irrationnel, car il se base sur des concepts invisibles, comme l'esprit, l'âme, le monde de l'au-delà etc. Mais dans son irrationalité, on retrouve une forme de logique qui lui est propre. Dans un sens plus spécifique, le chamanisme est un système primitif de raisonnements existentiels autour de la vie et d'un environnement, souvent accompagné de cérémonies et de rituels. C'est pour cette raison que le chamanisme est catégorisé comme étant une religion dont l'origine viendrait de Sibérie.³⁷⁹ Le chamanisme se pratique aujourd'hui au Népal, en Chine, en Corée, au Japon, chez les Amérindiens d'Amérique, en Afrique, en Australie, et également chez les Celtes. Au Moyen-Orient, aujourd'hui, le chamanisme ne se pratique pas sous son terme d'origine toungouse car il est perçu comme une prise de position contre l'Islam et contre l'idéologie islamique. Par exemple dans la langue persane, le terme de chaman est souvent associé à une pratique de l'idolâtrie, et il est attribué à des personnes qui font des prières et des sacrifices pour des idoles. Un équivalent plutôt positif du mot 'chaman' dans la culture contemporaine iranienne est un *Tarak-é-Donya*, une personne ascétique. Le *Tarak-é-Donya* (تارک دنیا) en persan signifie : 'une personne qui quitte le monde des désirs matériels'.³⁸⁰ Le mot *Tarak* (تارک) est dérivée du verbe *tark-kardan* (ترک کردن) signifiant : l'action de 'quitter'³⁸¹, ainsi que du mot *donya* qui signifie : 'le monde matériel'.³⁸²

Pour décrire le chamanisme iranien dans ses dimensions contemporaines, je présente ici quelques exemples des pratiques catégorisées sous le titre de pratiques irrationnelles, comme la sorcellerie, la magie blanche et la magie noire, l'énergie thérapie etc. De nombreuses thérapies autochtones existent en l'Iran, possédant chacune ses propres caractéristiques culturelles régionales. Par exemple, parmi les méthodes variées de traitements indigènes turkmènes figure le rituel du 'Par-khâny' (پرخوانی) qui signifie littéralement : 'chanter pour des fées afin d'éliminer les maladies du corps de patient'. Le rituel se déroule généralement durant la nuit, car les Par-khâns (chamans) la considèrent comme le moment le plus approprié pour capturer les esprits et repousser les démons. Par-khâns rentre chez lui après avoir exécuté la prière de la nuit, après le thé. Il commence à jouer du Deux-Târ.³⁸³ En créant une atmosphère joyeuse, Par-khâns fait appel aux forces naturelles de secours et fournit un espace de chant et d'instrumentation pour contrôler

³⁷⁹ Il y a d'autres points de vue qui ignorent l'aspect religieux du chamanisme et ne le considèrent pas en tant que tel.

³⁸⁰ Une traduction du mot *Tarak-e-Donya* (تارک دنیا) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

³⁸¹ Adolphe Bergé, *Dictionnaire Persan-Français*, Maisonneuve, Paris, 1868, p.96

Note : également une traduction du mot *tark-kardan* (ترک کردن) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

³⁸² Ibidem, p.178

Note : également une traduction du mot *donya* (دنیا) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

³⁸³ Une instrument de musique traditionnelle turkmène

son propre état moral. À ce stade, le public doit être silencieux. Ce rituel est une des traces de la culture chamanique des peuples d'Asie centrale encore présente en Iran de nos jours.

Parmi les populations résidentes de la province d'Hormozgan dans le sud de l'Iran, les chamans sont appelés : 'Baba-zâr' ou 'Mama-zâr'. Le terme 'Zâr' fait référence à un mythe qui attribue à un vent un caractère diabolique et possessif. Le sens du mot 'Zâr' est double, premièrement il désigne 'le rituel thérapeutique', deuxièmement, c'est équivalent à l'un des types de vents connus par ce peuple. Les disciples de cette croyance sont appelés le 'peuples du vent'. Zâr est donc un rituel qui traite les patients lors des cérémonies par la musique et la danse. Au cours de cette cérémonie, seul un patient est traité mais plusieurs Baba-zârs et Mama-zârs participent au processus de la guérison. Le traitement du patient peut durer entre un jour et une semaine de cérémonie continue. Le traitement consiste à 'retirer le vent', en d'autres termes à 'dresser le vent (zâr)'. Si le vent ne sort pas du patient, il sera expulsé de la société pour toujours car il amène la malédiction.³⁸⁴

L'artiste peut donc être un chaman. Pour éclairer davantage ce point de vue, il est important d'analyser la posture du chaman et celle de l'artiste. Un personnage comme Marcel Duchamp se révolte contre l'art de son époque en redéfinissant son entendement de l'œuvre d'art et du rôle de l'artiste. Quand il pose la question de « *l'artiste, doit-il aller à l'université ?* », il révèle en effet, les problèmes fondamentaux autour du rôle social et de la figure de l'artiste contemporain. L'éducation artistique est une difficulté tout comme l'intégration de l'artiste dans la société contemporaine. Le savoir ne se gagne pas seulement par une éducation. La démarche artistique de Marcel Duchamp, aujourd'hui est une référence incontournable de l'art contemporain. Tout comme un chaman, il a réussi à convaincre le grand public ainsi que les intellectuels. Le chaman doit convaincre sa communauté de sa relation avec un au-delà. L'artiste, dans le cas de Marcel Duchamp, propose l'existence d'un autre point de vue et d'une autre perception de l'art et de l'artiste. L'artiste contemporain, afin de rendre la société consciente de ses angoisses, doit-il jouer le rôle d'un chaman, ou doit-il s'adapter au système du marché de l'art contemporain ? Doit-il manipuler l'opinion publique comme un magicien, ou doit-il comme un chaman tenter de guérir les angoisses culturelles ? Aujourd'hui, des problèmes environnementaux générés par l'être humain menacent la vie de tous les individus. La guerre, la pollution, la pauvreté, l'épuisement des ressources naturelles et l'injustice font partie des pulsions destructrices des êtres humains et ne constituent pas la nature première de l'homme. Qu'en est-il

³⁸⁴ Manijeh Maghsudi, *Les vents infidèles et vents délirants dans le golfe Persique*, Université de Téhéran, https://ijar.ut.ac.ir/article_50669_76a376b7e6221732cedd6762a057eb68.pdf date de consultation 30/01/2020

de la culture ? L'art doit-il modifier la culture ? L'éducation et la culture sont les bases les plus importantes pour qu'une société puisse fonctionner. La figure de l'artiste et son véritable rôle dans la société ne sont pourtant pas reconnus à leur juste valeur. L'artiste n'est pas qu'un technicien, ou un génie, ou un scientifique, il est aussi un passeur de la chose inhumaine et de la chose humaine. Du visible et de l'invisible. De l'obscur et de la lumière. Du fini et de l'infini. Du temps et de l'espace. De l'intérieur et de l'extérieur. L'art est un esprit qui tend à perfectionner les ressentis quotidiens d'un être parlant.

Le non-conscient est une forme de prison. Une prison perpétuelle jusqu'au 'réveil' ; l'étape de la conscience. Gilles Deleuze, dans un de ses cours sur l'œuvre de Michel Foucault, se sert de la peinture pour parler de la notion de prison : « [...] *La prison est une forme de lumière, une distribution de lumière et d'ombre, avant d'être une étape du pire. Est-ce que ça engage chez Foucault, une idée de conception de la peinture ? Peut-être, ou la lumière, elle aussi, ça serait, une condition de la peinture, une condition de l'acte de peindre. [...] un tableau, c'est une visibilité, on peut dire que la peinture..., qu'elle est l'art des visibilités. Peut-être, est-ce qu'il y a, là, une des raisons pour laquelle elle a, avec l'architecture, un rapport essentiel, un rapport intime [...] et je redis, la prison est la visibilité du crime, le crime mis en lumière [...]* ». ³⁸⁵ Cela me fait assembler les concepts de 'la prison', 'la peinture' et 'l'image du crime'. La peinture rend-elle visible parfois la prison d'une mythologie personnelle ?

La peinture est, pour moi, une tentative de réveil, de libération. Mais de quoi ? Gilles Deleuze dit : « *Moi, je crois que, à la base de l'art, il y a cette idée ou ce sentiment très vif : une certaine honte d'être un homme qui fait que l'art consiste à libérer la vie que l'homme a emprisonnée. L'homme ne cesse pas d'emprisonner la vie, il ne cesse pas de tuer la vie. L'artiste, c'est celui qui libère une vie, une vie puissante, une vie plus que personnelle. Ce n'est pas « sa » vie. Libérer la vie, libérer la vie des prisons que l'homme est... c'est ça résister... c'est ça résister... On le voit bien avec ce que les artistes font. Il n'y a pas d'art qui ne soit une libération d'une puissance de vie. Il n'y a pas d'art de la mort d'abord. [...] Mais chacun de nous, dans notre vie quotidienne, il y a des événements minuscules qui nous inspirent la honte d'être un homme* ». ³⁸⁶ Je confirme l'idée que l'art est un savoir, une conscience vive qui résiste. Celui qui pratique l'art est celui dont le sommeil est dérangé par une 'réalité personnelle', par 'le ressenti de la catastrophe', du 'trauma', ou le ressenti de 'la mort', ce mystère souvent désagréable.

³⁸⁵ Ibidem, http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=47 19/08/2017

³⁸⁶ Gilles Deleuze, *R comme Résistance*, extrait de l'*Abécédaire* <https://contemporaneitesdelart.fr/quelle-place-pour-lart-en-ce-xxieme-siecle/r-comme-resistances-extrait-de-labecedaire-de-gilles-deleuze/> date de consultation : 13/09/2017



Photo du Vanity Fair avec pour titre « Koons Is Back », publié le 26 novembre 2014

Jeff Koons, l'artiste contemporain, a besoin de plus de 100 assistants, et il ne réalise jamais aucune œuvre avec ses propres mains. L'idée de ses *Ballons Dogs* est à l'origine celle du magicien Henry Maar (1930). Dans la description, 'superficielle' mais la plus répandue, de Wikipedia, Jeff Koons est présenté de la manière suivante : « *Après des études au Maryland Institute College of Art de Baltimore s'installe en 1976 à New York. Il devient courtier en matières premières à Wall Street afin de financer sa production artistique. Ses œuvres sont réalisées dans un atelier, situé à Chelsea, près de New York, avec plus de 100 assistants. Il ne réalise aucune œuvre lui-même, mais impulse des idées qu'il fait exécuter par ses collaborateurs professionnels. Son Inflatable Rabbit, lapin gonflable réalisé en inox en 1986, et ses Balloon Dogs sont aujourd'hui considérés par les plus grands collectionneurs, dont François Pinault, comme des œuvres emblématiques de la fin du xx^e siècle* ». ³⁸⁷ Allégoriquement, Jeff Koons, sort-il un lapin du chapeau ? Son 'art' représente-il l'esprit contemporain de la culture occidentale ? La posture à laquelle il s'identifie est-elle opposée à celle d'artiste-chaman ? Je soutiens l'idée

³⁸⁷ https://fr.wikipedia.org/wiki/Jeff_Koons date de consultation : 14/05/2016

que Koons est évidemment le contraire d'un artiste-chaman. Il représente, en effet, l'artiste producteur dans le grand parc artistico-médiatique de l'hyper capitalisme. Qu'est-ce qu'un artiste chaman ? De vrais exemples de cette posture sont des artistes comme Joseph Beuys, Jimmy Durham, voire du côté de la performance Carolee Schneeman. C'est une confusion que de penser que la posture de l'artiste-chaman serait uniquement 'ournée vers soi-même'. Le chaman peut être précisément l'inverse : il communique avec l'extérieur, il en produit une expérience forte, et le montre ou le témoigne aux autres. Bien sûr que nous avons tous des traumatismes. Bien sûr que nous nous fondons tous sur notre enfance sans trop savoir ce qu'il en est. Mais l'art n'est pas de la psychanalyse, bien qu'il soit évidemment introspectif. L'art montre des choses du monde que la rationalité ne permet pas d'entrevoir pleinement.

Qui est 'l'artiste contemporain' ? Et que signifie contemporain ? Pour une personne considérée comme un artiste, répondre à ces questions est très complexe. C'est la raison pour laquelle, il y a très peu d'artistes qui essaient de théoriser la figure de l'artiste. Il faudrait donc chercher à comprendre séparément l'origine de chaque mot. Comme je l'ai déjà fait remarquer, le mot 'artiste' en persan littéraire désigne la personne qui possède et pratique une activité artistique. Par ailleurs, le mot 'art' fonctionne aussi comme un synonyme d'autres mots comme la connaissance, la sagesse, la grâce, la vertu, la perfection etc. Le mot 'Honar' (هنر) désigne des particularités d'un être humain au caractère perfectionniste. Or, à l'ère de la société mondiale, le mot 'artiste' est une vaste catégorie couvrant les artisans, les diplômés des écoles d'art, les artistes autodidactes etc. Le concept général de l'art est actuellement un ensemble de productions majoritairement consommables. Il peut se réduire, par exemple, à être une reproduction décorative que l'on peut acheter dans des méga-marchés ou bien être inaccessible, intouchable et onéreux, dans des collections privées. L'accélération de la quantité de production dite artistique est tellement démesurée qu'identifier les finalités de l'objet artistique est pour ainsi dire impossible. Autrement dit, aujourd'hui, par des critères matériels et économiques, des critères de rentabilité, un produit peut être identifié comme étant artistique. Bien entendu, pour des produits artistiques, comme pour tout produit ou marchandise, il y a des variations de qualités. Dans la tradition orientale, l'art avait auparavant une dimension supérieure, spirituelle voire sacrée.

Peut-on réellement analyser l'art contemporain ? Plus précisément, ce qui est communément désigné comme 'contemporain' n'est-il pas un ensemble de perceptions éphémères de l'actualité ? Le reflet d'un courant, d'un mode de pensée, pouvant être influencé par 'une mode' ? Les phénomènes de mondialisation et de médiatisation touchent la vie

quotidienne de l'artiste comme tous les autres membres de la société. Quel intérêt y aurait-il à s'intéresser aux anciennes pratiques des arts, comme la peinture ?

Beaucoup de gens veulent être artistes. C'est un travail qui, malgré l'étymologie du mot 'travail' ne nous fait pas souffrir, mais nous donne du plaisir. Le travail devrait être un plaisir. A l'inverse de ce qui a souvent été cru par rapport à l'art, que l'art naît par exemple de la souffrance, l'art est la seule activité qui désigne directement l'aspect plaisant d'un travail. « *L'œuvre d'art, remarque Kant, est le résultat d'une activité non contrainte, non forcée, ne convenant qu'à des hommes libres. Comme tel, l'art s'apparente à un jeu. Il est en lui-même une activité agréable que l'on distingue du travail : 'activité qui est en elle-même désagréable (pénible) et qui n'est attirant que par son effet (par exemple le salaire) et qui par conséquent peut être imposé de manière contraignante'* ». ³⁸⁸ L'art est avant tout la passion, un travail-fantôme, n'appartenant pas à la personne qui le fait, qui ne présente aucun vrai plaisir à la majorité des personnes. Si chaque personne trouvait sa vraie passion, elle pourrait se mettre donc à la place d'un artiste. Tout travail pourrait donc être de l'art.

Expérience, *voyage au Bagh-è-Sangi* : Bagh-è-Sangi (Jardin de Pierres) est une 'œuvre', peut-être une 'œuvre d'art', peut-être une 'trace d'une mythologie personnelle', ce qui pour moi est une évidence c'est qu'elle possède une aura inévitable. J'ai visité cette œuvre dans un de mes voyages en Iran. L'auteur de cette œuvre est Derviche Khan Esfandiarpour. Il était sourd et muet. Il ne s'est jamais nommé 'artiste' mais 'derviche'. Un 'derviche' est un 'disciple' de la voie 'ascétique soufie'. « *Avant l'arrivée de l'Islam, le soufi, dont le pays d'origine est l'Iran, était appelé 'derviches (le pauvre)'. Le premier centre 'derviche' était situé dans le nord du grand Khorasan. Les derviches étaient des êtres détachés des biens matériels et amoureux de la vérité absolue (le Haqh) et de la réalité (le Haqhiqhat). Leurs maîtres enseignaient à ceux qui en avaient les capacités les Principes de l'Unité de l'Être et les coutumes de la chevalerie (le Javanmardi)* ». ³⁸⁹ Bagh-è-Sangi est une œuvre faite à partir d'une philosophie qui cherche une réalité absolue. Une réalité absolue ne peut qu'être personnelle, sinon elle ne serait qu'une vérité relative. C'est pourquoi je m'intéresse au soufisme, à travers la pratique de l'art, je cherche à définir ma réalité absolue. Je vois ainsi une réalité absolument personnelle dans l'œuvre de Derviche Khan Esfandiarpour. En effet, si une œuvre ne touchait pas une réalité individuelle, elle ne pourrait pas exister en tant qu'œuvre.

³⁸⁸ <http://www.philolog.fr/quest-ce-quune-oeuvre-dart/> date de consultation : 16/11/2016

³⁸⁹ <https://journalsoufi.com/soufisme-accueil/lectures/discours-soufisme-djn/349-derviche-ou-soufi> date de consultation 21/05/2017

Cette œuvre a été donc faite dans un petit foyer en marge d'un désert iranien. Avant le passage de quelques artistes curieux,³⁹⁰ Bagh-è-Sangi était un jardin plutôt privé. La raison pour laquelle Derviche Khan Esfandiarpour a commencé son action est presque un mythe. Apparemment, avant la révolution islamique de l'Iran, le gouvernement avait pris son jardin et l'avait desséché. La raison est que Derviche Khan avait un jardin trop grand. Son action est une sorte renouvellement. Un renouvellement des organes d'un jardin mort / desséché. C'est un artiste autodidacte, un artiste primitif, hybridé avec une conceptualisation très contemporaine ; il s'agit peut-être de l'art brut, concept inventé par Dubuffet pour parler des artistes qui ne seraient pas passés par une formation académique, qui sont la plupart du temps autodidactes et qui approchent l'art de manière intuitive, sans le savoir. Ils sont reconnus par le champ de l'art. Pour son oeuvre, il a cherché des morceaux de pierre au pied des montagnes. Il les a transportés à pied dans son jardin et les a accrochés sur les branches mortes des arbres, comme des fruits, peut-être une sorte de vie. Quelles sont les pulsions de ce rituel personnel ? Quel pourrait être le mythe personnel qui a causé cette action auratique et poétique ? Derviche Khan ne serait-il pas un véritable artiste-chaman ? La réalisation de Bagh-è-Sangi a duré quarante-six ans. C'est une 'œuvre' d'une vie, une véritable œuvre qui a rendu son auteur (enterré à l'intérieur de l'œuvre) immortel. Derviche Khan est mort en 2007 et aujourd'hui on retrouve sa tombe à l'entrée de son jardin.

L'une des merveilles du jardin de pierre est le fait que la plupart des rochers du jardin ont des trous à travers lesquels les branches sont passées. L'existence de tant de pierres identiques avec cette caractéristique spéciale est le sujet qui a occupé l'esprit de nombreuses personnes. De quel endroit étaient originaire ces roches ? Il existe diverses rumeurs à ce sujet. Certains croient que ces pierres se trouvaient à un certain endroit caché que Derviche Khan avait trouvé et qu'il les a amenées dans son jardin, d'autres disent qu'il avait lui-même fait les pierres de cette façon. Cependant, personne n'a jamais pu dire qu'il l'avait vu creusant les pierres. Aujourd'hui, quelques pierres sont tombées des arbres, mais il est clair que le jardin des pierres n'a pas suscité l'intérêt des voleurs et des spéculateurs de monuments culturels artistiques. Cela signifie que Derviche Khan a fait une œuvre que des monarques et des dictateurs ne lui prendront pas, soit parce qu'ils ne peuvent pas, soit parce qu'ils n'ont aucun intérêt à le posséder. Malgré toute la beauté et la grandeur de ce jardin, il n'y a rien à voler, gagner ou vendre. Il a une unique fonction, celle de guérir la souffrance. Bien que Derviche Khan fût vivant dans son jardin jusqu'il y a quelques années, personne n'a entendu son histoire, cela à cause de sa surdité. Il exécutait la

³⁹⁰ Voir le court métrage *Le jardin de pierres* باغ سنگی réalisé par Parviz Kimiavi réalisateur iranien en 1976.

pantomime pour ceux qui sont allés dans son jardin, mais je ne crois pas que quelqu'un ait compris le véritable but de la création de ce jardin de pierre. « من گنگ خواب دیده و عالم تمام کر, من » : je suis un muet ensommeillé et le monde est entièrement sourd, je suis incapable de dire et lui est incapable d'étendre ».391 Derviche Khan a découvert le secret de l'immortalité (de résister à la mort).



Photo de film *Bagh-e-Sangi* de Masoud Kimiavi, Derviche Khan Esfandiarpour sur un des arbres de son jardin, 1976, Sirjan, Kermân, Iran.



Derviche Khan Esfandiarpour, *Bagh-e-Sangi*, pierres, fer et bois dans un jardin, desséché 1961- 2007, Sirjan, Kermân, Iran, 2017.

³⁹¹ Djalâl ad-Dîn Rûmî, poète et mystique iranien (1207-1273)



Photo de film *Bagh-e-Sangi* de Masoud Kimiavi, Derviche Khan Esfandiarpour en train de danser autour de ses arbres, 1976, Sirjan, Kermân, Iran.



14. Personna de l'artiste contemporain, l'artiste et les figures de chaman

Marcel Duchamp : « *L'artiste doit-il aller à l'université ?* ». ³⁹² Bête comme un peintre / bête comme un artiste / bête comme un Marcel Duchamp. Voici une interview entre Philippe Collin et Marcel Duchamp :

« **Philippe Collin** : *Je voudrais que vous me disiez ce que l'on entend par ready-made. C'est une expression anglaise, mais qui finalement n'est pas évidente pour tout le monde.*

Marcel Duchamp : *Oui. Ça veut dire 'tout fait'. Comme les vêtements de confection. Je suis arrivé à une conclusion, il y a assez longtemps. Il y a toujours quelque chose de 'tout fait' dans un tableau : vous ne faites pas les brosses, vous ne faites pas les couleurs, vous ne faites pas la toile. Alors, en allant plus loin, en enlevant tout, même la main, n'est-ce pas, on arrive au ready-made. Il n'y a plus rien qui soit fait : tout est 'tout fait'. Ce que je fais, c'est que je signe, simplement, pour que ce soit moi qui les aie faits. Simplement, j'arrête là, c'est tout. C'est fini. Ça semble un peu drôle, mais c'est une conséquence naturelle, en allant au bout du raisonnement* ». ³⁹³ Ici, on observe une contradiction : Marcel Duchamp dit en premier : « *Alors, en allant plus loin, en enlevant tout, même la main, n'est-ce pas, on arrive au ready-made* », et puis il dit : « *Ce que je fais, c'est que je signe, simplement, pour que ce soit moi qui les aie faits* ». Autrement dit, un ready-made ne peut pas devenir une œuvre d'art si l'artiste n'utilise pas sa main pour le signer, donc l'artiste fait encore quelque chose avec cette chose 'toute faite' et c'est pour ça qu'il pense que c'est son œuvre.

Il arrive souvent que l'on catégorise l'art comme un métier qui n'a pas besoin d'intelligence. En Iran, encore aujourd'hui cette idée domine parmi d'autres idées qui ont un rapport avec l'art et l'artiste. En Europe, depuis la modernité et plus précisément depuis le phénomène 'Marcel Duchamp', on considère l'artiste comme un être intellectuel qui a comme fonction essentielle d'enrichir le vocabulaire d'une pensée principalement conceptuelle

³⁹² Marcel Duchamp, *L'artiste doit-il aller à l'université ?*, allocution (extrait) à l'université d'Hofstra, New York, 1960

³⁹³ <https://www.babelio.com/auteur/Marcel-Duchamp/58388/citations> date de consultation : 14/10/2016

produisant une certaine forme d'art. Il essaie de créer des sens dans le monde de l'art en cassant certains tabous esthétiques concernant la pratique artistique de son époque. Il vaut mieux peut-être ne pas continuer son chemin car son art aura du sens plutôt dans l'époque de sa production que dans le futur. Duchamp n'est pas un artiste de plusieurs époques, il est un artiste contemporain. Leonardo da Vinci est lui aussi considéré aujourd'hui comme un artiste, il est donc également un artiste contemporain ; il est encore vivant à travers l'aura de son art. Pourrais-je imaginer une valeur spirituelle pour un des ready-mades de Marcel Duchamp dans cinq-cents ans ?

Tout pourrait-il être de l'art ? Et n'importe qui pourrait être artiste ? Aujourd'hui l'art contemporain, à cause d'artistes que je qualifierai d'approximatifs, se situe à un endroit où le 'savoir-faire' (la réalisation technique de son œuvre) n'a pas de valeur particulière. Le concept de 'valeur' est associé plutôt à un 'geste / apparence artistique' qu'à une 'action créative'. Aujourd'hui, la valeur se définit davantage par l'accès à des connections bien placées dans le marché de l'art qu'à l'authenticité de l'œuvre d'art.

L'action créative peut aider une personne perdue dans sa vie et dans ses idées à retrouver du sens. Cette personne pourrait être un artiste, mais ne l'est pas forcément. Le charlatanisme pourrait être une des caractéristiques de l'art contemporain, mais ceci n'identifie pas l'ensemble des arts contemporains. Aujourd'hui, l'artiste est autorisé à commettre des plagats dans le cadre conventionnel d'une œuvre d'art. En Iran, ceci est un phénomène bien présent dans l'ambiance générale des expositions ou des événements culturels. Souvent, on trouve des images ou des sculptures d'artistes iraniens faites à partir d'œuvres d'artistes occidentaux peu connues ou inconnues par la société iranienne.

L'art original ne s'adresserait donc pas à tout le monde. Tout le monde ne pourrait pas être artiste. L'art pour l'art. L'art pour tous. Ces concepts ne veulent rien dire aujourd'hui, puisque dans nos systèmes sociaux hiérarchiques, tout le monde ne peut pas avoir les mêmes richesses, et car l'art est aujourd'hui considéré comme un produit à consommer, comme tout produit d'un système de consommation massive ; la 'quantité' de production est massive et la qualité des produits est basse, les 'choses' soi-disant artistique sont produites pour être obsolètes. L'humanité n'a pas encore réussi à transmettre l'art par tous et pour tous. Elle n'a pas encore réussi à montrer la puissance de l'art et ses valeurs. Une grande masse de nos contemporains ne connaît pas 'l'art contemporain' ainsi que ses questions existentielles. La question serait donc : est-ce qu'un artiste doit se sentir responsable de l'état du monde ?

Les trois mots pour décrire une figure pour un artiste-chaman sont 'ascétique', 'spirituel' et 'guérisseur'. L'artiste dans ma culture maternelle est une personne qui a de la science. De la connaissance. De la perfection. De l'intuition. De la perspicacité. Et de la subtilité. C'est une perception d'une quête de perfection à atteindre. Une perfection existentielle. La richesse d'un être humain. Et celui qui possède ce 'sens de l'art' est un 'être supérieur'.³⁹⁴ Autrement dit, l'artiste n'est pas quelqu'un qui a seulement un savoir-faire, il est aussi un être qui subit des problèmes existentiels. Ces problèmes produisent des réflexions cherchant une forme d'absolu presque maniaque de l'expression. L'intellect serait aussi une caractéristique de la figure de l'artiste-chaman. L'art est un 'contre mouvement' qui oblige l'artiste à créer son propre mouvement, c'est une 'contre règle', c'est une 'résistance'.

Un artiste au sein de la culture occidentale est un individu qui est faiseur de 'quelque chose', cultivant ou maîtrisant un savoir-faire, une technique, et dont on remarque entre autres une forme d'acte créatif, une poésie formelle de sa production, de ses actes, de ses gestes. Ces choses poétiques sont des 'émotions / réflexions' spiritualisées. Une autre étymologie du mot 'art' explique ainsi : « *Art, latin artem, combinaison (cf. armer). Le latin a aussi artum, de même racine, apparenté au grec arthron (d'où arthritique) et qui signifie : jointure de membre* ». ³⁹⁵ Selon cette étymologie, le pratiquant d'art est celui qui est lié aux articulations. De la même source : « *Dérivé de art : artiste, artistique; artifice, procédé ingénieux (v.faire) d'où artificiel, artificieux, artificier ; artisan (qui nous vient de l'italien) ; le vieux verbe artiller (réformation d'atiller, d'origine inconnue), munir d'engins de guerre, d'où artilleur, artillerie. Composés : inerte, inertie, propre manque d'art, d'initiative* ». ³⁹⁶

Le sens du mot 'artiste', en passant par une deuxième étymologie qui révèle la notion d' 'articule', dérive donc le rôle général de l'artiste : il est l'articulateur. Le concept de 'l'articulateur' en art, se relie au concept de 'la communication'. Quel est le rapport de l'œuvre d'art avec la communication ? La réponse de Deleuze à cela est stricte, il répond : « *Aucun. L'œuvre d'art n'est pas un instrument de communication. L'œuvre d'art n'a rien à faire avec la communication. L'œuvre d'art ne contient strictement pas la moindre information.* » ³⁹⁷, et il ajoute quelque chose très importante à propos de la communication : « *il me semble que, en un premier sens, on pourrait dire qu'une communication, c'est la transmission et la propagation d'une information. Or, une information c'est quoi ? Ce n'est pas très compliqué, tout le monde le*

³⁹⁴ Traduction du mot 'art' en persan du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda

³⁹⁵ Léon Cledat, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, p.33

³⁹⁶ *Ibidem*, p.34

³⁹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=msYk7SlikYY> date la consultation : 20/04/2020

sait. *L'information, c'est une ensemble de mots d'ordre. Quand on vous informe, on vous dit ce que vous êtes censés devoir croire. L'autre terme informer, c'est faire circuler un mot d'ordre. Les déclarations de police ont dit à juste titre des communiqués. On nous communique des informations, c'est-à-dire qu'on nous dit ce que nous sommes censés être en état de voir ou croire que nous sommes tenus de croire, ou même pas de croire mais de faire comme si l'on croyait, puisque l'on ne nous demande pas de croire mais de nous comporter comme si nous le croyions ; c'est ça l'information, la communication.* »³⁹⁸ Donc, des mots d'ordre décrits et imposés par des pouvoirs dominants provoquent bien entendu l'acte de 'faire semblant de croire aux ordres d'un système de contrôle'.

On peut observer ce phénomène dans les domaines de l'art contemporain où l'artiste est amené à, soit prétendre croire aux ordres qui dictent la forme d'une démarche artistique et contemporaine, autrement dit jouer le jeu des marchés de l'art, soit se marginaliser en imposant ses propres ordres dans sa démarche artistique. Cela veut dire qu'aujourd'hui, si l'artiste veut gagner sa vie avec son art, il va falloir communiquer, avec son art, des informations et des signaux d'une esthétique qui contrôle la perception de ce qu'est l'Art'. *« Du moment où se développe la technologie industrielle, qui est l'apparition de ce qu'on va appeler d'abord 'le machinisme industrielle', et qui va faire passer de la production manufacturière, où certes, il y a des ateliers où il y parfois des centaines d'ouvriers qui travaillent à la main ou qui travaillent avec des machines, mais des machines qu'ils pilotent avec leurs mains, c'est à dire en laissant une trace de leurs mains et de leur singularité de facteur (puisqu'on appelle ça des manufactures), autrement dit où ils laissent une trace de leurs savoir-faire individuels, à partir du moment où on va passer à l'industrie de ce que Marx a appelé l'usine du prolétaire, où là, le prolétaire devient le servant d'une machine qui ne laisse aucune trace de lui-même dans l'objet. L'objet est devenu un produit d'une machine. On va voir apparaître une désindividualisation de l'ouvrier, c'est à dire une déqualification esthétique de cet ouvrier, une standardisation de l'objet qui n'est pas sans l'esthétique, loin de là, mais qui va être une esthétique d'un nouveau type, une esthétique qui n'est pas d'origine strictement humaine, une esthétique qu'on va appeler industrielle et au même moment va se produire ce qu'en premier Hegel, puis Marx et puis Nietzsche tout au long de ces derniers siècles vont appeler 'la mort du dieu' ».*³⁹⁹ Une esthétique, est une stratégie de communication qui se vend bien au sein des marchés d'art contemporain.

³⁹⁸ https://www.youtube.com/watch?v=4ybvyj_Pk7M&t=182s date de la consultation : 20/03/2020

³⁹⁹ Bernard Stingler, à quoi sert l'art ? <https://www.youtube.com/watch?v=-3mrwqefGao&t=713s> date de la consultation : 03/03/2020

Bien évidemment, les bénéficiaires des marchés d'art protègent les intérêts fiscaux d'une minorité de membres d'une société qui, à leurs tours, contrôlent et surveillent l'ensemble du système de pouvoir. C'est ainsi que les spectateurs et les clients de ces productions dites artistiques sont également censés croire qu'ils consomment de l'art contemporain ou bien prétendre à le croire. Souvent, un être parlant qui est intéressé par l'observation de la posture de l'artiste, a envie de décrire les différences entre la figure de l'artiste et la figure de celui qui l'est presque, qui est peut-être un artiste. Dans la perception générale et partiellement exagérée, un artiste peut se désigner comme une personne étrange, rêveuse, celui qui n'aperçoit pas la réalité en tant que telle, un fou qui peut également être identifié comme étant un génie. Or, l'artiste est seulement un médiateur entre des pulsions visibles et invisibles de la perception de l'être parlant, de la cause de sa propre existence ainsi que celle de l'univers.

De quoi s'agit la figure du chaman ? Est-il un magicien ? Est-il un médecin ? Ou peut-être que c'est un fou, ou encore un artiste ? Depuis l'aube des temps, les figures du chaman se multiplient dans l'histoire des croyances spirituelles. Cette multiplicité de l'apparence reste fidèle à quelques concepts primaires, comme celui du respect envers les éléments naturels. Malgré la puissance de l'idée du dieu unique, le chamanisme a survécu à l'évolution monothéiste. Il a été revisité et redécouvert par les cultures occidentales du vingtième siècle. Aujourd'hui il est devenu une attraction pour les gens qui ne croient plus au concept du 'dieu monothéiste' mais qui cherchent encore à s'attacher à un système justificatif existentiel. *« Depuis le commencement du siècle, les ethnologues ont pris l'habitude d'utiliser indifféremment les termes de chaman, médecine-man, sorcier ou magicien, pour désigner certains individus doués de prestiges magico-religieux et attestés dans toute société 'primitive'. Par extension, on a appliqué la même terminologie dans l'étude de l'histoire religieuse des peuples civilisés et l'on a parlé, par exemple, d'un chamanisme indien, iranien, germanique, chinois et même babylonien, se référant aux éléments 'primitifs' attestés dans les religions respectives ».*⁴⁰⁰

Qu'est-ce qu'on entend par les mots de 'nature' et d'élément ? Vu sous un certain angle, ce qui existe est 'de la nature', donc tout est naturel. Toutes formes d'existences visibles et invisibles viennent de la nature. L'idée serait que l'existence est un mot qui englobe de multiples sens. Le mot 'esprit' exprime le besoin de l'être humain de définir 'des existences invisibles'. Ce qui est incompréhensible / inconnu est donc 'invisible'. Quand le fonctionnement de la vie est incompréhensible, s'inventer des mythes est un réflexe naturel ; cela réduit le vide ; cela donne du

⁴⁰⁰ Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, p.10

sens à l'existence. Le chamanisme, tout comme n'importe quelle croyance donne du sens à des phénomènes de la vie. Cette manière de donner du sens à la vie et au vide est directement liée à la nature de l'être parlant. Le silence de ces espaces infinis m'effraie.⁴⁰¹

Le chamanisme considère que tout ce qui existe dans la nature véhicule des énergies. Les énergies de chaque chose s'identifient, pour un chaman, sous la forme d'esprits. La nature autour de nous serait donc remplie d'esprits. « *Le chamanisme, ou shamanisme, est une pratique centrée sur la médiation entre les êtres humains et les esprits de la nature ou les âmes du gibier, les morts du clan, les âmes des enfants à naître, les âmes des malades à ramener à la vie, la communication avec des divinités, etc. C'est le chaman qui incarne cette fonction, dans le cadre d'une interdépendance étroite avec la communauté qui le reconnaît comme tel* ». ⁴⁰² Dans le chamanisme, certains êtres humains (les chamans) peuvent donc être des intermédiaires entre les esprits humains et les esprits inhumains. Avant l'ère monothéiste, le chamanisme était pratiqué par divers peuples et dans diverses périodes historiques. Aujourd'hui, il est pratiqué particulièrement comme une religion chez des peuples d'Asie centrale. Diverses croyances païennes d'avant le monothéisme ont été catégorisées sous des formes de chamanisme. Partout, dans le monde, il est possible de trouver des pratiques variantes du chamanisme, en Amérique du Nord et en Amérique latine, au Tibet, en Mongolie, en Turquie, au Népal, en Chine, en Corée, au Japon, en Iran etc.

La culture musulmane n'accepte pas les formes pures de chamanisme, par exemple celle de Mongolie, mais on trouve également une variété exceptionnelle de croyances irrationnelles dans les sociétés musulmanes. Ce phénomène vient à la fois des croyances d'avant l'Islam que celles de l'Islam lui-même. En Iran d'avant l'Islam, le chamanisme était bien connu et pratiqué. Mircea Eliade a expliqué cela dans son livre *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* en ces mots : « *Ainsi, sans pouvoir trancher sur l'éventuelle expérience 'chamanique' de Zarathustra lui-même, il est hors de doute que la technique la plus élémentaire de l'extase, l'ivresse par le chanvre, était connue des anciens Iraniens. Rien n'interdit de croire que les Iraniens aient également connu d'autres éléments constitutifs du chamanisme, le vol magique, par exemple (attesté chez les Scythes?!), ou l'ascension au Ciel* ». ⁴⁰³ De plus, « *Dans les traditions mystiques de l'Iran islamisé, il est malaisé de faire la part de ce qui est un héritage*

⁴⁰¹ Ernest Jovy, *A propos d'une pensée de Pascal : Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie*, Études pascalienues, Recueil de notes sur les Pensées, avec un avertissement de J. R. Armogathe, Vrin, Paris, 1981, pp. 7-57.

⁴⁰² <http://www.jlturbet.net/2017/06/le-chamanisme-et-la-franc-maconnerie-par-luis-garcia-fernandez-a-l-academie-maconnique-le-17-juin-2017.html> date de consultation : 23/08/2016

⁴⁰³ Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, p.314

national et de ce qui est dû aux influences de l'Islam ou de l'Orient. Mais, il est hors de doute que nombre de légende, et de miracles dont l'état l'hagiographie persane appartiennent au fonds universel de la magie et spécialement du chamanisme ».404

La culture musulmano-iranienne d'aujourd'hui désigne 'le chaman' sous la posture d'un être 'ascétique', ce qui signifie à la fois : 'érémitique', 'cénobitique', 'stoïcien'. Un être ascétique est en effet, quelqu'un dont l'ensemble de ses exercices s'adresse au concept 'spirituel'. Dans des synonymes de mot 'ascétique', c'est le mot 'érémitique' qui attire mon attention, issu du latin *eremiticus* et du *eremita* : 'ermite', et du grec ancien *ἐρημίτης*, *erêmon* : 'désert'.405 « *Ermite lui-même signifie : qui vit au désert* ».406 Ce mot est traduit en persan par *zâhéd* (زاهد) qui veut dire : 'celui qui abandonne la matérialité de la vie pour l'honneur dans la vie après la mort'.407 Ce sens est intéressant, car il met en lumière celui de l'authenticité d'une œuvre d'art, du désir de l'immortalité et de l'aura de l'œuvre d'art dans une démarche artistique. En conclusion, les figures multiples du chaman sont à l'origine de toute croyance, et toute croyance peut être rationnelle ou irrationnelle, dans différentes périodes historiques. Mais pour croire à soi-même et à la réalité de Soi, il faut peut-être abandonner les comforts de la vie quotidienne et s'isoler dans une pratique solitaire. Cela est également un des points en commun entre le quotidien de l'artiste et le quotidien du chaman. L'artiste n'est-il pas un être ascétique en recherche de la réalisation d'une vision commune aux êtres parlants ? À quel point la solitude est-elle importante dans une démarche artistico-spirituelle ?

L'artiste peut apparaître parfois comme un chaman, parfois comme un magicien, parfois comme un sage. Ces trois figures tendent à nous faire croire aux aspects déraisonnables de notre connaissance sur l'existence ; leur place sociale dépend de la force de leur personnalité, de leur caractère, de leur charisme et de l'aura qui les entourent. Un artiste-chaman peut ressentir des anciennes sagesses et savoir-faire humains. Il possède une curiosité à la recherche des origines de ses pulsions communes à l'ensemble des êtres parlants.

La créativité, l'intellect, l'intelligence, l'imagination et le savoir-faire font partie de l'artiste. Ce sont les qualités que l'on trouve aussi bien chez les philosophes que chez les médecins et les scientifiques. Ce n'est pas le métier mais le niveau de la créativité et de l'intelligence de l'artiste qui transforme une activité ordinaire en une créativité dynamique qui

404 Ibidem, p.315

405 Alcée Durrieux, *Dictionnaire étymologique de la langue gasconne*, AUCII, 1901, Paris, p.271

406 Léon Cledat, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, p.381

407 Adolphe Bergé, *Dictionnaire Persan-Français*, p.201

Note : également une traduction du mot *zâhéd* (زاهد) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

joue un rôle important dans notre perception de ce qu'on appelle la 'qualité artistique' d'une profession, ainsi que dans l'évolution humaine. Cette évolution, matérielle ou spirituelle, est une transcendance collective tissée à la totalité de la nature de l'homme. Si l'être humain n'était pas intelligent et créatif, il ne pourrait pas survivre. L'extase par l'intelligence, par la création et par l'imagination est une extase sacrée qui ramène l'artiste, à l'instar du chaman, au-delà de ses capacités dites naturelles.

Pour approfondir le sens de la posture d'artiste contemporain, il est nécessaire de parler également du problème de la subsistance et du pouvoir social de l'artiste dans sa propre société. En effet, une société de consommation, à l'instar de la nature sauvage qui sanctionne le droit du plus fort, exige que le plus fort survive et dicte ses lois. Certes, le pouvoir et la survie sont liés l'un à l'autre. Tout au long de l'histoire humaine, l'homme a utilisé tous ses moyens et ses stratégies pour se rendre le plus puissant. Par exemple, un agent religieux, afin d'établir une sorte de dépendance (spirituelle ou matérielle) entre lui et son disciple, n'a jamais hésité à raconter en vrac des récits mythiques, historiques ou fictifs. C'est en communiquant des mots d'ordre sacré qu'il arrive à contrôler à la fois l'esprit (l'âme), le corps et les biens matériels de son disciple. Ce type de rapport est un rapport de pouvoir, car le disciple sans son maître spirituel, se trouve égaré dans le monde. L'artiste se trouve-t-il dans un rapport de pouvoir avec les autres êtres parlants ? Possède-t-il quelque chose de mystérieux et d'illogique ; un contact avec la force supérieure de la nature ? Peut-on considérer ce contact comme une forme de 'pouvoir' ?

Dans la pensée traditionnelle iranienne, l'artiste est celui qui sait vivre comme un être de bien. Il incarne le fait que vivre n'est pas seulement survivre mais vivre dans l'«ici et maintenant». Vivre, c'est aussi avoir conscience de la mort. La mythologie se forme entre les notions de naissance et de mort. L'homme invente des mythes parce qu'il ne sait pas pourquoi il est né et quand la mort l'attend. La mythologie personnelle de l'artiste est tissée donc par ces deux questions entourées de ses moments vécus, ses expériences et la totalité de sa psyché. Il est peut-être plus conscient de son être et de la limite de sa vie. Les pouvoirs de l'artiste sont la créativité, l'intelligence et sa compréhension de la vie, il les utilise pour faire-œuvre. Pour survivre il a des besoins basiques comme manger. Dans la société contemporaine la plupart des artistes sont obligés de faire un autre métier pour gagner leur vie. Je pense à une partie des artistes qui ne sont pas vraiment connus, mais qui arrivent à participer au marché de l'art. Alors, le travail artistique n'a pas une position claire. Faire-œuvre d'art aujourd'hui, est-ce un travail ?

Avant l'ère moderne et postmoderne l'artiste avait un statut plus clair. Il était dans une catégorie plus proche de la définition du travail car la distinction entre les deux termes : l'œuvre

'artisanale' et l'œuvre 'artistique' n'existait pas autant qu'aujourd'hui. Les œuvres étaient moins conceptuelles mais plus pratiques. Autrement dit, l'œuvre d'art était une production décorative et à juste titre, un produit à consommer. La peinture était consacrée aux sujets religieux, aux portraits des membres d'une famille aristocrates et aux histoires de la mythologie classique. L'art a clairement le même sens que la vie, c'est un sens vague. C'est pourquoi la position de l'art n'est pas claire et solide face à la question du travail. C'est pour cette raison qu'il n'est pas considéré comme un travail auprès du grand public. Le fait que l'art ne soit pas clair fait de lui un sujet très intéressant. L'interprétation est l'outil d'une connexion du spectateur à l'œuvre, car le sens de l'art reste aussi vague pour l'artiste que pour son spectateur. Par une théorie bien construite et riche au niveau philosophique, on peut l'interpréter comme on veut ou bien on peut le définir ou le justifier. Par une réflexion intellectuelle, on peut mettre beaucoup de choses dans la catégorie de l'art, comme par exemple une fontaine signée par Marcel Duchamp ! Donc l'art devient un territoire qui n'a pas de frontière. Mais l'artiste contemporain ne tient-il pas à son territoire artiste ? Je crois que l'art contemporain est un domaine de territoire, d'où vient le droit d'auteur qui s'impose et qui pénalise le griffeur pour préserver les bénéfices de celui-ci à son propriétaire.

C'est la notion de 'liberté d'expression' qui est essentielle dans le processus de création d'une œuvre d'art. C'est exactement en essayant d'être libre que l'on se trouve emprisonné, même dans l'art. Le prison de chaque artiste comme pour tout le reste des êtres parlants est d'abord sa propre psyché. En étant un être parlant et en pensant à la notion de liberté, il se trouve un petit moment de la vérité, à savoir que la liberté ne veut rien dire et qu'il n'y a personne qui a connu la liberté. Elle est un fantasme comme plein d'autres que la nature humaine a construit pour s'occuper et s'échapper de la vérité, celle qui existera vraiment (la mort). L'artiste aussi, veut s'échapper et son œuvre en est une conséquence. Parfois, les mythes personnels sont inventés et les mensonges que son inconscient raconte sont là pour ne pas montrer ou raconter la réalité de son existence. L'artiste contemporain est donc l'inventeur de son art et c'est lui qui définit, seulement pour lui-même, un sens pour l'art et pour l'œuvre d'art. André Breton définit le surréalisme comme une forme d'automatisme, « *automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale* ». ⁴⁰⁸

⁴⁰⁸ André Berton, *Le Manifeste du surréalisme*, Éditions du Sagittaire, 1924, réédité en 1929, p.15

L'artiste est capable de canaliser la force de sa psyché et de la transformer en une existence extérieure à lui-même. Grâce à sa capacité d'empathie, il peut toucher la psyché de l'autre, et se connecter à elle. C'est là que l'art devient encore une manière de communiquer car il peut incarner le langage de l'inconscient. Le fou et l'artiste sont dans cette relation, à la différence que le fou n'a pas la même capacité à extérioriser ses ressentis en créant une existence indépendante d'eux même. L'artiste peut apparaître tel un fou, mais le fou n'est pas forcément artiste. L'artiste peut se définir en tant que mage, chaman ou être spirituel car il rend visible sa pensée aléatoire. Prenons l'exemple du Cadavre exquis, le résultat est parfois tellement surprenant que l'on ne peut que s'imaginer qu'une connexion psychique a relié les différents artistes.

Dans le domaine de la peinture, la force est invisible et on ne peut qu'en trouver la trace de sa manifestation dans le résultat. Le geste de chaque artiste est unique, inséparable de son art ; il est comme son identité. Je crois que les gestes d'un peintre sont comme de la magie. En revanche, une question qui reste non-résolue est celle de savoir si (ou quand) il s'agit de magie légère ou de magie profonde. Dans la peinture, comme dans tout art, on peut parler de tricherie, en considérant la masse des 'quasi-peintres contemporains'. Mais le vrai peintre, se met à la place du mage, et son geste se définit dans le processus de sa création. La signification du geste dans le champ de l'art est vaste. Ce n'est pas uniquement le mouvement du corps qui se définit en tant que geste. Parfois, la pensée derrière l'acte artistique devient le geste. Dans le langage corporel de l'être humain, le geste prend une dimension symbolique. Chaque geste symbolise une phrase ou un mot, en considérant la théorie de la psychanalyse qui considère pour la psyché humaine une base de fonctionnement lettrique. Qu'est-ce que le geste dans la peinture ? À mon sens, il s'agit d'une forme de symbolisme. Aussi loin que je me souviens, j'ai toujours cherché à construire une typologie personnelle dans la peinture ou dans le dessin, c'est-à-dire des caractères et des éléments qui se répètent tout au long d'une série. Des éléments qui resteront pour toujours comme des caractéristiques de ma peinture dans sa posture totale. Par expérience, je sais qu'avec mes peintures je raconte toujours une seule histoire. Et dans chaque nouvelle image, je la raconte d'une nouvelle manière. Pour moi, c'est une histoire connue, mais comme oubliée, dont les détails m'échappent, comme un rêve. Et chaque fois, en me racontant des parties que je connais, j'essaie de trouver ce qui me manque pour la parachever. Je peux dire que des éléments picturaux forment une partie de mon geste artistique. Chaque geste dans ma démarche devient une trace qui me permet de mémoriser différentes parties de ma mythologie.



15. Manès le prophète, un peintre visionnaire

J'ai choisi Manès car, comme Omar Khyâm, il était un artiste multi-fonctionnel. Sa personnalité m'aide à mieux éclaircir la posture de l'artiste-chaman qui, dans sa démarche cherche au travers de sa mythologie, l'authenticité de sa pratique et peut-être même qu'il peut créer à l'époque contemporaine, des œuvres auratiques. L'occident connaît Manès par le manichéisme qui s'est diffusé également dans l'empire romain. Le culte de Manès est à l'origine un culte métissé qui met en lumière certains aspects spirituels du respect de la nature. Dans ces croyances il est interdit de déranger, blesser ou tuer un être vivant, car ceci est un péché. Manès croyait très fortement que les autres religieux sont la cause de la guerre et donc qu'il faut créer un culte qui convient à tous les êtres parlants. Une mission presque impossible que j'ai envie d'attribuer à l'artiste-chaman de l'époque contemporain. « *Les manichéens orientaux racontaient sur cet homme extraordinaire de merveilleuses légendes qui le montraient emporté au ciel dès l'enfance, instruit dès l'âge de douze ans par l'ange Eltawan ; quand parut devant Sapor⁴⁰⁹, qui avait décidé de le tuer, deux lumières auraient brillé sur ses épaules, et Sapor aurait été subjugué. Nous ignorons si, dans le monde romain, les même fables avaient cours, mais partout le souvenir de la mort tragique du prophète resta cher aux Manichéens, qui la célébraient dans la plus grande de leurs fêtes, celle du Bîua* ». ⁴¹⁰ Manès, comme Zoroastre, était un prophète iranien qui a vécu entre 216 et 274 Ap. J.-C. Sa mère était une princesse *Parthe*⁴¹¹ et son père est né à *Ecbatane*,⁴¹² l'ancienne capitale des Mèdes. Il était membre d'une des familles les plus nobles de la Perse.⁴¹³ Le nom de Manès est probablement un nom sémite répandu entre les Juifs. Il est né sept siècles après le Bouddha, deux siècles après Jésus et quatre siècles avant Mahomet. sa

⁴⁰⁹ Un roi iranien de l'époque Sassanid

⁴¹⁰ Ém. De Stoop, *Essai sur la diffusion du manichéisme dans l'empire romain*, publié par la Faculté de philosophie et lettres, université de Gand, 1909, Gand, p.53

⁴¹¹ L'Empire parthe, Empire arsacide, est une importante puissance politique et culturelle iranienne dans la Perse antique, de 247 av. J.-C jusqu'à 224 ap. J.-C.

⁴¹² Aujourd'hui appelée Hamedân, ville au nord-est de l'Iran actuel.

⁴¹³ <https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=rtp-003:1928:16::263> date de la consultation : 13/08/2017

perception de la vie dans son époque le guidera vers une réunification du spiritualisme oriental. Il a été aussi un peintre visionnaire, un philosophe, un poète et écrivain, un musicien ainsi qu'un médecin. Manès a créé sa vision du monde en se servant de quatre visions déjà existantes : le bouddhisme, le christianisme, le mithraïsme et le mazdéisme. Sa vision métissée a voyagé après sa mort de l'Afrique à la Chine et des Balkans à la péninsule arabique.⁴¹⁴

En Asie centrale et en particulier à Tourfan en Chine, le manichéisme a connu un grand succès. Les Chinois attribuent le titre de 'Bouddha de lumière' à ce prophète iranien. « *Le 20 novembre 762 [...] quatre religieux manichéens entrent en contact avec le souverain de cette puissante tribu turque et le rallient à leur foi. La conversion du monarque barbare, qui abandonne à cette occasion le chamanisme, fait du Manichéisme, pour la première et la seule fois de son histoire, la religion officielle d'un Etat [...]* ». De plus : « *le chamanisme, fondé sur le culte des ancêtres, la soumission aux esprits de la nature, le recours à la 'science des causes' (astrologie) et l'utilisation de la magie noire ou blanche à des fins de protection ou de pouvoir, fut abandonné au profit du manichéisme [...]* ».⁴¹⁵ La pensée métissée de Manès se base sur trois concepts principaux : une dualité empruntée au mazdéisme, la sainteté de la lumière empruntée au mithraïsme et le concept de réincarnation emprunté au bouddhisme. Dans ce mélange idéologique spirituel, l'existence est composée de la lumière et de l'obscurité, l'esprit de l'être parlant vient par exemple de la lumière mais son corps vient de l'obscurité. « *L'homme est un composé de lumière et de ténèbres (deux substances corporelles) ; la lumière en nous est essentiellement bonne, les ténèbres sont essentiellement mauvais [...]* ».⁴¹⁶ La mythologie du manichéisme raconte une histoire surprenante sur l'origine du monde et de la création.

Selon le manichéisme, le monde était initialement divisé en deux parties. Le bien ou la lumière était en haut, illimitée dans les trois directions du nord, de l'est et de l'ouest. Les ténèbres ou le mal étaient en dessous, illimités dans le sud, l'est et l'ouest. Le monde de la lumière était le monde du bonheur et de la pureté où siégeait le dieu céleste, Zarvan. Et c'est ainsi qu'en dessous de ce qu'il appelait 'un endroit sombre et dégoûtant', il y avait un dieu des ténèbres (Ahriman le fils maléfique de Zurvan). Zurvan, ou le père de la lumière, était au sommet de la sagesse et du bonheur, et le pays des ténèbres était le royaume des dirigeants ignorants et stupides. Ils ne

⁴¹⁴ <http://manicheism.free.fr/maniblog/miracle2.pdf> Le miracle manichéen 2, Renova, Bilthoven, Hollande date de la consultation : 13/08/2017

⁴¹⁵ <http://manicheism.free.fr/maniblog/miracle2.pdf> Le miracle manichéen 2, Renova, Bilthoven, Hollande date de la consultation : 13/08/2017 Note : Cet article a été donné en conférence lors du Symposium 'Mani', à Renova, Bilthoven, Hollande, le 7 mai 2005, et publié en hollandais par la Rozekruis Pers, Haarlem, dans les Actes du Colloque (septembre 2005).

⁴¹⁶ Ém. De Stoop, *Essai sur la diffusion du manichéisme dans l'empire romain*, publié par la faculté de philosophie et lettres de l'université de Gand, 1909, Gand, pp.113-114

savaient rien à propos du territoire de la lumière. Mais la lumière tomba une fois de sa place spirituelle (lumineux) d'origine, dans la maison physique des ténèbres, dans leur monde matériel. Ensuite, le prince des ténèbres (Ahriman) vint à la frontière entre son territoire et celui de la lumière, et il vit une terre brillante. Quand il vit les éclipses de lumière, il les envia, puis il commença la conquête du territoire de la lumière. Lorsque le prince des ténèbres créa avec beaucoup d'avidité les premières forces obscures, Shahriar Roshnaei شهریار روشنایی (le roi de la lumière) appelé aussi Zurvan créa le monde illuminé, ou bien la mère de la vie qui à son tour créa le premier être humain, le Hormozdбоgh pour guider l'armée de la lumière dans ce combat. Hormozdбоgh a également éjecté de sa propre existence, cinq enfants qui sont les mêmes qu'Amèhr-Spandan امهرسپندان, qui représentent les cinq éléments de la nature : le Farvahar (l'énergie créatrice), le vent, la lumière, l'eau et le feu. Dans la bataille entre Hormozdбоgh et le dieu des ténèbres, il a été vaincu et fut prisonnier des ténèbres, il est donc tombé sur terre. C'est ainsi que l'obscurité a trouvé des empreintes de la lumière et que le monde sombre du matériel possède des rayons de lumière qui viennent de l'existence d'Hormozdбоgh et d'Amèhr-Spandan. Avec l'aide de Neriseh Izad (le symbole de la beauté masculine) et d'Izad Banu (la Déesse), l'ami des illuminées, l'empreinte de la lumière a été libérée du monde des ténèbres et est retournée au pays de son père, Zarvan. Hormozdбоgh, dans le manichéisme est l'ancêtre de tous les êtres humains. Il est le symbole éternel de l'âme en captivité de la matière, et dans la littérature manichéenne, c'est le symbole de l'homme emprisonné dans le monde terrestre. Il y avait donc une guerre entre la lumière et les ténèbres, dans laquelle l'Ahriman a finalement gagné, et l'esprit de la lumière a été capturé par les ténèbres. Manès croyait que la captivité de la lumière continue encore aujourd'hui. Le mythe primaire de la création et de la bataille entre l'obscurité dans le monde mauvais avec la lumière dans la mythologie de manichéisme montre que la lumière et les ténèbres étaient à la fois éternels, donc très anciens, ils existaient avant la création et ont toujours été séparés.⁴¹⁷

Le manichéisme est le fruit de l'imagination du Manès, artiste-peintre redoutable. À l'aide de l'esprit de l'art, il a réussi à mélanger plusieurs doctrines religieuses, car sa technique d'hybridation est une adaptation à la croyance qui n'est pas la sienne. Les Manichéens ont été pratiquants de l'écriture et de l'image, c'est une des religions qui possède le plus de livres puisque la démarche de cette religion pour se diffuser dans le monde passait par l'écriture, la poésie et l'illustration. Manès croyait que l'image pourrait aider les Manichéens à influencer et

⁴¹⁷ Rahim Afify, *Les mythes et la culture iranien dans les manuscrit Pehlavi*, édition Toos, Tehran, 1995, p.541
<http://islamiccultureir.blogfa.com/post/2> date de consultation 13/03/2020

attirer des gens de différentes sociétés pour qu'ils se joignent au manichéisme. Il était un grand voyageur qui cherchait à amener ses pensées à influencer les masses des sociétés. Ce sont des caractéristiques qu'on reconnaît également dans l'univers des artistes contemporains et dans leur soif d'attirer l'attention. Mais cela ne veut pas dire qu'il faille attribuer à tous artistes contemporains la figure de guide spirituel.

On retrouve dans le manichéisme les concepts qui ne sont pas acceptables pour l'esprit contemporain de nos sociétés, comme le mythe du territoire des ténèbres qui symbolise 'la pureté du mal'. Bien que je croie à la contradiction / opposition / paradoxe / dualité comme une des bases de la création et de l'acte créatif, je ne crois pas à l'existence d'une pureté négative ni à un sens absolu du positif. Je considère que dès le départ, il n'y avait que 'tout' et c'est encore aujourd'hui le cas. De ce fait, le concept de 'tout' devient la seule possibilité d'une cause pour la création, car nous sommes des poussières de ce 'tout'. Nous possédons donc les mêmes ingrédients, comme les cellules composant un corps. Une des qualités intrigante dans la démarche du Manès est le fait qu'il a été un des premiers à utiliser l'illustration comme support religieux très utile, c'est à dire qu'il a identifié l'image comme étant la visibilité d'une croyance. Il a également évoqué le concept de 'la résistance' ; ce dernier est très répandu entre les artistes de toutes les époques et de toutes les cultures car l'artiste, pour survivre, doit parfois s'adapter aux systèmes politiques du pouvoir. Bien que l'art de la résistance ne soit pas que l'art anti-guerre, la guerre est une des inspirations majeures des artistes peintres comme Francisco de Goya,⁴¹⁸ Otto Dix,⁴¹⁹ Pablo Picasso etc. L'aura d'une mythologie de guerre a accompagné l'imagerie de l'être parlant depuis longtemps. Cela a peut-être commencé avec l'apparition d'une pensée basée sur la dualité qui cherche à diviser l'existence en deux forces, en guerre l'une contre l'autre.

Revenons à la démarche dans laquelle un artiste-chaman s'est situé. Elle est également un cheminement vers des 'guérisons, solutions, réponses' cherchées par l'artiste au sein de sa propre culture ainsi qu'au sein de la culture collective des êtres parlants. Manès, comme tous les prophètes et comme de rares artistes, a proposé une 'démarche spirituelle' pour tenter de 'résoudre, guérir' les 'problèmes existentiels' des êtres parlants. Pratiquer un savoir médicinal ainsi qu'un savoir-faire artistique pourrait être un des organes de sa démarche spirituelle. C'est ici le lien entre l'artiste-chaman et Manès-prophète. Il s'agit de la multiplicité du 'savoir' ainsi que de la multiplicité du 'savoir-faire' qui s'adresse à une forme de guérison spirituelle. L'artiste-

⁴¹⁸ Peintre espagnol (1746 -1828), il était le peintre de la famille royale d'Espagne mais en parallèle de ses services pour le monarchie espagnole, il a créé des gravures critique la politique de l'époque.

⁴¹⁹ Otto Dix (1891-1969) est un peintre et graveur allemand associé au mouvement de l'expressionnisme et est un des fondateurs de la Nouvelle Objectivité.

chaman est aussi dans une démarche composée de multiples organes. Le mot 'organe' a été plusieurs fois appliqué dans des mythes chamaniques. Le rêve spirituel de futur chaman, comme je l'ai écrit auparavant, est accompagné du rituel du remplacement des organes de son corps avec les nouveaux organes qui lui permettront d'obtenir ses pouvoirs chamaniques.⁴²⁰ Ce sont en effet les organes composants une démarche artistique qui déterminent la cause de son existence et ces organes sont bien entendu, des mythes personnels d'un artiste.

Un autre pont entre Manès et l'artiste-chaman est le mot 'réunification', ou l'action de la réunification. Le mot 'réunifier' signifie littéralement : « *rétablir l'unité d'un pays, d'un parti, après qu'il s'est trouvé divisé* »⁴²¹ ou encore : « *unir, rattacher, rallier, claveter, démantibuler, ameuter, botteler, attrouper, relier, fusionner, braser, remembrer, concentrer, fédérer, conglomérer* ». Le mot 'réunification', en persan, se traduit par yegânégî (یگانگی). Il désigne 'l'unité, la continuité'⁴²². Ce mot désigne pour moi une des pulsions dans la démarche de l'artiste-chaman. La démarche multi-organes de l'artiste-chaman réunit la continuité des visions les plus bienveillantes des 'prophètes, philosophes, sages' antérieurs à lui. À travers cela, il cristallise les 'guérisons, réponses, messages' les plus 'humains' et les plus 'lumineux', puis les transmet aux autres en se servant de ses savoirs et de ses pratiques artistiques.

Ici, je voudrais introduire un lien entre la posture d'un artiste-chaman et celle de Manès-prophète, il s'agit de l'envie d'une 'guérison' ; une notion commune à ces deux postures qui tentent de guérir les troubles charnels ainsi qu'existentiels de l'être parlant. Le mot 'guérison' signifie littéralement : « *disparition totale des symptômes d'une maladie ou des conséquences d'une blessure avec retour à l'état de santé antérieur, mais encore : disparition d'un mal moral, d'un défaut* ».⁴²³ À partir de cette définition, un sens se révèle, celui de déceler la blessure, de comprendre sa cause pour ainsi hasarder sa guérison. Il est évident qu'on ne peut pas assurer de guérir tous les malaises d'un être vivant, car parfois être en vie est en soit un malaise. Le mot 'guérison' vient du mot 'guérir' à l'origine germanique *garir*, qui signifie 'protéger, garantir'.⁴²⁴ En persan ce mot se traduit par *darmâne* (درمان) signifiant : 'la guérison, réponse, évaison,

⁴²⁰ Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, 1968.

⁴²¹ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/réunifier/69024> et <http://dictionnaire.reverso.net/francais-synonymes/réunifier> date de consultation : 11/09/2017

⁴²² Adolphe Bergé, *Dictionnaire Persan-Français*, p.504

Note : également une traduction du mot *yegânégî* (یگانگی) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

⁴²³ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/guérison/38512?q=guérison#38451>

⁴²⁴ Léon Cleat, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, p. 202

outil'.⁴²⁵ La superposition de deux mots 'garir : protéger, garantir' et 'guérisseur' me sert à décrire une des caractéristiques de l'artiste-chaman. L'artiste-chaman désire guérir, modifier et guider les sens de sa propre culture. Pour pouvoir réussir dans sa tentative, il doit adopter des caractéristiques d'un protecteur des valeurs de l'art. Une protection est reliée à la guerre, car pour protéger il faut d'abord une attaque, du moins la menace d'une attaque. Or, par le terme d' 'artiste guerrier' je comprends : l'artiste qui défend les valeurs concernant toutes formes de vie à l'aide de ses actes créatifs. Ici, un guerrier est un guérisseur, c'est celui qui cherche à modifier l'aspect obscur des systèmes éducatifs de toutes les sociétés qui génèrent des cultures destructives. Il doit se battre contre l'injustice et l'inégalité, il guide d'autres êtres parlants vers une compréhension profonde des valeurs de la vie.⁴²⁶

Quelles sont des valeurs fondamentales de la vie ? Ce sont les désirs collectifs / communs des êtres parlants. Des désirs comme par exemple : 'exister' et 'coexister' en harmonie avec soi-même et avec des autres formes de vie. Le désir de 'savoir' et de 'comprendre', le désir d' 'aller plus loin' sont quelques exemples des désirs multiples de l'être parlant. Je voudrais ici superposer quelques-unes de ces valeurs avec la posture utopique d'un artiste guerrier / guérisseur. Il est en harmonie intérieure avec soi-même. Cette harmonie lui permet d'être en unité avec la nature. Il est libre, comme la nature est libre. C'est un artiste qui a le sens du respect de soi ainsi que du respect de toute forme de vie. Il est également capable d'amour adulte. L'action de donner l'amour sans attendre de le recevoir en retour. L'amour qui régénère lui-même de l'amour.

⁴²⁵ Adolphe Bergé, *Dictionnaire Persan-Français*, p.127

Note : également une traduction du mot *darmâne* (درمان) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

⁴²⁶ D'un autre point de vue, toutes les formes de la vie se battent pour survivre. C'est 'naturel, intuitif, spontané' de vouloir survivre en tant qu'être vivant. Quelque part, tout être vivant est un 'guerrier / battant / survivant'. Dans la vie, en tant qu'être parlant, il faut, pour survivre, se battre avec plusieurs handicaps ; ceux-ci sont souvent produits par la mère-nature ainsi que par l'être parlant lui-même.



16. L'Identité sociale de l'artiste

Quelle est la place / quel est le rôle d'un artiste dans sa société ? Quels sont les critères qui définissent une place pour un artiste dans l'espace d'une société ? La société, de mon point de vue, est l'ensemble des autres êtres parlants, et je reste hors de cet ensemble. Autrement dit, étant membre d'une société, quand je l'observe, je me positionne en dehors d'elle. Je n'ai jamais senti mon appartenance à la société dans laquelle je suis née et je l'ai quittée pour trouver ma place dans une autre société. Aujourd'hui je vis depuis quelques années en France et je sais que je n'appartiens pas à cette société non plus ; je me sens donc ambulante. La majorité de cette sensation vient du fait que le rôle de l'artiste n'est pas clair dans les sociétés dans lesquelles j'ai vécu. Ou bien, pour moi, la place d'un artiste dans une société contemporaine n'est pas claire. Attribuer la même place à un artiste iranien qui vit en Iran et à un artiste français qui vit en France n'est pas possible, car un artiste iranien ne subit pas les mêmes encadrements identitaires qu'un artiste français. Le placement d'un artiste dans une société dépend de la définition de l'artiste et de sa valeur sociale. Par ailleurs, un artiste peut changer son rôle et sa place dans les sociétés occidentales, alors que dans la société iranienne d'aujourd'hui, un artiste est souvent identifié, par la masse de la société, comme un intellectuel, donc un être presque inutile ou un artisan non intelligent. Ce paradoxe est éventuellement le fruit des croisements culturels qui apportent des aspects parfois opposés à un seul mot.

L'image générale de l'artiste contemporain désigne-t-elle simplement un producteur d'objets d'art adaptés au goût des consommateurs ? Pour arriver à décrire une image mentale de l'art contemporain et en particulier de la peinture, je superpose donc deux types de productions artistiques contemporaines. Pour le premier type, il s'agit des productions conceptuelles ou des productions artistiques qui, par leurs natures, ne peuvent pas être vendues de manière directe à la masse de la société. Pour le second type, il s'agit des productions artistiques uniquement décoratives qui sont destinées à être vendues à la masse de la société ainsi qu'aux musées et aux

collectionneurs d'objets d'art. Entre ces deux catégories principales se situent des milliers de productions artistiques qui flottent entre une identité sacrée, non-compréhensible et supérieure au regard de la masse des sociétés, ainsi qu'une identité légère et réduite à une décoration absolue. L'artiste contemporain peut donc choisir de s'adresser à une des deux catégories pour s'identifier dans la société comme artiste, mais que doit faire un artiste qui ne désire ni l'un ni l'autre ? Quelqu'un qui désire seulement occuper son temps à exprimer son art sans vouloir produire des décorations ni des concepts est souvent condamné à avoir une alternative pour gagner sa vie, car bien évidemment ce sont les questions économiques qui posent le plus problème dans la vie de la majorité des êtres parlants de notre époque.

Pour mettre en lumière le sens de l'identité sociale de l'artiste contemporain, je passe par une ouverture étymologique sur le mot 'identité' ainsi que sur le mot 'social'. Le mot 'identité' du latin *identitatem* est la forme abstraite de *idem* : 'le même'. Le mot latin *idem*, composé du mot *is* signifiant : 'ce', avec la particule *diem* signifiant : 'jour', veut dire proprement : 'ce jour', ainsi que : 'au moment même' et 'le même'.⁴²⁷ Le mot 'identité', en persan littéraire, se traduit par *chisty* (چيستی) qui veut dire : quiddité, identité, essence. Le mot *chisty* (چيستی) est composé du mot *chist* (چيست) : 'ce qui est' avec le suffixe 'y (ی)' qui signifie proprement : « *l'essence propre et unique d'une chose* ». ⁴²⁸ Autrement dit, en persan le mot 'identité' possède un sens philosophique, celui du mot 'quiddité' qui veut dire : « *l'essence d'une chose, ce qui fait qu'une chose est ce qu'elle est* ». ⁴²⁹

Dans la continuité, le mot 'social' vient du latin *socialis*, et de *socius* : 'compagnon' ainsi que du même radical que le mot *saci* du sanscrit qui signifie 'amitié' ou le mot '*saciva*' qui veut dire également : 'compagnon', et du radical '*sac*', et '*sequi*' : '**suivre**'.⁴³⁰ Le mot 'social', en persan, se traduit par *edjtémâiy* (اجتماعی), mais cette traduction, à l'origine arabe, veut dire : 'ensemble de ce qui est dérivé d'une société'. Pour trouver l'identité des mots de ma langue maternelle, je traduis le mot 'social' par *hamboody* (همبودی). Ce mot est composé du mot *ham* (هم) : 'ensemble', 'avec'⁴³¹, et du verbe *boudan* (بودن) : 'être', avec le suffixe '-y (ی)', qui signifie proprement : « *la même vie, le même être, la même existence* ». ⁴³² En effet, la traduction persane

⁴²⁷ Léon Cledat, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, p.307

<https://www.littre.org/definition/idem> date de consultation : 14/07/2017

⁴²⁸ Jean-Jaques-Pierre Desmaisons, *Dictionnaire Persan-Français Vol I*, p. 672

Note : également une traduction du mot *chisty* (چيستی) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

⁴²⁹ <http://www.cnrtl.fr/definition/quiddité> date de consultation : 14/07/2017

⁴³⁰ Léon Cledat, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, p.551

⁴³¹ Adolphe Bergé, *Dictionnaire Persan-Français*, p.495.

Note : également une traduction du mot *ham* (هم) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

⁴³² Ibidem, p.70.

Note : également une traduction du mot *boudan* (بودن) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

du mot 'social' évoque rapidement le concept de 'l'exister dans le même existence que l'autre, exister là-dedans'. A ce sens, le mot 'social' s'universalise sous les questions de 'l'existence' et de 'la coexistence'.

Avec ce passage étymologique, je conclus que l'identité sociale d'un artiste se désigne donc à partir d'une quiddité individuelle, qui coexiste avec celle de l'autre. Autrement dit, l'artiste s'identifie à partir du moment où il existe entièrement en accord à sa quiddité. Son œuvre pourrait donc posséder une aura authentique d'une coexistence à l'essence d'une quiddité. Dans la philosophie, le terme quiddité qui veut dire 'ce qu'est une chose' remonte à Aristote, qui entend par ce terme : ce qui définit ce que chaque être est. Pour Aristote « [...] dans l'ordre logique, la connaissance porte, avant tout, sur une 'raison formelle', universelle et nécessaire, exprimant notionnellement une quiddité donnée. [...] Aristote donc reconnaît deux processus de la connaissance. L'un, psychologique, est celui de l'acquisition de la connaissance, et la fait débiter par la sensation pour s'élever à une quiddité abstraite, et ultérieurement à la connaissance de ce qui est réellement la 'forme' des êtres, et finalement à l'être qui est purement actuel ». ⁴³³

Le mot 'quiddité' a pour origines latines *quidem* : 'vérité, certes', et *quid* : 'quoi'.⁴³⁴ Ce mot, en persan, se traduit par *johareh* (جوهره) : 'l'essence, l'origine', mot dérivé du mot *johar* (جوهر) signifiant : 'l'encre'.⁴³⁵ Le quiddité est donc 'l'encre existentielle' de chaque être parlant. Or, dans le christianisme, ce terme a été emprunté à la philosophie grecque pour représenter l'aspect substantiel de l'existence corporelle d'un être parlant. Quelque part, il s'agit d'une première apparence désignant chaque être et paradoxalement, ce terme désire étouffer la notion de l'essence existentielle. La quiddité est également présente dans la philosophie de *Avicenne* (en persan *Ibn-Sînâ* ابن سینا), l'avicennisme se situant au carrefour de la pensée orientale et de la pensée occidentale. « *Avicenne dit que nous ne connaissons que les propriétés, les héritages et les accidents des choses, et non pas leur essence (haqiqah⁴³⁶) ; même quand nous disons du Premier Être que son existence est nécessaire, nous parlons toujours d'une propriété inhérente, non de son*

⁴³³ Charles Sentroul, *Kant et Aristote : l'objet de la métaphysique selon Kant et selon Aristote*, Félix Algan, Paris, 1913, pp. 48-49.

⁴³⁴ Michel Bréal et Anatole Bailly, *Dictionnaire étymologique latin, Les Mots Latins : groupés d'après le sens et l'étymologie*, pp. 298-299.

⁴³⁵ Jean-Jaques-Pierre Desmaisons, *Dictionnaire Persan-Français Vol I*, p. 609

Note : également une traduction du mot *johareh* (جوهره) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

⁴³⁶ *Haqiqah* en arabe signifie : La vérité.

essence ».⁴³⁷ De plus : « *La métaphysique d'Avicenne est une métaphysique des essences, [...] L'essence, ou la nature, ou la quiddité, est ce qu'elle est, absolument, inconditionnellement. Cela veut dire qu'elle est neutre et indifférente à l'égard de la condition négative qui doit en maintenir à l'écart tout ce qui peut l'empêcher d'être une idée générale, un des 'universaux', de même qu'elle est neutre et indifférente à l'égard de la condition positive déterminant ce qu'il faut lui ajouter pour qu'elle soit réalisée dans un individu particulier. [...] La question est telle que, d'emblée, la notion d'être se dédouble en être nécessaire et être possible. Possible est chaque essence, ce quelque chose qu'elle est, mais qui n'existera jamais si quelque cause ne la rend nécessaire. L'exister est alors un accident se surajoutant à l'essence, mais un accident 'nécessaire', dès lors que la cause totale en étant donnée, cette cause rend nécessaire cette existence ».⁴³⁸*

Le passage que je viens d'ouvrir sur la philosophie d'Avicenne et quelques-unes de ses caractéristiques générales est là pour donner un exemple de la philosophie existentielle irano-musulmane qui est une des origines de ma culture natale. Le concept de 'l'essence d'une chose' m'aide à améliorer ainsi qu'à éclaircir l'image existentialiste que je désigne, afin d'identifier le rôle de l'artiste contemporain. L'essence, la nature ou la base d'un artiste est ce qui s'exprime dans l'espace intime de l'action créative. La définition de l'identité d'un artiste contemporain dépend aujourd'hui de l'essence de ce qu'il rend visible, de ce qu'il identifie comme étant une œuvre d'art. Autrement dit, l'identité de l'artiste contemporain prend forme à partir d'une classification personnelle d'un pratiquant d'art auprès des concepts de l'art, de l'artiste et de l'œuvre. C'est seulement après cela qu'une société pourrait peut-être identifier un artiste en tant que tel.

⁴³⁷ Henry Corbin, *History of Islamic Philosophy*, Translated by Liadain Sherrard with the assistance of Philip Sherrard, The Institute of Ismaili Studies, London, p. 58 Traduction de l'anglais vers le français de « *Avicenna says that we know only the properties, the inherences and the accidents of things, not their essence (haqiqah); even when we say of the First Being that his existence is necessary, we are still speaking of an inherent property, not of his essence* ».

⁴³⁸ <http://manicheism.free.fr/maniblog/avicennecorbin.pdf> date de consultation : 18/09/2017



17. L'art est-il un travail ? Survivre en tant qu'artiste

Comment pourrais-je encadrer le mot 'art' dans le cadre du mot 'travail' ? Serait-il possible de réduire l'Art au travail ou au contraire qu'il surmonte la notion de travail ? L'art est pour moi un travail sans souffrance, car mon entendement du mot 'travail' est personnel et en accord avec mes besoins vitaux. De cet angle de vue, pratiquer l'art n'est pas que produire des objets ou des ambiances dites artistiques, c'est la démarche d'une vie, et c'est pour cette raison que dans mes réflexions autour de la figure de l'artiste contemporain, je cherche à attribuer l'envie d'une forme de perfection comme une des causes d'une démarche de la vie d'artiste. Ici, la perfection signifie l'envie d'une existence authentique qui se trouve chez l'artiste quand il exprime ce qu'est sa nature, son essence ou sa quiddité. Dans ce sens, pratiquer un art peut devenir parfois un travail épuisant car il s'agit à la fois d'un travail mental et d'un travail physique. Par exemple, dans la vie d'artiste il faut avoir du courage, de la confiance, de la créativité qui sont des qualités mentales, ainsi que des savoir-faire qui sont des qualités physiques. Mais est-ce que le travail sert à gagner de l'argent ? Si oui, est-ce qu'une personne qui pratique un art tous les jours, et qui n'est pas payée pour cela, n'est pas un vrai artiste ? Et si non, pourquoi tous les artistes ne peuvent-ils pas gagner leur vie en pratiquant leur art ?

Pour répondre à ces questions, je fais un passage étymologique sur mot 'travail' : du latin *tripalium*, qui est le nom d'un instrument de torture à trois pieux dans la culture romaine : « *Le verbe travailler vient du latin populaire tripaliäre, qui signifie torturer avec le tripalium.*⁴³⁹ *Au XIIe siècle, le sens de travailleur devient plus moderne, signifiant celui qui tourmente. Dans la Grèce antique, seul le travail agricole était parfois valorisé. En général, il fut réservé aux esclaves dans la plupart des civilisations jusqu'à l'ère industrielle du XIXe siècle* ». ⁴⁴⁰ Le mot 'travail' se traduit en *kâr* (کار) qui signifie : 'carrière, profession, occupation, rôle, devoir, poste,

⁴³⁹ Léo Cledat, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, p.582

⁴⁴⁰ <http://alorthographe.unblog.fr/2010/12/14/etymologie-de-travailler-travail/> date de consultation : 12/09/2017

pratique'.⁴⁴¹ L'étymologie française du mot 'travail' pointe directement le concept de la souffrance tandis que l'étymologie de sa traduction perse s'adresse en premier à une 'activité professionnelle'. Donc la question n'est pas celle-ci : 'l'art est-il un travail ?' mais plutôt : 'l'art est-il une 'activité professionnelle' ?', car la question de gagner de l'argent ne se pose pas forcément dans une profession mais plutôt dans un 'travail'.

Le mot profession, du latin *professus est un* mot composé de *pro* : 'en avant'⁴⁴² et de *fateri* : 'avouer' et du participe passé de *profiteri* : 'déclarer'.⁴⁴³ Ce mot se traduit par *picheh* (پیشه) qui signifie : 'profession, travail, art, et quoi que ce soit pour gagner de l'argent'.⁴⁴⁴ L'art peut-il être une profession ? Pour clarifier ma position vis-à-vis de cette question, je propose deux types d'artistes : l'artiste professionnel qui gagne sa vie par son art et l'artiste pratiquant qui pratique l'art mais qui gagne sa vie à l'aide d'une autre profession. D'un certain point de vue, car 'on ne peut pas manger l'art', il n'est donc pas une nécessité vitale mais une nécessité de l'intellect et de l'esprit. Une œuvre d'art touche les émotions de ses spectateurs, elle révèle de la dialectique qui est purement une action mentale. C'est peut-être la raison pour laquelle la majorité des gens n'a pas un besoin massif de consommer des œuvres d'art, ainsi que la raison pour laquelle l'œuvre d'art reste inaccessible et chère auprès de la masse des gens. Si la présence de l'œuvre d'art était considérée réellement comme une nécessité dans la vie intime de chaque être parlant, alors elle ne serait peut-être pas tellement inaccessible pour la quasi totalité de la société. Par ailleurs, l'art a servi pendant une longue période historique d'activité uniquement artisanale, très accessible pour la masse des gens, ce qui fait que l'on peut confondre ou même prendre un objet artisanal pour une œuvre d'art. La frontière entre ces deux là est vaguement désignée par les théoriciens de l'art ainsi que les admirateurs d'art, mais l'artiste désigne-t-il une frontière entre 'l'œuvre d'art' et 'l'œuvre artisanale' ? Pour répondre à cela, je me base sur ma propre expérience face aux objets artisanaux que j'ai vus, face aux œuvres d'art que je connais. Personnellement, je peux sublimer et apprécier autant une œuvre d'art qu'un objet artisanal.

Revenons sur le type d'artiste qui gagne sa vie de son art : comment un artiste peut-il faire de l'art sa profession ? Doit-il adapter ses œuvres au goût de sa clientèle ? Ou doit-il être simplement un génie qui impressionne le monde entier ? Dans ce cas, l'artiste professionnel est-il un génie ? Je ne crois pas à un rapport entre l'artiste génie et le pouvoir de faire de l'art sa

⁴⁴¹ Adolphe Bergé, *Dictionnaire Persan-Français*, p.302

Note : également une traduction du mot *kâr* (کار) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

⁴⁴² Léo Cledat, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, p.135

⁴⁴³ Michel Bréal et Anatole Bailly, *Dictionnaire étymologique latin, Les Mots Latins : groupés d'après le sens et l'étymologie*, p.86

⁴⁴⁴ Baron Jean-Jaques-Pierre Desmaisons, *Dictionnaire Persan-Français Vol I*, p.432

Note : également une traduction du mot *picheh* (پیشه) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

profession, je crois bien le contraire : j'entends par artiste professionnel celui qui sait vendre ses œuvres et trouver sa clientèle, mais qui n'est pas forcément un génie.

Quel est le sens de la 'survie' dans une démarche artistique ou dans la vie d'artiste ? La survie est l'objectif de tout être vivant. Dans une pratique artistique le sens du mot 'survie' n'est pas forcément visible pour tout être parlant, car l'art n'est pas une nécessité vitale pour la majorité des gens. Le verbe 'survivre', dérivé de 'vivre' du latin *vivere*, est composé de *supero* : 'sur'⁴⁴⁵ et de *vivere* : 'vivre'.⁴⁴⁶ De son étymologie latine, j'entends : surmonter l'action de 'vivre', puisque le mot '*super*' est un préfixe emprunté au latin pour attribuer un état supérieur. Or, dans le langage d'aujourd'hui, ce mot est souvent utilisé pour désigner un état inférieur, c'est à dire vivre avec seulement les moindres choses nécessaires. Le mot 'survivre' se traduit en persan par *zêndeh-mândan* (زنده ماندن) qui signifie proprement : 'de rester en vie'⁴⁴⁷ ainsi que par le mot *namordan* (نمردن) qui signifie : 'de ne pas mourir'.⁴⁴⁸ L'étymologie de la traduction persane du mot 'survivre' montre directement le sens propre de l'action 'survivre'. Le mot *namordan* (نمردن) vient du verbe *mordan* (مردن) : 'mourir' avec le préfixe *na* (نه) : 'non' ; ces deux mots ensemble donnent le verbe 'survivre'. L'étymologie latine du verbe 'survivre' désigne, quelque part, surmonter la vie. L'artiste doit-il surmonter l'identité de son rôle pour pouvoir vivre sa quiddité ?

Mis à part les mots, leurs sens et les théories qui lient l'art à l'économie, l'histoire nous montre que pour gagner de l'argent, il y a plusieurs facteurs à respecter. Mis à part le talent, avoir un réseau social, faire de la publicité, se présenter, participer aux événements publics, être souriante et parler avec les gens font partie des stratégies de vente. Dans le marché de l'art, cela est presque identique, avec quelques différences fondamentales. L'artiste qui cherche à vendre sa production aujourd'hui est en effet obligé de jouer le jeu du capitalisme : « [...] le capitalisme va s'emparer de la question du 'beau' en disant : c'est maintenant nous qui gérons le problème de l'esthétique. C'est nous qui allons produire du goût, qui allons fabriquer du goût, ça n'est plus l'église ça n'est plus la sphère politique. Les artistes, on va les continger dans des musées, dans des galeries, et on va en faire un marché spéculatif pour nous, les bourgeois qui avons encore un peu besoin de somptuaire qui ne sert à rien. Mais pour les masses maintenant,

⁴⁴⁵ Michel Bréal et Anatole Bailly, *Dictionnaire étymologique latin, Les Mots Latins : groupés d'après le sens et l'étymologie*, p.380

⁴⁴⁶ Léo Clédat, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, p.607

⁴⁴⁷ Jean-Jaques-Pierre Desmaisons, *Dictionnaire Persan-Français Vol II*, p.124

Note : également une traduction du mot *zêndeh* (زنده) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda. Adolphe Bergé, *Dictionnaire Persan-Français*, p.360

Note : également une traduction du mot *-mândan* (ماندن) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

⁴⁴⁸ Ibidem, p.395

Note : également une traduction du mot *-mândan* (ماندن) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

*l'industrie c'est les grandes surfaces, c'est la publicité, c'est les grandes marques, c'est Nike, etc. C'est ce que certains ont appelé — est-ce qu'il faut partager leurs points de vue — « vivre et penser comme des porcs », [...]. Vous avez déjà vu qu'est-ce que c'est la distribution de la nourriture à des porcs ? Si vous regardez comment ça se passe, ça ressemble beaucoup à un supermarché ».*⁴⁴⁹ L'œuvre d'art authentique est donc aujourd'hui un objet très rare. Depuis que le concept de l'artiste génie a été inventé et injecté dans nos sociétés, une œuvre d'art n'est plus considérée comme un simple objet de consommation d'esthétique et de bien-être, mais elle est un objet auratique, sacré, rare et de valeur souvent absurde.

Quand on parle de valeur et d'art, la première question est peut-être celle-ci : comment un artiste peut-il attribuer un prix avec une valeur exacte à son œuvre ? L'artiste d'aujourd'hui peut éventuellement, en suivant une charte précise, calculer le prix de son œuvre en considérant le prix des matériels qui ont été consommés ainsi que le prix des heures passées durant sa préparation et sa réalisation, pour définir un prix abordable pour toute classe sociale. Il y a aussi cette possibilité qu'à un artiste de décider de louer les œuvres de sa collection privée. Et cette dernière se réalise déjà à travers certaines institutions d'art contemporain comme par exemple par les artothèques de différentes villes en France. L'artiste contemporain doit donc tenter de supprimer les institutions de l'art s'il désire gérer le problème de l'esthétique et vivre de son art. L'institution de l'art est, en effet, un des bras de capitalisme qui contrôle le sens esthétique et le jugement des goûts de la masse des gens. C'est aussi cela qui les empêche d'avoir accès à l'art authentique et auratique.

Ce que je sais est cela : aujourd'hui, il faut vivre de son art ou mourir sur le chemin. Cela veut dire : il faut résister contre le chemin qui n'est pas celui de 'vivre de l'exploitation de son désir'. Autrement dit, un artiste veut seulement s'occuper de ce qu'il désire, mais souvent quand arrive le moment de vendre le résultat de ce désir, il n'est pas évident de mettre un prix abordable pour la majorité des gens. Je crois que cela est lié d'abord au sens sacré que l'artiste attribue à sa propre œuvre, puis également lié au fait qu'il n'existe pas souvent de support économique et social qui assure la protection des intérêts vitaux de tout artiste, célèbre ou inconnu. Le processus contemporain qui amène l'artiste à pouvoir vivre de son art souffre d'une hiérarchie qui génère à son tour un déséquilibre de prix entre différents artistes. Pour ma psyché de peintre, vendre mes peintures et mes dessins se transforme souvent en cauchemar. Je considère que pour la majorité des gens, les images que je produis ne sont pas désirables à regarder tous les jours. Dans mes images, il y a ce côté qui cherche à déranger, provoquer, inquiéter et rendre triste le spectateur. Je

⁴⁴⁹ Bernard Stigler, *à quoi sert l'art ?*, <https://www.youtube.com/watch?v=-3mrwqeFGao&t=713s> date de la consultation : 13/03/2020

me sens paradoxale, puisque je veux à la fois qu'un spectateur ait peur de moi mais je désire l'attirer vers moi. Cela m'amène à considérer le fait que ma peinture ne suive pas l'esthétique conseillée par le marché de l'art contemporain. Aujourd'hui, beaucoup d'artistes se trouvent face à cette problématique, à savoir faut-il accepter l'esthétique du capitalisme pour pouvoir vivre de son art, ou faut-il résister contre cela et tenter de la changer ?

Depuis mon enfance, je voulais devenir une artiste et vivre de mon art. Tout ce que je choisis dans ma vie est pour réaliser ce choix. Si je ne choisis pas de naître et de mourir, le temps entre ces deux derniers est le seul espace dans lequel je peux peut-être faire des choix et les réaliser. Cela m'apparaît comme un droit naturel d'exister en tant qu'être vivant. Il ne faut pas empêcher un être vivant de vivre sa vie comme il le désire, tout comme il ne faut pas s'empêcher soi-même d'exploiter ses désirs. Cette idée peut aussi provoquer un chaos dans une société car cela peut déranger les frontières de la liberté sociale. Nous savons que nous sommes libres jusque là où la liberté de l'autre commence. Donc la question de comment vivre de son art doit se poser à partir de ce qu'on qualifie de justice et non pas de ce qu'on appelle la liberté.

Lorsque l'on parle de 'survivre', on parle également de 'vivre' et de 'mourir', le premier verbe est celui d'une condamnation ou d'une condition d'existence, le second est celui d'imaginer, de fantasmer autour d'un néant de réponse. Le verbe 'mourir' est un verbe plus clair dans sa définition car il met en lumière 'le manque de l'explication suprême' de son origine, à savoir 'la mort'. La mort est présente dans une démarche artistique ainsi que dans une vie d'artiste au quotidien. Je suppose qu'à tout moment, nous ne devrions pas oublier que nous allons mourir, c'est ainsi que nous savons que nous sommes vivants. Quand je n'aime pas ma vie, quand je panique parce que j'ai l'impression que j'ai perdu tous mes talents, quand j'ai peur, j'appelle la mort et je la peins. Je résiste à la mort, je survis avec le mythe de la mort. Dans ma mythologie, les concepts de survie, de mort, de culpabilité et de peur viennent de cette image que j'ai inventée il y a longtemps, de mon père et de la loi qu'il représente, dans laquelle l'art n'est pas un travail. Survivre, c'est respecter ce que mon père m'a demandé il y a longtemps : reste vivante et fait ce qui te rend heureuse. Aujourd'hui, survivre veut aussi dire : ne pas se suicider et se battre avec une envie profonde de se libérer et d'abandonner. Parfois, il est normal de vouloir mourir, car choisir de ne pas naître est impossible mais décider de mourir est un choix. Si l'espace entre une naissance et une mort n'est qu'une survie, à mon sens cela n'est qu'une souffrance.

Je crois que l'artiste n'a jamais oublié sa première souffrance, celle de naître. C'est le mal qui commence lors que l'on déchire le vagin de sa mère pour sortir et qu'on le regrette instantanément. Le vagin de ma mère, dans mon imagerie, est l'empreinte de l'endroit originel de

ma naissance et de mes douleurs. Je n'appartiens pas à ce groupe d'artistes qui, parallèlement à leurs activités artistiques, s'engagent dans l'enseignement ou dans d'autres activités liées à la culture pour gagner un peu d'argent (non pas suffisant), à côté des ventes occasionnelles de leurs œuvres. Je ne sais donc pas à quel groupe d'artistes j'appartiens, mais pour respecter la loi de mon père, je dois survivre et rester dans mon chemin pour vivre la vie de mes choix. C'est également nécessaire de remarquer qu'à mon sens, le seul chemin qu'autorise l'artiste à exploiter son désir, c'est celui qu'il construit lui-même, et pour cela il doit pratiquer son savoir-faire et il doit le pousser à ses limites pour mieux les maîtriser.



18. L'utopie

Où se situe le concept d'utopie dans la démarche de l'artiste-chaman qui tente de faire apparaître des œuvres auratiques à l'époque contemporaine ? L'utopie apparaît comme un rêve personnel et parfois collectif qui ne se réaliserait jamais. Le mot 'utopie' vient du mot 'Utopia' inventée auparavant par Thomas More⁴⁵⁰, « *formé à partir du grec ou-topos, qui signifie en aucun lieu ou bien lieu du bonheur (du grec ou : 'bien, heureusement' et topos : lieu, endroit.* »⁴⁵¹ Le mot 'utopie' en persan se traduit par 'ârmânchahr (آرمانشهر)'. Le mot 'ârmân (آرمان)'⁴⁵² signifie : 'désir, souhait, espoir', et le mot 'chahr (شهر)'⁴⁵³ signifie la 'ville'. La signification exacte de ce mot est donc : 'la ville des désirs, des souhaits et de l'espoir'. Un autre sens du mot 'ârmânchar (آرمانشهر)' désigne le rêve d'une société humaine meilleure que celle dans laquelle on vit. C'est le souhait de mieux coexister avec soi-même ainsi qu'avec d'autres êtres-parlants.

Ici, je me trouve encore face à ce désir humain d'aller plus loin'. Mais où est ce plus loin ? Je ne crois pas à l'importance de la destination de l'humanité, car je crois que sa seule destination est de survivre. Comme toute forme de vie, c'est bien intuitif de vouloir aller plus loin.

⁴⁵⁰ Thomas More (1478-1535) est un juriste, historien, philosophe, humaniste, théologien et homme politique anglais

⁴⁵¹ <https://www.ladissertation.com/Société/Generation/L%27utopie-51204.html> date de consultation : 12/08/2017

⁴⁵² Jean-Jaques-Pierre Desmaisons, *Dictionnaire Persan-Français Vol II*, p.57

Note : également une traduction du mot *ârmân* (آرمان) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

⁴⁵³ Adolphe Bergé, *Dictionnaire Persan-Français*, p.245

Note : également une traduction du mot *-chahr* (شهر) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

Si la vie n'allait pas plus loin qu'elle l'était une fois, l'évolution ne serait pas possible. Des études physiques et astronomiques ont abordé une théorie selon laquelle la planète terre va être absorbée par le soleil (l'étape du géant rouge) dans cinq milliards d'années. Aujourd'hui, l'homme s'organise pour coloniser, dans un futur proche, la planète Mars. J'observe une forme d'intelligence globale qui guide l'être humain, le pousse à vouloir s'éloigner du soleil et à aller plus loin. Il va bien sûr sauver d'autres formes de vie, probablement pour les consommer. Je me rappelle évidemment du mythe de L'Arche de Noé qui réapparaît souvent dans les films de science-fiction futuriste. La vie se répète et nous répétons nos mythes. Cette répétition est si lente qu'à chaque fois que l'être-parlant arrive à son point de départ, il ne le reconnaît plus. Dans ce cas là, l'être-parlant veut aller plus loin, il a l'impression qu'il va plus loin, mais en réalité il se répète. Où se place l'«utopie» dans cette répétition ? Quelque part, ne pas être conscient de se répéter génère quelques formes de progressions uniques. L'utopie en tant que terme n'est pas un nouveau concept, et bien avant Thomas More l'homme cherchait la perfection dans la vie.

L'utopie, à mon sens, ne désigne pas la perfection dans tous les détails d'une vie. Elle est seulement un des générateurs de l'action 'd'aller plus loin'. L'image utopique d'une société parfaite, c'est avant tout une envie d'un paradis personnel. L'utopie peut se décrire sous les formes infinies de désirs répétitifs des êtres parlants. Le sens du paradis révèle la notion d'une liberté personnelle, d'une vision d'un paradis qui tend à 'être réaliste'. Dans le paradis, tout est permis. Dans le paradis, le péché n'a aucun sens. Dans le paradis, la vie est parfaite. Mais le paradis, tout comme l'utopie, reste une vision intouchable, non réalisable et absurde. Le concept d'une utopie / paradis est auto-générateur de l'être parlant, pour aller plus loin de l'endroit où il est, dans sa vie matérielle ainsi que dans sa vie spirituelle. L'image d'une vie parfaite a été inventée par l'être parlant lui-même. L'image utopique d'une société génère et régénère des formes de progrès intellectuels. En effet, il génère des pulsions à 'pousser, forcer, guider' des êtres parlants à vouloir 'réaliser' et 'vivre' une forme de vie utopique.

L'étymologie du mot 'paradis' vient de la langue des Mèdes '*pairidaêza*' signifiant 'jardin', 'enclos'.⁴⁵⁴ Ce mot en persan se traduit par '*Pardis* (پارديس)' qui signifie 'le jardin des délices, l'éden, le paradis'.⁴⁵⁵ Ce mot en tant qu'objet de pensée m'est très important, car il provoque mon imaginaire à imaginer la réalisation des désirs, des envies et des besoins les plus

⁴⁵⁴ Léon Cledat, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, p.430

⁴⁵⁵ A. De Biberstein Kazimirski, *Vocabulaire Français-Persan*, C. Klincksieck, Paris, 1883, p.357

Note : également une traduction persane des mots *minoo* (مينو) et *pardis* (پارديس) du persan vers le français, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

Note : le mot 'paradis' en persan est également traduit par *minoo* (مينو).

intenses et les plus animaux d'un être-parlant. Le paradis est un fantasme collectif injecté dans diverses cultures par diverses religions. Ce fantasme a servi pendant longtemps aux pouvoirs pour contrôler le comportement des membres des sociétés, et encore aujourd'hui les pouvoirs se servent de ce concept pour les manipuler et les contrôler. Le concept de paradis devient donc un outil de consommation massive du rêve de confort quotidien proposé par la haute hiérarchie des producteurs ; les possédants du pouvoir. Mais bien entendu, ceci n'est qu'un rêve paranoïaque.

Je tiens également à l'origine visuelle du mot 'paradis' qui provoque l'image d'un 'jardin clos', lien avec l'apparition de l'œuvre d'art auratique. Dans la culture iranienne, le jardin a beaucoup d'importance. Les jardins persans sont très connus pour leur style car ce sont des jardins clos. Le mot Mèdes pour décrire un espace fermé : *pairi-daeza* a été transformé dans la culture judéo-chrétienne par le mot 'paradis'. Le paradis trouve ses origines étymologiques dans une langue avestique. En suivant cette direction étymologique, *pairidaêza* signifie 'enceinte royale'. Il se transmet ensuite dans la langue persane au *pardêz* signifiant 'enfermé', puis s'est transformé en grec en *paradeisos* qui signifie : 'un parc clos'.⁴⁵⁶ Ce mot se traduit finalement en latin chrétien par *paradisus* signifiant 'le paradis'.⁴⁵⁷ Le jardin iranien est donc une forme de paradis enfermé, privé, caché. Dans un pays plutôt sec comme l'Iran, le jardin devient presque sacré. L'existence d'un jardin dépend de l'eau. Sans eau, bien évidemment, rien ne pousserait sur cette terre. Le sens enfermé du jardin révèle bien évidemment le sacré. Ce qui est sacré, on le protège. On le cache. On le rend isolé. C'est pourquoi le concept du paradis vient du concept du jardin privé. Ce n'est pas tout le monde qui est autorisé à entrer dans un jardin-privé. Et cela est valable exactement de la même manière pour ce qui qualifie l'aura de l'œuvre d'art.

Ici, je voudrais ouvrir un espace entre les concepts de 'l'utopie', 'le paradis', 'le jardin-privé', 'l'art', et 'la mythologie personnelle'. L'art possède des caractéristiques qui tentent de perfectionner, protéger, influencer et sacraliser les productions mythico-esthétiques. L'utopie, pour Thomas More, signifie littéralement 'en aucun lieu' mais l'image de ce dernier représente le fantasme d'un endroit, un lieu, un espace ; autrement dit il existe en tant qu'imagination. L'image classique du 'paradis' ainsi que le sens du 'jardin-privé' désignent également un 'lieu imaginaire'. Ensemble, ils révèlent le sens du concept de 'lieu invisible'. L'utopie est un lieu invisible car il est irréalisable, c'est un fantasme qui peut prendre de multiples visages à travers différentes époques historiques. Le paradis est un lieu invisible parce que, par son sens classique, ce n'est qu'après la

⁴⁵⁶ A. Chassang, *Dictionnaire Grec-Français : rédigé sur un plan nouveau*, Frère Garnier, Paris, 1865, p.733

⁴⁵⁷ Alcée Durrieux, *Dictionnaire étymologique de la langue Gasconne avec racine celtique ou grecque de chaque mot gascon suivi du mot latin et français*, p.412

mort qu'il peut devenir visible pour certaines élites. Il s'agit donc d'un pur 'inconnu imaginaire'. Vu d'un certain angle, l'utopie, le paradis et le jardin-privé sont des formes de territoires invisibles réservés à une élite particulière. Le lieu / endroit / espace invisible désigne un territoire éphémère, et bien entendu un territoire qui, s'il n'est pas visible, n'existe pas. Mais, un territoire métaphorique est bien invisible quand il s'agit de la pensée. Dans ce sens, l'essence de l'art ne pourrait-elle pas être une forme de lieu / endroit / espace invisible ? L'invisibilité du territoire de l'art peut lui attribuer un sens sacré, puisque comme la majorité des êtres parlants, un artiste-chaman invente également des postures pour l'invisibilité de ses mythes personnels, et il les sacralise.

De nos jours, alors que le mot 'art' ne possède aucune signification absolue, ne pourrait-il pas représenter une métaphore de l'utopie ? L'utopie est un lieu en aucun lieu, qui représente le rêve collectif d'un lieu idéal. L'art est l'espace invisible de la tentation envers la matérialisation des rêves collectifs et individuels de l'être-parlant. Quels pourraient être les points communs entre la pulsion d'une utopie et la pulsion d'un paradis ? Si je crois à l'idée de 'la vie après la mort', le paradis dans son sens classique devient accessible pour mon imagination, et je dois donc vivre ma vie sans commettre aucun péché. Pour être certaine d'entrer dans n'importe quel paradis après ma mort, je dois en effet pratiquer une religion et respecter ses règles. Mais dans la vérité dans laquelle je vis, je ne suis pas croyante. Il n'y a donc pas de paradis classique pour moi. Dans ma vérité, le paradis est premièrement un état mental, deuxièmement c'est la planète Terre avant l'apparition des êtres-parlants. Si je ne crois pas au paradis classique, il n'existe pas. Je voudrais ici me rappeler que le sens d'idéal, le sens sans défaut, le sens parfait, est un non-sens. La signification de l'idéal, sans défaut et parfait change au fil du temps. Bien évidemment l'aspect 'parfait' de 'la vie' des êtres parlants qui ont vécu il y a deux mille ans n'était pas le même qu'aujourd'hui. Je pourrais même dire qu'aujourd'hui je vis dans l'utopie de mes ancêtres.

Si on remplace un autre mot par le mot 'utopie', on pourrait peut-être lui attribuer une mission réalisable. Si j'enlève certains sens irrationnels comme celui d'idéal / sans défaut / parfait, pourrais-je peut-être décrire une autre forme de système social ? Etant donné que je suis une artiste et non pas une sociologue, mon imagination produit plutôt des idées générales sur ce sujet. J'imagine par exemple un monde sans frontière. Un monde dans lequel toutes cultures et toutes croyances coexistent, un monde dans lequel un être parlant partage ses richesses et ses énergies avec l'autre. Dans ce monde, le partage est une tradition mondiale adoptée dans tous les pays et toutes les cultures. Il s'agit de l'étape adulte de l'ensemble des êtres-parlants, c'est pourquoi il n'y a pas de frontière ou de guerre.

Quel pourrait être un système social utopique mais réalisable ? Quel est le sens de la frontière dans une société mondiale ? Quelle pourrait être une culture qui couvre l'ensemble des cultures ? Ce sont des questions principales nécessaires à construire une forme de coexistence mondiale. Le mythe judéo-chrétien peut montrer des réponses possibles imaginaires à mes questions. Voici le mythe de diversité du langage : « *Tout le monde se servait d'une même langue et des mêmes mots. Comme les hommes se déplaçaient à l'orient, ils trouvèrent une vallée au pays de Shinéar et ils s'y établirent. Ils se dirent l'un à l'autre : Allons. Faisons des briques et cuisons les au feu. La brique leur sert de pierre et le bitume leur sert de mortier. Ils dirent : Allons. Bâtissons-nous une ville et une tour dont le sommet pénètre les cieux. Faisons-nous un nom et ne soyons pas dispersés sur toute la Terre. Or Yahvé descendit pour voir la ville et la tour que les hommes avaient bâties. Et Yahvé dit : Voici que tous font un seul peuple et parlent une seule langue, et tel est le début de leurs entreprises. Maintenant, aucun dessein ne sera irréalisable pour eux. Allons. Descendons. Et là, confondons leur langage pour qu'ils ne s'entendent plus les uns les autres. Yahvé les dispersa de là sur toute la face de la Terre et ils cessèrent de bâtir la ville. Aussi la nomma-t-on Babel, car c'est là que Yahvé confondit le langage de tous les habitants de la Terre et c'est de là qu'il les dispersa sur toute la face de la Terre* ». ⁴⁵⁸

Plusieurs mots et phrases m'intriguent dans ce mythe. Il dit : « *tout le monde se servait d'une même langue et des mêmes mots* ». Cette phrase indique qu'ils ont imaginé qu'il n'y avait au départ qu'une seule langue. Le langage peut donc être un des outils pour réaliser une forme d'utopie et unifier les peuples, car c'est grâce à un langage commun que les êtres parlants peuvent peut-être enfin se 'comprendre mieux' les uns et les autres. Puis le texte dit : « *bâtissons-nous une ville et une tour dont le sommet pénètre les cieux* ». Ici, dans cette phrase ce qui m'intéresse c'est l'action de la pénétration, notamment dans la phrase suivante : « *une tour dont le sommet pénètre les cieux* ». L'action du pénétrer les cieux m'apparaît être une action très virile. Ce genre d'action finit souvent par un déplacement de la possession du pouvoir. L'action de vouloir pénétrer les cieux m'apparaît comme le désir de pénétrer le territoire du dieu. L'être-parlant qui a inventé le concept du dieu veut en permanence le vaincre. D'un certain point de vue, le mythe de la tour de Babel et de sa destruction peut dévoiler l'envie d'un fils qui veut prendre la place de son père, l'envie d'un mâle qui veut pénétrer une femelle pour laisser en elle une trace. Il y a ici bien évidemment un lien entre l'aura de l'œuvre d'art et l'envie de vaincre le dieu. L'artiste-chaman, à travers sa démarche, génère de l'authenticité, car une œuvre d'art authentique porte en elle

⁴⁵⁸ Genèse, XI, 1-9 http://www.dinosoria.com/tour_babel.htm date de consultation : 19/08/2017

l'empreinte de son créateur, elle possède en elle la capacité du sacré. L'action qui crée une œuvre d'art auratique est ici, bien entendu, le versant de 'vouloir pénétrer les cieux'.

Aujourd'hui, grâce aux progrès scientifiques, l'être-parlant est conscient qu'il n'y a pas de dieu dans le ciel ni dans aucun lieu précis. S'il veut s'imaginer un dieu, il le placera de ce fait ailleurs qu'uniquement dans le ciel. À l'ère contemporaine, le territoire des dieux est aussi vaste que l'univers ; pour pouvoir prendre la place du dieu, il faudrait donc devenir soi-même un dieu. Voici un autre outil pour réaliser une forme de société utopique. Si chaque être parlant, avec une confiance profonde, est centré et attaché psychologiquement à lui-même, si chaque être parlant se fait confiance, l'action de coexister devient naturelle et spontanée. Par le remplacement du dieu par le 'Soi intérieur' de chaque être vivant, je voudrais entendre : chaque être-parlant doit être capable d'être le dieu de sa propre vie. La phrase suivante, pour moi, possède le même sens : *« faisons-nous un nom et ne soyons pas dispersés sur toute la Terre »*. Bien entendu pour prendre la place du dieu / père, il vaut mieux d'abord prendre son nom. D'un autre point de vue, la réunification des peuples parlants nécessite une seule catégorie / nom / titre qui couvre l'ensemble de tous les peuples, y compris également tous les êtres vivants de la planète Terre.

'Yahvé' est un nom pour dieu. C'est un mot d'origine hébraïque traduit en grec par *kyrios* signifiant le 'maître / seigneur'.⁴⁵⁹ C'est le grand créateur du judaïsme. Son rôle dans ce petit texte n'est pas agréable, car sous prétexte de vanité, il décide d'empêcher les êtres parlants d'explorer leurs capacités. Il dit : *« voici que tous font un seul peuple et parlent une seule langue »*. Quelque part, Yahvé remarque que la puissance de ce peuple est leur unification linguistique. Elle les a rendus si puissants et si unifiés qu'ils ont été capables de faire tout ce qu'ils ont fait. Yahvé se sert de sa connaissance de la cause du pouvoir des êtres parlants pour les punir. Il dit : *« Tel est le début de leurs entreprises. Maintenant, aucun dessein ne sera irréalisable pour eux »*. Ici la punition de ce peuple est de ne pas être capable de réaliser leurs projets. Quelle punition ! Une telle punition ne pourrait-elle pas être générée par une forme de jalousie ?

« Et là, confondons leur langage pour qu'ils ne s'entendent plus les uns les autres » dit Yahvé. C'est en effet par la confusion linguistique que Yahvé applique la punition aux êtres parlants. L'être parlant est un animal sous le nom d' 'être humain', un animal qui vit en groupe, qui forme des sociétés et des territoires. Pour survivre, il dépend des autres membres de sa société. Les êtres humains communiquent entre eux avec leur propre invention 'la langue', c'est

⁴⁵⁹ Le *kyrios*, pendant l'Antiquité grecque, était le tuteur d'une femme.

pour cette raison que je préfère les appeler comme Jacques Lacan l'a si bien dit : des êtres parlants. Nous sommes des êtres parlants, notre existence dépend de notre langage. Nous existons à travers nos mots. Les mots et les phrases de nos éducateurs ont formé nos psychés. C'est pourquoi le langage est une forme de pouvoir. L'accessibilité aux véritables mots de sa psyché permet à un être parlant de communiquer sa vérité aux autres. L'intelligence enthousiaste d'un être parlant qui sait manipuler les mots lui attribue un pouvoir redoutable. Un autre outil pour réaliser une forme d'utopie sociale est donc celui de pouvoir faire pratiquer des mots et des langues par tous les êtres parlants. Le mythe de la tour de Babel indique également le fait que c'est à partir d'une confusion linguistique qu'une forme de dispersion se génère entre des êtres-parlants. « *C'est là que Yahvé confondit le langage de tous les habitants de la Terre et c'est de là qu'il les dispersa sur toute la face de la Terre* ». Cela veut dire que la diversité de la langue et la diversité des races des êtres-parlants pourraient être liées l'une à l'autre, la 'diversité culturelle' viendrait donc de la diversité des langues.

Revenons sur l'idée d'une utopie réalisable. Hormis la notion du 'paradis' et celle de 'l'utopie', l'idée du 'Kallipolis' se met en lumière : 'la belle cité', terme abordé en grec dans le livre de Platon, *La République*. « *Quand dans une âme, la tempérance règle le désir, que le courage domine la passion, que la sagesse dirige la raison, cette âme est vraiment juste. De même, si, dans l'âme collective, la tempérance modère les désirs des artisans, si l'énergie exalte le cœur des guerriers, si la sagesse conduit la raison des magistrats, cette âme sociale est juste. Nous avons en elle l'image de la Kallipolis, de la Cité parfaite où tous sont à leur place, où chaque citoyen concourt au bonheur des autres. Il est donc impossible de nier l'accord de la justice et du bonheur, de l'injustice et du mal. Car l'injustice, c'est le désordre ; la justice, c'est l'unité et l'harmonie* ». ⁴⁶⁰

La beauté dont il s'agit ici est une forme de vie harmonieuse et non pas un jugement de goût à propos de la vie. La beauté est 'la justice', c'est une qualité que l'âme de chaque être parlant pourrait posséder et vivre à travers cela dans chaque cité. La compréhension personnelle du sens de 'justice' est le premier pas d'un être parlant pour comprendre le sens de justice sociale / mondiale / universelle. Pour qu'un être parlant puisse coexister avec les autres, il doit être juste avec lui-même ainsi qu'avec les autres. Le sens de justice pour chaque être parlant se joint au sens de justice des autres, puisque la justice, tout simplement, c'est : ne pas faire ce que l'on n'aimerait pas que l'autre fasse avec nous. Le concept de 'justice' possède un corps bien

⁴⁶⁰ Platon, *la république livre VII*, texte grec annoté par M. L'Abbé Humbert, Librairie CH.Poussielgue, Paris, 1901, p.8

complexe car, en effet, il s'occupe la plupart du temps de mettre en lumière les effets de 'l'injustice' et non pas de ceux qui pourrait être réellement de 'la justice'.

La complexité du sens de justice vient avant tout de sa signification littérale. Ce mot vient du latin *iustitia*, une variation du mot *justitia* de *justus* : 'juste' et de *jus* : droit. Il signifie en français littéral le : « *principe moral qui exige le respect du droit et de l'équité* »⁴⁶¹. En me basant sur quatre termes abordés dans cette signification, je développe une analyse à propos du mot 'justice'. Ce sont les termes suivants : 'le principe moral, le respect, le droit et l'équité'. Le sens de justice comme étant un 'principe moral' m'intrigue. Le mot 'principe' vient du latin *principium* : de *primus* : premier et *cipio* : prendre. Il signifie donc le 'commencement, début, origine'. Le mot 'principe' se traduit en persan par *pâyeh-hâ* (پایه ها) qui signifie : 'institutions, racines, fondations'.⁴⁶² Le mot 'morale' vient du latin *moralis* : 'liée aux mœurs', également lié au mot *modus* du l'indo-européen *med* : 'mesurer'. En latin *meditor* signifie : 'méditer', et en grec ancien *médomai* et *médos* : 'le conseil'.⁴⁶³ Le mot 'morale' se traduit en persan par *manéche* (منش) qui signifie : 'humeur, tempérament, âme, caractère, nature, habitude'.⁴⁶⁴

Le mot 'justice' en français littéral signifie : « *ce qui concerne les règles de conduite pratiquées dans une société, en particulier par rapport aux concepts de bien et de mal* »⁴⁶⁵. Un 'principe moral' ; il s'agit donc de 'mœurs originels'. L'identification des origines de mœurs peut remonter jusqu'à l'origine de la civilisation et à l'origine du bien et du mal. Bien entendu, le sens d'un 'principe moral' est relatif, et il y a, en effet, une définition personnelle du mot justice pour chaque être parlant. Le sens du concept de 'la justice' change systématiquement et s'adapte aux intérêts du pouvoir dominant de tout contexte. Puisque les concepts du mal et du bien ne possèdent pas les même sens dans les différentes cultures, religions, idéologies, la justice est aussi relative que le mal et le bien. De plus, le sens collectif du mal ou du bien change de caractère au fil du temps. Revenons sur la définition du mot 'justice'. Si c'est un principe moral qui nécessite le 'respect', quel est donc le sens du 'respect' par rapport à la justice ? Le mot 'respect' signifie : « *le sentiment de considération envers quelqu'un, et qui porte à le traiter avec des égards particuliers ; manifestations de ces égards* ». ⁴⁶⁶ Du latin *respectus* : 'regard en arrière, égard, refuge' et du *recipio* : 'regarder derrière soi, tourner la tête, se retourner, prendre en

⁴⁶¹ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/justice/45236?q=justice#45189>, date de consultation : 14/09/2017

⁴⁶² La traduction persane du mot 'principe' du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

⁴⁶³ <https://www.littre.org> date de consultation : 14/09/2017

⁴⁶⁴ La traduction persane du mot 'morale' du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

⁴⁶⁵ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/moral/52562?q=moral#52427> date de consultation : 14/09/2017

⁴⁶⁶ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/respect/68670?q=respect#67918> date de consultation : 14/09/2017

considération'. Pour simplifier, ce mot veut dire : 'l'égard d'un être parlant envers un autre', ou 'prendre en compte l'existence et les besoins d'un autre être parlant'.

L'autre mot qui m'intrigue dans la signification du mot 'justice' est le mot 'droit'. De l'ancien français *dreit* et du latin *directus* : 'qui est en ligne droit' et de *dirigo* : 'mettre en ligne / droite / aligner'.⁴⁶⁷ Le mot 'droit' signifie en français littéral : « *Ensemble des règles qui régissent les rapports des membres d'une même société ; légalité* ». ⁴⁶⁸ Etant donné que je suis visuelle dans ma manière de penser, je ne peux pas m'imaginer dans une forme 'droite'. En effet, je ne suis un être 'droit' ni dans mes pensées, ni dans mes comportements. Le mot 'droit' en tant que forme est une prison pour moi. Il m'évoque une ligne droite. Il est le contraire de la 'liberté'. Une ligne libre n'est pas que droite. Est-il possible d'être en justice avec soi-même et avec l'autre en étant en dehors du mot 'droit' ? Le droit est un 'ensemble des règles' qui tentent de contenter l'ensemble des êtres parlants. C'est un encadrement comportemental qui oblige les êtres parlants à coexister les uns à côté des autres dans une même société. Ici, je me rappelle de l'une des valeurs universelles abordées par Shalom Schwartz : la liberté de pensée et d'action. Le paradoxe de la justice est situé dans son lien à la liberté. Quel est le plus important, 'la liberté' ou 'la justice' ? Parfois ce n'est pas juste d'être libre, tandis que d'autres fois je ne peux pas être libre en étant juste. Ici la liberté et la justice forment un paradoxe qui génère un dynamisme conceptuel formant différents types de comportements co-existentialistes.

J'ai déjà écrit auparavant autour du concept de 'liberté', je remarque donc encore que : la liberté n'a aucun sens réel. L'importance de la notion de 'liberté' dans une société reste une forme de fantasme, de délire, de désir. Par ailleurs, sans ces fantasmes, le quotidien de la vie peut devenir très lourd à digérer ainsi qu'à vivre ; il est comme une prison. Il me semble que pour les êtres parlants, il est nécessaire de sentir la liberté dans la vie quotidienne. Mais d'où vient l'envie de la liberté ? La sensation d'être libre peut se manifester sous différentes formes, comme par exemple : avoir 'le choix' est un des éléments qui génère, chez un être parlant, la sensation de liberté. Pour éclaircir ce sujet, je propose un autre exemple proche de celui d'avant, celui de l'action de 'voter' dans une société contemporaine. Dans une société démocratique, tous les membres adultes de la société ont le droit de voter et de choisir le président de leur pays. Le président est donc élu par la voix de la majorité. Ici 'la liberté de choisir' est appliquée en tant que 'loi' et 'droit civil'. Mais le concept de la liberté a bien entendu été formé dans le système du

⁴⁶⁷ « Dirigo », dans Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin français*, Hachette, 1934, p.533

<http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=dirigo> date de consultation : 14/09/2017

⁴⁶⁸ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/droit/26842?q=droit#droit#26708> date de consultation : 14/09/2017

pouvoir qui fait fonctionner une société. Autrement dit, le pouvoir dominant, dans la 'hiérarchie' du pouvoir, utilise l'illusion de la liberté pour guider la masse des gens dans la direction de ses intérêts souvent économiques ; un de ses outils pour donner cette illusion est 'la liberté de choisir'.

L'être parlant est avant tout un animal. Il vit naturellement dans une forme de hiérarchie car c'est un être vivant. C'est également un animal social. Il forme des familles, des territoires, des tribus, des sociétés, des pays, des civilisations etc. La hiérarchie est avant tout marquée dans la psyché d'un être parlant. La hiérarchie est déjà présente dans une famille et les relations de ses membres les uns par rapport aux autres. Pour les êtres parlants, c'est même une nécessité d'être dans un rapport hiérarchique avec les autres êtres. Voilà pourquoi la justice ne veut rien dire. Un être vivant naît déjà dans une hiérarchie. D'un autre point de vue, tous les êtres vivants subissent la hiérarchie dans leurs rapports à la vie et aux autres êtres vivants. Naître avec un handicap mental ou physique n'est pas dans l'ordre de la justice. Dans la nature il n'y a pas de concept de 'justice' ni de verbe 'juger'. Ce concept, comme celui de la liberté, est également une des inventions conceptuelles des êtres parlants les plus puissants pour contrôler la masse des membres d'une société. Si je considère les mots 'justice' et 'liberté' comme des mots avec des vrais sens, alors : quels sont les sens de la 'liberté' et de la 'justice' dans une société hiérarchique ? Une autre question : où se situe la hiérarchie dans une société utopique ?

Pour mieux m'exprimer, il m'est nécessaire d'analyser le concept que le mot 'naturel' révèle en moi. Le mot 'naturel' vient du latin *naturalis* : 'en rapport avec la naissance', du mot *nature* : 'nature', de *natus* : 'parfait' et de *nascor* : 'naître'. Le mot 'naturel' signifie en français : « *qui appartient à la nature, qui en est le fait, qui est le propre du monde physique, par opposition à surnaturel* ». ⁴⁶⁹ Il se traduit en persan par le mot *Tabiyie* (طبیعی) signifiant : 'ce qui est relié à la nature, l'intuitif, l'inhérent'. Quelques synonymes de ce mot en persan m'intriguent, comme celui du : *Zâte* (ذات) : 'essence', *Séréchte* (سرشت) : 'liée à l'origine' et *Khâmireh* (خمیره) : 'nature'. Parmi ces derniers mot, le mot *Khâmireh* (خمیره) m'est particulièrement intéressant. Ce mot vient du mot *Khâmir* qui signifie littéralement : 'pâte / pâte de modelage'. Le mot *Khâmireh* (خمیره), *Khâmir* avec le suffixe *-eh* fait appel à un des mythes de la création du premier homme, le mythe d'Adam. Dans ce mythe, à l'aide de la pâte d'argile, Dieu créa Adam en premier. Le sens du 'pâte à modelage' dans ce mythe m'évoque le mot 'naturel'. De ce point de vue : ce qui reste fidèle à sa forme d'origine reste naturel. À partir du moment où le sens de 'la nature' et de ce qui est

⁴⁶⁹ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/naturel/53897?q=naturel#53542>

'naturel' se clarifient pour un être parlant, il peut vivre en harmonie avec soi-même ainsi qu'avec son environnement, et avec les autres êtres parlants.⁴⁷⁰

L'observation de l'harmonie de la nature me permet de distinguer certains concepts 'contres-naturels' des autres concepts 'naturels', par exemple : le mal et le bien sont des contre-concepts. La nature se régénère sans définir l'aspect 'bien' ou l'aspect 'mal' de ses créatures. Elle ne fonctionne pas avec le jugement. Au contraire de la nature, un être parlant fonctionne en jugeant et analysant tous les éléments autour de lui. Par cela, j'entends que la 'pensée' de chaque être parlant se construit avec l'action mentale de 'juger'. En effet, l'action de juger a été inventée et adoptée par l'être parlant pour qu'il puisse former ses phrases, pour qu'un être parlant soit déjà dans une forme de jugement en choisissant ses mots. Si je choisis de dire certaines choses et non d'autres, c'est bien parce que j'exprime consciemment ou inconsciemment mes intérêts / pulsions personnelles. L'action de juger m'aide à les rendre visibles, à les dire. Le mot 'juger' vient du latin *judicare* de *jus* : 'droit' et de *dicerer* : 'dire'. C'est le droit de dire. Non, pas le droit de dire, mais le fait de dire le droit ! De ce point de vue, en tant qu'animal parlant, quand je dis 'je juge' et 'mes intérêts / pulsions sont des mots de ma nature', le droit de dire est égal au droit d'exister, et plus exactement : **exister en tant que parlant est pouvoir juger.**

⁴⁷⁰ Ressenti à propos de ce passage que je viens écrire : je suis plus en harmonie avec les êtres vivants qui ne parlent pas et je ne sais pas pourquoi.



Ainaz Nosrat, *Oh, l'amour persan*, 2016,
huile sur toile, 210 x 195cm

Il y a beaucoup de choses à dire à propos de la peinture *Oh, l'amour persan* puisque, émotionnellement parlant, elle représente une émotion très précise, celle de la déception en amour. Comme tout être parlant, depuis que je suis née, l'amour m'a contaminé et j'en souffre tous les jours. C'est une souffrance permanente, discrète et presque invisible. Cette image inquiétante est la narration d'une expérience désagréable, une déception, un cauchemar du passé. Plusieurs éléments de cette peinture symbolisent mes croyances profondes sur le sujet de 'l'amour'. Je continue donc avec quelques analyses de ses éléments.

Dans cette peinture, comme dans d'autres, je suis le sujet principal de cette image, avec les yeux fermés et une expression d'inquiétude ; je présente probablement le visage d'une souffrance spirituelle invisible. La croyance fait souffrir puisqu'elle désigne la forme de la pensée. Elle enferme la pensée et cette dernière est souvent la source de toutes souffrances spirituelles. Dans cette image, je souffre puisque mon mythe perfectionniste de 'l'amour' ne s'accorde pas avec la vérité de ce que je vis de 'l'amour'. Je suis donc la source de mes déceptions et par conséquent la source de ma souffrance. Si je pouvais changer ce mythe, peut-être que je

souffrirais moins ; mais certainement, j'aime souffrir en amour, sinon je ne le vivrais pas sous une telle forme.

Un oiseau qui crie dans mon oreille représente un élément extérieur qui tente de me rendre consciente, pour me réveiller de ce cauchemar que je me suis inventé concernant le sens de 'l'amour'. L'oiseau symbolise la légèreté, la paix, la liberté etc. Mais ici il symbolise plutôt la conscience et l'état d'éveil.

Une fillette souriante représente la trace de l'amour que j'ai connu étant petite fille, une sensation presque effacée aujourd'hui. Cette fillette est ma grande sœur que j'aimais et dont, en grandissant, je me suis éloignée. Elle symbolise aussi ma réaction face à une déception amoureuse, celle d'abandonner celui ou celle dont je suppose que leur amour envers moi n'est pas vrai. Bien évidemment, après chaque déception qui suit l'abandon de l'objet d'amour, je souffre pendant une période qui dure parfois quelques années. Pendant ces périodes, je peins beaucoup pour me vider de ma souffrance.

Le bras d'une femme sort de l'ombre qui cache son corps, il est éclairé par une lumière jaune. Ce bras entoure la fillette souriante alors qu'elle a reçu un coup de couteau dans le dos ; je dirais qu'il veut la protéger, ou peut-être qu'il veut se joindre à elle. Ce bras symbolise encore une croyance, celle de protéger son bien-aimé de tout danger, celle qui nous pousse à nous sacrifier au nom de l'amour.

Un homme tenant un couteau par la poignée symbolise tous les hommes qui tuent l'innocence de la femme en les violant. C'est un homme démoniaque, le pire des pires, celui que je dois détruire. Il symbolise donc l'obscurité d'un mâle qui ramène la femme dans l'obscurité de son existence, il est donc le corps de la haine que je ressens parfois pour les mâles.

Deux petits diables volent. Ils sont rouge foncés et symbolisent les pensées obscures qui me suivent en permanence une fois que je commence à haïr, mes pensées irrationnelles, violentes, angoissantes et collantes. Ce sont deux petits diables qui portent des signes de la mort, donc du danger que je sens quand je commence à haïr l'amour.

L'image d'un couple d'amoureux issue d'une miniature traditionnelle persane symbolise l'origine de ma croyance qui définit ce qu'est 'l'amour'. C'est une reproduction d'une ancienne miniature persane que je me souviens avoir vu dans les livres de mon père. Ce couple d'amoureux me rappelle toutes les anciennes légendes d'amour que j'ai connues depuis mon enfance. Ils symbolisent le fantasme, du sens de l'amour légendaire.

Les bâtiments orientaux inachevés symbolisent également le changement de mes croyances à propos de l'amour. Ce n'est pas vraiment clair si ces bâtiments sont inachevés ou

bien, au contraire, s'ils sont en ruine. En tout les cas, ils sont une présence presque effacée, donc peu importante.

La lumière de cette peinture fait une séparation diagonale entre les côtés bas et hauts de la toile qui se trouvent dans l'ombre. Cette lumière jaune éclaire surtout le couple d'amoureux, le bras, la fillette souriante, mon visage et les fleurs érotiques. Elle symbolise encore ce que je mets en lumière, c'est-à-dire ce qui a, émotionnellement parlant, une valeur supplémentaire pour moi.

L'ombre du haut de la toile est l'endroit où se trouvent deux caractères principaux ainsi que les deux petits diables volants. Elle symbolise l'espace de mes peurs et de mes déceptions. C'est là que je me trouve en colère face à l'amour, dans l'espace de l'ombre que je fabrique avec mes cauchemars.

Un mouton hybridé avec un poisson représente la trace des sacrifices que je me suis fait subir en me laissant envahir par un mythe de l'amour, le mythe que j'ai bricolé avec les fragments des émotions de mes amours du passé. Le mouton est un animal facile à domestiquer et les musulmans le sacrifient dans leurs traditions. Ma grand-mère faisait aussi cela quand elle était encore vivante. En revanche, le poisson est un animal glissant et difficile à garder dans ses mains quand il est vivant. Attaché à la tête d'un mouton, il symbolise peut-être l'amour qui peut vite se transformer en haine et tout sacrifier.

Deux oiseaux qui, je dirais, ignorent tout de ce qui se passe derrière eux représentent le non-sens de l'amour des êtres parlants pour les autres formes de vie, puisque je suppose qu'un animal ne souffre pas de l'amour.

Les fleurs érotiques représentent souvent l'aspect sexuel de l'amour ainsi que leur nature presque opposée.



19. Probable remède à une douleur individuellement universelle

Dans une pratique artistique et dans la vie d'artiste, 'la souffrance' est parfois le seule médiane entre une envie intense non identifiée et l'acte créatif. Quand une envie profonde et invisible remplit la totalité de l'intériorité de l'existence, quand il n'y a plus d'espace à remplir, quand une explosion émotionnelle est probable, 'la souffrance' accouche de la créativité. Je parle de la souffrance, car évidemment je souffre en permanence. Parfois je considère la possibilité de posséder différents troubles psychiques. Peut-être que c'est pour cette raison que je passe ma vie à souffrir, peut-être qu'inconsciemment j'aime souffrir. L'intérêt de souffrir, dans ma démarche artistique, se situe dans le fait que je croie fortement que je doive me vider de mes souffrances pour pouvoir observer d'autres aspects de mon existence immatérielle. Le désir de trouver une forme de remède à mes douleurs existentielles est enraciné dans mon instinct de survie, puisqu'aimer souffrir est bien entendu une forme d'autodestruction. Pour raisonner mes réflexions à propos de 'la souffrance' et de 'la guérison', je passe premièrement par un passage étymologique autour des mots de 'la guérison'.

En considérant la pratique artistique comme une action curative, le mot 'curatif' du latin *curare* qui signifie : 'soigner' et du mot 'cure' du latin *cura* que quelques étymologistes ont lié à forme *cov, cav*, radical de *cavere* : 'avoir soin', 'prendre garde'.⁴⁷¹ Le mot 'soigner', comme je l'ai marqué auparavant, se traduit en persan par *dârmân* (درمان), *châreh* (چاره) : 'solution / remède' et *alâje* (علاج) : 'cure', *chafâ* (شفا) : 'guérison'.⁴⁷² Le sens d'une 'action curative' dans une pratique artistique est donc : prendre garde de Soi, servir Soi et trouver des solutions pour exprimer sans aucun filtre les pulsions de Soi.

Pour éclaircir ce passage étymologique, il m'est important d'ouvrir une fenêtre sur le mot 'exprimer'. Du latin *ex primo*, la forme infinitif de *exprimo*, de *primo* avec le préfixe *ex-* signifie :

⁴⁷¹ <https://www.littre.org/definition/cure> date de consultation : 21/09/2017

⁴⁷² La traduction français de la signification des mots '*dârmân* (درمان)' : '*châreh* (چاره)' : solution/remède, '*alâje* (علاج)' : cure, '*chafâ* (شفا)' : guérison, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

'presser'.⁴⁷³ Ce mot signifie proprement : « *faire sortir un liquide par pression ; extraire* », ainsi que : « *faire connaître quelque chose par le langage* » ou : « *rendre sensibles un sentiment, une pensée, les représenter par un moyen artistique* ». ⁴⁷⁴ Ici, ce qui m'intéresse, c'est le lien entre l'étymologie du mot 'expression', l'étymologie du mot 'presser' et le terme du 'mythe personnel'. Le verbe 'exprimer' veut aussi dire : 'rendre visible un sentiment par une pratique artistique'. Il est, en effet, l'extrait d'une émotion plus large et non-exprimable. Un mythe personnel est ainsi, de même, extrait d'une vérité individuelle plus large. La pratique artistique est donc un outil qui rend 'sensible / visible' un mythe personnel. Il s'agit de faire sortir le jus d'une réalité personnelle, d'un mythe personnel. Cela veut dire qu'une œuvre d'art est un extrait ou un mythe de ce qui est réel.

Le mot 'art' du latin *ars* veut dire : '*habileté, métier, connaissance technique*'.⁴⁷⁵ Ce mot se traduit en persan par *honar* (هنر) : en ancien persan, cela signifie la 'vertu' et la 'connaissance'. Il est utilisé comme un contraire du mot 'défaut'. Dans la langue persane, le mot *honar* (هنر) (art) est également synonyme du mot 'grâce', et du 'travail exceptionnel', de 'l'intelligence', du 'métier' et de 'piété'. Ici, je voudrais développer le sens curatif de l'art et ses liens avec les figures de l'artiste-chaman. L'art curatif est une démarche à l'intérieur d'une démarche artistique, c'est un processus curatif passant par l'observation d'une action créative dans le but de trouver des solutions aux malaises existentiels psychologiques. L'art, depuis la nuit des temps, a été souvent utilisé pour le bien-être de l'être parlant. L'art curatif d'aujourd'hui a ses origines chez le fondateur de la psychanalyse Sigmund Freud, puis diverses branches thérapeutiques sont apparues à partir de ses idées. Mais « *Freud n'a pas proposé une psychanalyse de l'art, qui consisterait à ramener le contenu de l'œuvre aux théories psychanalytiques, mais il s'est interrogé sur le processus créateur de l'œuvre d'art* ». ⁴⁷⁶

Il y a, dans ma culture d'origine, un lien entre l'art et le mot 'sagesse'. Ce mot est dérivé du 'sage', du latin *sapiens* : 'qui a du goût', participe présent du *sapio* : 'sentir'.⁴⁷⁷ Le mot 'sagesse', en persan, se traduit par '*khérade* (خرد)' qui signifie : 'la raison, l'intelligence, la réceptivité et la perception des bonnes et des mauvaises actions, et la distinction entre le bien et le mal'.⁴⁷⁸ Pour mieux comprendre de quoi il s'agit concernant le sens exact du mot 'sagesse', il faut

⁴⁷³ <https://www.littre.org/definition/exprimer> date de consultation : 12/10/2017

⁴⁷⁴ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/exprimer/32335?q=exprimer#32256> date de consultation : 12/10/2017

⁴⁷⁵ [wictionnaire.com](http://www.wictionnaire.com) date de consultation : 12/10/2017

⁴⁷⁶ <https://www.cairn.info/revue-psychologie-clinique-et-projective-2005-1-page-323.htm> date de consultation : 12/10/2017

⁴⁷⁷ Etymologie du mot 'sagesse' du dictionnaire étymologique français et du dictionnaire des mots latins

<https://www.littre.org/definition/sagesse> date de consultation : 13/11/2017

⁴⁷⁸ La traduction français de la signification du mot 'sagesse' en persan, du *Dictionnaire persan* de Dehkhoda.

comprendre en premier le sens des mots 'raison', 'intelligence', 'réceptivité', 'perception'. Le mot 'raison' du latin *ratio* : 'compte, manière, raison'⁴⁷⁹ et du du verbe *rêor*, signifiant : 'calculer, penser, croire.'⁴⁸⁰ Le verbe '*rêor*' vient étymologiquement du mot *ἄρθρον* qui signifie : 'articulation'⁴⁸¹, le mot *Ar-tus* vient d'un radical ar- : 'adopter, joindre'. Le mot *armus* en latin signifie proprement : 'jointure', et en sanscrit *ârma-s* signifie : 'bras'. « [...] D'autres dérivés de la même racine aux mots *artus* et *ars* ». ⁴⁸² N'oublions pas, le mot '*ars*' en latin signifie : 'invention, art, ressource, artifice', car la raison est un assemblage harmonieux des héritages conceptuels de tous les êtres parlants, tout comme une œuvre d'art est l'assemblage harmonieux de la mythologie personnelle d'un artiste. La raison est : « la capacité par laquelle un être parlant connaît et reconnaît, c'est la faculté de juger et de se conduire ». En persan ce mot se traduit par 'chérayie (چرایه) : 'la cause', également '*khérade* (خرد) : 'la sagesse'. Autrement dit, 'la raison' est le pouvoir de détecter les causes des vérités probables ainsi que le pouvoir de juger à partir d'une détermination du sens des mots 'bien' et 'mal'.

Le mot 'thérapie' a-t-il un sens réel dans une pratique créative ? Pour répondre à cette question, il m'est nécessaire d'analyser quelques termes liés à 'l'action créative' et à 'l'action thérapeutique'. De par mon intérêt pour le chamanisme, je forme mes analyses en les considérant en tant que base conceptuelle. L'action créative dans le chamanisme ne possède pas de définition exacte. Les intérêts thérapeutiques du chamanisme ne sont pas liés directement à l'action créative. La construction des liens conceptuels de l'action créative vers l'action thérapeutique m'apparaît telle un chemin plus dynamique, car l'action créative est une action plus spontanée qu'une action purement thérapeutique.

La créativité signifie dans la langue française : « *Capacité, faculté d'invention, d'imagination ; pouvoir créateur* ». ⁴⁸³ Ce mot vient du mot 'créative' issu du verbe 'créer' du latin *creâre* : 'créer, engendrer, mettre au monde, produire'. ⁴⁸⁴ Le mot créativité se traduit en persan par *âfarinechegary* (آفرینشگری) : 'créativité, inventer, initiative, re/construction'. Le mot *âfarinechegary* (آفرینشگری) est composé du mot '*âfarineche*' avec le suffixe *-gary*, le mot *âfarineche* signifiant : 'la création'. En ajoutant ce suffixe au mot *âfarineche* (création), ce nom se transforme à un gérondif qui exprime l'action de la création. Revenant sur le sens d'une action

⁴⁷⁹ Michel Bréal et Anatole Bailly, *Dictionnaire étymologique latins*, p.306

⁴⁸⁰ Ibidem, p.306

⁴⁸¹ A. Chassang, *Dictionnaire Grec-Français*, p.10

⁴⁸² Michel Bréal et Anatole Bailly, *Dictionnaire étymologique latins*, p.17

⁴⁸³ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/créativité/20301?q=créativité#20190>

⁴⁸⁴ <https://fr.wiktionary.org/wiki/créer>

créative qui matérialise la créativité, la créativité est donc un pouvoir invisible qui peut être une action curative ainsi qu'une action créative.

L'action curative pourrait n'être qu'un des aspects d'une action artistique, puisqu'une action thérapeutique ne se produit pas forcément sous une forme créative ou artistique. Une action artistique peut se produire qu'à partir de la créativité même, sous un prétexte curatif. Une action créative, par sa nature, peut générer des expressions personnelles et intimes. Exprimer toutes formes d'émotions est en soi un acte curatif. Le soulagement qui apparaît après avoir exprimé une émotion n'est qu'un des aspects curatifs d'un acte créatif. Sous un certain angle, une action créative peut accélérer le processus d'une action curative. Je me dois de remarquer que le sens curatif de l'art, pour moi, désigne l'aspect psychanalytique de l'acte créatif. Or l'œuvre, produit d'un processus curatif, n'est pas toujours ni forcément une œuvre d'art. L'œuvre d'une pratique curative est, en effet, la trace d'une démarche qui tente d'aider la psyché d'une personne à exprimer des 'désirs, traumas, angoisses' profondes de Soi.



Conclusion

*« Dans nos sociétés, le statut du peintre, son existence sociale, sont des plus précaires. Sa 'liberté' est au prix de l'oppression. Ces francs-tireurs mènent une espèce de guérilla contre la provocation constante, totalitaire, d'un imaginaire collectif ne faisant plus de la vie des hommes qu'un destin dont l'aliment est un rêve pauvre: cette fameux re-connaissance sordide ».*⁴⁸⁵

Dans cette thèse, j'ai parlé de l'action créative, du mythe personnel, et de l'authenticité d'une démarche artistique. J'ai tenté de définir ce qu'est l'aura de l'œuvre d'art à l'époque contemporaine. J'ai essayé d'éclaircir une posture de l'artiste contemporain à l'aide de la figure d'un chaman et à travers certaines valeurs liées aux chamanisme. J'ai parlé de moi, de l'érotisme, de la femme, de ma pratique et j'ai raconté mes souvenirs et mes expériences. Ce travail m'a amené à mesurer la distance entre ce que j'identifie comme « la vie d'artiste » et ma situation actuelle dans ma démarche artistique. Il est vrai que ce travail d'écriture m'a éloigné de cette image que j'ai toujours désirée. Cette expérience m'a aussi affirmé que mon seul désir est celui d'exploiter mon envie de peindre. La vie fait sa vie et ma psyché me tend des pièges en m'éloignant de l'objectif réel de mes pulsions, celui d'être un artiste-chaman. Quand, il y a cinq ans, je suis allée chez ma psychanalyste et lui ai expliqué que j'ai besoin de faire une analyse pour observer l'état de ma psyché, j'étais persuadée que cela serait bénéfique pour le développement de mes pensées mythe-biographiques dans ma démarche artistique. Je suis passée de l'observation à la tentative de trouver un diagnostic qui m'indiquera la forme de ma psyché, que je trouve parfois tordue ou bizarre. Je le sais, je suis en guerre avec les mots, avec leur sens, leur définition, leur signification, leur traduction.

⁴⁸⁵ Jean-Luc Chalumeau, *Psychiatre / Art thérapie et langage critique*, Opus international, 1977/ N 63, Paris, p.39

La psychanalyse, et paradoxalement le spiritualisme dans cette thèse, sont devenus presque la base de mon regard sur les notions de l'art, de la vie et de l'artiste. Je crois très fortement à l'idée que tous les êtres parlants de nos sociétés doivent faire une analyse psychanalytique. J'ai aussi une résistance (que je suppose) contre cette logique, se manifestant au travers de croyances irrationnelles, comme le sens particulier d'un chiffre, le fait de trouver une plume par terre et de l'interpréter comme un signe positif, ou tout simplement de sentir la vie avec l'animal que je suis, avec mes intuitions. Cette résistance est la pulsion qui m'a poussée vers le chamanisme et l'idée de l'artiste-chaman. Autrement dit, je crois à une union entre croyances mythologiques de l'inconscience et l'auto-fiction dans le processus de l'acte créatif, authentique et potentiellement auratique.

En conclusion de ce travail d'écriture, il est nécessaire d'assumer la nature empirique, autocentrée, isolée de ma démarche artistique. C'est vrai, je suis une peintre isolée qui se sent en exil permanent, car je sens que ma peinture n'appartient à aucune catégorie d'art contemporain. Ce ressenti prend racine dans une autre émotion, celle d'avoir peur d'être rejetée par sa société natale. Ici, à Strasbourg, en France, en Allemagne, j'ai plusieurs fois exposé la nudité de mes pensées transformée en narrations picturales. Mais la peur de montrer mon vrai visage à travers mes peintures et d'être emprisonnée pour ce crime m'accompagne encore aujourd'hui. C'est pourquoi je parle du rôle incontournable du mythe personnel, des croyances, des mots, de la psyché dans une démarche artistique, la mienne entre autres.

Les multiples contradictions d'une psyché font partie de qui nous sommes. Elles forment et déforment nos démarches artistiques. Si je peins ce que je peins, si j'écris ce que j'écris, si je continue d'exister, c'est pour voir un peu plus clairement qui je suis en coexistant avec d'autres. Certaines phrases qui portent un sens spirituel font partie des clés qui me permettent de me positionner par rapport à ce qu'est le monde de l'art ou le monde de la culture. Par exemple, ce proverbe persan dit : « *avant d'essayer d'illuminer comme un soleil, sois comme une bougie, qui éclaire autour de toi-même* ». Une connaissance plus profonde de qui nous sommes réellement en tant qu'être parlant est le seul pas vers des sociétés plus harmonieuses et des éducations plus riches pour les futures générations. C'est cela que je désire pour nous, les humains, les êtres parlants. Au cours de mes recherches sur la mythologie personnelle, la pratique artistique et chamanique, j'ai appris à m'adresser à un horizon dans lequel l'artiste contemporain, celui que je nomme 'artiste-chaman', est celui qui édite, analyse et surmonte la culture de son époque. Il ne faut pas croire qu'un artiste-chaman réincarne une ancienne posture de l'artiste, mélangée à certains gestes ou apparences chamaniques. C'est la pureté de l'intention qui est au centre de cette

posture. La technologie, Internet et en particulier le monde virtuel, aujourd'hui sans doute peuvent faire partie des outils d'un artiste-chaman qui n'accepte plus la démarche auto-destructive des humains de planète Terre.

Dans la processus d'écriture de cette thèse, et en particulier en étudiant la pratique des autres artistes, j'étais poussée vers le changement de mes points de vue sur le processus de l'apparition de mes peintures. Aussi, elle m'a donné l'envie de m'ouvrir sur d'autres horizons tels que l'art de la performance, la musique, le vidéo-art, l'installation d'objets sonores etc. Durant ces six dernières années, j'ai connu plusieurs pensées opposées et en accord avec ma position qui m'ont enrichies. J'ai aussi rencontré l'art de plusieurs artistes qui m'ont fascinés et m'ont donné l'envie aller dans mon atelier et travailler, des artistes comme Damien Deroubaix et son exposition au musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, Mouhammad Narwas Shalhoub l'artiste plasticien, Désiré Amani artiste performeur, Hervé Bohnert un autre artiste plasticien, Mohamed Ben Slama artiste peintre ou encore Nastaran Fotouhi, vidéaste et photographe iranienne avec son projet photo-vidéo *In common* (en commun) qui a été présenté à Strasbourg, et qui m'a particulièrement influencé.

Plus particulièrement, j'aimerais souligner le travail d'un autre artiste iranien, Mamali Shafahi qui s'intéresse à la manière dont Internet et les technologies émergentes ont tout transformé. « *De ce qui est réel ou irréel à nos relations avec le monde et les autres peuples, les objets et les images et leur utilisation. Il s'intéresse également aux effets de ces développements sur l'art et le rôle de l'artiste. Il pense que le rôle de l'artiste n'est plus de créer et de commenter, ou d'offrir des visions idéales d'un sommet, mais de tamiser, d'analyser, d'éditer, de juxtaposer et de présenter sans commentaire. Son travail regroupe divers médias : dessin, peinture, photographie, film, installation et performance* ». ⁴⁸⁶

La scène artistique iranienne devient de plus en plus attirante, car le boycott économique et politique de l'Occident, qui rend la vie des artistes iraniens encore plus difficile, contribue également à créer une curiosité vis-à-vis de cette culture. C'est l'artiste iranien qui porte l'étendard de sa culture dominée, rabaissée et isolée mais encore debout. C'est lui / elle qui montre le visage effrayé de son peuple écrasé sous l'obscurité du pétrole, de la religion et de la guerre. Je vais continuer à croire aux bienveillances des êtres parlants, et espérer la paix, le respect, l'amour et l'acceptation. J'apprécie beaucoup Slavoj Žižek. Durant la conférence *European Angst* à Bruxelles, une jeune femme qui lui pose cette question : « *Comment attaquer*

⁴⁸⁶ <http://www.delfinafoundation.com/in-residence/mamali-shafahi/> date de consultation 27/06/2019

le populisme ? Je veux proposer trois options, premièrement devons-nous l'isoler entièrement ? Deuxièmement, devons-nous accepter certaines de leurs idées ? Et troisièmement, devons-nous collaborer de manière proche avec eux pour créer une ambiance dans laquelle nous pouvons les empêcher de vendre eux-même leurs idées extrêmes ? »⁴⁸⁷

Slavoj Žižek réponds : *[...] vous voyez, je crois que **je dis tout le temps la même chose**, mais j'ai l'impression que **personne ne veut l'entendre**. Comment attaquer le populisme ? Je répète, je crois **pour la quatrième fois, en critiquant et en regardant nous-même pour voir ce que nous avons fait de faux**. [...]* Populisme est notre résultat, notre symptôme, ce que vous offrez, est ce qu'on appelle en médecine 'guérison symptomale', quand vous avez une maladie sérieuse ? Si vous prenez certaines pilules, vous ne sentez plus la douleur ? Non. On doit attaquer les causes de populisme. Les causes de populisme c'est le fiasco économique et idéologique des blocs centraux libéraux, c'est absolument clair que les gens sont en colère contre cela. Donc ce n'est pas 'Eux' et comment faire face à 'Eux' [...] c'est comment nous devons changer pour que nos propres actions ne donnent pas souffle au populisme [...] »⁴⁸⁸ Je suis entièrement d'accord avec l'idée qui exige un changement individuel de chaque être parlant pour atteindre le changement collectif dans une société contemporaine. C'est de l'envie individuelle de chaque être parlant que doit se diriger l'envie collective de changement. Et c'est ainsi dans l'art contemporain. Si l'on désire un art qui ne donne pas souffle au populisme, un art authentique et auratique, on doit accepter l'individualité de l'artiste-chaman.

Žižek a dit une autre chose très intéressante, qui pour moi révèle la notion de coexistence : « [...]Maintenant je vais vraiment vous provoquer. La première chose qu'on doit apprendre, c'est très problématique, je vous préviens, **c'est d'apprendre à ignorer poliment l'autre**. J'en ai ras le bol de cette pression des libéraux qui dit qu'on doit comprendre les autres, et s'ouvrir soi-même. Non. Je pense que le vrai anti-racisme, ce n'est pas que je dois vous comprendre. Comment puis-je vous comprendre quand je comprends pas moi-même, et que vous ne comprenez pas vous-même ? Pour moi la vraie société multiculturelle, dans le bon sens, c'est que **je vis avec les arabes, les juifs, les noirs et les latinos, et on s'ignore poliment l'un et l'autre, et je vous accepte dans votre imperfection [...]** ».⁴⁸⁹ Le monde de l'art, à notre époque, suit les mêmes algorithmes que le monde quotidien ; la pression des libéraux du marché de l'art nous amène

⁴⁸⁷ Slavoj Žižek, conférence *European Angst*, Institute Goethe, décembre, Bruxelles, Belgique, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=im-1VUzVFes> date de consultation 30 / 05 / 2017.

⁴⁸⁸ Slavoj Žižek, conférence *European Angst*, Institute Goethe, décembre, Bruxelles, Belgique, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=im-1VUzVFes> date de consultation 30/05/2017.

⁴⁸⁹ Slavoj Žižek, conférence *European Angst*, Institute Goethe, décembre, Bruxelles, Belgique, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=im-1VUzVFes> date de consultation 30/05/2017.

donc à accepter toutes formes de productions justifiées comme artistiques. Elle nous invite à consommer l'art et dans le cas de l'art conceptuel, à essayer de comprendre la complexité d'une pensée individuelle. C'est en se fermant sur lui-même que l'artiste-chaman peut, peut-être, mieux saisir ce qu'est l'Autre.

Index des noms propres

- A.**
Abramović Marina 178, 180
Avicenne 223, 224
Afshar Hoda 121, 122
Aristote 5, 155, 156, 223
- B.**
Bacon Francis 5
Bausch Pina 179, 180, 182
Bachelard Gaston 54, 78
Boltanski Christian 36, 38
Bita Fayyazi 126, 127
Benjamin Walter 5, 12, 16, 17, 41, 113
Brass Tinto 132
Bourgeois Louise 38, 39, 138
Becket Samuel 54
Beuys Joseph 33, 34, 36
- C.**
Cahn Myriam 138
- D.**
Durand Gilbert 104, 149
Deleuze Gille 9, 28, 198, 207
Derrida Jaques 51
Dix Otto 218
Duchamp Marcel 197, 205, 206, 213
Dumas Marlène 138
- E.**
Emdadian Davood 55
Eliade Mircea 6, 11, 30, 72, 93, 98, 148, 149, 174, 178, 179, 181, 186, 187, 189, 190, 195, 209, 210, 219
Esfandiarpour Derviche Khan 201, 202, 203, 204
- F.**
Freud Sigmund 14, 32, 96, 99, 100, 106, 131, 178, 194, 245
Foucault Michel 9, 32, 83, 108, 156, 198
- G.**
Grimal Pierre 11
Guccione Bob 132
Galfard Christophe 172
Ghanbari Mokarameh 10, 55, 56
Goya Francise 218
- H.**
H. Schwartz Shalom 238
Hajizadeh Ghasem 10, 116, 117, 118, 119
Hawking Lucy 172
Hawking Stephen 172
Hesse Eva 66, 67
Hamilton Ian 68, 69, 70
Haerizadeh Ramin 126
- I.**
- J.**
Jung Carl Gustave 98, 136,
- K.**
Kahlo Frida 10, 47, 48, 138
Khayâm Omar 171, 172, 215
Koons Jeff 199, 200
Koochaki Davood 56

Kandinsky Vassily	43, 44, 158,	Picasso Pablo	7, 27, 40, 111,
Klein Yves	182		218
L.		Platon	236
Lacan Jacques	5, 7, 14, 15, 16, 31,	Q.	
52, 178, 194, 236		R.	
Fabro Luciano	63, 64	Rinpoche Tenzin Wangyal	51, 94
M.		Riley Bridget	177
Manès	215, 216, 217, 218,	Georges Rousse	177
219		S.	
Messenger Annette	138	T.	
Mondrian Piet		Tavakolian Newsha	120, 121
N.		U.	
Nosrat Manouchehr	2, 5, 24, 31, 84, 85,	V.	
86, 95, 102, 110, 123, 143, 144, 157, 229,		W.	
230, 242		X.	
O.		Y.	
P.		Z.	
Pouyandeh Nazanin	59, 60		

,

BIBLIOGRAPHIE

- ABDOLLAHI Manizheh, Farhangnâmeh-yé djânevaran dar adab-é fârsi (Dictionnaire des animaux dans la littérature persane), Téhéran, Pajouhandeh, 2 volumes, 1381 (2002).
- ARMSTRONG, Thomas, In their own way, Updated, Los Angeles, 1987.
- ANDERSEN Hans Christian, Les habits neufs de l'empereur et autre récits, traduction par D.Soldi et P.GLa Chesnais, Flammarion, Paris, 1989.
- BACHELARD Gaston, La Psychanalyse du feu, Paris, Gallimard, 1949.
- BACHELARD Gaston, La poétique de l'espace, presses Universitaires de France, 1957 cinquième édition, réédition de 1992 page 10.
- BATAILLE Georges, L'Érotisme, Paris, Minuit, 2011.
- BECKETT Samuel, En attendant de Godot, Minuit, Paris, 1952.
- BERGÉ Adolphe, Dictionnaire Persan-Français, Maisonneuve, Paris, 1868.
- BRÉAL Michel et BAILLY Anatole, Dictionnaire étymologique latins, édition Hachatte, 1885, Paris.
- BARTHES Roland, Mythologie, Paris, Éditions du Seuil, 1957.
- BENJAMIN Walter, L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, Paris, Allia, 2013. BENJAMIN Walter, Expérience et pauvreté, Paris, Payot, 2011.
- BEUYS Joseph, Par la présente je n'appartiens plus à l'art, Paris, L'Arche, 1988.
- BIMBENET Étienne, L'Animal que je ne suis plus, Paris, Gallimard, 2011.
- BOYCE Mary, The Parthian Gôsân and Iranian Minstrel Tradition, traduit en persan par Behzad Bashi, Téhéran, Âgâh, 1989.
- BOYCE Mary, Zoroastrians, their religious beliefs and practices, traduit en persan par Askar Bahrami, Téhéran, chemchad, 1384 (2005).
- BRAMLY Serge, Terre sacrée, Paris, Albin Michel, 1992.
- BOURGEOIS Louise, Destruction du père Reconstruction du père, Daniel Lelong éditeur, Tusson, 2000.
- GHEERBRANT Alain, Dictionnaire des Symboles, Paris, Jupiter, 1982.
- CLÉDAT.L, Dictionnaire étymologique de la langue française, troisième édition revue corrigée, Hachette, Paris, 1914.
- CHALUMEAU Jean-Luc, "Psychiatre/Art thérapie et langage critique", Opus international, 1977/ N 63, Paris CHASSANG. A, Dictionnaire Grec-Français : rédigé sur un plan nouveau, Frère Garnier, Paris, 1865.
- CUMONT Franz Mystères de Mithra, H. Lamertin, Bruxelles, 1913.
- DARMESTER James, Le Zend-Avesta : traduction nouvelle avec commentaire historique et philologique, volume II, édition Ernest Leroux, Paris, 1892.
- DELEUZE Gilles, Francis Bacon : la logique de la sensation, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- DESMAISONS Baron Jean-Jaques-Pierre, Dictionnaire Persan-Français Vol II, Typologie Polyglotte de la S. C. de Propagande, Rome, 1908.

- DERRIDA Jacques , L'Écriture et la différence, éditions du SEUIL, Paris, 1967.
- CORNEILLE-AGRIPPA Henri, La Philosophie occulte ou la Magie, Première Traduction française complète par Tom Premier, librairie générale des sciences occultes, bibliothèque Chacornac, livre I, Paris, 1910.
- DE BIBERSTIN KAZIMIRSKI. A, Vocabulaires Française-Persan, Librairie C. Klincksieck, Paris, 1883.
- DE Stoop. Ém, " Essai sur la diffusion du manichéisme dans l'empire romain", publié par la faculté de philosophie et lettres de l'université de Gand, Gand, 1909.
- DUMÉZIL Georges, Mythe et Épopée I. II. III, Paris, Quarto Gallimard, 1986.
- DUMÉZIL Georges, Jupiter, Mars, Quirinus. Essai sur la conception indo-européenne de la société et sur les origines de Rome, Paris, Gallimard, 1941.
- DUMÉZIL Georges, Les Dieux des Indo-européens, Paris, PUF, 1952.
- DUMÉZIL Georges, Mythes et dieux des Indo-européens, Paris, Flammarion, 1992.
- DURING Jean, Musique et mystique dans les traditions de l'Iran, Téhéran, Institut Français de Recherche en Iran (IFRI), 1989.
- DUCHAMP Marcel, L'artiste doit-il aller à l'université ?, allocution (extrait) à l'université d'Hofstra, New York, 1960.
- DE BEAUVOIR Simone, Le Deuxième sexe, Paris, 1949.
- DURRIEUX Alcée, Dictionnaire étymologique de la langue Gasconne avec racine celte ou grecque de chaque mot gascon suivi du mot latin et français, AUCII, Paris 1901.
- ELIADE Mircea, Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase, Paris, Payot, 1968.
- ELIADE Mircea, Mythes, rêves et mystères, Paris, Gallimard, 1957.
- ELIADE Mircea, Aspects du mythe, Paris, Gallimard, 1963.
- ELIADE Mircea, Le Sacré et le profane, Paris, Gallimard, 1957.
- ELIADE Mircea, Le Mythe de l'éternel retour, Paris, Gallimard, 1969.
- ELIADE Mircea, Structure et fonction du mythe cosmogonique, dans La Naissance du monde, Paris, Seuil, 1959, pp. 471-495.
- ESTHOPE Antony, The Unconscious, traduit de l'anglais en persan par Shiva Ruygarian, Téhéran, Nachr-é Markaz, 1382 (2003).
- FERDOWSI, Châh-Nâme, Traduit et commenté par Jules Mohl, Le Livre des Rois, 7 volumes, Paris, Maisonneuve, 1876-1878.
- FOUCAULT Michel, L'Histoire de la folie à l'âge classique, Paris, Gallimard, 1972.
- FOUCAULT Michel, Surveiller et punir : Naissance de la prison, Paris, Gallimard, 1975.
- FREUD Sigmund, La Psychopathologie de la vie quotidienne, (sur l'oubli, le lapsus, le geste manqué, la superstition et l'erreur), traduit de l'allemand par Denis Messier, préface de Laurence Kahn, Paris, Gallimard, 2010.
- FREUD Sigmund, Totem et tabou : Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs, Paris, Payot, 1999.
- FREUD Sigmund, Leonardo da Vinci : A Study in Psychosexuality, traduit de l'anglais en persan par Pedram Rasti, Téhéran, Nachr-é Nâhid, 1386.
- FREUD Sigmund, Psychanalyse. Textes choisis, Paris, PUF, 1963.
- GRIMAL Pierre, Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine, Paris, PUF, 1951.
- GUÉNON René, Symboles fondamentaux de la science sacrée, Recueil posthume établi et présenté par Michel Vâlsan, Galimard, juin 1956.
- GUYONNAUD Jean-Paul, Initiez-vous au Yi King, Méthode de divination et de développement spirituel, Le Courrier de Livre, Paris, 1985.

GHÔGYAL NAMKHAI NORBU, Dzogchen et Tantra : La voie de la lumière du bouddhisme tibétain, textes rassemblés et édités par John Shane traduits de l'anglais par Bruno Espaze, nouvelle édition mise à jour, éditions Albin Michel, 1995, Paris, 2006.

HAMAYON Roberte, La chasse à l'âme : esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien, Société d'ethnologie, Paris, 1990.

HAWKING Stephane, Une brève histoire du temps : du Big Bang aux trous noirs, traduit de l'anglais par Isabelle Naddeo-Souriau, Flammarion, Paris, 1989.

HAWKING Lucy, HAWKING Stephane et GALFARD Christophe, Georges et les secrets de l'univers, édition 12-21, 2007.

HEDAYAT Sadegh, Neyrangestân, Téhéran, Parastou, 1965.

HINNELLS John Russells, Persian mythology, London, The Hamlyn Publishing Group, 1975. Traduit en persan par Jaleh Amouzgar et Ahmad Tafazoli, Téhéran, Nachr-é Cheshmeh, 1384 (2005).

HOWARD Gardner, Frames of mind: the theory of multiple intelligences, New York, 1983.

KANDINSKY Wassily, Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier, Paris, Denoël/ Gonthier, 1974.

MASSÉ Henri, Croyances et coutumes persanes, Tome1, Paris, Librairie Oriental et Américain, 1938.

JUNG Carl Gustave, Le divin dans l'homme,

MELIKIAN-CHIRVÂNI Assadullah Souren, Le Roman de Varqa et Golchâh. Essai sur les rapports de l'esthétique littéraire et de l'esthétique plastique dans l'Iran pré-mongol, suivi de la traduction du poème, dans Arts Asiatiques, Tome XXII, Numéro Spécial, Paris, 1970.

MEILLAD Jean-Marie, L'anti-intellectualisme de Diogène le Cynique, Revue de théologie et de philosophie, Paris, 1983.

MOKRI Mohammad, Les Songes et leur interprétation chez les Ahl-e-Haqq du Kurdistan iranien, dans Les Songes et leur interprétation, Sources Orientales II, Paris, Éditions du Seuil, 1959, pp. 191-205.

MILNER Jean-Claude, Pour une politique des êtres parlants : Court traité politique 2, Lagrasse, Editions Verdier, 2011.

MOLÉ Marijan, La Naissance du monde dans l'Iran préislamique , dans La Naissance du monde, Sources Orientales I, Paris, Éditions du Seuil, 1959.

NASAFI Azizoddin ibn mohammed, Kitâb al-insan al-kamel (Le livre de l'Homme parfait), traduit en français par Marijan Molé et Henry Corbin, traduction de français en persan par Institut Français d'Iranologie de Téhéran, 1377.

NELLI René, L'Érotique des troubadours, Toulouse, Éditions Privat, 1963.
Nietzsche, Ainsi parlait Zarathoustra

OSHDARI Jahangir, Dânech-Nâmehyé Mazdyasna (Encyclopédie du Zoroastrisme), Téhéran, Nachr-e Markaz, 1992.

PARSIPUR Shahrnush, La raison bleue, édition Bârân, Téhéran, 1992.

POPE Arthur Upham, A Survey of persian art: the Painting and the art of the book, 12 volumes, London, Oxford university press; Téhéran, Manafzadeh group, 1964-1965.

PLATON, la république livre VII, texte grec annoté par M. L'Abbé Humbert, Librairie CH.Poussielgue, Paris, 1901.

PILET Janik, L'ultime secret de l'univers, EDICO éditeur et JDH édition, Paris, 2018.

RAJABI Parviz, Hézârehâ-yé gomchodeh (Les millénaires perdus), 5 volumes, Téhéran, Tous, 2005.

- REZVANI Medjid, *Le Théâtre et la danse en Iran*, Paris, G. P. Maisonneuve et Larose, 1962.
- ROUX Jean-Paul, *Le Chaman*, dans *Le Monde du sorcier*, Sources Orientales VII, Éditions du Seuil, 1966.
- ROUX Jean-Paul, *La Danse chamanique de l'Asie centrale*, dans *Les Danses sacrées*, Sources Orientales VI, Paris, Éditions du Seuil, 1963.
- NAFISI Sayid, *Mohiteh-zendegi-va-ahval-va-achaareh Rudaki*, divân, troisième bâb, édition Ibn
- SAHEBOZAMANI Naseroddin, *Khat-é sevvom (la troisième ligne)*, Téhéran, Ataie, 1389.
- SENTRONL Charles , *Kant et Aristote : l'objet de la métaphysique selon Kant et selon Aristote*, ALGAN Félix, Paris, 1913.
- SCHMIDT Joël, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 1986.
- SOHREVARDI Shahaboddin yahya, *Aghl-é-Sorkh (l'Intelligence Rouge)*, Téhéran, Nachr-é Sokhan, 1390 (2011).
- SOHRAWARDI Shihab al-Din , *Aql-e Sorkh*, rassemblement du Hosein Mofid, édition Molavi, Téhéran, 1999.
- STOOP. Ém, *Essai sur la diffusion du manichéisme dans l'empire romain*, publié par la faculté de philosophie et lettres de l'université de Gand, 1909.
- TAVASOL PANAHI Fatemeh, *Totem va tabou dar Châh-Nâme (Totem et tabou dans le Châh Nâme de Ferdowsi)*, Téhéran, Nachr-é Sales, 1391 (2012).
- TENZINWANGYAL RINPOCHÉ, *Yogas tibétains du rêve et du sommeil*, traduit de l'anglais par Tancrede Montmartel, Les éditions Claire Lumière, Saint-Cannat, France, 2001.
- VANDEN BERGHE Louis, *Archéologie de l'Iran ancien*, Leiden, E. J. Brill, 1966.
- VERMASEREN Martin, *Mithra : ce dieu mystérieux*, Sequoia, Paris-Bruxelles, 1960.
- WIDENGREN Geo, *Les Religions de l'Iran*, traduit de l'allemand par L. Jospin, Paris, Payot, 1968.
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Le Cahier bleu et le cahier brun*, traduit de l'anglais par Marc Goldberg et Jérôme Sackur, Paris, Gallimard, 2004. (Traduit en persan par Malek Hosseini, Téhéran, Hermes, 1385).
- YAHAGHI Mohammad J'afar, *Farhang-é asâtir va dâstânvaréhâ dar adabiyât-é fârsi (Dictionnaire des mythes et des légendes persanes)*, Téhéran, Farhang-é Moaser, 2007.
- ŽIŽEK Slavoj, *Violence : Six Sideways Reflections*, traduit en persan par Alireza Paknahad, Téhéran, Nashr-é-Ney, 1389 (2008).
- Andersen, *Les habits neufs de l'empereur et autre récits*, traduction par D.Soldi et P.GLa Chesnais, Flammarion, Paris, 1989.

Ernest Jovy, *A propos d'une pensée de Pascal : Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie*, Études pascaliennes, Recueil de notes sur les Pensées, avec un avertissement de J. R. Armogathe, Vrin, Paris, 1981

ANNEXE

Albert Camus' speech at the Nobel Banquet at the City Hall in Stockholm, December 10, 1957

Sire, Madame, Altesses Royales, Mesdames, Messieurs,

En recevant la distinction dont votre libre Académie a bien voulu m'honorer, ma gratitude était d'autant plus profonde que je mesurais à quel point cette récompense dépassait mes mérites personnels. Tout homme et, à plus forte raison, tout artiste, désire être reconnu. Je le désire aussi. Mais il ne m'a pas été possible d'apprendre votre décision sans comparer son retentissement à ce que je suis réellement. Comment un homme presque jeune, riche de ses seuls doutes et d'une œuvre encore en chantier, habitué à vivre dans la solitude du travail ou dans les retraites de l'amitié, n'aurait-il pas appris avec une sorte de panique un arrêt qui le portait d'un coup, seul et réduit à lui-même, au centre d'une lumière crue ? De quel cœur aussi pouvait-il recevoir cet honneur à l'heure où, en Europe, d'autres écrivains, parmi les plus grands, sont réduits au silence, et dans le temps même où sa terre natale connaît un malheur incessant ?

J'ai connu ce désarroi et ce trouble intérieur. Pour retrouver la paix, il m'a fallu, en somme, me mettre en règle avec un sort trop généreux. Et, puisque je ne pouvais m'égaliser à lui en m'appuyant sur mes seuls mérites, je n'ai rien trouvé d'autre pour m'aider que ce qui m'a soutenu tout au long de ma vie, et dans les circonstances les plus contraires : l'idée que je me fais de mon art et du rôle de l'écrivain. Permettez seulement que, dans un sentiment de reconnaissance et d'amitié, je vous dise, aussi simplement que je le pourrai, quelle est cette idée.

Je ne puis vivre personnellement sans mon art. Mais je n'ai jamais placé cet art au-dessus de tout. S'il m'est nécessaire au contraire, c'est qu'il ne se sépare de personne et me permet de vivre, tel que je suis, au niveau de tous. L'art n'est pas à mes yeux une réjouissance solitaire. Il est un moyen d'émouvoir le plus grand nombre d'hommes en leur offrant une image privilégiée des souffrances et des joies communes. Il oblige donc l'artiste à ne pas se séparer ; il le soumet à la vérité la plus humble et la plus universelle. Et celui qui, souvent, a choisi son destin d'artiste parce qu'il se sentait différent apprend bien vite qu'il ne nourrira son art, et sa différence, qu'en avouant sa ressemblance avec tous. L'artiste se forge dans cet aller retour perpétuel de lui aux autres, à mi-chemin de la beauté dont il ne peut se passer et de la communauté à laquelle il ne peut s'arracher. C'est pourquoi les vrais artistes ne méprisent rien ; ils s'obligent à comprendre au lieu de juger. Et s'ils ont un parti à prendre en ce monde ce ne peut être que celui d'une société

où, selon le grand mot de Nietzsche, ne règnera plus le juge, mais le créateur, qu'il soit travailleur ou intellectuel.

Le rôle de l'écrivain, du même coup, ne se sépare pas de devoirs difficiles. Par définition, il ne peut se mettre aujourd'hui au service de ceux qui font l'histoire : il est au service de ceux qui la subissent. Ou sinon, le voici seul et privé de son art. Toutes les armées de la tyrannie avec leurs millions d'hommes ne l'enlèveront pas à la solitude, même et surtout s'il consent à prendre leur pas. Mais le silence d'un prisonnier inconnu, abandonné aux humiliations à l'autre bout du monde, suffit à retirer l'écrivain de l'exil chaque fois, du moins, qu'il parvient, au milieu des privilèges de la liberté, à ne pas oublier ce silence, et à le relayer pour le faire retentir par les moyens de l'art.

Aucun de nous n'est assez grand pour une pareille vocation. Mais dans toutes les circonstances de sa vie, obscur ou provisoirement célèbre, jeté dans les fers de la tyrannie ou libre pour un temps de s'exprimer, l'écrivain peut retrouver le sentiment d'une communauté vivante qui le justifiera, à la seule condition qu'il accepte, autant qu'il peut, les deux charges qui font la grandeur de son métier : le service de la vérité et celui de la liberté. Puisque sa vocation est de réunir le plus grand nombre d'hommes possible, elle ne peut s'accommoder du mensonge et de la servitude qui, là où ils règnent, font proliférer les solitudes. Quelles que soient nos infirmités personnelles, la noblesse de notre métier s'enracinera toujours dans deux engagements difficiles à maintenir : le refus de mentir sur ce que l'on sait et la résistance à l'oppression.

Pendant plus de vingt ans d'une histoire démentielle, perdu sans secours, comme tous les hommes de mon âge, dans les convulsions du temps, j'ai été soutenu ainsi : par le sentiment obscur qu'écrire était aujourd'hui un honneur, parce que cet acte obligeait, et obligeait à ne pas écrire seulement. Il m'obligeait particulièrement à porter, tel que j'étais et selon mes forces, avec tous ceux qui vivaient la même histoire, le malheur et l'espérance que nous partagions. Ces hommes, nés au début de la première guerre mondiale, qui ont eu vingt ans au moment où s'installaient à la fois le pouvoir hitlérien et les premiers procès révolutionnaires, qui furent confrontés ensuite, pour parfaire leur éducation, à la guerre d'Espagne, à la deuxième guerre mondiale, à l'univers concentrationnaire, à l'Europe de la torture et des prisons, doivent aujourd'hui élever leurs fils et leurs œuvres dans un monde menacé de destruction nucléaire. Personne, je suppose, ne peut leur demander d'être optimistes. Et je suis même d'avis que nous devons comprendre, sans cesser de lutter contre eux, l'erreur de ceux qui, par une surenchère de désespoir, ont revendiqué le droit au déshonneur, et se sont rués dans les nihilismes de l'époque. Mais il reste que la plupart d'entre nous, dans mon pays et en Europe, ont refusé ce nihilisme et

se sont mis à la recherche d'une légitimité. Il leur a fallu se forger un art de vivre par temps de catastrophe, pour naître une seconde fois, et lutter ensuite, à visage découvert, contre l'instinct de mort à l'œuvre dans notre histoire.

Chaque génération, sans doute, se croit vouée à refaire le monde. La mienne sait pourtant qu'elle ne le refera pas. Mais sa tâche est peut-être plus grande. Elle consiste à empêcher que le monde se défasse. Héritière d'une histoire corrompue où se mêlent les révolutions déchues, les techniques devenues folles, les dieux morts et les idéologies exténuées, où de médiocres pouvoirs peuvent aujourd'hui tout détruire mais ne savent plus convaincre, où l'intelligence s'est abaissée jusqu'à se faire la servante de la haine et de l'oppression, cette génération a dû, en elle-même et autour d'elle, restaurer, à partir de ses seules négations, un peu de ce qui fait la dignité de vivre et de mourir. Devant un monde menacé de désintégration, où nos grands inquisiteurs risquent d'établir pour toujours les royaumes de la mort, elle sait qu'elle devrait, dans une sorte de course folle contre la montre, restaurer entre les nations une paix qui ne soit pas celle de la servitude, réconcilier à nouveau travail et culture, et refaire avec tous les hommes une arche d'alliance. Il n'est pas sûr qu'elle puisse jamais accomplir cette tâche immense, mais il est sûr que partout dans le monde, elle tient déjà son double pari de vérité et de liberté, et, à l'occasion, sait mourir sans haine pour lui. C'est elle qui mérite d'être saluée et encouragée partout où elle se trouve, et surtout là où elle se sacrifie. C'est sur elle, en tout cas, que, certain de votre accord profond, je voudrais reporter l'honneur que vous venez de me faire.

Du même coup, après avoir dit la noblesse du métier d'écrire, j'aurais remis l'écrivain à sa vraie place, n'ayant d'autres titres que ceux qu'il partage avec ses compagnons de lutte, vulnérable mais entêté, injuste et passionné de justice, construisant son œuvre sans honte ni orgueil à la vue de tous, sans cesse partagé entre la douleur et la beauté, et voué enfin à tirer de son être double les créations qu'il essaie obstinément d'édifier dans le mouvement destructeur de l'histoire. Qui, après cela, pourrait attendre de lui des solutions toutes faites et de belles morales ? La vérité est mystérieuse, fuyante, toujours à conquérir. La liberté est dangereuse, dure à vivre autant qu'exaltante. Nous devons marcher vers ces deux buts, péniblement, mais résolument, certains d'avance de nos défaillances sur un si long chemin. Quel écrivain, dès lors oserait, dans la bonne conscience, se faire prêcheur de vertu ? Quant à moi, il me faut dire une fois de plus que je ne suis rien de tout cela. Je n'ai jamais pu renoncer à la lumière, au bonheur d'être, à la vie libre où j'ai grandi. Mais bien que cette nostalgie explique beaucoup de mes erreurs et de mes fautes, elle m'a aidé sans doute à mieux comprendre mon métier, elle m'aide encore à me tenir,

aveuglément, auprès de tous ces hommes silencieux qui ne supportent, dans le monde, la vie qui leur est faite que par le souvenir ou le retour de brefs et libres bonheurs.

Ramené ainsi à ce que je suis réellement, à mes limites, à mes dettes, comme à ma foi difficile, je me sens plus libre de vous montrer pour finir, l'étendue et la générosité de la distinction que vous venez de m'accorder, plus libre de vous dire aussi que je voudrais la recevoir comme un hommage rendu à tous ceux qui, partageant le même combat, n'en ont reçu aucun privilège, mais ont connu au contraire malheur et persécution. Il me restera alors à vous en remercier, du fond du cœur, et à vous faire publiquement, en témoignage personnel de gratitude, la même et ancienne promesse de fidélité que chaque artiste vrai, chaque jour, se fait à lui-même, dans le silence.

Jaques Lacan, Les noms du père, séminaire 20 novembre 1963 :

Je n'ai pas l'intention aujourd'hui de me livrer à aucun jeu qui ressemble à un coup de théâtre, je n'attendrai pas la fin de ce séminaire pour vous dire que ce séminaire est le dernier que je ferai. Aussi bien pour certains, initiés aux choses qui se passent, ceci ne sera-t-il pas une surprise, pour les autres, c'est par égard pour leur présence que je ferai cette déclaration. Jusqu'à la nuit dernière très tard... une certaine nouvelle m'a été annoncée... J'ai pu croire que je vous donnerai cette année ce que je vous donnais depuis dix ans, il était préparé, je ne ferai rien de mieux que de vous donner le premier : j'ai annoncé que je vous parlerai cette année des Noms du Père. Pas possible de le faire entendre : pourquoi ce pluriel concernant les noms ? Ce que j'entendais apporter de progrès dans une notion que j'ai amorcée dès la troisième année de mon Séminaire, quand j'ai abordé le cas Schreber, la fonction des Noms du Père ponctuer dans mon enseignement passé les repères où vous avez pu voir se fonder les linéaments :

- premièrement, 15, 22, 29 janvier et 5 février 1958, la métaphore paternelle
- deuxièmement, les séminaires du 20 décembre 1961 et ceux qui suivent, janvier 62, concernant la fonction du nom propre.
- troisièmement, les séminaires de mai de mon année sur le transfert concernant ce qui est intéressé du drame du père dans la trilogie claudélienne.

Vous référer à ces séminaires pour voir dans quelle direction je voulais poursuivre mon discours ... Il y a là, d'une façon déjà très avancée dans sa structuration, quelque chose qui eût pu

me permettre de faire le pas suivant. Ce séminaire s'enchaîne à celui sur l'angoisse. Avant d'aller plus loin, ce qu'a apporté mon séminaire sur l'angoisse... On a pu donner tout leur poids à des formules telles que l'angoisse est un affect du sujet. L'ordonner en fonction aussi de la structure, celle du sujet défini comme le sujet qui parle, qui se fonde, qui se détermine dans un effet du signifiant. Où et à quel temps, référence au niveau de la synchronie, à quel temps ce sujet est-il affecté de l'angoisse ? (schéma au tableau)

Ce dont, quel que soit ce temps, ce temps sur lequel nous allons nous étendre, ce dont le sujet est dans l'angoisse affecté, c'est vous ai-je dit, par le désir de l'Autre. Il en est affecté d'une façon que nous devons dire immédiate, non dialectisable et c'est en ceci que l'angoisse est, dans l'affect du sujet, ce qui ne trompe pas. Je vous ai dit de l'angoisse dont vous voyez ainsi se dessiner dans ce qui ne trompe pas à quel niveau plus radical - que tout ce qui a été dérivé dans le discours de Freud - s'inscrit sa fonction de signal. Pas moyen de situer cette fonction, sinon à ce niveau. A le poser ainsi se confirme et reste valable comme Freud lui-même l'a ressenti assez pour le maintenir, que toutes les premières formulations qu'il a données de l'angoisse, transformation directe de la libido, etc. restent encore compréhensibles. Que n'ai-je dit d'autre part concernant l'angoisse, m'opposant à la tradition psychologisante qui distingue l'angoisse de la peur de par ses corrélats, spécialement corrélat de la réalité, je change ici les choses, disant de l'angoisse : elle n'est pas sans objet. Cet objet a dont j'ai dessiné aussi bien que j'ai pu les formes fondamentales : ce qui est chu du sujet dans l'angoisse, cet objet a, qui est le même que je désigne comme la cause du désir.

A l'angoisse, à l'angoisse qui ne trompe pas se substitue pour le sujet ce qui doit s'opérer au moyen de cet objet a, il peut s'opérer plus d'une chose ... ceci est suspendu, - ce qui était réservé pour l'avenir - et que vous ne perdrez pas tout à fait, car vous le trouverez dans un livre à paraître dans six mois, c'est à ceci qu'est suspendue la fonction de l'acte et encore quelque chose d'autre. L'année dernière et pour l'instant ce à quoi je me suis tenu : la fonction de ce petit a dans le fantasme, dans la fonction qu'il prend d'être le soutien du désir, du désir en tant que ce qu'il est donné au sujet d'atteindre de plus intensif dans sa réalisation de sujet au niveau de la conscience... c'est par cette chaîne que s'affirme une fois de plus sa dépendance au désir de l'Autre, du désir. Aije besoin, ne suis-je pas trop tenté de rappeler pour qu'il n'y ait pas trop de confusion, le caractère radical, tout à fait restructurant, qu'ont ces conceptions tant du sujet que de l'objet. Bien sûr, nous-mêmes parlons depuis longtemps et nous nous détachons de toute conception du sujet qui en fait un pur corrélat de l'intelligent à l'intelligible, du nous antique, de toute foi faite à la connaissance. Ici, l'angoisse se montre en position cruciale. Dans Aristote, pour

la tradition antique, [agonia], pathos local qui s'apaise dans l'impassibilité du Tout. Il reste quelque chose de la position antique jusque dans la pensée positiviste, celle sur laquelle se fonde et vit maintenant encore la science dite psychologique.

Assurément quelque chose y reste fondé de cette correspondance de l'intelligence à l'intelligible et ce n'est pas sans fondement qu'elle peut nous montrer que l'intelligence humaine n'est pas autre dans son fondement que l'intelligence animale ; -cf. les théories de l'évolution, les progrès de l'intelligence, son adaptation-. Ceci nous permet une théorie partant de cet intelligible supposé dans les données des faits, de déduire que ce procès se reproduit chez chaque individu, hypothèse même pas aperçue de la pensée positiviste, c'est que ces faits soient intelligibles. L'intelligence, dans cette perspective, n'est rien de plus qu'un affect parmi d'autres, un affect fondé sur un affect, l'intelligibilité. D'où cette psychologie de tireuses de cartes, même du haut des chaires universitaires. L'affect n'est ici qu'intelligence obscure ; il n'y a qu'une chose qui échappe à celui qui reçoit cet enseignement : c'est son effet d'obscurantisme subsistant de cette perspective. C'est une entreprises de technocrates, étalonnage psychologique des sujets en mal d'emploi entrés courbés sous l'étalon du psychologue dans les cadres de la société existante.

L'essence de la découverte de Freud est à ceci, dans une opposition radicale. Les premiers pas de mon enseignement ont cheminé dans les pas de la dialectique hégélienne ; étape nécessaire pour faire brèche dans ce monde dit de la positivité. La dialectique hégélienne se ramène à des racines logiques, déficit intrinsèque de la logique de la prédication : à savoir que l'universel ne se fonde que de la négation ; que le particulier seul à y trouver l'existence y apparaît comme contingent. Toute la dialectique hégélienne faite pour combler cette faille y montre - dans une prestigieuse transmutation - comment l'universel, par la voie de la scansion : thèse, antithèse, synthèse, peut arriver à se particulariser. Mais quels qu'en soient les effets de prestige de la dialectique hégélienne, que par Marx elle soit entrée dans le monde, achevant ce qui de Hegel était la signification, par la subversion d'un ordre politique et social fondé sur l'ecclésial, l'Eglise quelle que soit sa nécessité, la dialectique hégélienne est fausse et contredite tant par l'observation des sciences de la nature que par le progrès historique de la science fondamentale, à savoir des mathématiques.

C'est ici que l'angoisse est le signe comme l'a vu tout aussitôt un contemporain du développement du système de Hegel, Kierkegaard, l'angoisse est pour nous le témoin d'une béance essentielle qui porte le témoignage que la doctrine freudienne est celle qui en donne l'éclaircissement.

Cette structure du rapport de l'angoisse au désir, cette double béance du sujet à l'objet chu de lui où au-delà de l'angoisse il doit trouver son instrument, la fonction initiale de cet objet perdu sur lequel insiste Freud, là est la faille qui ne nous permet pas de traiter du désir dans l'immanence logicienne. De la seule violence comme dimension à forcer les impasses de la logique, là Freud nous ramène au coeur de ce quelque chose sur quoi fonder les bases de ce qui était pour lui l'illusion, qu'il appelait selon le mode de son temps l'alibi, la Religion, que j'appelle quant à moi l'Eglise. C'est sur ce champ même par lequel l'Eglise tient intacte et dans tout l'éclat que vous lui voyez, contre la révolution hégélienne, c'est là que Freud s'avance au fondement même de la tradition ecclésiale, qu'il nous permet de tracer le clivage d'un chemin qui aille au-delà, infiniment plus loin, structurellement plus loin que la borne qu'il a posée sous la forme de mythe du meurtre du père.

C'est sur ce terrain scabreux, mouvant, que là, cette année, je voulais m'avancer avant de reprendre l'ordre ecclésial. Car, pour ce qui est du père, leur père, les servants de l'Eglise, les pères de l'Eglise, qu'ils me laissent leur dire que sur le père je ne les ai pas trouvés suffisants. Certains savent que je pratique depuis mon âge pubertaire la lecture de Saint-Augustin. De Trinitate, il y a à peu près dix ans que j'en ai pris connaissance. Je l'ai rouvert ces jours-ci pour ne pouvoir que m'étonner combien sur le père il dit peu de choses. Il a su nous parler du Fils et combien du Saint-Esprit mais je ne sais quelle fuite se produit, automaton sous sa plume quand il s'agit du père. Comment ne pas protester, chez un esprit si lucide, contre l'attribution radicale à Dieu du terme de *causa sui*. Absurdité ponctuée qu'à partir du relief de ceci que je vous ai dit, qu'il n'y a de cause qu'après l'émergence du désir.

Ce qui est cause et cause du désir - pas équivalent de l'antinomie cause et cause de soi - ne pourrait être en aucune façon tenu pour équivalent antinomique de la cause pour lui. Augustin contre toute piété intellectuelle, fléchit sur ce que je voulais vous articuler avec toutes sortes d'exemples : Acher Ehyé, l'hébreu. Je suis ce que je suis, *ego sum qui sum*, je suis.

Qu'on y trouve un je suis celui qui suis dit Saint Augustin - déjà en français sonne faux et boiteux par quoi Dieu s'affirme identique à l'Être, ce Dieu, au moment où Moïse parle, ne serait qu'une pure absurdité.

Voici donc le sens de cette fonction du petit a dans les formes diverses dont je vous ai parlé l'année dernière, où ceux qui me suivent ont pu voir où elle s'arrêtait.

Dans l'angoisse, l'objet petit a choit. Cette chute est primitive ; la diversité des formes que prend cet objet de la chute est dans une certaine relation au mode sous lequel s'appréhende pour

le sujet le désir de l'Autre. C'est ce qui explique la fonction de l'objet oral. Elle ne se comprend - j'y ai longtemps insisté - que si cet objet, le sein, que le sujet lâche, dont il se détache, cet objet fondamentalement est de son appartenance.

Si à ce moment-là cet objet s'introduit dans la demande à l'Autre, dans l'appel vers la mère elle dessine sous un voile l'au-delà où se noue le désir de la mère : étonné le bébé renverse la tête en se détachant du sein. Ce sein, il n'est qu'apparemment appartenance à l'Autre ; voir les références biologiques, le complexe nourricier se constitue différemment dans un contexte animal. Ici le sein est une partie profonde et une partie plaquée au thorax de la mère.

Une seconde forme : l'objet anal. Phénoménologie du cadeau, du don : en lâchant les fèces, lui concédant comme à un ordre dominant la demande de l'Autre évidemment imposteur, non pas la demande à l'Autre, un temps plus avant, ce qui chez l'Autre est encore ambigu, le désir. Comment les auteurs n'ont-ils pas reconnu que c'est là que s'accroche le support de ce qu'on appelle oblativité, que c'est par une véritable ambiguïté, par un escamotage révélateur de fuite panique devant une angoisse qu'on a pu situer la conjonction oblatrice au niveau de l'acte génital. Par ailleurs c'est là que l'enseignement de Freud d'une traduction qui s'en conserve nous situe la béance de la castration.

L'année dernière j'ai insisté sur ceci que tout ce que Freud a dit nous montre, c'est que l'orgasme n'est pas seulement ce que les psycho-biologistes de son époque ont appelé le mécanisme de la détumescence. Il faut savoir articuler que ce qui compte de l'orgasme représente exactement la même fonction, quant au sujet, que l'angoisse. L'orgasme est en lui-même angoisse, pour autant qu'à jamais par une faille centrale le désir est séparé de la jouissance.

Qu'on ne nous objecte pas les moments de paix, de fusion du couple, où chacun même peut se dire que l'autre est bien content. Nous analystes allons y regarder de plus près pour voir ce qu'il y a dans ces moments d'alibi fondamental : un alibi phallique.

La femme se sublime en quelque sorte, dans sa fonction de gaine, elle résout quelque chose, quelque chose qui va plus loin et reste infiniment au dehors. C'est pourquoi je vous ai longtemps commenté ce passage d'Ovide où se fabule le mythe de Tirésias. Aussi bien faut-il indiquer ce qui se voit de traces de cet au-delà inentamé de la jouissance féminine dans le mythe masculin de son prétendu masochisme.

Plus loin, symétrique, comme sur une ligne courbe redescendante par rapport à ce sommet de la béance du désir - jouissance au niveau génital - j'ai ponctué la fonction du petit a dans la pulsion scopique.

Son essence est résumée en ceci que plus qu'ailleurs le sujet est captif de la fonction du désir. C'est qu'ici, l'objet est étrange, l'objet a pour ceux qui ne m'ont pas suivi dans ma première approximation, c'est cet oeil qui dans le mythe d'Oedipe est l'équivalent de l'organe à castrer. Ce n'est pourtant pas tout à fait de cela qu'il s'agit. Dans la pulsion scopique où le sujet rencontre le monde comme spectacle qu'il possède, il rit... que ce leurre par quoi ce qui sort de lui et ce qu'il affronte, est, non pas ce vrai petit a, mais son complément l'i(a), son image spéculaire, voilà ce qui paraît être chu de lui.

Il est pris, il se réjouit, il s'esbaudit dans ce que Saint-Augustin dénonce et désigne d'une façon si sublime - j'eusse voulu aussi vous faire parcourir ce texte - désigne comme concupiscence des yeux. Il croit désirer parce qu'il se voit comme désirant et qu'il ne voit pas que ce que l'Autre veut lui arracher, c'est son regard. La preuve, c'est ce qui arrive dans le phénomène de l'Unheimlich : chaque fois que soudain, par quelque incident fomenté par l'Autre, cette image de lui dans l'Autre apparaît au sujet comme privée de son regard ; ici se défait toute la trame de la chaîne dont le sujet est captif dans la pulsion scopique et c'est le retour à l'angoisse la plus basale, l'Aleph de l'angoisse. Tel est ce à quoi se rassemble dans sa structure la plus fondamentale, le rapport du sujet au petit a et l'Aleph sera là pour nous aider à le symboliser.

Je n'ai pas encore dépassé la pulsion scopique, le franchissement que je désigne de ce qui s'y manifeste et va à y pointer vers l'imposture : ce fantasme que j'ai articulé sous le terme de l'agalma, sommet de l'obscurité où le sujet est plongé dans la relation du désir, l'agalma est cet objet dont il croit que son désir le vise et il porte à son extrême la méconnaissance de cet objet comme cause du désir.

Telle est la frénésie d'Alcibiade et le renvoi que lui fait Socrate: « occupe-toi de ton âme », de ce que Platon fera plus tard : « .. ton âme et occupe-toi de cet objet que tu poursuis, ce n'est que ton image »; cet objet dans sa fonction de visée et de cause mortelle. « Fais ton deuil de cet objet ; alors tu connaîtras les voies de ton désir, car moi, Socrate je ne sais rien ; c'est la seule chose que je connais de la fonction de l'Eros ». C'est ainsi que je vous ai menés à la porte, cinquième terme de cette fonction du petit a, par quoi va se montrer l'éventail, l'épanouissement, de ce petit a dans le rapport prégénital à la demande de l'Autre. Nous allons voir le petit a venir de l'Autre, seul témoin, de ce lieu de l'Autre qui n'est pas seulement le lieu du mirage, ce petit a, je ne l'ai pas nommé ; pourtant je l'ai montré dans une des réunions de notre société, j'aurais pu l'éclairer aux journées sur la paranoïa, je me suis abstenu. A savoir ce dont il s'agissait, à savoir de la voix. La voix de l'Autre doit être considérée comme un objet essentiel. Tout analyste sera appelé à lui donner sa place, ses incarnations diverses, tant dans le champ de la psychose que

dans la formation du sur-moi. Ceci, abord phénoménologique, ce rapport de la voix à l'Autre, le petit a comme chu de l'Autre, nous pouvons en épuiser la fonction structurale à porter l'interrogation sur ce qu'est l'Autre comme sujet. Par la voix, cet objet chu de l'organe de la parole, l'Autre est le lieu où ça parle. Ici nous ne pouvons plus échapper à la question : qui ?, au-delà de celui qui parle au lieu de l'Autre, et qui est le sujet, qui y a-t-il au-delà dont le sujet, chaque fois qu'il parle, prend la voix ? Il est clair que si Freud, au centre de sa doctrine, met le mythe du père, c'est en raison de l'inévitabilité de cette question. Il n'est pas moins clair que, si toute la théorie et la praxis de la psychanalyse nous apparaissent aujourd'hui comme en panne, c'est pour n'avoir pas osé sur cette question, aller plus loin que Freud. C'est bien pourquoi l'un de ceux que j'ai formés comme j'ai pu a parlé à propos d'un travail, qui n'est point sans mérite, de la « question du père ».

Cette formule était mauvaise, c'est même un contresens sans qu'on puisse le lui reprocher. Il ne peut être question de la question du père, pour la raison que nous sommes au-delà de la formule que nous puissions formuler comme question. Comment nous aurions pu aujourd'hui dessiner l'abord du problème ici introduit ? Il est clair que l'Autre ne saurait être confondu avec le sujet qui parle au lieu de l'Autre, ne fût-ce que par sa voix, l'Autre, s'il est ce que je dis, le lieu où ça parle, il ne peut poser qu'une sorte de problème : celui du sujet d'avant la question. Or Freud, cela, il l'a admirablement ressenti. Puisque je dois à partir d'aujourd'hui rentrer dans un certain silence, je ne manquerai pas de vous signaler ici qu'un de mes élèves, Conrad Stein, a dans ce champ, tracé la voie. Je vous eusse priés de vous reporter à son travail, car il est bien satisfaisant. Ce qu'il a fait, comment malgré tout l'erreur et la confusion du temps, Freud a mis le doigt sur ce qui mérite de rester malgré toute la critique sans doute fondée du spécialiste, sur la question du Totem, cf. Lévi-Strauss. Il n'en reste pas moins, et Freud est la vivante démonstration, combien celui qui est au niveau de la recherche de la vérité peut dépasser de haut tous les avis du spécialiste. Qu'en resterait-il sinon qu'il doit s'agir du sujet d'avant la question ?

Si mythiquement le père ne peut être qu'un animal, le père primordial, le père d'avant l'interdit de l'inceste ne peut être avant l'avènement de la culture, et conformément au mythe de l'animal sa satisfaction est sans fin : le père est ce chef de horde. Mais qu'il l'appelle Totem, et justement à la lumière des progrès apportés par la critique de l'anthropologie structurale de Lévi-Strauss qui met en relief l'essence classificatoire du Totem, ce qu'il faut en second terme, c'est mettre au niveau du père la fonction du nom (référez-vous à un certain de mes séminaires, celui où j'ai défini le nom propre.) Le nom, c'est cette marque, déjà ouverte à la lecture, c'est pour cela qu'elle se lira de même en toutes les langues, y est imprimé quelque chose, peut-être un sujet qui

va parler. Bertrand Russel s'y trompe quand il dit on pourrait appeler John un point géométrique sur un tableau, il peut toujours l'interroger avec l'espoir qu'il lui réponde. J'avais aussi marqué comme référence les caractères que A.Gardiner a découverts sur des poteries phéniciennes de HauteEgypte, antérieures à la découverte de l'alphabet, ceci pour illustrer que la poterie n'a jamais pris la parole pour dire sa marque de fabrique, mais qu'il y a dans le signifiant ce côté qui attend la lecture et que c'est à ce niveau que se situe le nom. Ici je vous désigne quelque chose de la direction à suivre, voyez quel apport nous donne maintenant la voie que nous abordons.

Car ce père, est-ce que nous ne pouvons pas nous, aller au-delà du mythe pour prendre comme repère ce qu'implique le mythe dans ce registre que donne notre progrès sur ces trois termes de la jouissance, du désir et de l'objet. Car tout de suite nous verrons concernant le père, le père pour que Freud trouve ce singulier équilibre, cette sorte de con... conformité de la loi et du désir vraiment conjoints, nécessités l'un par l'autre dans l'inceste, sur la supposition de la jouissance pure du père comme primordiale. Mais ceci, qui est censé nous donner l'empreinte de la formation du désir chez l'enfant dans son procès normal, est-ce que ce n'est pas là qu'il vaut qu'on se pose la question de savoir pourquoi ça donne des névroses. C'est ici que l'accent aussi que j'ai permis de mettre sur la fonction de la perversion quant à sa relation au désir de l'Autre comme tel qui représente la mise au pied du mur de la prise au pied de la lettre de la fonction du Père - être suprême, cf. Sade - sens toujours voilé et insondable. Mais de son désir comme intéressé dans l'ordre du monde, c'est là le principe où pétrifiant son angoisse, le pervers s'installe comme tel.

Arcature première : comment se composent et se conjuguent le désir dit normal et celui qui se pose au même niveau, le désir pervers ? Position d'abord de cette arche d'où par la suite, pour comprendre un éventail de phénomènes qui vont depuis la névrose inséparable à nos yeux d'une fuite devant le terme du désir du père, auquel on substitue le terme de la demande, celui du mysticisme aussi, dans toutes les traditions, sauf celles vous verrez ascèse, assumption plongées vers la jouissance de Dieu. Ce qui fait l'entrave dans le mysticisme juif et plus encore dans le chrétien, et plus encore pour l'amour, c'est l'incidence du désir de l'Autre. Je ne peux pas vous quitter sans avoir au moins prononcé le nom, le premier nom, par lequel je voulais introduire l'incidence spécifique de la tradition judéo-chrétienne, pas celle de la jouissance, mais du désir d'un Dieu, le dieu Elohim. C'est devant ce Dieu premier terme, que Freud sûrement au-delà de ce que nous transmet sa plume, s'est arrêté. Ce Dieu dont le nom n'est que le nom Chaddaï que je n'aurais jamais prononcé. Ce nom dans l'Exode au Chapitre VI, l'Elohim qui parle dans le buisson ardent qu'il faut concevoir comme son corps, qu'on traduit par la voix et dont on n'a pas

voulu vous expliquer qu'il est bien autre chose, ce Dieu parlant à Moïse lui dit à ce moment : "Quand tu iras vers eux, tu leur diras que je m'appelle Je suis, Ehyé, Je suis ce que je suis".

La propriété de ces termes : désigner des lettres qui composent le nom, toujours certaines lettres choisies parmi les consonnes. Je suis, je suis le cortège, il n'y a aucun autre sens à accorder à ce Je suis que d'être le nom : Je suis. Mais ce n'est pas sous ce nom que je me suis annoncé à vos ancêtres. "Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob et non Dieu des philosophes et des savants", dit Pascal en tête des Pensées. De celui-là, on peut dire qu'un Dieu ça se rencontre dans le réel, comme tout réel est inaccessible, ça se signale par ce qui ne trompe pas : l'angoisse. Ce Dieu qui s'est annoncé à Abraham, d'abord, l'a fait par un nom de l'Elohim au buisson ardent : El Chaddaï, les Grecs, ceux qui ont fait la traduction des Septantes étaient beaucoup plus au courant que nous. Ils n'ont pas traduit Ehyé par : je suis celui qui suis, comme Saint-Augustin, mais par l'étant,[eimi to on], et non pas [einai], l'être ; ça a un sens, ils ont pensé comme des Grecs que Dieu, c'est l'étant suprême, on ne détache pas les gens de leurs habitudes. Ils ne l'ont pas traduit comme de nos jours par Tout-Puissant mais prudemment par theos. Tout le reste étant seigneur, kirios, le chem, le nom qu'on ne prononce pas. Qu'est-ce qu'El Chaddaï ?

Il n'était pas prévu que je vous le dise aujourd'hui. Je ne forcerai pas la porte, fût-elle de l'enfer, pour vous le dire, mais j'entends introduire ce que j'eusse pu vous dire par quelque chose d'essentiel : - rendez-vous à Kierkegaard - la Akeda, le sacrifice d'Abraham sous la forme où l'on pénètre dans une tradition où les images ne sont pas interdites, - la figuration de ces choses est interdite chez les Juifs - pourquoi de temps en temps dans le , on a quelque fièvre à s'en débarrasser ? Voir les images d'Epinal, Michelet, etc. Ce qu'on voit sur les images à ce niveau, tout ce qu'il faut en somme, non pas pour suppléer à mon séminaire car les noms n'y sont pas, mais les images y sont, en éventail de tout ce que je vous ai dit. J'ai assez avancé pour que vous y retrouviez ce que j'ai annoncé de la métaphore paternelle. Il y a un fils, la tête bloquée contre le petit autel de pierre (tableau de Caravage), il grimace, il souffre, le couteau d'Abraham est levé au-dessus de lui, l'ange qui est là, présence de celui dont le nom n'est pas prononçable. L'ange, un ange, qu'est-ce qu'un ange ? Ces anges, comment les supprimerez-vous de la bible ? disais-je à un père éminent, je l'ai rendu fou. Mon dernier dialogue avec le père Teilhard de Chardin, j'ai cru que je le ferai pleurer, cet homme.

- Est-ce que vraiment vous me parlez sérieusement ?

- Oui, mon père, il s'agit des textes. Avec son nominateur de la planète, qu'est-ce qu'il faisait des anges ?

Cet ange retient le bras d'Abraham et sans le consentement du père Teilhard, quoiqu'il en soit de cet ange, c'est bien au titre d'El Chaddaï qu'il est là. Toujours vu traditionnellement là. C'est bien à ce titre que se déroule tout le pathétique du drame où nous entraîne Kierkegaard. Avant ce geste qui retient, Abraham est venu là pour quelque chose. Dieu lui a donné un fils et lui donne l'ordre d'amener son garçon pour un mystérieux rendez-vous, les mains aux pieds liées comme à une brebis, pour le sacrifier. Avant de nous émouvoir, nous pourrions nous souvenir que, d'aller sacrifier son petit garçon à l'Elohim du coin à l'époque, c'était courant. Ca a continué si tard qu'il a fallu pour que ça cesse que l'ange et les prophètes arrêtaient les Israélites sur la voie de recommencer.

Voyons plus loin, ce fils me direz-vous, c'est son fils unique. Ce n'est pas vrai, Ismaël a déjà quatorze ans, mais Sarah est restée inféconde jusqu'à l'âge de quatre-vingt-dix ans. Ismaël est né du couchage du patriarche avec une esclave. Le son déjà de la primauté d'El Chaddaï, celui qui a tiré Abraham du milieu de ses frères et de ses pères, il y avait tellement de pères qui vivaient encore : Sem qui a vécu cinq cents ans, et, dans toutes les lignées, ils ont eu des enfants vers l'âge de trente ans - quoiqu'il en soit cet El Chaddaï s'il est bien pour quelque chose dans cet enfant du miracle de Sarah qui dit : « je suis flétrie » - cherchez du côté du corps jaune, la ménopause existait à l'époque ! -, on peut concevoir qu'Abraham y tenait donc à Isaac, c'est l'enfant de la promesse. Sarah meurt quelque temps après. Beaucoup de monde se trouve là et Ismaël fait sa rentrée. Après la mort de Sarah, Abraham, ce patriarche, va se montrer tel qu'il est, un formidable géniteur. Il épouse et aura cinq enfants, mais ce n'est pas des enfants qui ont reçu la baraka de Sarah. Cette toute puissance tombe à la limite même du territoire de son peuple. Un autre élohim d'à côté donne le bon truc pour repousser l'envahisseur, El Chaddaï y décampe avec les tribus qui l'ont amené à l'assaut.

El Chaddaï est celui qui élit et promet et fait passer par son nom une certaine alliance transmissible d'une seule façon par la baraka paternelle, c'est celui qui fait attendre un fils même à une femme de quatre-vingt-dix ans et bien autre chose encore. Un petit livre qui date de la fin du XI^e siècle de Scholomo Ben Isaac de Troyes, un ashkénaze, vous lirez d'étranges commentaires du malheur d'Abraham. Dans la Michna, il y a un dialogue d'Abraham avec Dieu, quand l'ange dit « n'étends pas », Abraham dit :

« Si c'est ainsi, je suis venu ici pour rien ; je vais lui faire au moins une légère blessure pour te faire plaisir, Elohim... ». Ce n'est pas tout ce qu'on peut voir sur l'image d'Epinal, il y a encore

autre chose, à droite et à gauche dans le tableau de Caravage, cette tête de bélier que j'introduis sous la forme du schofar, la corne lui est incontestablement arrachée.

Quant à ce qu'est ce bélier, c'est là-dessus que je voudrais terminer. Car il n'est pas vrai que l'animal paraisse comme métaphore du père au niveau de la phobie. La phobie n'est qu'un retour ; c'est ce que Freud disait en se référant au Totem. L'homme n'a pas tellement à être fier d'être le dernier venu de la création, celui qu'on a fait avec de la boue, ce qui n'est dit d'aucun être. Il va se chercher des ancêtres honorables et nous en sommes encore là : il lui faut un ancêtre animal.

Dans la « Sentence des pères », le « Pirké Avot » - beaucoup moins important que le Talmud - traduit en français par Rachi, il est dit catégoriquement que selon la tradition rabbinique, le bélier dont il s'agit est le bélier primordial. Il était là - Hassé Mimé Berechit - dès les six jours de la création, ce qui le désigne pour ce qu'il est : un Elohim. Ce n'est pas celui dont le nom est imprononçable, mais tous les Elohim. Celui-là est reconnu comme l'ancêtre de la race de Sem - donc des origines -. Alors cette tête de bélier aux cornes emmêlées dans une haie qui l'arrête, ce lieu de la haie, je voudrais vous le commenter, le texte même fait sentir qu'il se rue sur le lieu du sacrifice. De quoi vient-il avidement se repaître, quand celui dont le nom est imprononçable le désigne, lui, pour le sacrifice ?

Ce qu'Elohim désigne pour sacrifice à Abraham à la place d'Isaac, c'est son ancêtre, le dieu de sa race. Ici se marque le tranchant entre la jouissance de Dieu et ce qui d'une tradition le désigne comme désir, désir de quelque chose dont il s'agit de provoquer la chute, c'est l'origine biologique. Ici est la clé de ce mystère où se lie la version à l'égard de la tradition judaïque, la pratique des rites métaphysico-sexuels, au regard de ce qui unit la communauté dans la fête eu égard à la jouissance de Dieu. Quelque chose se manifeste qui, comme étant le désir, met essentiellement en valeur cette béance qui sépare la jouissance du désir et le symbole en est que, c'est dans le même contexte la relation d'El Chaddaï à Abraham, la circoncision signe de l'alliance du peuple celui qu'il a élu, la circoncision désigne ce petit morceau de chair tranchée à l'énigme duquel je vous avais amené par quelques hiéroglyphes, ce petit a. Je vais vous quitter ici. Avant de vous quitter, je vous dirai que si j'interromps ce séminaire je ne le fais pas sans m'excuser auprès de ceux qui depuis des années ont été mes fidèles auditeurs, ceux qui, nourris des mots, des termes, des voies et des chemins appris ici, comme ceux qui retournent cette empreinte contre moi. Dans les débats récents et confus, un groupe s'est montré véritablement dans sa fonction de groupe mené deci-delà aux tourbillons aveugles. Un de mes élèves a essayé de sauver un débat confus au niveau analytique, il a cru devoir parler... que la vérité, que la

véritable pièce, le sens de mon enseignement, c'est qu'on ne l'attrape jamais. Quel incroyable contresens ! Quelle impatience enfantine au mieux.

Est-ce là pour autant justifier une fonction métonymique de la vérité ? Où a-t-on vu, comme en mathématique, que chaque chapitre renvoie au suivant ? Je m'approchais à un certain point de la densité où vous ne pouviez pas parvenir - il n'y a pas que les attributs de l'infatuation et de la sottise, esprit en forme d'épluchure, comité de rédaction, il y a autre chose - j'ai en effet cherché ; je la trouve parfois la vérité de la praxis qui s'appelle psychanalyse. Quelle est sa vérité ? Si quelque chose s'y avère décevant, cette praxis doit s'avancer vers une conquête du vrai par la voie de la tromperie, car le transfert n'est pas autre chose, tant qu'il n'y a pas de nom au lieu de l'Autre, inopérant. Si ma marche est progressive, prudente, n'est-ce pas tout ce que j'ai tenté de promouvoir dans cette voie contre quoi j'ai toujours à me prononcer, sans quoi elle risque de glisser vers la voie de l'imposture. Depuis deux ans, ayant confié à d'autres le maniement intérieur d'un groupe, pour laisser la pureté à ce que j'ai à vous dire : pas de différence entre le oui et le non. Cette version manque du schéma et les écritures en hébreu en note de bas de page, qui sont présentes dans les version internet et papier.

VARIA Parle de Freud et de Jung XXe et XXIe siècles Romano Màdera et l'Analyse Biographique à Orientation Philosophique, article par Alessio de Fiori⁴⁹⁰ :

Résumé : Professeur de philosophie à l'université de Milan-Bicocca (Italie) et psychanalyste à orientation jungienne, Romano Màdera a développé tout au long de sa carrière une nouvelle approche thérapeutique et théorique, à la frontière entre l'héritage de la psychologie des profondeurs et l'essai de renouvellement des pratiques philosophiques, qui prend le nom d'«Analyse biographique à orientation philosophique» («Analisi biografica a orientamento filosofico»). Dans cet article, nous nous proposons de présenter au public français l'œuvre de Romano Màdera, en la mettant en relation avec les développements du mouvement psychanalytique et en nous référant plus spécifiquement à la psychologie de C.G. Jung.

Abstract Romano Màdera, a professor of philosophy at the University of Milan-Bicocca and a Jungian psychoanalyst, developed throughout his career a new approach to therapy and theory called 'Philosophically-oriented biographical analysis' ("Analisi biografica a orientamento filosofico"). This approach stands at the crossroads between inheritance of depth psychology and

⁴⁹⁰ <https://pepiniere.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=984> date de consultation 12/06/2018

the proposal to renew philosophical practices. This paper introduces the work of Romano Màdera to a French audience by relating it to the various developments of psychoanalysis while focusing more particularly on the psychology of C. G. Jung.

Table des matières

1. Romano Màdera : Biographie et « Mythobiographie »
2. L'analyse biographique à orientation philosophique
 - 2.1. Qu'est-ce que l'analyse biographique à orientation philosophique ?
 - 2.2 Exercices spirituels et pratiques philosophiques
 - 2.3. La question du sens et le problème de l'ouverture au monde
3. Conclusion
4. Bibliographie Texte intégral

1. Romano Màdera : Biographie et «Mythobiographie»

L'Analyse biographique à orientation philosophique («Analisi biografica a orientamento filosofico») proposée par Romano Màdera au début des années 2000, se caractérise par la place centrale occupée par la notion de biographie. Pour présenter cette nouvelle approche thérapeutique et théorique, à la frontière entre l'héritage de la psychologie des profondeurs et la tentative de renouvellement des pratiques philosophiques, il nous semble opportun de débiter par la biographie de son fondateur.

Romano Màdera naît à Varèse, en Lombardie, en 1948. Pendant son adolescence, il découvre la philosophie et l'histoire qui lui semblent, comme il l'écrit dans un petit texte autobiographique, les disciplines par lesquelles «on pourrait trouver les clés pour éclairer, enfin, les mystères du monde» (Màdera / Tarca 2003 : XXII). Cette conviction l'amène plus tard à entreprendre des études de philosophie à l'Université de Milan. Ces années sont caractérisées par sa participation active au mouvement du «68 milanais» et par son militantisme au sein du mouvement de la gauche radicale. En jouant sur l'étymologie du mot thérapie en grec ancien, cette période militante sera interprétée rétrospectivement par Màdera comme répondant à une «mission [...] d'aide, de service, de cure et de culte», annonçant déjà une vocation pour le travail de thérapeute.

Alors jeune étudiant, l'idée d'un lien entre philosophie et vie, pensée et monde, le pousse à se tourner vers les œuvres de Marx, de Freud et de Nietzsche. L'abandon de son activisme politique en 1975, avec pour conséquence une remise en question de tout un paradigme de pensée et

d'action d'inspiration marxiste, qui avait caractérisé une grande partie de la jeunesse intellectuelle européenne de cette époque, fait écho chez le jeune Màdera à une importante crise personnelle déclenchée à la même période par la mort prématurée de son père et par l'apparition de symptômes névrotiques. Cette période de réflexion et de remise en question débouchera sur la publication de son premier livre, *Identité et fétichisme* en 1977. S'appuyant sur la pensée de Marx ainsi que celle de Nietzsche, il affirmera plus tard que, bien qu'écrit dans un langage encore «hégélomarxiste» (Janigro 2015 : 122), ce texte constitue néanmoins la première esquisse d'une philosophie biographique se donnant pour ambition de repérer dans «la cellule biographique» (Màdera / Tarca 2003 : XXII) du sujet le point de départ, au croisement entre histoire et biographie, de toute forme de changement culturel et social.

C'est au même moment que mûrit en lui l'idée que la philosophie ne saurait se réduire ni à la philologie, ni à l'historiographie, ni même se borner à la tâche d'analyse critique du langage, selon les différentes déclinaisons que prend le savoir philosophique universitaire. Au contraire, Màdera commence à chercher une forme de savoir qui puisse maintenir vivant le lien entre théorie et biographie. Devenu vers la fin des années quatre-vingt-dix professeur de «Philosophie des sciences sociales» à l'Université de Calabre, il éprouve une insatisfaction toujours plus grande à l'égard de la philosophie limitée au simple discours sans «passer au tamis des blessures de l'expérience» (Màdera / Tarca 2003 : XXIII), et c'est ainsi qu'il décide de passer d'une «infructueuse» autoanalyse à la psychanalyse (Màdera / Tarca 2003 : XXIV).

Parmi les lectures marquantes de cette période, se distingue celle d'Ernst Bernhard (1896-1965), pionnier de la psychologie analytique en Italie dont le grand apport est la «mythobiographie». Bernhard avait été amené à développer cette notion à partir de la question qui hantait Jung suite à la publication de *Wandlungen und Symbole der Libido* en 1912. En effet, si ce livre, motivé par la recherche d'un fondement phylogénétique aux pathologies nerveuses à partir de 1909, se présentait comme le résultat d'études et d'interprétations minutieuses des mythes et des civilisations du passé, il avait amené Jung à se poser la question décisive suivante : « Mais quel est ton mythe à toi, le mythe dans lequel tu vis ? » (Jung 1973a : 275). Cette question fait déjà apparaître in nuce la problématique à laquelle s'est confronté Bernhard et que Màdera essaiera à son tour de développer. La réponse est à la fois individuelle et collective. Parmi les cahiers manuscrits recueillis après sa mort compilés dans le livre *Mitobiografia*, Bernhard définit l'idée de «mythobiographie» comme tentative de «faire émerger à la lumière le mythogème qui est à la base de la destinée de l'individu» (Bernhard 1969 : 189). Il s'agit pour le sujet de

tracer un chemin qui tente de comprendre dans quel horizon de sens se déploie sa propre vie à l'intérieur des horizons de sens collectifs, c'est-à-dire de se repenser soi-même et repérer son propre mythe dans sa propre biographie, à partir de mythes culturels collectifs. Cette dimension possède une signification particulière pour l'auteur, puisqu'il s'agit pour Bernhard de redécouvrir le lien à ses racines judaïques et plus particulièrement à la tradition hassidique.

C'est à partir du concept de mythobiographie chez Bernhard que commence à se profiler la démarche que Màdera essayera de développer dans les années suivantes. C'est justement la découverte de l'œuvre de Bernhard qui l'amène à s'orienter vers une psychanalyse d'orientation jungienne, qu'il commence à Rome en 1978 avec Paolo Aite, un élève direct de Bernhard. Parmi d'autres enseignements, Aite introduit Màdera à la pratique du « jeu de sable » qui, comme il l'affirmera plus tard, a représenté l'expérience « la plus vivifiante » de sa vie. (Màdera / Tarca 2003 : XXIV).

Pendant ce temps, l'idée de concilier philosophie et biographie le conduit à une première tentative de pratique philosophique avec ses étudiants de l'Université de Calabre. Ainsi, à partir de 1979, il propose aux étudiants qui souhaitent écrire avec lui leur mémoire de maîtrise, de suspendre leur recherche et de le rencontrer de manière hebdomadaire ou bihebdomadaire dans le cadre d'entretiens personnalisés ayant pour finalité de parler de leur biographie et, le cas échéant, de leurs rêves. Sur la base du véritable « fil conducteur » (Màdera / Tarca 2003 : XXV) qui émergeait de leur biographie, les étudiants étaient amenés à centrer leur sujet de recherche sur certains concepts de l'histoire de la pensée en lien avec celui-ci. Il s'agissait de ramener la recherche théorique à la biographie et de lui redonner ainsi vie et puissance. Il raconte que sur sept des étudiants ayant réalisé cette expérience, six eurent des résultats brillants. Mais il y eut également le cas d'un étudiant qui renonça car « le fil conducteur qui apparaissait était trop douloureux à supporter » (Màdera / Tarca 2003 : XXV). Cette dernière expérience amène Màdera à comprendre les risques et les dangers de la psychanalyse sauvage. Il met donc fin à ces tentatives et, après avoir déménagé à Venise au cours des années 1980 pour enseigner « l'Anthropologie philosophique » à l'université Ca' Foscari, il entreprend une formation de psychanalyste à orientation jungienne auprès de l'Association Italienne de Psychologie Analytique (A.I.P.A.).

À partir de 1987, il commence à expérimenter les règles de la communication biographique solidaire (« biografico-solidale ») comme forme de pratique philosophique centrée sur le partage du récit de soi dans un esprit empathique, solidaire et collaboratif. Cette pratique a lieu

d'abord au sein d'un cercle fermé d'amis et de collègues pour devenir, à partir de 1999, un séminaire universitaire ouvert, fruit d'une collaboration avec son collègue du département de philosophie de l'Université de Venise, Luigi Vero Tarca. En 2003, il publiera avec ce dernier le livre cité qui tire les conclusions de cette expérience : *La filosofia come stile di vita*. À la même période il découvre les écrits de Pierre Hadot (1922-2010), en particulier les *Exercices spirituels et philosophie antique*. Ceux-ci lui permettent de trouver des points de repère fondamentaux pour ses recherches sur la possibilité d'une philosophie biographique. Il découvre en effet dans la tradition des écoles philosophiques gréco-romaines de l'âge classique cette même vocation de transformation personnelle associée à la tradition des exercices spirituels.

En 1998, Màdera publie un livre d'introduction à l'œuvre de Jung qui s'intitule – cela n'est pas fortuit – *Jung. Biografia e teoria* («Jung. Biographie et théorie»). Dédié à Paolo Aite, son premier analyste, le livre, comme il l'écrit dans l'introduction, n'avait ni la prétention d'expliquer la psychologie de Jung de manière objective, ni d'être une simple biographie intellectuelle du psychanalyste suisse, mais se donnait comme objet la mythobiographie propre à Jung, à savoir «la vie comprise comme un mythe qui se déploie et se révèle» (Màdera 1998 : 6) en lien étroit avec son œuvre. Dans le dernier chapitre, Màdera s'arrête aussi sur l'héritage de la psychologie de Jung et sur ce qu'il considère comme dépassé dans son œuvre. Nous reviendrons sur ce point. Mais il est nécessaire pour l'instant de signaler un passage de ce chapitre qui illustre l'approche personnelle de Màdera dans le contexte de la psychologie analytique : Mais revenons à Jung : personne plus que lui, aussi bien pour sa théorie, que pour le sentiment solitaire de soi, n'a le droit d'être pris en considération indépendamment de ses disciples et de son école. Le cœur de son message – le processus d'individuation – invite constamment les associations jungiennes à la différenciation et à l'unicité des parcours singuliers. Et justement en cela, paradoxalement, on devrait reconnaître l'unique fidélité possible à l'héritage du maître (Màdera 1998 : 146).

C'est pendant ces années que la tentative de combiner la pratique analytique avec la tradition des exercices spirituels, telle qu'elle émergeait des écrits de Hadot, conduit Màdera à une nouvelle approche dans le «souci de soi» (au sens philosophique et analytique) qu'il nomme «Analyse biographique à orientation philosophique» (*Analisi biografica ad orientamento filosofico*). Par cette tentative de renouvellement de la philosophie, inspiré à la fois de l'héritage de la psychologie analytique et de la tradition des exercices spirituels, il participe en 2006 à la fondation, d'une école supérieure de pratiques philosophiques appelée *Philo* avec des amis et des collègues qui partagent les mêmes aspirations. L'école a son siège à Milan, ville dans laquelle Màdera occupe depuis une quinzaine d'années le poste de professeur de « Philosophie morale et

pratiques philosophiques » au sein du département de sciences de l'éducation de l'Université Milano-Bicocca. Depuis, Philo propose une formation professionnalisante d'«Analyse biographique à orientation philosophique» qui donne accès au titre de «Analista biografico a orientamento filosofico» («Analyste biographe à orientation philosophique»), position reconnue officiellement et récemment par la législation italienne.

La même année Màdera publie *Il nudo piacere di vivere*, où l'on retrouve des bribes de sa biographie philosophique, notamment au sujet de son rapport à la pensée d'Épicure. La phrase suivante illustre parfaitement ces années de réflexions : « Vaine est toute philosophie qui n'est pas thérapie capable de guérir de tout trouble» (Màdera 2006 : 96); et elle fait écho au célèbre aphorisme d'Épicure : «Notre seule occupation doit être notre guérison». Voilà le fil rouge marquant la biographie intellectuelle de Màdera qui se tisse entre l'héritage de la tradition philosophique et celle de la psychologie des profondeurs, qui a donné vie à l'expérience de l'analyse biographique à orientation philosophique.

2. L'analyse biographique à orientation philosophique

2.1. Qu'est-ce que l'analyse biographique à orientation philosophique ?

Comment l'analyse biographique à orientation philosophique se définit-elle et comment se déploient sa théorie et sa proposition dans le domaine thérapeutique ? Dans un essai intitulé «Che cos'è l'analisi biografica a orientamento filosofico ?» publié une première fois en 2006 dans un ouvrage collectif et recueilli ensuite en 2013 dans *Una filosofia per l'anima*, Màdera propose une définition détaillée :

C'est une analyse qui a le savoir biographique, implicite et explicite, comme origine et méthode. Le savoir biographique est un ensemble de savoirs, naturels, implicites, quotidiens, spécialisés, indissolublement connotés par des vécus émotifs et affectifs, recueillis en récits de vie d'une personne. Le savoir biographique est matière et forme en mouvement, en construction ininterrompue, qui, dans l'analyse, est soumise à un examen attentif de tous ces aspects, point par point, lien par lien, destiné à dépister et à tisser les trames présentes, passées, possibles. On sait toujours quelque chose de la vie qu'on mène et on en sait toujours trop peu. Le peu est plus implicite qu'explicite, il est surtout un savoir présumé parce qu'il n'a pas été reconnu comme savoir par les autres et avec les autres. L'analyse biographique est ainsi le parcours qui tend à rendre explicite l'implicite avec l'aide d'un autre, d'un témoin privilégié avec lequel on partage l'expérience de la recherche et de la construction (Màdera 2013 : 249).

Cette définition montre dans quelle mesure «l'analyse biographique à orientation philosophique» s'inscrit dans la tradition psychanalytique, notamment par le recours à la notion d'«analyse». Toutefois il ne s'agit pas ici d'une analyse «classique» se contentant de faire advenir au conscient ce qui est inconscient, mais d'une analyse se donnant l'objectif de retranscrire son histoire personnelle afin d'en repérer le sens. Cette nouvelle approche se propose donc d'ajouter aux outils psychanalytiques traditionnels à partir de la dimension inconsciente de la psyché (tels que l'analyse des rêves, ou encore l'analyse de toute activité liée au monde de l'imaginaire), la dimension consciente des pensées et de tout discours figuré, symbolique et mythique, soit de tout signe autour duquel se construit la dimension de sens de la vie d'un individu. D'où l'importance donnée à la notion de «biographie», signifiant étymologiquement «signe» (gráphein) «de la vie» (bíos), comme le rappelle Mådera.

Il s'agit alors d'un travail prenant en compte tout le matériel conscient et inconscient dans le but de repérer le noyau de sens qui se cache et se déploie dans le matériel biographique. Bien évidemment, Mådera puise abondamment dans l'héritage de la psychologie analytique. Cette approche doit beaucoup à l'enseignement jungien, à travers quatre points fondamentaux. Premièrement, elle implique de traiter le matériel imaginaire, comme par exemple les rêves, les imaginations spontanées et les imaginations actives, les contes, les mythes, etc. Deuxièmement, elle est attentive aux dynamiques de « compensation » entre conscient et inconscient (surtout en relation avec l'analyse des dynamiques du transfert et du contre-transfert entre analyste et analysant). Troisièmement, le « processus d'individuation » y est central, comme processus de transformation personnelle qui se déploie entre connaissance de soi et devenir soi. Quatrièmement enfin, cette approche donne à la recherche du sens une force thérapeutique, sur laquelle nous reviendrons. Si l'œuvre de Mådera s'inspire d'une part de certains des résultats fondamentaux de la tradition psychanalytique du 20e , cette entreprise s'inspire tout autant des travaux de Pierre Hadot mettant en valeur la conception prédominante dans l'antiquité, concevant la philosophie comme cure de l'âme et comme une « manière de vivre et de voir le monde, comme un effort de transformation de l'homme » (Hadot 2002 : 71).

Selon Hadot, cette idée de la philosophie avait la forme d'un discours qui ne tendait pas à «informer» mais plutôt à «former». Elle se caractérisait donc par l'aspiration à un savoir concernant l'individu dans sa totalité et dans toute sa dimension existentielle et par l'intime conviction que seule une vie dédiée à la sagesse est digne d'être vécue. Une manière de vivre qui, pour Hadot, trouve son commencement dans un mouvement de «conversion» (metastrophè) de

l'âme du sujet, dans une double déclinaison de «retour à soi» (epistrophè) et de «transformation de soi» (metànoia). Mais cette conversion, écrit Hadot (2002 : 65), «devait sans cesse être reconquise», d'où l'exigence de la pratique quotidienne des exercices spirituels.

2.2 Exercices spirituels et pratiques philosophiques

Si la manière d'entendre la « conversion » changeait selon les différentes écoles philosophiques, le but était toutefois commun : il s'agissait justement d'apprendre à vivre jour après jour le discours philosophique et de maintenir sa propre « conversion » toujours active. En effet : si seule une vie dédiée à la recherche de la sagesse est une vie heureuse, alors l'atteinte de ce but rend nécessaire de renouveler l'exercice quotidien permettant l'entretien de sa propre « conversion » philosophique pour atteindre la phronesis (la sagesse). Toutefois, toutes les écoles estimaient la phronesis impossible à atteindre pour les hommes, lesquels ne pouvaient que vivre au mieux en essayant de la poursuivre, en la recherchant en tant qu'idéal. C'est à ce titre qu'ils s'appelaient philo-sophos :

Grâce à ces exercices, on devrait accéder à la sagesse, c'est-à-dire à un état de libération totale des passions, de lucidité parfaite, de connaissance de soi et du monde. Cet idéal de la perfection humaine sert en fait, chez Platon, chez Aristote, chez les épicuriens et les stoïciens, à définir l'état propre de la perfection divine, donc une condition inaccessible à l'homme.

La sagesse est vraiment un idéal auquel on tend sans espérer y parvenir, sauf peut-être dans l'épicurisme. Le seul état normalement accessible à l'homme est la philo-sophie, c'est-à-dire l'amour de la sagesse, le progrès vers la sagesse. Les exercices spirituels devront donc toujours être repris, dans un effort toujours renouvelé (Hadot 2002 : 63).

Pour donner quelques exemples d'exercices spirituels soulevés dans les travaux d'Hadot, on peut citer l'exercice de confrontation avec la mort comme moyen d'être conscient de l'instant présent, ou bien les exercices ayant pour but le dépassement de la dimension égotique. Autre exemple : l'exercice du dialogue dont le but n'est pas de faire prévaloir l'opinion de l'un sur l'autre, mais bien le partage de la même aspiration vers la vérité (cela est particulièrement vrai pour l'école platonicienne), ou l'étude de la physique (cela est particulièrement vrai chez les aristotéliens et chez les épicuriens) comme exercice de contemplation de la nature. De même, l'exercice fondamental de la maîtrise des passions, souvent considérées comme la source de toute souffrance (exercice présent dans toutes les écoles mais plus spécifiquement, avec des méthodes

et des visions différentes, dans l'école stoïcienne et épicurienne), lequel comporte aussi un travail de maîtrise du corps. Ou encore (c'est particulièrement le cas des stoïciens), l'écriture d'un carnet personnel de pensées comme dispense de conseils de sagesse pour s'orienter dans la vie, sur le modèle des Pensées à soi-même de Marc Aurèle. C'est également la lecture comme exercice d'interprétation d'un texte ou de méditation à partir d'un texte.

Avec l'Analyse biographique à orientation philosophique, Màdera souhaite renouveler l'ancienne vocation thérapeutique de la philosophie en redonnant vie à la tradition des exercices spirituels de l'antiquité, sous une forme moderne, laïque et œcuménique. Ce renouvellement passe par une intégration de certains parmi les plus importants acquis théoriques et pratiques issus de la tradition de la psychologie des profondeurs. Ainsi des exemples Parmi des exemples d'exercices spirituels renouvelés, on retrouve l'exercice du dialogue sous la forme de la «communication biographique-solidaire», l'exercice de la lecture sous la forme de la *Lectio philosophica*⁴¹, celui de la méditation philosophique (à travers les quatre moments : epoché, prosoché, parresia et «arrière-plan») comprenant l'exercice de la pleine conscience de l'instant présent et celui de la transcendance. Ce dernier, comme le souligne Màdera (2012 : 58), visant à apprendre à «mourir à sa propre prison égotique».

Mais dans ce renouvellement des exercices anciens, on trouve aussi la pratique consistant à revivre sa propre histoire personnelle à travers la confrontation émotive et affective avec l'autre, comme c'est le cas dans l'analyse. D'où la prise en compte de l'irrationnel qui nous habite, là où la tradition philosophique de l'antiquité était centrée et limitée à la sphère rationnelle de l'homme, À ce propos, Màdera écrit (2012 : XI et ss.) que si Freud a le mérite d'avoir mis en valeur le monde de l'irrationnel, ce n'est qu'avec la psychologie de Jung qu'on trouve la reconnaissance définitive, à partir de l'œuvre *Wandlungen und Symbole der Libido*, de ce que le psychanalyste suisse appelait les «deux formes de la pensée» : la pensée dirigée («gerichtetes Denken») et la pensée non-dirigée («ungerichtetes Denken»), que Jung appelle également rêve ou fantasme («Träumen oder Phantasieren»).

L'un des objectifs de l'analyse biographique est donc aussi l'activation de l'imaginaire. Par le biais évidemment de l'analyse des rêves et de l'imagination active, en suivant plus particulièrement les traces de Jung, mais aussi via des outils tels que le jeu de sable, les récits, les contes, les mythes, ou d'autres formes d'expression artistique pouvant contribuer à faire émerger tout contenu symbolique latent ou inconscient susceptible de dessiner un horizon de sens pour chaque singularité. Ce travail correspond à ce que Màdera appelle, en se référant directement à l'œuvre de Bernhard, une « mythobiographie historique », qu'il définit comme « l'ensemble des

influences, des actions, des formes de perception, des idées et des valeurs qui peuvent représenter les motifs soutenant la vie même d'un individu » (Màdera 2013 : 169-170). Ainsi il appelle « herméneutique symbolique » (Màdera 2012 : 245-254) l'exercice d'expression et d'interprétation des formes de la « pensée non-dirigée » apparaissant dans le travail analytique. En insistant sur la dimension biographique, l'écriture du journal intime devient primordiale en tant que « voie royale à la surconscience à laquelle vise la philosophie biographique » (Màdera / Tarca 2003 : 80), laquelle prend en compte tant la vie diurne (faits et pensées conscientes) que la vie nocturne (rêves). De la même manière, l'écriture de sa propre autobiographie permet d'accomplir ce passage décisif qui va de la biographie jusqu'à la « mythobiographie », et que Màdera décrit ainsi :

- Après une première rédaction de l'autobiographie – ou après un premier travail d'analyse biographique ou psychologique – laisser déposer et enregistrer le matériel successif [...];
- Commencer à l'analyser, en le comparant avec la première rédaction (ou avec le travail analytique qui a déjà été fait) ;
- Revenir de manière systématique au premier travail et en élucider les structures, à la fois narratives et psychologiques, avec les épisodes ou les figures qui pourraient être symboliques à l'intérieur du processus ;
- Repérer les parallèles dans les mythologies d'appartenance et dans les mythologèmes similaires, en les inscrivant dans l'histoire collective, regarder son propre récit comme s'il était parcouru par le filigrane d'un récit historico-mythique ;
- Essayer une synthèse narrative, imaginaire et conceptuelle qui puisse présenter un sens capable de rendre compte du passé et d'être poursuivi au présent et au futur, en y repérant la courbe particulière des mythologèmes vécus (Màdera 2012 : 257-258).

Pour conclure, on peut citer un autre exercice fondamental dans la réactualisation des pratiques philosophiques que l'analyse biographique induit et qui est plutôt novateur par rapport à la tradition analytique classique : il s'agit du travail de perception et de conscience de son propre corps, car, comme l'écrit Màdera (2013 : 261) :

La biographie est écrite avant tout et en dernière analyse dans le langage du corps. L'analyse biographique doit être capable de savoir écouter le corps, le délivrant du rôle qui lui avait été attribué par la grande majorité des psychologies des profondeurs à une dimension juste interprétée et passive.

Si la philosophie au 20^e siècle s'est limitée à interpréter et catégoriser la psychanalyse, soit dans le but de la récuser, soit d'en mettre en valeur les découvertes, on retrouve a contrario dans le cas

de Mâdera la tentative d'émanciper le regard de la philosophie sur la psychanalyse d'une perspective strictement herméneutique, pour les faire enfin interagir, voire pour les fondre ensemble et à accomplir ainsi ce passage qui mène de la vérité du discours à la vérité de l'expérience :

Quant à l'analyse biographique, il s'agit ainsi d'un engagement et d'une transformation, en contact avec l'attitude philosophique, de toute technique, méthode, conceptualisation – qui proviennent du vaste champ des psychologies des profondeurs et des psychothérapies en général – considérées [...] comme aptes à comprendre et approfondir les possibilités de la part de l'analysant à retrouver un récit biographique capable de tenir la barre du sens de la navigation de la vie (Mâdera 2013 : 252).

Il est évident que l'analyste ne fait pas exception à cet «engagement» et à cet exercice de «transformation» ; par conséquent il est nécessaire qu'il reste toujours «philosophe» au sens originel du terme. Il faut donc, comme les anciens philosophes, que sa «conversion» soit toujours renouvelée. C'est en ce sens que, écrit Mâdera (2012 : XXI), l'analyse sera ainsi «un des exercices philosophiques de l'analyste.»

Cependant, le passage cité nous offre également un aperçu de l'approche œcuménique dont se charge l'analyse biographique et qui caractérise les activités de l'école Philo. En ce sens, Mâdera synthétise avec l'expression d'«œcuménisme biographique» une approche ouverte à tout type d'orientation psychothérapique dont les théories et les techniques peuvent apporter des outils à l'individu dans sa quête personnelle. La mesure de l'«œcuménisme biographique» se trouve ainsi dans le caractère unique de l'individualité de chacun constituant le «concept» et le «but» au service duquel se place la méthode et non l'inverse (Mâdera / Tarca 2003 : 36).

C'est pourquoi, le parcours de formation d'analyste biographe à orientation philosophique inclut dans les heures obligatoires d'analyse personnelle les analyses d'orientation freudienne, jungienne, adlérienne, reichienne, lacanienne, «Gestaltiste», psychosynthétique et transactionnelle. Cet esprit œcuménique vise ainsi également au dépassement des conflits entre écoles ayant caractérisé l'histoire du mouvement psychanalytique au cours du 20^e siècle.

Cette approche syncrétique-œcuménique ne se limite pas aux bornes étroites des traditions psychothérapeutiques mais s'ouvre également à diverses traditions spirituelles en se faisant le porte-parole de la demande, toujours plus urgente à l'époque actuelle, d'une spiritualité laïque. Elle prône ainsi la rencontre avec des voies diverses, mais unies par la même aspiration vers la sagesse et l'évolution spirituelle. Pour cela, l'Analyse biographique essaie d'intégrer et de renouveler aussi les pratiques méditatives et contemplatives des diverses traditions religieuses

d'Occident et d'Orient. À ce propos on peut citer l'accent particulier qui est donné à certaines techniques de méditations proposées par le moine bouddhiste vietnamien Thich Nhat Hanh (1926) (Màdera / Tarca 2003 : 91-92), prônant l'attention à l'instant présent et la pleine conscience. Dans ces pratiques héritées de la tradition du bouddhisme zen, Màdera reconnaît également une similitude, et presque une résurgence tout à fait fortuite, des exercices qui étaient proposés avec les mêmes finalités au sein de certaines des écoles philosophiques de l'antiquité, notamment l'école épicurienne :

Par l'intermédiaire de Thich Nhat Hanh, je découvre le sens très profond du jugement d'Epicure, dans cette mise en commun du soin des affaires domestiques et l'exercice continu de la vraie philosophie, comme exercice de gaîté, de joie. En se concentrant sur les gestes les plus simples, Epicure et Tich Nhat Hanh réalisent le pas décisif qui convertit les voies savantes d'Occident et d'Orient à la recomposition de l'existence, au-delà de toute scission (Màdera 2006 : 124-125).

Il est par ailleurs important de remarquer ici la distance entre l'attitude inclusive de l'approche de Màdera envers les pratiques orientales et la position de Jung qui considère celles-ci comme inadéquates pour la psyché occidentale.

2.3. La question du sens et le problème de l'ouverture au monde

Revenons alors à la question du sens émergeant de façon essentielle dans la proposition de Màdera. En cela, encore une fois, il suit les traces de Jung.

Dans une conférence de 1929 (publiée deux ans plus tard) sur les «Moyens et les buts de la psychothérapie» (Seelenprobleme der Gegenwart), Jung remarquait déjà qu'un tiers environ de ses patients ne souffrait «d'aucune névrose cliniquement assignable, mais seulement de l'inutilité, du vide et de l'absurdité de [leur] existence» (Jung 1970 : 114). D'où la nécessité pour le thérapeute de prendre en compte la manière avec laquelle les patients s'orientent dans le labyrinthe du monde, où il s'agit de prendre très au sérieux leur manière de trouver des repères dans leur vie à l'intérieur d'un horizon de sens, car, en définitive, souligne Jung, dans la plupart des cas, les questions qui se posent dans la clinique conduisent très souvent à ce qu'il appelle les «principes derniers» :

Ces sujets savent souvent que leurs conflits tournent autour du problème fondamental de l'attitude, et que celle-ci, en définitive, dépend de certains principes ou de certaines

représentations générales, c'est-à-dire, en somme, et en dernière analyse, de certaines convictions religieuses, éthiques ou philosophiques. C'est grâce à des cas de cette nature que la psychothérapie s'étend et doit s'étendre bien au-delà du cadre de la médecine somatique et même de celui de la psychiatrie, atteignant des domaines dans lesquels, aux époques précédentes, s'affairaient les prêtres et les philosophes (Jung 1970 : 251).

Sur la base de cet argument, Jung dira plus tard que la confrontation avec les problèmes soulevés par la conception du monde est une tâche qui s'impose aux psychothérapeutes, lesquels, en ce sens, deviennent d'une certaine façon des «médecins philosophes» (Jung 1970 : 309). Voici le point fondamental où, selon Màdera, il est possible d'accomplir, à travers Jung, cette transformation de la psychanalyse de cure des névroses en cure du sens. En outre, en s'appuyant sur les travaux du célèbre éthologue autrichien Irenäus Eibl-Eibesfeldt (1928), élève de Konrad Lorenz, Màdera met en relation l'attitude humaine consistant à se créer un horizon de sens dans l'existence avec la notion d'adaptation, envisagée d'un point de vue évolutionniste. Dans ses recherches, Eibl-Eibesfeldt montre comment le découplage existant entre les actions et les instincts, rendu possible au cours de l'évolution à travers divers processus, tels que le développement cérébral, l'acquisition de la station debout et la libération des mains pour la construction et l'emploi des outils, et enfin l'usage du langage, «fournit la condition d'un comportement réflexif et donc capable d'alternative, c'est-à-dire d'un comportement véritablement culturel» (Màdera 2013 : 91). Pour cela Màdera affirme, en suivant I. Eibl-Eibesfeldt, que ce qui caractérise l'Homme par rapport au monde animal est donné justement par sa capacité de «penser autrement». Il s'ensuit que le trouble, écrit Màdera (2012 :144), «n'a pas son origine dans la nature instinctuelle et pulsionnelle, mais dans cette capacité de penser autrement».

À partir de ces prémises, Màdera reste alors dans le sillage de l'une des critiques décisives de Jung adressée à la psychanalyse freudienne, mais en insistant toutefois sur la question du sens en tant que facteur thérapeutique fondamental, il va même jusqu'à en radicaliser la pensée. Car, à son avis, sans négliger l'importance du monde pulsionnel, il est toutefois réducteur de penser aux pathologies psychiques en tant que pathologies du désir, comme l'a fait toute la tradition psychanalytique. Ces présupposés amènent Màdera vers une autre critique qu'il adresse à Freud, mais également à Jung. Penser l'homme à partir de la sphère instinctuelle, au lieu de celle des horizons de sens, amène à circonscrire l'analyse à la sphère du singulier, restant ainsi fermé à l'égard du monde ; ce qui est très radical chez Freud, qui postule une phase de narcissisme premier dans le développement de la sexualité, et de façon moins évidente chez Jung,

dont la théorie des archétypes met néanmoins en évidence l'interrelation dans la vie psychique de l'expérience personnelle et des invariants comportementaux ou signifiants collectifs hérités.

La notion jungienne d'archétype est soumise à une importante critique de Mâdera et réinterprétée à partir de la notion de relation par rapport aux caractéristiques phylogénétiques héritées. Les archétypes restent les éléments porteurs de sens dans la vie psychique bien que Mâdera critique la réduction jungienne des archétypes à la dimension instinctuelle, au lieu de voir l'interrelation de l'instinct avec le monde de la culture et avec les invariants comportementaux hérités qu'il appelle, en puisant dans l'éthologie, des «constantes anthropiques». Ainsi, Mâdera (2013 : 100) propose de repenser la théorie jungienne des archétypes en lien entre les constantes anthropiques et les modèles culturels :

La dimension archétypique des images fait ainsi partie d'un ensemble de dimensions mythiques, historiques et biographiques. Ces dimensions articulent la co-implication des constantes anthropiques et des modèles culturels qui vivent et se transforment, ou périssent, dans un contexte historico-social.

Si l'on trouve chez Freud une tendance générale de réduction du psychique au biologique et chez Jung la réduction du culturel au psychique, on pourrait résumer la position de Mâdera sur ces deux penseurs comme tentative de situer le psychique entre le biologique et le culturel. La conclusion est que le monde historico-culturel et le psychique s'incluent réciproquement. L'analyste a donc comme tâche première la lecture des pathologies en lien avec les mutations culturelles, car, comme l'affirme Mâdera, une grande partie du malaise des individus trouve son origine dans le contexte social, économique et politique dans lesquels leur vie se déploie :

Dans mon vocabulaire la psyché est une réalité intermédiaire : en elle se reproduisent les métaphores du lien indissoluble entre le vital (bio) et la culture, historiquement déterminée, d'une société. Le bio-graphique veut être ce composé tridimensionnel de corporéité naturelle, d'historicité sociale et d'élaboration psychique qui peut aspirer à devenir forme consciente de vie. (Mâdera in Janigro, Ed. 2015 :109)

Ainsi, Mâdera essaie-t-il de penser la vie psychique à partir du contexte et tente de sortir du binôme désir-du-singulier / névrose caractérisant la psychanalyse classique. Ce changement de paradigme l'amène mettre en relation des nouvelles pathologies avec ce qu'il appelle la «civilisation de l'accumulation». Selon Mâdera, cette civilisation porte encore en elle la marque du «deuil du père» liée à la fin du patriarcat. Ce dernier était caractérisé par la division déterminée du travail, des rôles sociaux et par un système déterminé de valeurs dont on retrouvait au sommet l'homme adulte, chef de famille et porteur de la loi. Avec la fin du patriarcat, on

assiste à l'émergence d'une société où la loi du père est remplacée par la loi du marché où le principe de prestation et la capacité de consommation jouent le rôle de dominants culturels. Ce passage sociohistorique conduit à la crise des cadres traditionnels et de la construction identitaire, ainsi qu'à celle des formes traditionnelles de contrôle des corps. Cette crise rend alors urgente la question de la construction biographique dans un processus conduisant de la mort des mythes collectifs à la recherche de son propre mythe personnel :

Être capable de réaliser une mythobiographie [...] entre en résonance avec les voix qui répondent et appellent, depuis le désert symbolique dans lequel ont été confinées les histoires du sens par la prévalence envahissante du seul récit aujourd'hui capable de faire l'histoire et de rendre fonctionnel à soi tout autre récit : Monsieur le Capital, que j'aimerais bien traduire, avec une nuance religieuse, Le Seigneur, le Capital. » (Màdera in Mirabelli / Prandin 2015 : 25)

Si toute modification sociale et culturelle produit des modifications psychiques que l'analyse doit prendre en compte, l'action de l'analyse produit également des effets sur le plan culturel, social et politique, car toute action produisant une modification spirituelle et psychologique possède également une importance sociale et politique.

D'où la critique adressée à la psychanalyse classique atteinte, selon Màdera (2012 : 115), d'«atomisme épistémologique» et d'«indolence politique», accusation qui s'adresse autant à Freud qu'à Jung. D'importants pionniers du mouvement psychanalytique, notamment Alfred Adler (1870-1937) et Wilhelm Reich (1897-1957) sont toutefois exclus de cette critique. Ce dernier en particulier est un auteur que Màdera a beaucoup lu, écrivant aussi une préface à l'édition italienne de *The Function of Orgasm* (1961). Outre qu'il a mis en évidence le lien entre pathologie du singulier et pathologie de la société, aux yeux de Màdera Reich a également joué un rôle important dans la mise en valeur de la corporéité dans la dimension analytique. Erich Fromm (1900-1980) mérite à son tour une place importante dans ce courant ayant mis en valeur le lien entre singulier et collectif. Enfin, surtout, dans le courant jungien, Erich Neumann (1905-1960) dont le texte écrit en Israël pendant la deuxième guerre mondiale et publié en 1948 sous le titre de *Tiefenpsychologie und neue Ethik* (Psychologie des profondeurs et nouvelle éthique), trace le chemin d'une psychologie du singulier à une psychologie ouverte vers le monde, en lien étroit avec la dimension éthique. Dans son «Introduction» à l'édition italienne de *Tiefenpsychologie und neue Ethik* de Neumann, Màdera écrit (2005 : 9) qu'il s'agit «[...] d'un livre essentiel pour notre temps qui devrait faire partie des biens de première nécessité pour affronter, avec un bon équipement psychologique et éthique, le grand chaos du monde» 3.

Conclusion

L'Analyse biographique à orientation philosophique se caractérise donc par son ouverture sur le monde, envers les autres et envers l'autre qui est en nous. À l'intérieur de cette dernière image, nous pouvons repérer le but ultime de cette approche, c'est-à-dire l'émergence du Soi. La notion du Soi, le grand héritage de la psychologie analytique, que Jung définissait comme le centre de la personnalité englobant le Moi et l'Inconscient, représente, à notre avis, le cœur du travail mythobiographique. Màdera ne pense pas le Soi comme une entité transcendante, mais comme le résultat de la rencontre avec les autres et le monde. La cure biographique se donne ainsi pour objectif de «rapprocher les scissions entre soi et soi-même, entre soi-même et les autres, entre soi-même et le monde» (Màdera, 2012 :42).

La connaissance de soi, dans la rencontre avec l'autre et l'ouverture vers le monde, est peut-être le fil conducteur allant de la philosophie antique à la psychologie des profondeurs que Màdera essaie de repenser et de réactualiser. Malgré les critiques adressées à certains aspects de l'œuvre de Jung, ce concept représente un point sur lequel l'œuvre de Màdera s'inscrit profondément dans l'héritage de Jung, au cœur duquel se trouve le processus d'individuation. Màdera en renouvelle le langage et la forme, le traduit, nourri de l'héritage d'autres traditions, à partir de la philosophie bien sûr, mais aussi de l'éthologie et de la sociologie. Cependant, il nous semble que l'essence reste la même : une thérapie pour l'âme visant à l'émergence du Soi et au pouvoir guérisseur et libérateur de la sagesse. Nous souhaitons alors conclure par la description que Màdera (2006 : 134-135) fait de la notion du Soi dans un passage où nous pouvons repérer la synthèse de toute une expérience de vie et de pensée :

Oui, le vrai Soi existe, même s'il n'est pas quelque chose ou quelqu'un, ou bien une instance psychique avec un contenu déterminé, le vrai Soi est le rapport de la perception et de l'autoréflexion avec les autres et avec le monde. C'est la réflexivité de l'interdépendance, de l'inter-intra-être. Historiquement, biographiquement, temporellement et spatialement le Soi est toujours différent et pourtant toujours pareil dans cette forme de corrélation et de structure de ponctuation consciente, d'appartenance communautaire et d'élément de la biosphère. Le rapport change continuellement, mais le rapport en tant que tel est éternel, et cette interrelation est la vérité. Prendre domicile et refuge dans cette conscience est le pur plaisir d'exister, c'est la bonne stabilité de l'âme qui connaît le plaisir bien pensé. Cela semble être ma vraie maison, celle que j'avais recherchée durant toutes mes années : je dois me familiariser avec elle. Me lier d'amitié.

Mythologies Quotidiennes 2 par Jean-Louis Pradel, article de magazine l'Opus International N° 63, PsychiARTrié : art-thérapie et langage critique, p. 36-39 :

“Mythologies Quotidiennes 2” prend singulièrement en compte la peinture dans son rapport au réel. Depuis 64, cette référence au réel paraît même être devenu inévitable, mais son point d'application, loin d'être fixe, surgit en des lieux très divers tout au long du processus pictural, s'attachant ici à la matière, là à image, comme une volonté de politisation du fait pictural avec une insistance suspecte. Comme Cage ouvre la porte de la salle de concert pour y faire rentrer des bruits de la rue, la peinture s'est, semble-t-il, ouverte aux réalités du monde extérieur. Le goût actuelle de chronologisme doit-il indiquer l'intérieurs ? Braque, Picasso, les premières papier collés ? Dada Berlin, l'appropriation de la photo par les peintures et la pratique du photo-montage ? Duchamp et les ready-made ? Mais, tout autant, ne faudrait-il pas chercher du côté de certaines vacuité apparentes, de ses “formes” creuses aptent à accueillir tous miroirs du monde qu'elles s'approchent de l'immatériel ? Ce serait donc cette fois Malevich et le “Carré blanc sur fond blanc” ou l'exposition du “Vide” de Klein ? Le champ est vaste. Pourtant jamais peut-être comme aujourd'hui la peinture n'a été à ce point coupée du monde, je veux dire de ceux qui le transforment. A l'âge de la bombe et des laboratoires du Louvre, comment croire à l'éternité de l'art ? Les artistes eux-mêmes ont-ils encore le souci de la survie de leurs œuvres quand la pauvreté et la fragilité des matériaux employés se refusent à la conversation, et que la multiplication des musées d'art moderne n'a que de dérisoires réussites dans la coures forcée au “up to date”. Le “musée imaginaire” et la représentation qu'il propose par la reproduction d'un monde de l'art fixé à jamais dans une hiérarchie immuable paraît bien fragile, soumis aux remises en question des “spécialiste” et des modes, cette image d'un monde mort, bien moins que de nier le néant, le montre avec insistance.

Si l'art ne propose plus l'oubli, peut-être pourrait-il faire croire à une harmonie du monde soumise à un juste pouvoir préserver par ses bontés. La peinture ne peut plus guère prendre en charge cette représentation du monde. En perdant, et comment, le monopole de l'image, le méprise du pouvoir à l'égard de la fonction représentative du peintre n'a fait que s'amplifier.

L'exposition “Mythologie quotidiennes” de 64 marquait les débuts de ce que Gérard Gassiot-Talabot appelait une “glaciation”. Au contraire des Nouveaux Réalistes qui faisaient de l'objet manufacturé un objet fétiche, la nouvelle génération qui s'affirme à ce moment, choisit de porter sur cet objet de la quotidienneté un regard critique, préférant la distinction à l'appropriation pure et simple, d'où ce que la bourgeoisie dénoncera comme un “mauvais goût” : l'humanisme

chaleureux, réconfortant, consolateur sera chassé par une "objectivité" tranchant, lisse et interrogative.

Cette remise en question des "valeurs" esthétiques liées à l'humanisme bourgeois s'accompagna d'une radicalisation politique, comme si la peinture retrouvait un certain "naturel", si peu conforme à l'ordre des choses, en revalorisant son "langage-objet" au détriment de son "métalangage". Au moment où, en Europe, en particulier à Berlin et à Strasbourg, d'abord, apparaissait, sous le double aiguillon du Situationnisme et de Marcuse les "universités critiques" qui conduisirent à l'embrasement généralisé de mai 68, la peinture redoublait de mauvaises manières pour tenter de mettre un terme à ce rôle d'alibi qu'on voulait obstinément lui faire jouer en profitant de l'ambiguïté, du véritable jeu de cache-cache qui s'y produit, selon les règles du "savoir peindre", entre ce qui sera "le sens" de la peinture et sa "forme" : il fallut dès lors parler de "figuration critique". L'os devenait ainsi, de jour en jour, plus dure à ronger : on parler d'obscénité devant ce grossier accouplement de l'Art et de la politique, devant cette volonté des peintre et de quelques critiques de rendre la parole à la peinture, devant cette prise du "pouvoir peindre". Les lieux de ses insultes à la norme bourgeoisie de l'art, à sa "dépolitisation essentielle", furent rares et précis : tout combat nécessite une tactique minimum si ce n'est une stratégie. J'énumère, sommairement et pêle-mêle : les expositions organisées par Gérard Gassiot-Talabot, Alain Jouffroy, l'ARC animé par Pierre Gaudibert, le Salon de la Jeune Peinture et Michel Troche, la revue Opus, quelquefois mais comme par négligence, la Biennale de Paris. Pour ce qui est des protagonistes aux-mêmes, les peintres, cette exposition en réunit beaucoup qu'il est inutile d'énumérer à nouveau cette "mythologie" dont on parle ne voudrait à aucun prix être entendu comme un constat : peintre mythologue choisi par des mythologues elle ne s'adresse qu'au public de mythologues qui peuvent, seuls, y avoir accès, c'est assez dire sur les déséquilibres ménagés, la mouvance entretenu. Un petit 2 vient à point nommé indiquer que cette manifestation est une histoire en devenir (64, 77, ...). Ayant un passé, n'aurait-elle pas d'avenir ? N'est-elle pas, par elle-même, mythologique ? Si peu dans la fixité d'une espèce de "nature des choses : en matière exposition, alors que les tumultes soulevés par sa lointaine précédente ne sont pas apaisés, de nouveaux se sont levés en masse dès son annonce divulguée ("dérisoire, exposition attrape-tout, rien de ce qui est figuratif ne peut lui être étranger, d'une confusion bien peu scientifique, rétro, ramassis de ringards, ..." que sais-je encore !). De plus elle a l'honneur d'inaugurer de nouvelles salles : encore une promesse d'avenir ou je ne connais rien aux augures muséaux. Mais surtout, par cette délicate balance que j'ai indiqué plus haut, le mot "quotidien". Cette adjonction est importante car le concept mis en jeu par ces "mythologies" est bien

quotidienneté, l'un des mots clés délivrés par 68, souvent traduit, depuis, lors, par "métro, boulot, dodo". Il s'agit de cette vie ruinée, délabrée, vendue, livrée garrotée à l'exploitation, à laquelle on n'offre, en guise d'évasion, que de lamentables paradis artificiels pour une vie par procuration conforme : ces rêves de carton pâte, cette imagination couchée sur papier glacé avant que d'être consommée : une vie pré-révée comme une bouillie première âge est prédigérée.

Avec ce quotidien mystifié par le menu, au jour le jour, ça la petite semaine, nous sommes au cœur de ses "mythologie", inévitablement plurielles. Que l'art lui-même cesse d'être une mystification, une mascarade pour bourgeois aussi avancés que leur libéralisme, que l'auto-deMonsieur ! Que l'art cesse d'être cette Rolls-Royce à faire baver les propriétaires d'une titre garantie six mois par un garantie marron, à faire hurler ou à désespérer celui qui se déplacer ou la manche d'un ticket de métro ! Fini Guignol ! Assommez-moi un bon coup ce gendarme culturel et ses artiste à lavallière pourtant si drôle au black jack de Mont-Carlo ! Fini. Au travail. Ça fait longtemps, pourtant, que l'on sait que le-grand-artiste n'est pas toujours celui que l'on voit le plus. Et que ça jouisse ! Et que ça serve ! et pas toujours aux mêmes, et pas toujours les mêmes. Le pouvoir, maintenant, il a la télé, alors, vos petits arpents de ciel bleu (pas vrai Klein !)

Il faut laisser ça se faire tout seul : il y a des machines et même des broyeuses expéditives, quand il le faut. Pour les poètes, et il y en a beaucoup dans les soupentes, ils n'ont qu'à lever la tête, ils finiront toujours par trouver un vasistas, et tant pis s'ils s'y pendent, ça ne gênera guère la production ! La plus luxueuse, la plus luxuriante débauche de signification comme la plus élégante économie de moyens n'y pourront rien changer.

L'objet que la peinture doit travailler, transformer, c'est, justement, la peinture mystifiée dans le même temps que les infinies mystifications d'une bourgeoisie fière de l'être mais honteuse de la paraître. Ce sont les voleurs de la force de travail, ces voleurs de tous les instants de vie, qui doivent être à leur tour spoliés. Aujourd'hui les lieux de plaisir sont rares et inaccessible à la plupart, qu'ils soient propriété du peuple et non de quelques-uns, et que l'on ne s'inquiète pas de l'hémorragie de capitaux, le mal est déjà fait. Le peuple ? Quels crimes n'a-t-on point commis... L'art aussi est découpé en tranches de bien inégales importances. Là aussi il y a la part du peuplent, culture populaire, peinture populaire, pornographie (pourquoi pas cet ersatz d'érotisme). Comme aux tables des riches, il y aurait la part du pauvre. Quelqu'un l'a-t-il déjà raconté ? Non, encore une force, et des plus grossières. Bien que très étroit, il y a peut-être, dans l'espace de la peinture, de la place pour tous.

Quatre l'Art et son Histoire, et son côté franchement spectaculaire, son et lumière, comme le côté plus insidieux manifesté par les "productions plastiques" d'avant-gardes (attention une avant-

garde peut en cacher une autre au petit jeu du qui perd gagne de la dynamique du marché et du libéralisme culturel), ce sont tous les mythes de consommation courante qui sont à prendre en compte, les grands comme les petits, les gras et poisseux comme les maigres qui se faufilent si bien. Le travail mythologique engagé par la peinture la convie à un beau saccage peut en tenir lieu.

Nous sommes loin de la "subjectivité créatrice" signalée par Gérard Gassiot-Talabot, dès les premières lignes de son texte de 1964, loin aussi de "l'aimable carnage" revendiqué en 65 par les protagonistes de "l'Hommage au Vert". Le mouvement amorcé par ce que je considère "l'anticonstat" dressé par l'offensive des premières "Mythologie", n'a fait depuis que s'amplifier, s'élargir, se diversifier, en Espagne, en Grande-Bretagne, en Italie, mais aussi en Allemagne en Belgique, et dans bien d'autres pays où la nécessité mythologique se fait jour. N'a-t-elle pas toujours prétendu à l'universalisme ? Non pas un universalisme pétrifié dans sa vérité, mais au contraire, agité de toute part par autant de contradictions de déterministes spécifiques, circonstanciels, l'individualisme retrouvant, dans cette mouvance, dans ce discours fleuve, place, courant, abris, les étendues et les surfaces qui, de nouveau l'accueilleront, l'étreindront, lui offriront ce "pouvoir peindre" réappris à l'aune d'un objet lui-même réconcilié avec l'histoire.

Plongés dans le fleuve aux violentes effluves, dans la quotidienneté comme poisson dans l'eau, les artistes qui participent à ces "Mythologies Quotidiennes" sont d'étranges poissons, plus ou moins vifs, soumis aux ressacs, aux remous, heurtés ici par un corps mort, manquant d'être écrasés, là, contre des récifs traîtreusement dissimulés, ils mènent une vie d'artiste qui ne ressemble guère le plus souvent, à l'imagerie qu'on en a dressé une fois pour toutes. Marginaux forcés, c'est tout de même du côté de la vraie vie que l'on a le plus de chances de les rencontrer, ces mythologues au jour le jour, ces forçants d'eux mêmes et de leurs peintures qui pensent que le temps presse, qu'il faut en finir avec l'éternelle représentation du monde pour signifier celui qui se fait, qui est aussi par bien d'autres moyens d'expression plastique, une vaste mythologie quotidienne, axe d'une infinitude de mythologies, dont l'enjeu est l'émancipation du signifiant et, dans celui-ci, plus spécifiquement, le langage objet capable de parler le réel. Cette artificialité affirmée du mythe second, cette parole formelle luttant toujours contre ses limites est le prix que doit payer la peinture pour retrouver les sens de l'histoire.

Le foisonnement de ces mythologies quotidiennes ne revient pas, forcément, à la clarté heureuse qui devrait baigner toutes choses dans le monde idyllique de l'art, au contraire, elles proposent d'innombrables contradictions, qui sont autant de gages que ce mensonge du mensonge, donne,

finalement, la parole à l'opprimé, aux sans voix. Ainsi voit-on parmi toute une génération de jeunes peintres figuratifs, non seulement le recours, comme matériel de base, à une image préfabriquée (catalogues divers, photos, publicités, toute sortes de mémoires fixes), mais encore la volonté, par de multiples et patientes économies, d'en coucher, d'en aplanir, d'en étaler l'évidente fabulation, jusqu'à n'en plus retenir qu'une image d'une "affligeante" pauvreté, dont la béance permet d'accueillir le plus large afflux de sens par là où il était moins attendu : le faire même de la peinture. La peinture en train de se peindre ses minutieux recouvrements, la longue quête d'un ascétisme formel, deviennent, comme après le double mensonge, la révélation d'une parole vraie sortie indemne d'un double rapt de sens, n'en retenant qu'une pâle structure, qu'une mémoire vivante, une histoire en train de se faire, en suivant le chemin de la peinture se constituant en langage.

Dans nos sociétés, le statut du peintre, son existence sociale, sont, des plus précaires . Sa "liberté" est au prix de l'oppression. Ces francs-tireurs mènent une espèce de guérilla contre la provocation constante, totalitaire, d'un imagerie collectif ne faisant plus de la vie des hommes qu'un destin dont l'aliment est un rêve pauvre : cette fameuse re-connaissance sordide. Aussi le peintres se retrouvent-ils aux côté de tous ces autres opprimés victimes d'une parole innocente feinte, en dénaturisant le mythe, en le retournant par la création d'un mythe second affiché comme artificiel, comme varie fiction, contenant, cette faire, et non pas cet "anti-destin" qui devrait être leur affaire.

Les moyennes figuratifs mis en œuvre par ces peintres opèrent comme une seconde "caméra obscura", renversant l'image renversée proposée par la première image identique à celle que produit l'idéologie et, ainsi, la remettent à l'endroit, la rendant conforme à la réalité. Brunelleschi, dès sa première expérience, ne se servait-il pas d'un miroir pour faire constater la conformité d'une image produit par les vertus de la "dolce prospettiva" et la place de Florence que ses admirateurs avaient sous les yeux ? De même Vinci conseillait à ses élèves d'utiliser un miroir pour voir la qualité et le fini d'une peinture : la boucle était bouclée, l'illusion complète. Mais ici, ce double renversement se fait au prix d'une grande violence, d'une profonde distorsion ou d'une réduction idéographique et non par la paisible adjonction d'un miroir : la Nature a cessé d'être le modèle de la Peinture. A l'âge de l'iconographie industrielle et des média tout puissant confisquant à l'homme jusqu'à l'imaginaire, ces peintres participants du "mouvement" des Mythologies Quotidiennes choisissent de faire agir leur désir, ce jeu coloré et formel où s'accomplit le plaisir de peindre, sur des images dépossédées, discréditées, par l'abus même de leur usage, pré-fabriquées, chargée d'un sens conventionnel tellement institué et répété qu'une

“naturalité” a fini de recouvrir leurs significations, et ainsi, par ce travail, tisser l'écart pourtant produit par cet affrontement de vie et de mort, du faire et du fait, pour retrouver la quête d'un Cézanne : “ peindre la virginité du monde”. Loin après les faux débats sur la figuration ou l'abstraction, ce patient tissage du visible et du lisible où la forme et le sens échangent leurs rôle au prix de l'instabilité provoquée dans des structures de communication multipliant, à plaisir, les chevauchement et les rapt, trouvent, peu à peu, son expression la plus heureuse. Mais laissons la parole aux peintres, meulerons la capacité de “résistance” de leurs figures.

Nîmes, mars 1977

Les bijoux indiscrets de Picasso, article de magazine BeauxArts N° 98 Février 1992 par Bernard Marcadé p. 51-56 Picasso : années érotiques

Entretien avec les commissaires de l'exposition Féminin-Masculin : Marie-Laure Bernadac et Bernard Macadé. Ces propos sont extraits du Magazine du Centre N° 89, paru en septembre 1995.

Féminin-Masculin Le sexe de l'art 26 octobre 1995-12 février 1996

Le Magazine : Cette manifestation s'intitule “Féminin-Masculin, le sexe de l'art”. Pourquoi “Féminin-Masculin” ? Pourquoi “le sexe de l'art” ?

Bernard Marcadé : Quand on dit “Féminin-Masculin, le sexe de l'art”, tout le monde entend : “masculin-féminin, le sexe dans l'art” . Ce n'est sans doute pas un hasard . Il est vrai que “le sexe de l'art” est une formulation volontairement ambiguë . L'art a-t-il un sexe ? L'art est-il sexe ?

Cette ambiguïté est consignée dans la langue française où le sexe renvoie à la fois au genre et à l'anatomie . Les anglo-saxons, eux, possèdent deux termes distincts : sex et gender . En jouant sur les deux sens du mot, notre idée serait plutôt de montrer en quoi l'art a partie liée avec le sexe, dans son fonctionnement même, et pas seulement dans ses représentations.

Marie-Laure Bernadac : Au départ, l'exposition s'intitulait “Masculin / Féminin”. Une forme d'hommage à Jean-Luc Godard. Tout ce que disait et montrait le cinéaste autour de cette relation nous intéressait . Par la suite nous nous sommes aperçus qu'il était temps, à la fin de ce 20e siècle, marqué par les luttes féministes et le rôle de plus en plus croissant des femmes dans la société et dans l'art, de renverser les deux termes de l'opposition.

Bernard Marcadé : En réalité, de nombreuses œuvres de l'exposition se situent au-delà de cette opposition qui renvoie à celles de l'âme et du corps, de l'être et du paraître, de l'esprit et de la matière, de la nature et de la culture, oppositions qui appartiennent toutes au vieux système binaire

de la métaphysique occidentale. Cela ne veut pas dire non plus qu'il n'y ait pas de différence ; l'enjeu est de montrer qu'elle existe, mais qu'elle n'est pas toujours là où on l'attend. Le sexe marque bien une séparation. Mais ce n'est pas forcément celle du féminin et du masculin.

Le Magazine : Pour quelles raisons a-t-on décidé de faire cette exposition au Centre Georges Pompidou ?

Marie-Laure Bernadac : Le Centre Georges Pompidou avait eu le projet, il y a quelques années, d'une exposition consacrée à l'art des femmes. Refusant cette catégorisation, j'étais par contre intéressée par les rapports complexes du masculin et du féminin qui se jouent dans les oeuvres et dans la création. Bernard Marcadé et moi-même avons continué à travailler sur le thème que nous avons proposé au Centre en 1991. Depuis la fin des années 80, beaucoup de jeunes artistes, hommes ou femmes, se préoccupaient du corps, de l'organisme, de la sexualité, de l'identité. Nous voulions faire également le point sur cette situation. Affronter cette question aujourd'hui nous apparaît même comme une obligation. Depuis Éros, l'exposition organisée par Marcel Duchamp et André Breton en 1959, mais dont l'optique surréaliste était fortement marquée, aucune manifestation n'a réellement fait le point sur les rapports entre l'art et le sexe au 20^e siècle. Si l'on excepte cependant /es Machines Célibataires, en 1976, qui reste tout de même une référence.

Bernard Marcadé : ...liée au livre de Deleuze et Guattari, / Anti-Oedipe, qui a permis de mettre à nouveau en circulation l'idée de machine célibataire.

Le Magazine : Enigmatique, cette histoire de machine célibataire.

Bernard Marcadé : Deleuze et Guattari opposent deux systèmes qui sont en même temps très solidaires : le "corps sans organe" d'Artaud et la machine célibataire, d'origine paranoïaque, telle qu'on la trouve chez Kafka et Roussel. Artaud, qui s'insurge contre la "maladresse sexuelle de Dieu" exprime violemment la volonté de se "refaire une anatomie", la nécessité de reconstruire une sexualité, un érotisme, à partir de données qui ne soient pas exclusivement organiques. Face à cette position, la perspective, auto-érotique, de la machine célibataire semble plus classique, mais elle est tout aussi subversive, parce que le désir n'est pas ici inféodé à un manque . Il est à lui-même sa propre fin.

Le Magazine : La plus célèbre des machines célibataires est la Mariée mise à nu par ses célibataires même.

Bernard Marcadé : L'oeuvre de Duchamp est pour nous un point de départ. Dans ce rapport de l'homme et de la machine est déjà préfigurée la question du virtuel dans laquelle nous sommes aujourd'hui engagés, surtout avec le Sida qui nous oblige à penser autrement les relations

sexuelles et amoureuses. La Mariée mise à nu...montre la possibilité inouïe d'une relation entre les sexes en dehors de la copulation, par la mise en circulation d'intensités et d'énergies qui libèrent le désir du pathos et de la lourdeur de l'organisme.

Le Magazine : Concrètement, que montrez-vous dans l'exposition et comment ?

Marie-Laure Bernadac : L'exposition n'est pas chronologique, même si elle recouvre tout le 20^e siècle. En cinq sections / sexions, elle parcourt les différents états de la différence sexuelle à l'oeuvre dans la création. L'Origine du monde concerne la différence anatomique, celle des organes mâles et femelles, leur opposition, leur complémentarité, leur réversibilité, mais aussi la différence entre peinture et sculpture, dur et mou, turgescence et détumescence, matière et forme, etc. Dans cette section sont présentés les moules "fémalics" de Duchamp mais aussi ses ready-made, des sculptures de Giacometti, Brancusi, Eva Hesse, Louise Bourgeois, Gaston Lachaise, Flanagan, des peintures de Fontana, Fautrier, Jasper Johns, Pollock, De Kooning, Twombly, etc. Identités et mascarades interroge la différence sociale. Cette deuxième section traite de l'identité, des changements de rôles et du travestissement. Ici encore Duchamp fait figure de pionnier, puisqu'il s'est travesti en Rose Sé/avy (Eros c'est la vie) et qu'il a revendiqué "comme telle" une part importante de son oeuvre. L'attitude caméléonesque de Claude Cahun, de la même manière, préfigure celle de Cindy Sherman ou des "Butch Girls" contemporaines. Les activités de "collectionneuse" des années 70 d'Annette Messager participent, de leur côté, de cette "féminité mascarade" évoquée par la psychanalyste Joan Rivière dans les années 20. Cette section fait également référence aux caractères sexuels secondaires, au système pileux (Magritte, Duchamp, Sterbak, etc.), aux archétypes vestimentaires et aux fétichismes des deux sexes (Clérambault, Molinier, R. Trockel, S. Fleury, etc.). Histoires de l'Oeil, la troisième section, s'organise autour du regard (la Pointe à l'Oeil érectile de Giacometti est mise en relation avec /e Regard béant de Louise Bourgeois), du voyeurisme (Duchamp, Hirakawa ...), des différents dispositifs (picturaux, sculpturaux mais aussi photo-vidéographiques) qui mettent en jeu l'organe de la vue (Picasso, J. Wall, M. Raysse, etc.) ainsi que de leurs conséquences : aveuglements, morcellements (Magritte, A. Messager ...). L'Oeil est traditionnellement lié à la castration et à la punition.

Bernard Marcadé : Cette conception du regard castré / castrateur concerne au premier chef les artistes surréalistes, impliqués par les théories freudiennes et batailliennes. Mais la possibilité d'un regard déculpabilisé existe. Paul-Armand Gette, par exemple, se démarque de la figure mythologique d'Actéon, puni d'avoir surpris Diane au bain. Gette ne place pas la femme du côté de Méduse, il considère qu'il est possible de regarder le sexe de "la déesse" sans pour autant courir le risque de perdre la vue. C'est affaire de confiance et de complicité partagées. Marie-

Laure Bernadac. Cette section s'ouvre avec la dernière grande oeuvre de Duchamp, *Etant donnés...*, une pièce qui met spectaculairement en jeu la dimension voyeuriste et dont nous donnons la version revisitée par Richard Baquié . L'oeuvre devient elle-même objet de voyeurisme, puisqu'on assiste à la mise à nu de son dispositif.

Jeff Wall montre comment la perspective n'est pas neutre, comment elle a part liée avec l'idéologie et avec le désir . De nombreux artistes de la modernité ont voulu abolir la distance induite par la perspective . Paul-Armand Gette, encore, considère que l'on peut voir et toucher, et pas seulement toucher avec les yeux.

Marie-Laure Bernadac : La quatrième section, *Attractions et répulsions*, montre comment les artistes se posent la question de la représentation - ou de la non-représentation - de l'accouplement, de la fusion entre les êtres. Picasso, Brancusi, Clemente défient l'irreprésentable. Duchamp, Picabia, Tinguely, Rebecca Horn traduisent ces comportements en termes mécaniques.

Bernard Marcadé : Cette section permet aussi de comprendre comment la pornographie souligne à son corps défendant, si l'on peut dire, les limites de la représentation. Pour montrer la "vérité" de l'accouplement, l'image porno est obligée d'exhiber les organes sexuels, provoquant du même coup, une interruption de l'action. Face à l'échec de la représentation de l'acte amoureux, le langage moderne de l'art s'éloigne de la figuration pour mettre en oeuvre des énergies, des intensités, des odeurs. C'est par exemple le cas de Fabrice Hybert, Claire Roudenko-Bertin et Françoise Quardon dont l'oeuvre commune est présentée dans le Forum.

Marie-Laure Bernadac : Tout n'est cependant pas idyllique. Nous ne pouvons faire l'impasse sur la dimension de violence qui est inscrite au coeur des relations sexuelles. Bruce Nauman montre dans une installation vidéo comment la situation la plus banale, voire la plus domestique, dégénère en "guerre des sexes". Jenny Holzer et Sylvie Blocher évoquent les crimes sexuels perpétrés en exYougoslavie. La dernière partie de l'exposition, *Histoires naturelles*, tient à se démarquer de ce pessimisme. Elle oppose le langage métaphorique de la fécondation et de la germination (Masson, Miro, Françoise Vergier, Gilbert & George, S. Polke, etc.) à l'univers "contre-nature" de la fécondation artificielle, des manipulations génétiques, de la virtualité ...

Bernard Marcadé : ...ouvrant sur la question de la création et de la procréation, sur une remise en cause de cette idée tenace que les femmes créent moins que les hommes parce qu'elles sont elles-mêmes, "par nature", créatrices ... Nombre de pièces présentées dans l'exposition ne se revendiquent pas comme directement sexuelles, bien qu'elles mettent en oeuvre, en filigrane, cette connotation. Je pense évidemment à *Princesse X* de Brancusi qui ne représente pas un phallus, comme on l'a souvent dit, mais bien un portrait de femme, qui exhibe pourtant dans le

même temps le caractère foncièrement érectile de la sculpture. Les peintures de plantes de Georgia O'Keeffe, de la même manière, ne constituent pas des métaphores de la sexualité. Les fleurs ne se cachent pas, il est "dans leur nature" de montrer leur caractère sexuel en toute impunité.

Marie-Laure Bernadac : Dans cette cinquième section figurent également Paul-Armand Gette, Kiki Smith, Robert Gober, Luciano Fabro avec des pièces qui font référence aux sujets tabous des règles ou de la "procréation masculine" ... Family Romance de Charles Ray opère un retournement radical des lois de l'hérédité, en montrant une famille composée du père, de la mère du fils et de la fille qui possèdent tous la même taille moyenne de 1,30 m. "Les enfants moulent les parents" dit Fabrice Hybert, faisant ainsi allusion à une prolifération génétique qui dérègle le sens commun des choses.

Le Magazine : Cette traversée de l'exposition, pour rapide qu'elle soit, nous permet de mieux saisir pourquoi votre réflexion se situe entre les deux grands maîtres de la modernité, Duchamp et Picasso.

Marie-Laure Bernadac : On a toujours opposé Picasso et Duchamp pour des raisons formelles, l'un privilégiant le ready-made, se débarrassant de la peinture, l'autre apparaissant comme le continuateur de la peinture classique mais jamais par rapport à leur vision respective de la sexualité, à l'utilisation de celle-ci comme moteur énergétique de leurs créations. Picasso se situe dans la tradition renaissante du nu, l'artiste puisant sa force dans la pénétration (physique et métaphorique) de la peinture-femme . Cette tradition est perpétuée aujourd'hui par des démarches comme celles de De Kooning ou d'Eugène Leroy. La position de Duchamp est évidemment beaucoup plus distanciée. L'érotisme est pour lui un outil délibérément non-rétinien qui dépasse les clivages classiques du masculin et du féminin, du peintre et de son modèle, annonçant la situation contemporaine.

Bernard Marcadé : Aujourd'hui, cette opposition Duchamp / Picasso n'est plus vraiment de mise. Grâce à qui?

Marie-Laure Bernadac : Grâce aux femmes pour lesquelles il n'y a plus ce rapport de l'artiste au modèle et qui, par leur connaissance du corps, de l'intime, se trouvent à l'origine d'un érotisme non phallocentrisme qui ouvre sur une autre donne artistique.

Bernard Marcadé : Notre exposition ne cherche pas à identifier les rôles des uns et des autres, mais elle ne peut que souligner l'apport déterminant des femmes et des homosexuels dans la création artistique de cette deuxième partie du 20e siècle. L'art est profondément du côté du "féminin" du monde, car il échappe à tout moment à la maîtrise phallo-logocentrique du langage.

Le Magazine : La Biennale de Venise a choisi, cette année, le thème du corps. En émane une certaine angoisse. Est-ce au contraire la vitalité que vous exposez ?

Bernard Marcadé : Notre exposition s'oppose à l'idéologie aujourd'hui régnante de la mélancolie. A rebours de la vision morbide de l'art qui domine à Venise, nous pensons que l'érotisme est une perspective qui a valeur subversive.

Ainaz NOSRAT

Mythe-biographie d'un acte créatif



Résumé

La compréhension des mots qui forment le lexique du monde de l'art est une nécessité pour l'artiste contemporain. Néanmoins, le sens de chaque notion, de chaque concept, pour celui qui est le pratiquant d'art, doit demeurer personnel. Ceci est la position d'une artiste peintre, une position fluide de la psyché d'une faiseuse d'images et d'une pratiquante (presque religieuse⁴⁹¹) de la peinture. Elle se forme principalement à partir de ces mots : image, mythe personnel, chaman, artiste, mot, aura⁴⁹², psychanalyse. Le mythe personnel étant un récit propre à la vie individuelle d'un être parlant⁴⁹³, manifeste ainsi l'aspect intime d'une existence. Ce dernier est la source de la démarche artistique visant à reproduire des fragments de cette mythologie.

Cette recherche prend, comme première figure de l'artiste, le chaman, et je me propose de le nommer 'artiste-chaman'. Pour bâtir l'identité de l'artiste dans une société contemporaine et métissée, cette recherche s'oriente vers les caractéristiques spirituelles du chaman ainsi que vers la quête d'un sens donné à une spiritualité individuelle. La problématique principale de cette thèse se forme à partir d'une question : L'aura d'une œuvre d'art, en particulier la peinture, est-elle la conséquence d'une démarche mythe-biographique ? Ce travail établit une réflexion sur l'action créative, soumise à une mythologie personnelle. Le concept de mythe dans une imagerie personnelle, ainsi que son lien à l'espace intérieur-extérieur — ce monde qui l'entoure et celui qui l'habite, au travers desquels l'artiste s'identifie en tant que tel — forment ensemble le schéma de ce travail. En regard des caractéristiques communes entre la place du chaman et la place de l'artiste dans une société, cette thèse propose la considération d'un élément mythe-biographique présent dans toute démarche artistique, un élément qui cherche à surmonter l'artiste et à

⁴⁹¹ Le mot 'religion' du latin *rēligiō*, signifie : 'ce qui attache ou retient', et *religo*, du *ligo* signifiant : 'lier' Michel Bréal et Anatole Bailly, *Dictionnaire étymologique latin*, éd. Hachette, Paris, 1885. p.366

⁴⁹² Le concept de 'l'aura de l'œuvre d'art' a été inventé par Walter Benjamin dans son livre : *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*.

⁴⁹³ J'applique le terme de 'l'être parlant' — j'ai connu ce terme grâce aux enseignements de Jacques Lacan — car depuis que j'ai rencontré par la voie de mon père, la psychanalyse, j'ai trouvé un fort intérêt pour observer ma psyché par cet angle. Ce terme me semble plus proche de ce que je suis, aussi plus proche de ce que "l'autre" représente pour moi. Les mots et mes confusions de leur sens possèdent une place très importante dans ma démarche artistique et dans ce travail d'écriture.

transcender l'être parlant. La mythologie personnelle et l'aura de l'œuvre d'art forment la base conceptuelle de cette thèse. Elle est construite à partir d'une sensibilité personnelle par rapport à l'art. Je propose donc quelques questions : le mythe personnel pourrait-il être le seul sujet d'une œuvre d'art ? L'artiste contemporain est-il un 'artiste approximatif'⁴⁹⁴ ? Qui pourrait être un artiste-chaman ? Cette thèse se construit également autour des problématiques primaires et matérielles de la vie de l'artiste. Où est la place de l'artiste dans la société contemporaine ? Est-ce que 'faire œuvre' est un travail ? Dans la vie professionnelle de chaque artiste, ces questions se posent un jour ou l'autre, et chacun va choisir sa réponse ou va l'inventer. Ma réponse n'est pas claire, car — à part la question de la mort, la réalité de la mort qui fait partie de notre destin — rien n'est clair dans la vie ou dans l'art. La mythologie personnelle est en quelque sorte le chemin tortueux et incertain que j'ai choisi pour aller à la rencontre de mon idée que je me fais de cette thèse. Pour analyser les peintures présentes dans ce travail d'écriture, je mets en place une analyse des éléments de chaque image. Toutes les analyses se forment à partir de l'idée du 'mythe personnel'.

Mots clés : mythe, personnel, image, aura, artiste, chaman, mot, psychanalyse

Résumé en anglais

Understanding the words that are forming the lexicon of the art world is a necessity for the contemporary artist. Nevertheless, the meaning of each notion, of each concept, for the art practitioner, must remain personal. This is the position of a painter, a fluid position of the psyche of an image-maker and a (almost religious) practitioner of painting. It is formed mainly from these words : image, personal, myth, shaman, artist, word, aura, psychoanalysis. The personal myth being a story specific to the individual life of a speaking being, thus manifests the intimate aspect of an existence. It is the source of the artistic approach aiming at reproducing fragments of this mythology.

This research takes, as the first figure of the artist, the shaman, and I propose to name him 'artist-shaman'. In order to build the identity of the artist in a contemporary and mixed society,

⁴⁹⁴ Par l'artiste approximatif je veux entendre, l'artiste qui ne se soucie pas de la culture de son époque et de sa société. Celui qui est seulement dans une démarche marchande et en accord les valeurs du marché de l'art contemporain est un artiste approximatif.

this research is oriented towards the spiritual characteristics of the shaman as well as towards the search for a meaning given to an individual spirituality. The main problematic of this thesis is formed from a question : Is the aura of a art work, particularly painting, the consequence of a myth-biographical approach ? This work establishes a reflection on creative action, subject to a personal mythology. The concept of myth in a personal imagery, as well as its link to the interior-exterior space - the world that surrounds it and the world that inhabits it, through which the artist identifies himself as such - together form the scheme of this work. With regard to the common characteristics between the place of the shaman and the place of the artist in a society, this thesis proposes the consideration of a myth-biographical element present in any artistic and creative process, an element that seeks to overcome the artist and transcend the speaking being. Personal mythology and the aura of the art work form the conceptual basis of this thesis. I therefore propose some questions: could personal myth be the only subject of the art work ? Is the contemporary artist an 'approximate artist' ? Who could be an artist-chaman ? This thesis is also built around the primary and material issues of the artist's life. Where is the place of the artist in a contemporary society ? Is 'making art' a work ? In the professional life of each artist, these questions arise one day or another, and each one will choose his answer or will invent it. My answer is not yet clear, because - apart from the question of death, the reality of death being part of our destiny - nothing is clear in life or in art. Personal mythology is in a way the tortuous and uncertain path that I have chosen to go down to meet my idea of this thesis. In order to analyze the paintings present in this work, I set up an analysis of the elements of each image. All the analyses are formed from the idea of 'personal myth'.

Keywords : myth, personal, image, aura, artist, shaman, word, psychoanalysis