



HAL
open science

Transparences, surface et profondeur dans le phénomène vital

Elisa Salmon

► **To cite this version:**

Elisa Salmon. Transparences, surface et profondeur dans le phénomène vital. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2021. Français. NNT : 2021PA01H306 . tel-03419741v1

HAL Id: tel-03419741

<https://theses.hal.science/tel-03419741v1>

Submitted on 8 Nov 2021 (v1), last revised 16 Nov 2021 (v2)

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 PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
ÉCOLE DES ARTS DE LA SORBONNE
Laboratoire de rattachement : école doctorale d'arts plastiques,
esthétique et sciences des arts

THÈSE
Pour l'obtention du titre de Docteur en arts plastiques
Présentée et soutenue publiquement
le 06 février 2021 par
Elisa Salmon

**Transparences,
Surface et profondeur dans le phénomène vital**

Sous la direction de M. Miguel Egaña
Professeur des universités en arts plastiques, École des arts de la Sorbonne, Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Membres du Jury

Mme Marie-Noëlle Semet, professeure des universités en arts plastiques, Université de Rennes 2

Mme Agnès Lontrade, maître de conférences HDR en esthétique, École des Arts de la Sorbonne, Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Mme Anna Guilló, professeure des universités en arts plastiques, Université d'Aix-Marseille

M. Jean Arnaud, professeur des universités en arts plastiques, Université d'Aix-Marseille

M. Miguel Egaña, professeur des universités en arts plastiques, École des arts de la Sorbonne, Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Résumé

Mon sujet de recherche porte sur les liens unissant l'art, en particulier l'image, et ce que j'ai nommé le phénomène vital. Cette réflexion s'enracine dans ma pratique de dessin et de gravure, qui m'amène à multiplier les strates. À cette prolifération verticale se joint une prolifération horizontale, celle de réseaux de lignes qui débordent tout cadre. Au départ, désireuse de travailler la profondeur après une phase de travaux plus frontaux, je me suis inspirée de l'imagerie médicale, cependant j'ai vite délaissé la rigueur scientifique pour faire référence, de manière plus libre, au processus de génération biologique, davantage qu'aux apparences. Cette pratique adopte un processus proliférant, comparable à celui du vivant.

Par où l'art fonctionne-t-il de manière analogue au vivant ? Ma réflexion questionne d'abord les rapports entre surface et profondeur, pour ensuite aborder les phénomènes de transparence, et enfin ce que recèle la profondeur corporelle : le processus vital.

Summary

My research topic questions the links between art, in particular picture, and what I have called the vital phenomenon. This reflection is rooted in my practice of drawing and engraving, which leads me to multiply the layers. To this vertical proliferation is added a horizontal proliferation, that of networks of lines which go beyond frames. Initially, eager to work in depth after a more frontal phase of work, I was inspired by medical imaging, however I quickly abandoned scientific rigor to refer, in a freer way, to the process of biological generation, more than appearances. This practice adopts a proliferating process, comparable to that of living beings.

How does art work in a way that is analogous to living things? My reflection first questions the relationship between surface and depth, then tackles the phenomena of transparency, and finally what conceals bodily depth: the vital process.

À la mémoire d'Alain Bioteau et d'Antoine Stavropoulos, partis trop tôt.
À Pauline, qui m'a donné envie de créer.

Remerciements

Je remercie mon directeur de recherche, Miguel Egaña, pour son suivi bienveillant et toutes les découvertes culturelles et artistiques vers lesquelles il m'a orientée, dépassant largement le cadre de la thèse.

Je remercie chaleureusement Sandrine Fonséca pour son regard et sa bienveillance pendant toutes ces années, Charles Stavropoulos, et l'École des Beaux-Arts de Villejuif.

Je remercie Pierre Juhasz pour sa complicité.

Je remercie mes parents, ainsi que mes sœurs, pour leur soutien.

Merci aussi à mes amis, pour leur soutien actif : Édith et Thomas, Christine et Stéphane, Camille et Stéphane, Cécile, Yannick, Lorraine et Célia.

Mes pensées vont également vers tous mes enseignants d'arts plastiques et d'esthétique, ainsi que toutes les personnes qui m'ont conseillée à un moment ou à un autre du processus de recherche.

Merci à Jan Ritsema et à PAF.

Je remercie également mes élèves.

Enfin, merci à Danièle, Jean-Pierre et Elisabeth pour leur relecture attentive.

Sommaire

Résumé	5
Summary	5
Introduction	13
I Surface et profondeur, l'œuvre comme un feuilleté	19
1.1 Surface et profondeur, définitions	20
1.1.1. <i>Dermases</i>	21
1.1.2. De la surface aux surfaces, définitions temporaires	23
1.1.3 Définition de la profondeur	26
1.1.4. Surface et profondeur, des termes opposés ?	26
1.1.4.1. La peau des choses, une théorie de la vision	26
1.1.4.2. La photographie, une radioscopie du réel	27
1.2. Surface et profondeur en médecine : la peau est-elle superficielle ?	29
1.2.1. <i>Microptose</i>	30
1.2.2. Surfaces de la vie	31
1.2.2.1. Une peau première : la membrane cellulaire	31
1.2.2.2. De la peau aux peaux, les enveloppes du corps humain	33
1.2.2.3. Strates internes : la médecine des membranes	36
1.2.3. Image, imagerie et surface	39
1.2.3.1 <i>Hagiasme I</i>	39
1.2.3.2. Définitions temporaires	40
1.2.4 Imagerie et imaginaire	41
1.3. Surface et profondeur du psychisme	42
1.3.1. <i>Cyanose</i>	43
1.3.2 Psychisme et archéologie	45
1.3.3. La surface lisse du miroir	49
1.3.4. Strates psychiques	51
1.3.4.1. Un cerveau feuilleté	52
1.3.4.2. <i>Dermase III</i>	57
1.3.4.3. Un psychisme épidermique	58
1.3.4.3. Schizophrénie et profondeur inquiétante	61
1.4. Surface et profondeur en philosophie	64
1.4.1. La vérité est-elle profonde ?	64
1.4.1.1. La philosophie des profondeurs	64
1.4.1.2. Une vérité en surface	66
1.4.2 Par-delà surface et profondeur	67
1.4.2.1. Une surface salvatrice	67
1.4.2.2. Le déni de la profondeur	69
1.4.3. Refaire surface	72
1.4.3.1. <i>Strobiome</i>	72
1.4.3.2. Plongée en profondeur : Alice et le corps	73
1.4.3.3. Refaire surface dans Alice	75
1.4.3.4. Un monde uniquement composé de surfaces.	77
1.5. Surface et profondeur en esthétique	79
1.5.1. L'œuvre comme un organisme	79
1.5.2. L'œuvre feuilletée	82
1.5.2.1. <i>Protéscopies</i>	82
1.5.2.2. Un feuilletage spatio-temporel	83
1.5.2.3. Des étagements de sens	85
1.6. Surfaces : supports d'une pratique artistique	86
1.6.1. <i>Vitrification</i>	87
1.6.2. Pellicules	88
1.6.2.1. Une peau vitale	88

1.6.2.2. La peau et la question de l'identité	90
1.6.2.3. La peau-sac	91
1.6.3. Rêveries de surface	95
1.6.3.1. De la peau aux peaux	95
1.6.3.2. Surface et profondeur de la peau	97
1.6.3.3. La peau des yeux	100
1.6.4. La gravure, entre surface et profondeur	103
1.6.4.1. <i>Sismose</i>	104
1.6.4.2. Photographie et cicatrice	105
1.6.4.3. Écorcher l'image	108
1.6.5. Passages et trous	110
1.6.5.1. <i>Pneumotomie</i>	110
1.6.5.2. L'espace troué	111
1.6.5.3. Les trous et la profondeur corporelle	114
1.6.6. Palimpsestes	116
1.6.6.1. <i>Dromite</i>	117
1.6.6.2. Retrouver la profondeur sous l'image	118
1.6.7. La profondeur feuilletée	120
1.6.7.1. <i>Tuboscopie</i>	120
1.6.7.2. Transparence et feuilletage spatial	122
1.6.7.3. Un monde multifacette	125
II Entre surface et profondeur, transparences	128
2.1. De la transparence aux transparences	129
2.1.1 définitions traditionnelles	130
2.1.2. Nouvelles définitions	132
2.1.2.1. La pure-transparence	132
2.1.2.2. La transparence-translucide	132
2.1.2.3. La transparence-grille	133
2.1.2.4. La transparence-strates	133
2.1.3. La transparence est-elle barbare ?	133
2.1.4. <i>Cytoplastie</i>	136
2.2. La transparence comme concept, ou transparence-vérité	137
2.2.1. <i>Scilliphasmes I</i>	138
2.2.2. La transparence psychologique, un cœur transparent	139
2.2.3. La transparence en politique	140
2.2.4. Ce que permet la transparence : le passage de la lumière	143
2.2.4.1. <i>Inflammation</i>	143
2.2.4.2. De la lumière aux Lumières	145
2.3. La transparence en médecine	146
2.3.1. Les dédales du corps interne	147
2.3.2. Médecine : le fantasme d'un corps transparent	150
2.3.2.1. Historique de l'imagerie médicale : la transparence du corps	150
2.3.2.2. Imagerie médicale et création artistique	151
2.3.2.3. Un corps de verre	158
2.3.2.4. Matérialité et immatérialité du corps interne	162
2.4. Esthétique de la transparence	164
2.4.1 <i>Fibrolepsie I</i>	165
2.4.2. La transparence comme métaphore picturale	166
2.4.2.1. Transparence et illusion	166
2.4.2.2. L'œuvre comme une fenêtre	170
2.4.2.3. <i>Hagiasme II</i>	172
2.4.2.4. La transparence du tableau aboli	173
2.4.3. La transparence du vitrail	175
2.4.3.1. <i>Orbose II</i>	175
2.4.3.2. Le vitrail, historique	176
2.4.3.3. Le vitrail aujourd'hui : quelle matérialité ?	179

2.4.4. La transparence comme idéal progressiste dans l'architecture moderniste	181
2.4.4.1 La transparence du verre, définition et historique du matériau	181
2.4.4.2. L'architecture verriste, idéal du progrès social	182
2.4.4.3. Le verre, fantasme de modernité	184
2.4.5. Villes transparentes, du fantasme au malaise	187
2.4.5.1. Le verre, vecteur de légèreté	187
2.4.5.2. La vitre comme isolant social	188
2.4.5.3. Prisons de verre	189
2.4.5.4. Transparence et vitesse dans les villes modernes	190
2.4.5.5. <i>Ethyrologies</i>	193
2.4.5.6. Dérives totalitaires : la dictature de la transparence	193
2.4.6. Faire corps avec la transparence	197
2.4.6.1. <i>Photorayons</i>	198
2.4.6.2. Transparence et suspension	199
2.4.6.3. Cellules biologiques, cellules d'habitation	204
2.5. La transparence comme support d'une pratique artistique	207
2.5.1 transparence et modernité : du verre au plastique	207
2.5.1.1. Le plastique : histoire et utilisations dans les arts plastiques	207
2.5.1.4. Transparences, une esthétique de l'implicite	211
2.5.1.5 Transparence et organicité	218
2.5.1.6. La transparence, entre matérialité et immatérialité	223
2.5.2. Transparence et camouflage	225
2.5.2.1 <i>Diacèles</i>	225
2.5.2.2. Psychasthénie de la transparence : un fantasme de fusion	226
2.5.2.3. Se camoufler pour mieux exister	228
2.5.2.3. <i>Le Grand Verre</i> et la « tentation de l'espace »	233
2.5.3 L'œuvre transparente et l'inframince	235
2.5.3.1 <i>Transparence et dématérialisation</i>	235
2.5.3.2. L'inframince	238
2.5.3.3. Le mythe des grands transparents	242
2.5.3.2. La transparence du silence	243
2.5.3.3. La transparence comme matériau métaphysique	247
2.5.4 transparence et mémoire	249
2.5.4.1. <i>Chromotomies</i>	249
2.5.4.2. Le diaphane du temps	252
2.5.4.3. <i>Scilliphasmes II</i>	255
2.5.4.4. <i>Scilliphasmes III</i>	257
2.5.4.5. Transparence-translucide et mémoire	258
2.5.5. Une sédimentation temporelle	261
2.5.5.1. Histoires de lignes	261
2.5.5.2. Transparences et strates de sens	264
2.5.5.3. Passages	266
2.5.6. La transparence du processus	270
2.5.6.1. Strates de temps, strates d'images	270
2.5.6.2. Transparence et genèse : l'œuvre comme un atelier	272
2.3.6.3. Une réalité complexe	273
III En profondeur, le flux vital	277
3.1. Qu'est-ce que la vie ?	278
3.1.2. Pistes pour une définition	278
3.1.2.1. Vie	278
3.1.2.3. Nature et culture, des concepts évidents ?	280
3.1.2.3. Première définition du vitalisme : le vitalisme médical	282
3.2. Le modèle biologique, et son pendant en art, l'œuvre proliférante	283
3.2.1. La cellule	283
3.2.2. Le modèle cellulaire	284
3..2.2.1. <i>Orbose I</i>	284

3.2.2.2. Intuitions atomistiques	285
3.2.2. Pratiques proliférantes	288
3.2.2.1. Définitions préalables	289
3.2.2.2. <i>Circulations</i>	291
3.2.2.3. La prolifération des images	292
3.2.2.4. <i>Histémie</i>	295
3.2.2.5. <i>Macula</i>	297
3.2.2.6. Hasard et création artistique	299
3.2.2.7. Hasard et vie	300
3.3. Qu'est-ce que la vie du point de vue philosophique ?	303
3.3.1. <i>Pellucide II</i>	304
3.3.2. La vie de l'âme	305
3.3.3. La vie comme flux	307
3.3.3.1. L'élan vital	307
3.3.3.2. <i>Dendrose</i>	311
3.3.4. Intelligence et intuition : comment appréhender le phénomène vital ?	312
3.3.4.1. Résurgences du premier vitalisme	312
3.3.4.2. Un second vitalisme, philosophique : la valorisation du vivant	317
3.4. L'art et la vie, réflexions esthétiques	320
3.4.1. Troisième définition du vitalisme : le vitalisme artistique	320
3.4.2. Vers une bioesthétique	321
3.4.3. L'art est-il l'opposé de la vie ?	321
3.4.3.1. <i>L'art et la folie</i>	321
3.4.3.2. L'art et le désir d'immortalité	323
3.4.3.3. <i>Rivalité entre l'art et la vie</i>	324
3.5. La vie dépassant la représentation	326
3.5.1. <i>Diascopie</i>	326
3.5.2. L'art comme refuge hors de la vie	327
3.5.3. L'art comme quintessence de la vie	330
3.5.4. La vie des lignes	333
3.5.4.1. Le dynamisme de la ligne	333
3.5.4.2. La vie comme flux de sensations	336
3.6. L'art peut-il saisir la vie ?	341
3.6.1. Imiter les formes de la vie	342
3.6.1.1. La vie comme grouillement microscopique	343
3.6.1.2. Circonvolutions intimes	345
3.6.1.3. Le moléculaire et les sentiments	347
3.6.1.4. Microcosme et macrocosme	350
3.6.2. L'œuvre qui adopte le processus génératif de la vie	353
3.6.2.1. Grains de vie	353
3.6.2.2. Rêveries corpusculaires : le rond, la boule, l'atome, la cellule, la graine	355
3.6.2.3. <i>Le rond, matrice proliférante</i>	356
3.6.2.4. <i>Stratocyte I</i>	360
3.6.2.5. L'obsession des pois	361
3.6.2.6. <i>Stratocyte II</i>	366
3.6.2.7. L'obsession des boules	367
3.6.2.8. Proliférations cellulaires	371
3.6.3. La vie comme flux	379
3.6.3.1. <i>Fibrolepsie II</i>	380
3.6.3.2. Croissance	381
3.6.3.3. <i>Modulorrhée</i>	386
3.6.3.4. Équilibres instables	388
3.6.3.5. <i>Thraxites</i>	391
3.6.4. L'œuvre autogénérative	392
3.6.4.1. Prolifération et algorithmes	392
3.6.4.2. Forme et flux	394

Introduction

« *L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible*¹. »

Toute expérience première se fonde sur le corps. À l'origine de toute philosophie, de tout rapport au monde, à l'origine également de toute pratique artistique, se trouve ce corps sentant, pensant, agissant. Ainsi, gestes et réflexions prennent leur essor à partir de cette entité vivante.

Ma recherche se présente avant tout comme une introspection : au fondement de celle-ci, se trouve la fascination pour le corps, en particulier celui que l'imagerie médicale et les anatomies révèlent. En dévoilant le corps interne, ces images restent paradoxalement en surface, incapables de saisir le processus à l'œuvre dans le vivant.

Ces images nourrissent le fantasme d'un corps devenu entièrement transparent. C'est ainsi que j'ai développé une pratique s'inspirant librement de l'imagerie médicale, et qui explore la transparence, la surface, la profondeur, tout en questionnant le lien entre art et phénomène vital. M'éloignant peu à peu de ce dispositif iconique, je suis passée d'une pratique pelliculaire, concentrée sur la surface, à la quête d'une profondeur, en multipliant les strates. Ce faisant, j'ai cherché à m'approcher des remous animant la matière vivante. J'ai fusionné les recherches que je menais sur les trous et la gravure, en multipliant les strates de supports plus ou moins transparents pour passer de l'épidermique à la profondeur.

Le champ spécifique de cette recherche étant celui des arts plastiques, l'objet de ma thèse est ainsi d'interroger, à partir de ma pratique artistique, les liens unissant ce dernier (en particulier l'image) et ce que j'ai nommé le phénomène vital. Il paraît essentiel, dans un premier temps, de définir les termes-clé permettant de circonscrire l'objet de cette thèse.

La profondeur recouvre la distance entre la surface et le fond. La surface, quant à elle peut être considérée comme la partie extérieure d'un corps, sa face apparente, une aire ou une superficie. Il s'agira de se questionner sur ces deux termes qui sont la surface et la profondeur, souvent opposés, et d'envisager leurs liens d'une nouvelle manière.

¹ Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, [1956], [1964], Paris, Éditions Denoël, trad. Pierre-Henri Gonthier. 1985, p. 34.

Au sein du champ des arts plastiques, l'image désigne un ensemble particulier. Selon la définition communément admise, les images sont des représentations d'êtres ou de choses par les arts graphiques ou plastiques. Dans l'imagerie médicale, les images dévoilent le corps interne, invisible à l'œil nu, mais elles le figent et le rendent étranger, dissocié de toute expérience corporelle du vivant. On se demandera si les images peuvent échapper à la transcendence qui les lie à leur modèle, pour accéder à une existence pour soi, à une vie propre. D'images du vivant, pourraient-elles alors accéder au statut d'images vivantes ?

Ces images et la création artistique sont mises en relation avec la notion de vie. Ainsi, mon questionnement m'amène à considérer les arts plastiques en lien avec le phénomène vital. Par cette expression, je désigne la vie. Mais de quelle vie parle-t-on ? Est-il possible de la définir ?

Selon une première définition, le terme de vie désigne l'ensemble des phénomènes composant la vie biologique (nutrition, assimilation, croissance, reproduction...). Selon une seconde définition, il peut également s'agir du fait de vivre, par opposition à la mort. Cependant, le terme de vie peut également, selon une troisième piste, désigner la somme des expériences composant l'existence d'un être humain. Selon ce dernier sens, la vie biologique se distinguerait de la vie humaine. On peut alors utiliser deux termes pour désigner la vie, comme le faisaient les Grecs : *zoe* et *bios*. Cette distinction est reprise par Giorgio Agamben² et Hannah Arendt³, dans la lignée d'Aristote. La *bios*, vie spécifiquement humaine, se distingue de la *zoe*, principe vital commun animant tous les êtres vivants. Pour ma part, l'existence spécifiquement humaine n'est pas au cœur de ma réflexion, qui porte plutôt sur la *zoe*, ce principe vital commun aux êtres vivants.

Le vivant, quant à lui, désigne la catégorie regroupant tous les êtres dotés de vie, humains ou non-humains, par opposition à ce qui est inanimé. Il est étudié par la biologie (appelée aussi « science du vivant »). Le vivant semble moins un état qu'un devenir. En effet, même sous sa forme la plus simple, l'être vivant est en constante évolution. C'est pourquoi je considère le phénomène vital avant tout comme un processus.

Ce dernier terme mérite également d'être défini : par processus, on peut entendre la suite continue d'opérations constituant la manière de fabriquer, de faire quelque chose. On

² Giorgio Agamben, *Homo sacer*, vol. I, *Le Pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Seuil, 1997, p. 9.

³ Hannah Arendt, *La Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1961, p. 110.

pourra se demander si le processus de la création artistique peut fonctionner de manière analogue au processus vital.

Ma problématique croise les arts plastiques, notamment l'image, et le vivant. Comment rendre le processus vivant dans l'art ? Il s'agira de déterminer de quelle manière l'art peut procéder de manière analogue au vivant.

Dans ma pratique, cette réflexion prend souvent la forme de jeux de transparence, afin d'explorer la relation entre l'art et le vivant. Inspirés d'imagerie médicale, les motifs et lignes que j'inscris à la surface des supports déclinent un imaginaire topographique. Ces supports me permettent d'explorer les seuils de visibilité, en variant différents types de transparence. Ainsi, s'originant à partir d'un support iconique, ma pratique se situe dans une exploration résolument non-illustrative du vivant, portant moins sur les formes qu'il adopte, que sur une tentative d'explorer son mode de fonctionnement. À l'imitation des formes de vie, je substitue l'étude d'une vie des formes, une vitalité, propre à l'œuvre d'art visant à affranchir l'image de toute transivité. Je passe ainsi de la reproduction des formes visibles à la production de formes autonomes, semblant animées d'une vie propre, hors de toute référence à un modèle vivant.

Cependant, ma recherche ne se situe pas, d'emblée, dans la mouvance de « l'art comme la vie », cherchant à effacer les frontières entre art et vie. Il ne s'agira pas dans cette réflexion d'aborder la fusion entre art et vie prônée par Dada, qui ouvre la voie à Fluxus⁴. Mon propos ne porte pas sur les performances ni sur les happenings, où la vie, en particulier le corps vivant, fait œuvre.

Il ne s'agira pas plus, autre piste offerte par la fusion entre art et vie, de considérer la vie elle-même comme une œuvre l'art, selon le fameux « art de vivre » illustré par Marcel Duchamp, ou l'esthétique de l'existence telle que l'envisage Michel Foucault⁵, consistant à créer sa vie comme une œuvre d'art, en la mettant en forme⁶.

Enfin, mon propos ne porte pas sur une possible fusion entre l'art et le vivant au sens biologique du terme. Il ne s'agira pas d'aborder ici les pistes offertes par le bio-art, tel que

⁴ George Maciunas rédige le Manifeste de Fluxus en 1963. Les artistes de Fluxus prônent un anti-art, parfois sous la forme d'un art vivant, tel que les happenings développés par Allan Kaprow ou les *events* brechtiens.

⁵ Michel Foucault, *Une esthétique de l'existence* (1984), in *Dits et écrits II*, 1976-1988, Paris, Gallimard, 2001, p. 1550. Etienne Souriau développe cette idée dans *Les différents modes d'existence*, suivi de *De l'œuvre à faire*, Paris, PUF, coll. Métaphysiques, [1943], 2009, ainsi que Giorgio Agamben *L'Usage des corps. Homo sacer IV*, 2 (2014), Paris, Seuil, 2015, pp. 153-154.

Marion Laval-Jeantet et Benoit Mangin le pratiquent par exemple, ou les œuvres constituées de matières vivantes en évolution, comme dans les sculptures de Michel Blazy.

En effet, dans ma pratique, l'art et la vie ne sont pas confondus. Le processus artistique reste une métaphore du vivant.

J'adopterai une méthode qui mérite quelques éclaircissements. Face à un questionnement aussi vaste que le rapport entre l'art et la vie, tout d'abord, le traitement ne peut être exhaustif ; aussi, je cheminerai parmi les écrits d'un certain nombre de scientifiques, penseurs et artistes, ainsi que parmi des œuvres qui sont en lien avec certaines problématiques de mon propre travail.

Par ailleurs, je procéderai par strates successives, non seulement en pratique, mais également dans la réflexion. En géologie, les strates sont des couches de matériaux composant le terrain. Par strates, j'entends différents plans, sur lesquels seront abordés successivement chaque concept (plan scientifique, psychologique, philosophique, esthétique, artistique). Enfin, je n'adopterai pas une pensée linéaire mais plutôt un développement spiralaire, qui m'amènera à revenir plusieurs fois sur les œuvres et textes de certaines figures particulièrement importantes pour ma réflexion, en les abordant sous un nouvel éclairage.

J'utilise ma pratique comme analyseur pour aborder sous un nouveau jour différents penseurs et artistes. Les lectures et la pratique se sont ainsi mutuellement enrichies au fil des années où j'ai mené cette réflexion, m'amenant à franchir différents seuils de recherche.

En cherchant à savoir si l'œuvre d'art peut procéder de manière analogue au vivant, j'ai été amenée à formuler un certain nombre d'hypothèses, qui restent à ce stade à vérifier.

D'une part, il s'agira d'envisager l'œuvre feuilletée⁷ comme permettant une nouvelle configuration entre surface et profondeur.

D'autre part, la transparence constitue le point de jonction entre une exploration de la surface et de la profondeur, et une exploration du phénomène vital, questionnant le seuil entre visibilité et invisibilité. Il faudra donc vérifier si le phénomène vital peut être rendu visible en art, et par quels moyens. On émettra l'hypothèse que la création artistique lui assure un espace de visibilité. Doit-on imaginer ce dernier comme un flux continu, se traduisant dans l'image par des lignes, des réseaux ? Ou bien faut-il plutôt l'envisager comme une discontinuité, des grains de vie, représentés par des points et des cercles ?

⁷ Pour reprendre le titre de l'ouvrage éponyme écrit par Jean Arnaud, *L'espace feuilleté dans l'art moderne et contemporain*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, Aix-Marseille Université, série « Histoire, théorie et pratique des arts », 2014.

Mais pour paraître vivante, l'image doit-elle reproduire les formes du vivant, ou bien s'affranchir de tout modèle et devenir ainsi autonome, telle un organisme vivant ?

Concernant une possible vie de l'œuvre, il faudra vérifier si la force ne constitue pas davantage une modalité du vivant que la forme. Ces termes de forme et de force sont essentiels dans l'esthétique vitaliste développée par Gilles Deleuze⁸. Là où la forme dessine les contours de la vie, la force en capte l'énergie. Ainsi dans les toiles de Francis Bacon, c'est la vie elle-même, en tant que force, qui est captée par l'artiste. On se demandera si cette force captée par l'œuvre suffit à rendre l'œuvre vivante.

Par ailleurs, dépassant l'actuel naturalisme occidental, selon le sens proposé par Philippe Descola dans son ouvrage *Par-delà nature et culture*⁹, on s'interrogera sur une possible redistribution du vivant entre nature et culture, pour rétablir la continuité disparue entre humains et non-humains au sein du vivant. L'art serait alors conçu non pas en opposition avec la vie biologique, mais en continuité avec elle.

Mon sujet de réflexion vise à déterminer dans quelle mesure l'art, et en particulier l'image, peut adopter le mode de fonctionnement du vivant, et non seulement ses contours. Ainsi, la dernière hypothèse qu'il s'agira de vérifier est celle d'un processus vivant dans l'art. À ce titre, la prolifération occupera une place importante dans la réflexion : davantage que son résultat visuel, c'est le processus de l'œuvre proliférante qui la rend analogue au vivant, en ce qu'elle naît, croît, se multiplie. Si l'on pousse plus loin cette idée, il faudra se demander si l'œuvre peut vraiment être dotée de vie, au sens biologique du terme.

Cette réflexion sur ma pratique artistique prend donc naissance à la surface, pour interroger les liens entre surface et profondeur, avant de plonger dans les strates de transparence étagée, et de questionner le processus lui-même. Il y aurait une surface extérieure, sorte de peau, à laquelle s'oppose une profondeur. Cette notion de profondeur est valorisée selon une certaine conception, la surface souffrant d'une connotation péjorative et étant associée à une certaine superficialité. Il s'agira, dépassant ces représentations, de considérer la surface non comme le contraire de la profondeur, mais comme sa composante, et d'analyser en particulier la figure de l'œuvre feuilletée, étageant les surfaces. Surface et profondeur, en tant que concepts, seront ainsi étudiés sur le plan de la médecine, de la psychanalyse, de la philosophie, puis de la création artistique.

⁸ Reprenant l'apollinien et le dionysiaque, concepts nietzschéens. Deleuze oppose en effet la forme, principe apollinien, ayant des contours définis et une existence figée, à la force, énergie brute.

⁹ Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Bibliothèque des sciences humaines, Paris, Gallimard, « NRF », 2005.

Dans un second temps, je m'attacherai à étudier les différents types de transparence, On peut distinguer la transparence totale, traversée à la fois par la lumière et par la vision, la transparence partielle ou translucide, et la transparence permise par l'ouverture de trous, de grilles. La superposition des transparences permet de questionner non seulement les liens entre surface et profondeur, mais encore les seuils de visibilité.

C'est à la visibilité du phénomène vital qu'est consacrée la dernière partie de ma réflexion. Si l'on cherche comment l'œuvre d'art peut procéder de manière analogue au vivant, on peut envisager l'œuvre comme imitant les formes de vie, ou bien animée d'une vie des formes, une dynamique autonome. Il est également possible d'aborder la création artistique sous l'angle du processus et de la prolifération. Ce processus serait commun aux êtres vivants et aux œuvres. Je m'attacherai à la notion de force captée par l'œuvre, afin de déterminer si l'œuvre peut être animée d'une vie propre.

I
Surface et profondeur, l'œuvre comme un
feuilleté

Les arts plastiques, en donnant à voir des œuvres, traitent de la surface comme apparence. Mon investigation du phénomène vital sous ses formes multiples commence donc à la surface des choses, par un effleurement.

Lorsqu'on cherche à situer la vie, on est tenté de chercher à la surface des corps des traces de sa présence. Ainsi, on peut reproduire l'apparence des formes de vie. Une autre solution consiste à fouiller dans la profondeur des corps, pour y chercher le principe vital invisible sur leur enveloppe. Surface et profondeur semblent ainsi deux directions possibles dans cette quête de la vie. Mais que sont précisément ces deux notions ? Où chercher la vie, parmi ces deux polarités possibles ? Enfin, ne s'agit-il pas là d'une fausse dichotomie, surface et profondeur étant en quelque sorte liées ?

Cette première partie nous permettra d'explorer les termes de surface et de profondeur, tant dans leur rapport à l'œuvre d'art en général qu'au domaine corporel. Après avoir défini ces termes, ainsi que d'autres qui leur sont associés, nous envisagerons ces notions de surface et de profondeur dans différents domaines. Nous aborderons en premier lieu le domaine médical, en nous demandant si la médecine considère la vie comme un phénomène de surface ou bien caché dans les profondeurs du corps, puis nous aborderons, sous le prisme de ce même questionnement, les domaines de la psychologie, de l'esthétique et enfin des arts plastiques.

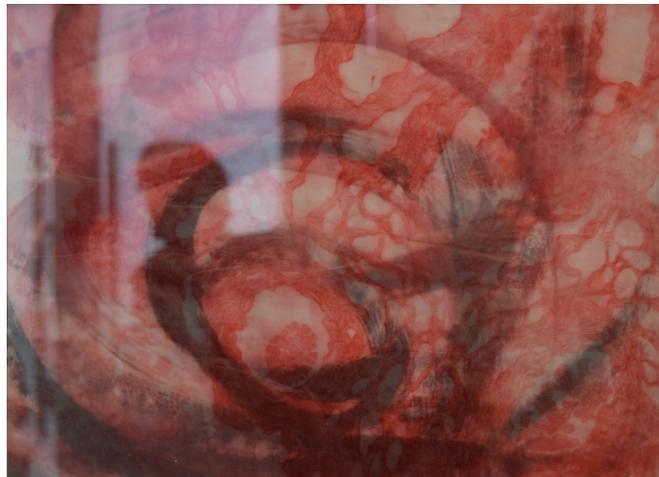
1.1 Surface et profondeur, définitions

« Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau¹⁰. »

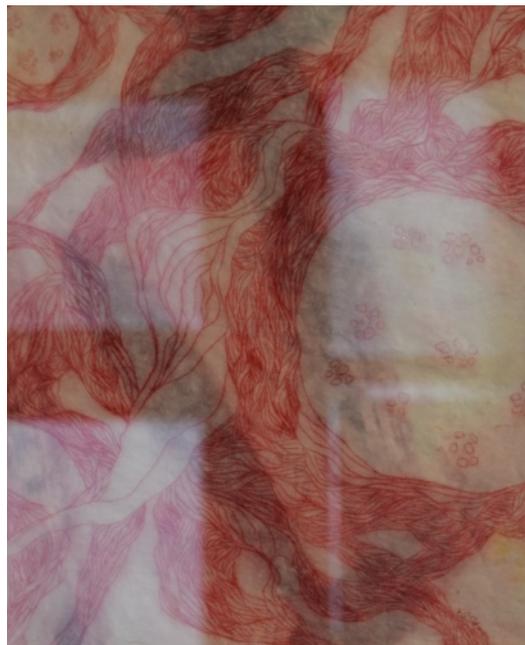
Une partie de mon travail s'attache à ce qui est visible du vivant au premier abord, c'est-à-dire la peau. Tout organisme vivant est composé d'une peau et d'une profondeur. Cette enveloppe externe de l'organisme en constitue la surface. Grâce à cette paroi englobante, l'organisme apparaît comme un tout. Faut-il pour autant considérer la peau comme superficielle, parce qu'il s'agit d'une surface ? Abordons ces questionnements par l'analyse de deux productions personnelles.

¹⁰ Paul Valéry, *L'idée fixe* [1931], *Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, pp. 215-216.

1.1.1. Dermases



Dermase I, 24 x 30 cm, estampe sur papier calque, papier, peinture acrylique



Dermase II, 24 x 30 cm, estampe sur papier de soie, papier, peinture acrylique

Dermase I et *Dermase II* sont deux dessins multicouches réalisés au début de ma recherche, qui représentent des cellules, prises dans un entrelacs de fibres. Leur titre est un néologisme, formé à partir de la racine *derm-*, « relatif à la peau », et du suffixe *-ase*, inventé, rappelant *-stase* qui signifie « arrêt ». Ce titre, comme celui de nombre de mes productions, s'inspire de la nomenclature qu'ambitionnait le médecin dermatologue Jean-Louis Alibert, à

partir des modèles de nomenclature mis en place en chimie ou en botanique¹¹. J'ai détourné les préfixes et suffixes de la médecine pour former des noms inventés, plus proches à mon sens d'un imaginaire du corps tel qu'il est vécu.

Comment les notions de surface et de profondeur s'articulent-elles dans ces compositions ?

Tout d'abord, ces dessins sont des surfaces. Il s'agit d'estampes réalisées à la pointe sèche dans du plastique, puis imprimées à l'encre rouge carmin sur du papier de soie. Chaque tirage a été superposé à un fond, réalisé d'un geste rapide à l'acrylique sur du papier blanc à grain, à l'aide d'un pinceau épais. Les deux dessins ont été produits en différentes étapes successives. L'association avec les fonds n'était pas prévue au départ. J'ai d'abord gravé *Cellules I*, puis quelques mois plus tard *Cellules II*. Plus tard encore, alors que je me demandais comment présenter ces travaux, j'ai essayé de les superposer à des peintures gestuelles que j'avais effectuées la même année. Le graphisme de la gravure, délicat, contraste avec celui des lignes épaisses du fond dont la facture rapide tranche avec le travail lent et méticuleux de la première strate.

On remarque des distinctions entre les deux compositions. Alors que l'une est présentée en format portrait, l'autre est en format paysage. Les dessins de cellules visibles sur la couche externe relèvent également d'une échelle différente, l'une étant bien plus grande que l'autre. La finesse des traits de *Cellule II*, si l'on compare à *Cellule I*, a été rendue possible par la nature du support, plus souple et malléable à graver (il s'agissait de rhodoïd, tandis que *Cellule I* a été gravée dans du plexiglas plus rigide). L'organisation des lignes de l'arrière-plan aussi diffère. Les deux fonds entrent en dialogue avec la première strate et impriment un mouvement à la composition : dans *Cellule I* il s'agit d'un mouvement rectiligne ascensionnel (ou de chute), tandis que dans *Cellule II* le mouvement part de la figure de la cellule pour tracer une spirale. Deux temporalités coexistent : la strate inférieure inscrit ainsi un mouvement gestuel et spontané en filigrane sous un dessin minutieusement gravé.

Les deux supports utilisés pour les estampes sont fragiles et fins : du papier de soie, et du papier japon. Translucides, ils laissent entrevoir une seconde couche, réalisée à la peinture acrylique. Ils les recouvrent comme un fragile épiderme. Cependant, il existe une tension entre la surface et la profondeur. En effet, les fins papiers de la première couche servent de support

¹¹ « A l'époque de Laennec, Alibert, sur le modèle des chimistes, tente d'établir une nomenclature médicale : les terminaisons en -ose désignent les formes générales de l'altération (gastrose, leucose, entérose), celles en -ite désignent les irritations des tissus, celles en -rhée les épanchements, etc. » Michel Foucault, *Naissance de la clinique*, Paris, PUF, « Quadrige », [1963], 2015, p. 187.

à des images inspirées d'histologie de la peau. Elles donnent donc à voir la surface du corps, mais dans son épaisseur invisible, qui est déjà profondeur, une profondeur représentée. Les deux strates de papier superposées quant à elles, créent une profondeur réelle. La dichotomie entre surface et profondeur n'a donc pas lieu d'être : la profondeur ici est en effet composée de surfaces.

Les lignes épaisses de la sous-couche, à peine visibles à travers la surface, inscrivent de par leur facture un mouvement à la composition, en spirale dans l'une, vertical dans l'autre. Cette profondeur, dont les contours traversent la surface, n'est pourtant composée que d'une seule strate, laquelle a la particularité d'être positionnée en-dessous.

A quoi donc correspond la profondeur ? N'est-elle pas finalement qu'un ensemble de surfaces superposées ?

1.1.2. De la surface aux surfaces, définitions temporaires

Les termes de surface et de profondeur, loin d'être de simples repères spatiaux, paraissent d'emblée fortement connotés. Comment les définir ?

Le terme surface, du latin *superficies*, désigne la partie extérieure d'un corps, en particulier sa partie visible. Dès 1690, le terme est employé pour désigner une « *couche apparente et peu profonde*¹² ». Il désigne ainsi le sol par rapport au sous-sol, ou encore l'étendue supérieure d'une nappe d'eau.

En géométrie, la surface est une figure à deux dimensions, cependant elle n'est pas forcément plane. En effet, elle peut également être l'enveloppe d'un volume, dont le prototype pourrait être la sphère ; elle constitue alors la frontière entre l'intérieur et l'extérieur. Limite d'un corps en volume, elle partage l'espace entre l'intérieur et l'extérieur. De plus, la surface n'est pas forcément fermée, elle peut aussi être ouverte.

Le mot s'emploie au sens figuré dès 1678, pour désigner les apparences. L'expression refaire surface signifie apparaître de nouveau. Dans un sens plus large encore, la surface est le premier contact avec les choses, dont elle livre des informations sur le contenu. Une surface s'appréhende visuellement, mais aussi tactilement. Or traditionnellement, on considère la surface comme étant l'opposé de la profondeur, celle-ci étant la dimension que recherche la vraie connaissance. La surface est ainsi considérée comme une mince couche dénuée de toute profondeur, de toute épaisseur, et qui enrobe les choses sans en approcher l'essence.

¹² *Dictionnaire historique de la langue française*, dir. Alain Rey, [1992], 2012, Paris, Le Robert, p. 3536.

Le terme de surface se distingue de termes voisins tels que :

- Superficie : du latin classique *superficies*, « partie supérieure », de *super*, « par-dessus », et *facies*, forme extérieure¹³. Le terme a servi à former le mot surface. Il désigne d'abord ce qui se présente immédiatement à l'esprit, par opposition au fond. Puis au XII^{ème} siècle il désigne la partie visible de quelque chose.

Dérivé de superficie, l'adjectif « superficiel » désigne tout ce qui n'intéresse que la surface, et au sens figuré tout ce qui n'est pas profond. Dès le XVI^{ème} siècle, il désigne une idée, une connaissance, un sentiment ou une personne sans profondeur, un esprit qui ne va pas au fond des choses. La superficialité caractérise ainsi ce qui ne fait qu'effleurer les choses, restant hors du sens et de la vérité.

- Paroi (du latin *paries, parietis*, « mur de maison ») : désigne la face interne ou externe d'un mur, par extension la partie solide qui isole un récipient, la surface d'une excavation, ou un versant rocheux.

- Couche, issu du latin *collare*, « coucher, placer horizontalement » : désigne d'abord le lit, puis par extension une étendue uniforme de substance sur un espace donné, notamment en géologie. En anatomie, il caractérise les surfaces histologiques.

- Strate, issu du latin *stratum*, « couverture de lit, lit, housse, selle, pavage », le terme est utilisé par les géologues dès le XVIII^{ème} siècle selon la même acception que « couche » pour désigner les stratifications du sol. Par extension, en biologie on parle de « strates de cellules » pour désigner une couche constitutive¹⁴.

- Plan, du latin *planus*, « égal, uni, plat » : le terme qualifie une surface sans aspérités, inégalités ni courbure. Par extension, le substantif désigne une surface plane limitée, en physique ou en hydrologie par exemple, mais aussi en géologie (plan de stratification), et en biologie (plan de segmentation). Dès l'époque classique, le mot désigne par ailleurs chacune des surfaces planes perpendiculaires à la direction du regard, représentant les éloignements et profondeurs dans une scène réelle ou figurée en perspective (plan perspectif). Par abstraction, le mot désigne la manière de regarder les choses, le domaine auquel on les rattache (« sur tous les plans », « sur le plan de »).

- Peau : issu du latin *pellis*, « fourrure, peau tannée, cuir, parchemin, enveloppe extérieure », le terme désigne les tissus vivants qui recouvrent le corps des hommes et des animaux.

¹³ *Ibid.*, p. 783.

⁵ Le verbe « stratifier » emprunte également son sens du latin, en particulier celui des alchimistes pour qui stratifier consistait à disposer en couche pour purifier et fondre. *Ibid.*, p. 3484.

La peau est ainsi une surface vivante. Ces expressions témoignent de l'importance de la peau : « y laisser sa peau », « avoir la peau sur les os », « se sentir bien, se sentir mal dans sa peau », « faire peau neuve », etc. Pour ma part, j'utilise le terme de peau dans un sens personnel et élargi, qui englobe les membranes internes du corps telles que la rétine par exemple.

- Enveloppe : du latin classique *volvere*, faire rouler, devenu *volopere* en ancien français, « entourer, envelopper », dès le XVII^{ème} siècle le terme désigne la pochette de papier destinée à contenir du courrier. Le terme d'enveloppe sous-tend une relation avec un contenu. Au sens figuré, il désigne ce qui cache l'apparence extérieure, souvent trompeuse. Ainsi, traditionnellement, le corps humain est considéré comme l'enveloppe de l'âme.

- Membrane : le terme, issu du latin *membrana*, dérivé de *membrum* « membre, peau qui recouvre les membres », sous-tend l'idée de l'organisme entier. Il désigne en anatomie-pathologique le tissu qui tapisse les organes. En médecine, on peut utiliser les termes suivants pour désigner une membrane : « *amnios, aponévrose, blastoderme, chorion, coiffe, couenne, crépine, diaphragme, endocarpe, endocarpe, épendyme, filet, fraise, hymen, manteau, opercule, péricarde, périchondre, périoste, péritoine*¹⁵... ».

- Épiderme (du grec *epi* « sur, vers », « pendant », « en plus », et *derma* « la peau ») : le terme désigne déjà en latin la couche superficielle de la peau. Par analogie, l'épiderme désigne la couche superficielle de quelque chose. Être épidermique signifie être sensible, être susceptible. Epidermique peut aussi signifier superficiel (« réaction épidermique »).

- Nappe : linge, ou vaste couche, étendue plane et liquide.

- Pellicule (de *pellicula*, diminutif de *pellis*, petite peau) :

Une pellicule est au sens premier du terme une fine membrane qui protège et enveloppe certaines parties des végétaux ou des animaux et, par extension, le mot désigne une couche, toujours fine, d'une matière solide à la surface d'un liquide ou sur la face extérieure d'un solide¹⁶.

Le terme de pellicule connote une certaine fragilité.

Tous les termes définis ci-dessus peuvent être utilisés, chacun amenant une nuance, pour désigner la surface, traditionnellement opposée à la notion de profondeur. Comment donc définir la profondeur ?

¹⁵ Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, [1985], 1995, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », p. 35.

¹⁶ *Ibid.*, p. 237.

1.1.3 Définition de la profondeur

Issu du latin *profundus* (de *pro-*, pour, et *-fundus*, fond), le terme désigne la qualité de ce qui est profond. On distingue deux types de profondeur. La profondeur verticale désigne l'écart entre un fond et une surface (par exemple un lac, ou encore une plaie). La profondeur horizontale désigne l'écart entre le point le plus éloigné et le point le plus rapproché d'un paysage. Le terme peut également être utilisé dans un sens plus large pour signifier l'écart entre les deux parois extérieures d'une surface (au sens d'épaisseur). Ainsi une surface peut également être dotée de profondeur. On distinguera alors différents types de profondeur : la profondeur horizontale, la profondeur verticale, la profondeur propre à l'objet au sens d'épaisseur ou de volume.

Les sens figurés et analogiques du terme se développent dès le Moyen Âge français. Un esprit profond pénètre fort avant dans la connaissance des choses. Un sentiment intense et durable, comme l'ennui, peut être profond. Les sciences profondes vont au fond des choses. Une couleur foncée et intense qui évoque la nuit peut être qualifiée également de profonde. Un sommeil, un soupir, peuvent aussi être profonds.

Tantôt le profond est considéré comme ce qui est simplement caché sous la surface (l'abyssal, le sous-jacent, l'intime, le personnel), tantôt, il bénéficie d'une connotation positive supplémentaire, profond signifiant alors complexe, authentique, essentiel, réel, ou vrai. En résumé, au niveau des connotations, traditionnellement, surface et profondeur paraissent opposées, la première étant souvent dénigrée au profit de la seconde. Pourtant, sont-elles vraiment si opposées ?

1.1.4. Surface et profondeur, des termes opposés ?

Deux conceptions de la surface, prise au sens de phénomène, permettent de réconcilier cette dernière avec la notion de profondeur conçue comme une stratification de surfaces.

1.1.4.1. La peau des choses, une théorie de la vision

Lucrece, dans son *De natura rerum*, conçoit la vision comme une phénomène pelliculaire : les apparences sont des membranes qui, détachées des objets, viennent frapper l'œil.

Je vais maintenant aborder [...] l'existence de ce que nous appelons les simulacres ; ce sont des sortes de membranes qui se déplacent parfois dans l'espace après s'être détachées de la surface des corps et, que nous soyons éveillés ou plongés dans le rêve, ces éléments viennent à nous et jettent la terreur dans nos esprits¹⁷.

Les images apparaissant dans les rêves seraient ainsi non pas les fruits de l'imagination, mais de fines membranes détachées des objets eux-mêmes, et qu'il appelle simulacres. A partir de cette hypothèse portant sur les rêves, Lucrèce tire une théorie de la vision en général.

Je professe donc que des images, des figures ténues sont émises par les choses, se détachant de leur couche superficielle : appelons-les en quelque sorte membranes ou écorce, puisque celle-ci maintient une forme et des traits semblables à l'objet, quel qu'il soit, dont elle s'est détachée pour errer dans l'espace. Certains sont volatiles, comme la fumée, la chaleur des flammes, d'autres plus solides, forment un tissu plus serré et plus dense, comme les souples tuniques que les cigales déposent souvent en été, ou les membranes qui se détachent des corps des veaux¹⁸.

Les êtres et choses sont présentés comme pelliculaires : on imagine leur profondeur stratifiée à partir de ces membranes détachables, sortes de peaux.

1.1.4.2. La photographie, une radioscopie du réel

Au XIX^{ème} siècle, Nadar et Balzac développent conjointement une théorie comparable, en remplaçant la vue par l'appareil photographique. Dans un commentaire sur Balzac, Nadar écrit :

Chaque corps dans la nature se trouve composé de séries de spectres, en couches superposées à l'infini, foliacées en pellicules infinitésimales dans tous les sens où l'optique perçoit ce corps. [...] Chaque opération daguerrienne venait donc nous surprendre, détachait et retenait en se l'appliquant une des couches du corps objecté. De là pour ledit corps, et à chaque opération renouvelée, perte évidente d'un spectre, c'est-à-dire d'une part de son essence constitutive¹⁹.

La photographie détache une mince pellicule de l'objet lui-même. Ce faisant, elle lui retire de la substance ; par suite le modèle risque de se désubstantialiser à force d'être pris en

¹⁷ Lucrèce, *De la nature*, présentation, traduction et notes de Charles Guittard, Paris, Les Éditions de l'Imprimerie Nationale, coll. « La Salamandre », 2000, Chant IV, p. 262.

¹⁸ *Ibid.*, p. 263 : « dico igitur rerum effigies tenuisque figuras/mittit ab rebus summo de corpore rerum, quae quasi membranae vel cortex nominantur, quod speciem et formam similem gerit eius imago, cuiuscumque cluet de corpore fusa uagari ».

¹⁹ Nadar, « Balzac et le daguerréotype », dans *Quand j'étais photographe*, [1900], Arles, Babel-Actes-Sud, 1998, pp. 17-18.

photographie. D'abord appelée héliographie, la photographie est considérée comme une radiographie de l'univers visible. La matière est réduite à une « peau » des choses, fixée dans la chambre noire.

Cette conception spectrale de la photographie laisse libre cours aux théories spirites, la photographie étant alors censée capter l'aura et le rendre visible²⁰.

Ainsi, dans ces deux conceptions, de fines membranes se détachent de l'objet pour se fixer dans l'œil ou sur le papier photographique, L'image, devenue indicielle, est un échantillon infime de l'objet réel.

Ces deux conceptions nourrissent mon imaginaire. Surface et profondeur ne sont plus opposées, ni dans leur présence matérielle, ni dans leur portée symbolique. Le monde apparaît comme une stratification, composée de membranes quasi-immatérielles. Les termes de surface et de profondeur ne s'opposent plus. Lorsque je superpose des strates de calque ou de plastique transparent, mon travail ne porte ni sur la profondeur ni sur la surface, mais sur l'étagement qui les relie.

²⁰ Les débuts de la photographie associent en effet science et intuition. Certains voient dans la photographie une technique permettant de capter et de rendre visible l'aura.

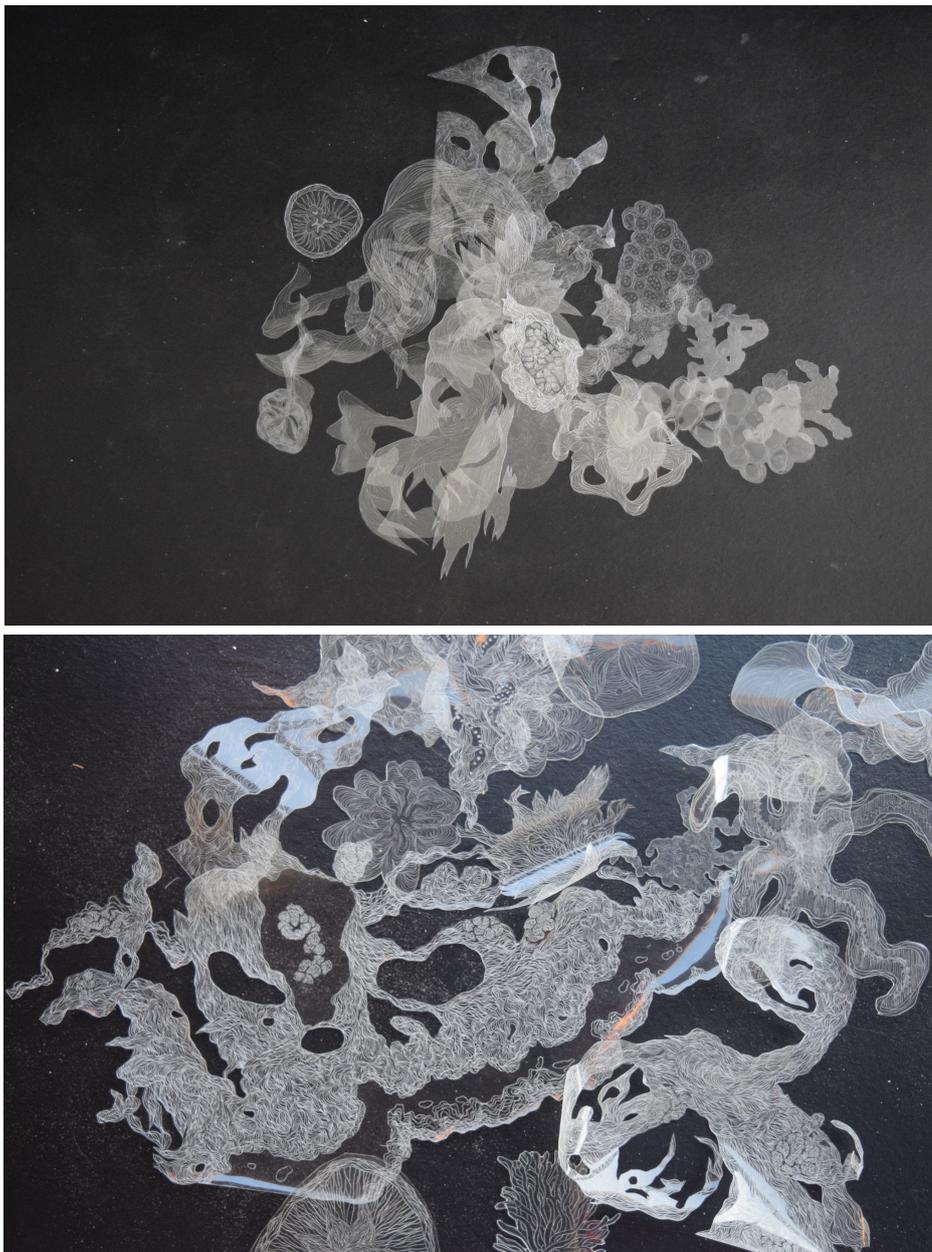
1.2. Surface et profondeur en médecine : la peau est-elle superficielle ?

« Que cette enveloppe se montre sous la forme d'une peau, d'une écorce, d'une coquille, peu importe, tout ce qui a vie, tout ce qui agit comme doué de vie est muni d'une enveloppe²¹. »

Au départ de mon investigation plastique, il y a une fascination pour les images histologiques que m'a présentées une amie dermatologue. Les lignes complexes et les couleurs acidulées de ce type d'imagerie m'ont inspirée pour réaliser des compositions en gravure. Peu à peu, je me suis détachée de ces modèles pour ne garder que l'idée de la peau et du foisonnement cellulaire. L'analyse d'un de mes travaux encore proche de ce modèle d'imagerie médicale permettra de s'interroger sur la peau, cette surface vivante. Quelle est donc la relation qui se tisse dans ce travail, et dans son modèle, la peau, entre surface et profondeur ?

²¹ Johann Wolfgang von Goethe, *Œuvres d'histoire naturelle*, p. 19, cité par François Jacob dans *La logique du vivant, op. cit., p. 115*.

1.2.1. *Microptose*



Microptose, acétate gravé, dimensions variables

Microptose est un ensemble de gravures sur acétate, aux fins sillons confinant avec l'invisible. Ces derniers sont révélés par le fond noir sur lequel les gravures se détachent. On distingue alors tout un microcosme de formes évoquant le vivant : des cellules, des fibres, des agglomérats mystérieux, des filaments rappelant les algues... J'ai découpé tous ces éléments dans le plastique avant de les placer pêle-mêle sur le support sombre, au hasard de leur chute. Cette dernière est évoquée dans le titre même par le suffixe *-ptose* qui renvoie en médecine à une descente, une chute. Les éléments, non fixés, sont offerts à la manipulation

et offrent une infinité de compositions modulables, selon leur disposition. Les superpositions créent alors des variations de blancs devenant plus opaques, qui peuvent évoquer les rayographies en art, ou l'imagerie médicale.

La matérialité ténue de ces petites images fait penser à des peaux dont l'histologie a inspiré certains motifs. Pour en revenir à la peau elle-même dont l'imagerie a servi de modèle, doit-on la considérer comme superficielle ? N'est-elle pas empreinte d'une certaine profondeur ?

1.2.2. Surfaces de la vie

On a tendance à considérer la peau comme une surface, cependant ce terme désigne plusieurs strates distinctes.

1.2.2.1. Une peau première : la membrane cellulaire

Au cœur du grouillement vital, à l'échelle microscopique, la première peau est la membrane cellulaire. La cellule, la plus petite unité de vie indivisible, est l'être vivant complet le plus simple. Elle constitue l'unité structurelle et fonctionnelle fondamentale de tous les êtres vivants. Le terme de cellule apparaît au XVII^{ème} siècle²².

La structure de la membrane cellulaire semble conditionner à petite échelle la mobilité de cet être. En effet, alors que les cellules de plantes sont enfermées par une paroi rigide²³, celle des cellules animales²⁴ est souple. Après un processus minutieux consistant à vider les cellules des animaux pour en recueillir les fantômes membranaires, on peut enfin observer leur structure, qui révèle alors une quadruple épaisseur lipidique, répartie en deux membranes plasmiques séparées de quelques nanomètres. A ce feuilletage s'ajoute une grande fluidité. En effet, véritable barrière contenant, la membrane plastique n'en est pas moins perméable aux substances dissoutes. Des molécules la traversent dans un sens ou l'autre, surtout chez

²² Auparavant, on utilisait déjà d'autres mots pour désigner ce petit être vivant, par exemple celui d'atome. Robert Hooke, dans son ouvrage *Micrographia* publié en 1667, utilise pour la première fois le terme de cellule, après avoir observé la microstructure du liège. Il en appelle les cavités délimitées par une paroi de cellulose et de suber des cellules, par association moins avec l'idée de prison qu'avec les alvéoles où les abeilles stockent leur miel. Prenant en compte la dimension psychologique de la connaissance, on peut remarquer que le terme fait appel à l'idée de travail collectif, les abeilles se mettant au service d'une tâche commune. Le terme articule donc déjà l'idée d'individu avec celui de collectif, véhiculant possiblement des représentations d'ordre social et politique.

²³ Au début du XIX^{ème} siècle, on découvre que les tissus des plantes sont formés de répétitions de structures ayant toute un même plan général : une paroi, bien visible, entoure une cavité remplie d'une substance, alors mal connue, dans laquelle baigne un noyau arrondi. Cf. Henri Firket, *La cellule vivante* [1962], Paris, PUF, 1992.

²⁴ Notons que cette distinction est relative, certains végétaux faisant preuve d'une mobilité relative, tandis que certains animaux sont sédentaires.

les animaux. La membrane est aussi zone d'ancrage de cellules voisines, et lieu d'échanges avec le milieu. La surface se modifie de façon continue et dynamique au rythme des déplacements de protéines et des phénomènes d'endocytose et d'exocytose²⁵. Enfin, la membrane permet les échanges avec d'autres cellules. Cette paroi est tapissée de récepteurs ou terminaisons membranaires. Lorsqu'un contact s'établit, il en résulte soit une indifférence, soit une fusion, soit « l'assassinat » de l'une des deux cellules.

La membrane cellulaire n'est donc pas qu'une simple paroi. Cette peau première, moins surface qu'interface, a déjà une profondeur, même infime, composée des couches s'étageant entre l'intérieur cellulaire et le milieu avec lequel cet intérieur échange. Ainsi, le feuilletage et les passages caractérisent la paroi de la plus petite unité de vie.

Qu'en est-il, en changeant d'échelle, de la peau entourant l'animal, cette enveloppe composée de milliards de cellules ?

²⁵ Lors de l'endocytose, une portion de la surface cellulaire pénètre le cytosol, amenant au sein de la cellule une gouttelette du milieu extérieur. A l'inverse, lors de l'exocytose, la paroi d'une vésicule épineuse ou d'une graine de sécrétion est incorporée à la membrane, et son contenu est projeté à l'extérieur. Ces mécanismes permettent les échanges avec le milieu, et permettent le transfert à travers la membrane des molécules ou des virus. Quant à la phagocytose, elle consiste en la digestion d'une particule solide, préalablement accrochée à la membrane de la cellule, par des enzymes qui la réduisent en molécules de petite taille pouvant traverser la paroi de la cellule vers le cytoplasme. Les résidus non digérables (comme le carbone ou la silice) sont éliminés à travers une vacuole qui s'ouvre à la surface de la cellule.

1.2.2.2. De la peau aux peaux, les enveloppes du corps humain

« Il n'y a que les choses superficielles qui puissent ne pas être insignifiantes. Ce qui est profond n'a point de sens ni de conséquences. La vie n'exige aucune profondeur. Au contraire²⁶ ».



Yann Derlin, 1,7 m², silicone, 100 cm x 170 cm, 2018

Cette sculpture présente la peau comme un pan. Elle est constituée d'un lé de silicone translucide s'apparentant à un épiderme humain, translucide, parcouru de grains de beauté et de légères variations de pigmentation. Ce rectangle souple est suspendu au plafond par un dispositif de chaînes et crochets en métal qui évoque un étal de boucherie, non sans une certaine violence. Essentiellement surface, au sens précis de la surface corporelle, cette œuvre est-elle pour autant superficielle ?

Si ce coloris et ces détails sont mimétiques de la peau, en revanche celle-ci est affranchie de sa fonction d'enveloppe. L'œuvre réduit le corps à une surface plane et rectangulaire d'un mètre sur soixante-dix centimètres. En cela, elle interroge la notion de norme. 1,7 m²,

²⁶ Paul Valéry. *Tel Quel*, 10^e édition, p. 271, cité par François Dagognet dans *La peau découverte*, coll. « Les empêchés de tourner en rond », Éditions Synthélabo, Le Plessis-Robinson, 1993, p. 16.

c'est en effet la moyenne de la surface corporelle d'une femme. Le format rectangulaire vertical rappelle le *kakemono* japonais, et interroge la notion de cadrage. S'agit-il d'un simple gros plan, ou bien d'une peau non plus image mais objet ?

Cette œuvre joue avec les codes du tableau. La peinture est remplacée par le silicone et des pigments. La représentation est toujours présente, bien qu'en un gros plan qui mène à l'abstraction.

La surface y est déjà profondeur, comprise au sens d'épaisseur. Une sensualité se dégage du coloris et des jeux de transparence du silicone, ainsi que de la texture qui appelle le toucher. Cette peau recèle dans son épaisseur des grains de silicone incrustés durant la coulée du matériau. Les variations de teinte résultent de différentes couches superposées. De plus, cette lourde peau, qui pèse entre huit et dix kilos, semble dotée d'une vie propre. Elle nécessite en effet un entretien particulier contre la poussière : nettoyée à l'eau et au savon, elle est ensuite saupoudrée de talc afin de ne pas adhérer. Cette vie se poursuit dans les ondulations qui l'agitent à la moindre brise.

Ainsi, cette œuvre d'apparence superficielle, dans la mesure où elle est surface, met en avant la profondeur infime de la peau, étagée en strates, animée de micro-détails et de réactions au milieu. La profondeur n'y est pas seulement topologique, elle est aussi synonyme de sensibilité, de réactivité, de sensualité, d'intimité, au-delà du cadre établi par la norme. La dichotomie traditionnelle entre surface et profondeur ne semble plus pertinente pour évoquer cette sculpture à la profondeur discrète, cachée au sein de la surface.

En quoi le modèle de cette œuvre, la peau, permet-il de penser le rapport entre surface et profondeur ? Un détour par la dermatologie nous éclairera sur ce point.

La peau est souvent considérée comme une simple surface. Dans *La peau découverte*, le philosophe François Dagognet rappelle les *a priori* que relie peau et superficialité. Certains mots issus du latin *pellis*, la peau, révèlent la connotation péjorative dont souffre la peau : par exemple « pelure » (au sens de « déchet »), « peau » (au sens de « femme de mauvaise vie »). Selon lui, la peau a souffert d'une dévaluation du sensible au profit de l'intelligible. De faible épaisseur, elle est perçue comme digne de peu d'intérêt parce qu'elle est seulement une « couverture » au corps, et à la personne, qui sont en profondeur. L'auteur déplore le discrédit du cutané :

[...] celui-ci ne représenterait que le local (par opposition au général, ou l'horizontal (par opposition au vertical), ou le contenant (par opposition au contenu), voire l'extensif (par opposition au caché et à la profondeur) ; tout semble confluer vers ce qui le minimise ou du moins le restreint²⁷.

Pourtant, la peau est en réalité tout sauf une simple enveloppe reléguée en périphérie de l'être. C'est un des organes les plus volumineux du corps humain, qui pèse entre deux et trois kilos selon les individus, et peut varier entre un et demi et deux mètres carrés de surface. Essentielle à la vie, la peau n'est pas juste un organe : elle nous constitue. Se regarder dans le miroir ne revient pas à regarder un organe mais à se regarder soi.

La peau n'est pas non plus une simple surface. Elle est en effet composée de trois couches superposées : épiderme, derme et hypoderme. Mais ces trois couches forment dans les faits plutôt un feuilleté complexe. L'épiderme se compose de la couche cornée (quatre couches de kératine superposées), et d'une couche sous-jacente formée par six à huit couches superposées de cellules. Le derme, quant à lui, est composé d'une part d'une zone papillaire superficielle, de l'autre de la zone réticulaire ou chorion. Enfin, l'hypoderme, dont la structure ressemble à une éponge, et qui a pour fonction d'isoler le corps, est lui-même constitué de trois couches : le panicle adipeux, le fascia superficiel, et le tissu sous-cutané. Ainsi les strates de la peau composent-elles une profondeur, aussi infime soit-elle. De plus, celle-ci est animée de trous et de passages²⁸ qui ouvrent à la fois sur le milieu extérieur et l'intérieur corporel.

La peau est également une surface d'inscription en lien avec cette intériorité. L'état de santé de l'individu s'affiche sur sa peau : pâleur, ictère, sébum... S'impriment également sur le corps divers indices de la vie émotionnelle, tels que le rougissement, le pâlissement. Enfin la peau peut être le support de ces traces artificielles que sont le tatouage et la scarification. Ainsi, surface du corps, elle est tout sauf superficielle.

Qu'en est-il de ce modèle de la peau dans mon travail ? M'inspirant au départ d'histologies de la peau, je n'en ai conservé que l'idée d'un étagement de strates plus ou moins transparentes, minces surfaces sensibles au travail graphique.

²⁷ François Dagognet, *La peau découverte*, op. cit., p. 31

²⁸ Si la première couche fait office de barrière cutanée, les trous et passages permettent d'exsuder et d'absorber. Certaines cellules se déplacent entre surface et profondeur cutanées, telles les cellules de Langerhans. Enfin, le phénomène de desquamation qui permet le renouvellement total de la surface corporelle régulièrement, pousse en surface les cellules des couches plus profondes de la peau.

La peau désigne l'enveloppe extérieure du corps. Cependant, n'est-il pas possible de considérer les membranes internes du corps comme des sortes de peaux ? Selon cette acception personnelle, le corps ne comprendrait pas une mais des peaux, de natures différentes, et se présenterait comme un stratifié.

1.2.2.3. Strates internes : la médecine des membranes

La dermatologie analyse la surface corporelle, à l'opposé de ce qu'on peut appeler une médecine des profondeurs, opérant dissections et chirurgies. Pourtant, la profondeur corporelle n'est-elle pas elle également composée de strates ?

Le médecin et rénovateur de l'anatomie pathologique, Xavier Bichat, à la fin du XVIII^{ème} siècle, révolutionne la méthode de la clinique²⁹. Durant sa courte carrière (il est mort à trente ans), Bichat est réputé avoir disséqué plus de six cents cadavres et même profané des sépultures à cet effet. De cet exercice de l'anatomie pathologique, il tire un *Traité des membranes en général, et de diverses membranes en particulier*³⁰ publié en 1799, où il met à jour, à l'intérieur du corps, de grandes surfaces tissulaires homogènes interconnectées, qu'il appelle membranes. La vie organique et la vie animale se caractérisent par la contractilité et la sensibilité de ces membranes. Aux trois types de membranes principales, simples, (séreuses, muqueuses et fibreuses), s'ajoutent les membranes composées (fibro-séreuses, séro-muqueuse et ainsi de suite). Bichat distingue ainsi vingt-et-un types de membranes³¹, qu'il classe en fonction de leur structure, de leurs propriétés et de leur rôle. Chacune de ces membranes a une vitalité propre.

Ce réseau de membranes déploie une surface interne considérable :

²⁹ Michel Foucault, *La naissance de la clinique*, Paris, PUF, « Quadrige », [1963], 2015, p. 193. Analyser la pathologie revient à retracer, *post mortem*, au cours d'une autopsie, le chemin emprunté par les petites morts qui se diffusent dans le corps, circulant le long de ces membranes, pour en déterminer le foyer. Foucault voit dans les recherches et la méthode de Bichat une révolution épistémologique.

« Ce qui est modifié donnant lieu à la médecine anatomoclinique, ce n'est donc pas la simple surface de contact entre le sujet connaissant et l'objet connu ; c'est la disposition plus générale du savoir qui détermine les positions réciproques et le jeu mutuel de celui qui doit connaître et de ce qui est à connaître ».

³⁰ Xavier Bichat, *Traité des membranes en général, et de diverses membranes en particulier* [1816], Paris, Méquignon-Marvis Libraire, Gabon Libraire, 1977.

³¹ Ces membranes sont la membrane cellulaire, la membrane nerveuse de la vie animale, la membrane nerveuse de la vie organique, la membrane artérielle, la membrane veineuse, la membrane des vaisseaux exhalants, celle des vaisseaux absorbants, la membrane osseuse, la membrane médullaire, la membrane cartilagineuse, la membrane fibreuse, la membrane fibrocartilagineuse, la membrane musculaire animale, la membrane musculaire, la membrane muqueuse, la membrane séreuse, la membrane synoviale, la membrane glanduleuse, la membrane dermoïde, la membrane épidermoïde, et enfin la membrane pileuse.

Ce n'est pas exagérer la proportion des membranes internes avec la peau, que de la fixer de 8 : 1 ; et s'il était possible de les rassembler toutes en une même surface, peut-être aucune n'offrirait un aspect exactement semblable à celui des autres³².

Bichat conçoit le corps comme une stratification interne, et les membranes comme des sortes de peaux, en prolongement avec la peau à l'extérieur. Cette invagination, permettant à la peau de devenir interne, résout le paradoxe d'une extériorité sans connexion avec l'interne, puisque la surface externe devient aussi interne.

On doit donc, d'après l'inspection et l'observation, considérer la surface muqueuse en général comme formée par deux grandes membranes successivement déployées sur plusieurs organes, n'ayant entre elles de communication que par la peau, qui leur sert d'intermédiaire, et qui, se continuant avec toutes deux, concourt ainsi avec elles à former *une membrane générale partout continue, enveloppant au-dehors l'animal, et se prolongeant au-dedans sur la plupart de ses parties essentielles*. On conçoit qu'il doit exister des rapports importants entre la portion intérieure et la portion extérieure de cette membrane unique³³.

La vie, comme la mort, circule le long de ces surfaces interconnectées en un vaste réseau.

[...] on peut concevoir la surface muqueuse, comme la surface fibreuse, d'une manière générale, c'est-à-dire, se prolongeant partout, appartenant en même temps à une foule d'organes, distincte sur chacun par sa forme, sa texture, sa disposition, mais se continuant dans le plus grand nombre, ayant presque partout des communications³⁴.

Dans *Naissance de la clinique*, le philosophe Michel Foucault évoque ainsi l'apport de Bichat à la médecine :

La découverte majeure du *Traité des membranes*, systématisée ensuite dans *l'Anatomie générale*, c'est un principe de déchiffrement de l'espace corporel qui est à la fois intraorganique, interorganique et transorganique. L'élément anatomique [...] n'est plus qu'une forme secondaire d'un espace primaire qui, par enroulement, superposition, épaissement, le constitue. Cet espace est tout entier défini par la minceur du tissu³⁵.

L'anatomie pathologique est ordinale avant d'être localisatrice, précise Foucault³⁶ : elle procède à une analyse par strates, à une lecture en diagonale du corps³⁷. Le regard clinicien

³² *Ibid.*, p. 30.

³³ *Ibid.*, pp. 37-38. C'est moi qui souligne.

³⁴ *Ibid.*, pp. 134-135.

³⁵ Michel Foucault, *La naissance de la clinique, op. cit.*, p. 179.

³⁶ *Ibid.*, p. 181.

³⁷ *Ibid.*, p. 193.

est essentiellement « *un regard de surface*³⁸ ». Si profondeur il y a, elle résulte de la superposition de surfaces. Michel Foucault appelle celle-ci le volume anatomo-clinique.

Il faut donc que le regard médical parcoure un chemin qui ne lui avait pas été jusqu'alors ouvert : voie verticale allant de la surface symptomatique à la superficie tissulaire, voie en profondeur qui s'enfoncé du manifeste vers le caché [...]. Le regard médical dont nous avons vu qu'il se posait sur les plages à deux dimensions des tissus et des symptômes devra, pour les ajuster, se déplacer lui-même le long d'une troisième dimension. Ainsi sera défini le volume anatomo-clinique³⁹.

Dans le domaine médical, l'opposition entre surface et profondeur semble donc plus complexe. Cette conception d'un corps stratifié, parcouru de membranes internes, permet de penser la médecine des profondeurs comme une dermatologie du corps interne. Les strates internes et externes du corps ne sont plus opposées et permettent une circulation de part en part du corps.

Cette conception stratifiée du corps, tant externe qu'interne, nourrit mon imaginaire et donne naissance dans ma pratique à une traduction sous forme de feuilleté. La figuration disparaît parfois, seul l'étagement de ces strates ligneuses évoque le corps dans cette superposition.

L'opposition peau-intérieur corporel laisse place à la représentation d'une surface stratifiée, dotée de profondeur, enveloppant une profondeur corporelle elle-même stratifiée en surfaces. Cependant, si la médecine analyse physiquement, par la dissection, les strates internes du corps, l'imagerie médicale découpe aussi le corps en strates, cette fois virtuelles : celles des images⁴⁰. Essentiellement surfaces, celles-ci ouvrent sur la profondeur corporelle. Faut-il considérer les images comme superficielles ? Comment les situer vis-à-vis de l'abstraction ? Cette dernière serait-elle plus profonde ?

³⁸ *Ibid.*, p. 181. « *L'œil de Bichat est un œil de clinicien parce qu'il donne un privilège épistémologique absolu au regard de surface* ». C'est l'auteur qui souligne.

³⁹ *Ibid.*, p. 191.

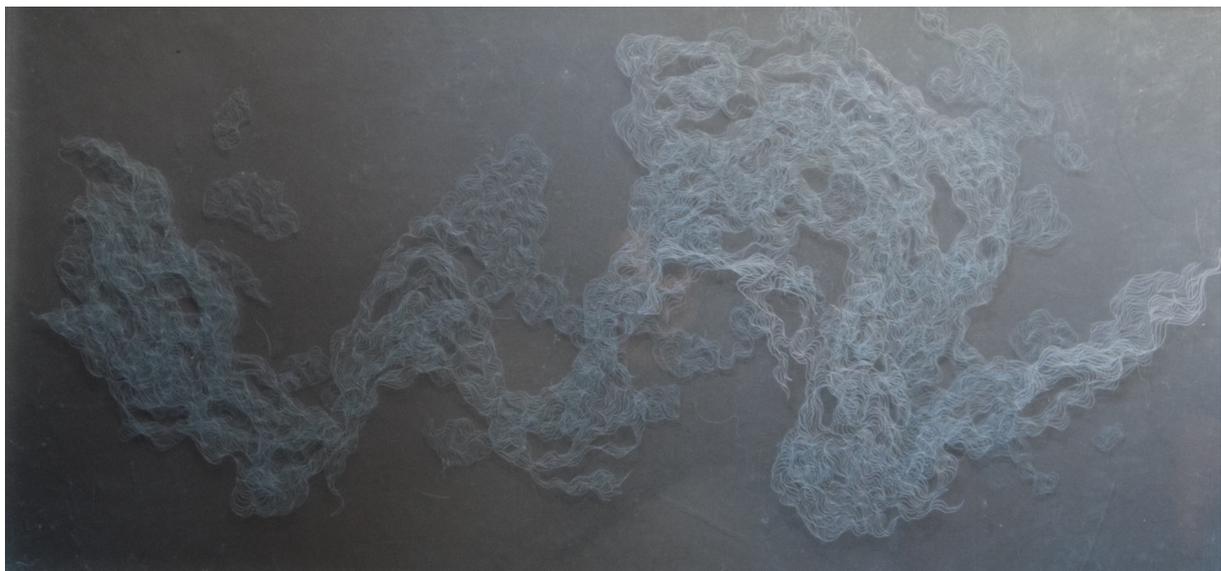
⁴⁰ Ainsi, les coupes horizontales, sagittales, verticales sur un scanner ou une IRM, ou encore les reconstitutions 3D des échographies et scanners analysent le corps par strates.

1.2.3. Image, imagerie et surface

« *L'art, machine abstraite*⁴¹. »

Avec sa méthode d'analyse tissulaire du corps, Bichat devient le père de l'histologie moderne. Cette discipline est la branche de la biologie qui étudie la structure des tissus vivants. Elle a trait aux surfaces internes du corps. Les images histologiques sont des photographies microscopiques, aux couleurs souvent saturées et artificielles. Celles-ci ont constitué le point de départ pour ma fascination du corps interne, et m'ont menée à des recherches plus abstraites. L'analyse d'une de mes productions permettra de chercher à distinguer les notions voisines d'image, telles qu'imagerie, représentation, figuration, mais aussi d'aborder ce qui les a reliées aux notions d'abstraction, de surface et de profondeur.

1.2.3.1 *Hagiasme I*



Hagiasme I, deux plaques de plexiglas gravé, papier gris, 25 x 60 cm

Hagiasme I est une composition gravée dans du plexiglas. Les deux plaques sont présentées horizontalement. En se penchant sur les plaques, et en se déplaçant pour jouer avec les reflets et jeux de lumière, on remarque que les fins sillons de la gravure s'obscurcissent lorsqu'ils sont placés en-dessous des autres strates. L'infime teinte du plastique transparent crée ainsi un effet de profondeur, à la manière de la perspective aérienne. Cependant, c'est

⁴¹ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie II*, Les Éditions de Minuit, Paris, coll. « Critiques », 1980, p. 619.

davantage l'élément aqueux qui est convoqué ici : le miroir brillant et lisse de ces plaques fait penser à un plan d'eau qui serait troublé en profondeur par un courant.

L'ensemble peut encore évoquer les tissus du corps : si les tons légèrement bleutés et la transparence de cette composition semblent *a priori* trancher avec l'évocation du corps, masse opaque à la chair dense, *Hagiasme* se rapproche pourtant de certaines images médicales, dévoilant un intérieur corporel rendu lisse, gris, désincarné. Il pourrait s'agir d'un échantillon histologique sur une lamelle de biologiste, prête pour l'analyse.

J'ai voulu jouer avec les effets de profondeur et de superposition pour créer un flux de lignes, qui dans mon imaginaire, serait la transcription de l'énergie vitale circulant dans le corps, le long de ses réseaux fibreux. Ainsi, je convoque le corps tout en m'éloignant de la précision scientifique. Dans quelle mesure s'agit-il alors d'une composition abstraite ? L'imagerie médicale ne se rapproche-t-elle pas parfois d'une forme d'abstraction ? Quand y a-t-il image ? Il paraît pertinent de revenir sur les définitions de ces termes.

1.2.3.2. Définitions temporaires

- Imagerie : désigne tout ce qui a trait aux images. Il s'agit soit de la conception, la fabrication et la publication d'images, soit d'un ensemble d'images. L'imagerie médicale, apparue à la fin du XIX^{ème} siècle, regroupe l'ensemble des techniques qui permettent d'obtenir des images du corps interne. Ensemble des moyens d'acquisition et de restitution des images du corps humain, l'imagerie médicale a pour but de livrer de la manière la plus précise possible des informations sur la partie du corps étudiée.

L'imagerie utilise cinq différentes techniques : les rayons X (tomodensitométries X, radiographies X, ostéodensitométries...), le champ magnétique (IRM, magnétoencéphalographie...), la radioactivité (scintigraphies obtenues avec injection de liquide radioactif dans les veines, tomographies TEMP ou TEP...), les ultrasons (utilisés dans les échographies), et enfin les rayons lumineux (endoscopies, OCT...).

- Image : du latin *imago*, masque mortuaire moulé sur le visage du mort. L'image est la représentation analogique d'un modèle, être ou chose. On considère habituellement qu'elle est donc figurative.

- Figuration : fait de représenter un modèle. En art on oppose habituellement la figuration, où l'on reconnaît le modèle, à l'abstraction, uniquement formée de couleurs et de formes autonomes par rapport au monde réel.

L'imagerie livre des images. Cependant ces images ne peuvent être identifiées sans légende ni explications : elles donnent à voir l'invisible microscopique du corps interne, qui n'est habituellement que senti mais non vu. Sans légendes, ces images paraissent des abstractions. Quelle est donc la relation qui se tisse entre l'abstraction, la figuration et l'imagerie ?

1.2.4 Imagerie et imaginaire

Développée à partir de la fin du XIX^{ème} siècle, l'imagerie médicale révolutionne l'imaginaire corporel. Quelle conséquence a-t-elle sur ce dernier ? En quoi imagerie et imaginaire sont-ils liés ?

L'imagerie médicale fait en effet image, elle représente le corps à des fins utilitaires, et nécessite de la précision concernant la localisation et l'identification des formes représentées. Cependant, cette imagerie permet de voir un invisible corporel étrange. Ne pouvant en reconnaître les formes, on peut les regarder comme des compositions abstraites. L'imagerie se situe alors entre figuration et abstraction.

Dans *Qu'est-ce que l'art abstrait*, le philosophe et historien de l'art Georges Roque invite à élargir la définition que l'on fait de l'abstraction. « On peut donc considérer que les vues aériennes, ou microscopiques, et les œuvres de Stämpfli sont bien des abstractions, comme résultat d'un processus d'abstraction à partir de la nature, abordées à partir de degrés de résolution différents⁴². » L'abstraction n'est pas selon lui réservée à l'art. Habituellement opposé à la notion de figuration, « l'art abstrait se caractérise par l'absence de toute référence à la réalité⁴³ ». Certaines œuvres correspondent à cette définition, n'empruntant rien à la nature. Est considéré comme le point de départ de l'abstraction la célèbre anecdote de Kandinsky, lorsque celui-ci, regardant un tableau posé sur le côté, ne voit « que des formes et des couleurs dont le sujet était incompréhensible⁴⁴ ». Cependant, Georges Roque rappelle

⁴² Georges Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait ? Une histoire de l'abstraction en peinture, 1860-1960*, Paris, Gallimard, 2003. p. 436.

⁴³ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 12.

que le terme d'abstraction était déjà d'usage dans les années 1880, bien avant cet épisode, selon une acception plus large. Par exemple, Vincent Van Gogh utilise le terme « abstrait » au sens de « rêveur » : « *par moments, on pourrait bien être un peu abstrait, un peu rêveur*⁴⁵ ». L'abstraction, sans s'opposer à la figuration, est sous sa plume un simple étourdissement qui distend le lien avec la réalité. Pour Gauguin, le terme signifie un manque de lisibilité, un mimétisme négligé. « *J'ai fait un portrait de moi pour Vincent [...] absolument incompréhensible (par exemple) tellement il est abstrait*⁴⁶ », écrit l'artiste. L'art abstrait signifie également pour lui un éloignement d'avec la nature⁴⁷.

Ainsi, il existe des abstractions qui n'excluent pas toute référence au réel, mais entretiennent avec lui un lien plus libre. Que retenir de cet élargissement de la notion d'abstraction, en rapport avec ma pratique ? La figuration est peu présente dans mon travail. Lorsque je m'inspire d'imagerie médicale, je réalise des images ressemblantes, qui pourtant semblent abstraites. Cette abstraction est renforcée lorsque je me distancie de ces modèles médicaux, superficielle de la vie. Me détachant des formes visibles que cette dernière adopte, je cherche alors à en reprendre le processus proliférant plutôt que l'apparence. En ce sens, ce processus constitue à mes yeux une approche moins superficielle du phénomène vital : je me détache de la forme pour tenter de capter le flux. Cette abstraction me permet de plonger dans la profondeur de la vie.

1.3. Surface et profondeur du psychisme

La réflexion nous a menés d'une conception d'un corps distribué entre une surface et une profondeur cachée, à une réorganisation par strates. Qu'en est-il du psychisme ? En ce qui concerne celui-ci, on considère habituellement comme superficiel le fait de ne pas dévoiler son intériorité. Le modèle d'une dichotomie profondeur-surface, accompagné d'un déniement de cette dernière, semble alors aussi à l'œuvre en ce qui concerne la vie psychique. Mais le psychisme est-il forcément associé aux images de noyau, de profondeur, d'intimité

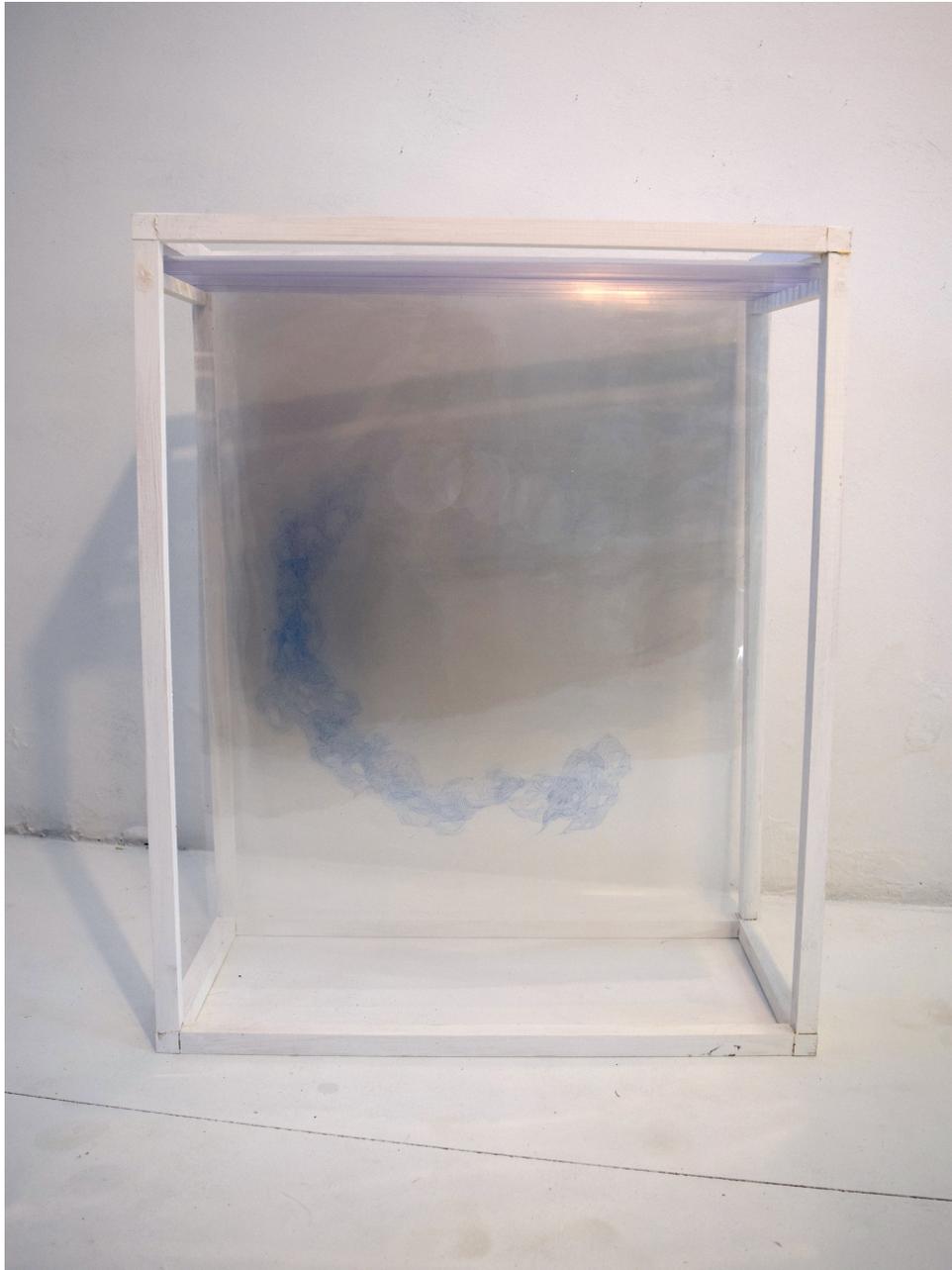
⁴⁵ Vincent Van Gogh, *Lettre à Théo* n° 133 F (juillet 1880), dans Van Gogh, *Correspondance générale*, trad. M. Beerblock et L. Roëtlandt, Paris, Gallimard, 1990, vol.1, p. 306.

⁴⁶ Paul Gauguin, 1984, « Lettre à Schuffenecker » n° 168, 8 octobre 1888, dans *Correspondance de Paul Gauguin, documents, témoignages*, I, 1873-1888, Paris, Fondation Singer-Polignac, p. 249.

⁴⁷ « *L'art est une abstraction ; tirez-là de la nature en rêvant devant et pensez plus à la création qu'au résultat c'est le seul moyen de monter vers Dieu en faisant comme notre divin maître : créer* ». Paul Gauguin, « Lettre à Schuffenecker » n° 67, 14 août 1888, dans *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, Paris, Grasset, 1946, p. 134.

cachée, ou bien peut-on aussi le penser comme un phénomène de surface ? Pour éclairer ce questionnement, commençons par l'analyse d'une production personnelle.

1.3.1. *Cyanose*



Cyanose, douze feuilles d'acétate gravées et trouées, encre bleue, structure en bois, 60 x 75 cm



Cyanose est un ensemble composé de douze feuilles d'acétate, suspendues dans un cadre de bois, qui déclinent des gravures bleues ainsi que des trous. Les surfaces lisses, brillantes et transparentes de l'acétate portent différentes marques : des trous, pratiqués dans ces parois, mais aussi un entrelacs de lignes gravées à la pointe sèche, puis colorées en bleu au feutre effaçable. Le bleu, peu présent dans le corps si ce n'est dans la circulation sanguine, prend ici une dimension onirique. L'étagement des dessins crée une impression de flou, et paraît marquer les traces d'une flottaison. Les fines lignes gravées semblent ainsi se déplacer entre les strates, à la manière d'un animal, ou encore d'un nuage en rotation. Les trous pratiqués dans les surface dessinent également un parcours circulaire ; à peine visibles, ils se distinguent lors d'une observation minutieuse par des différences de valeurs subtiles.

Pour graver ces lignes, je me suis librement inspirée des fibres et des tissus corporels. Par ces dessins, j'évoque moins le corps comme un organisme, ensemble de membres organisés entre eux, que comme cette sensation diffuse d'une énergie circulante, voire d'un cycle. Les lignes bleues inscrivent une dynamique sur le plastique, de l'ordre de la vibration ou du signal électrique, cette énergie du corps qui devient perceptible en fermant les yeux et en restant attentif à son ressenti corporel. Dans cette composition, je convoque ainsi l'imaginaire du corps vécu.

A mon sens, cette production est d'inspiration moins médicale que mentale. Les strates de plastique semblent particulièrement osciller entre évocation du corps humain et dimension psychique. Ces trous et dessins pelliculaires, qui se répondent et se complètent pour créer

une profondeur stratifiée, peuvent renvoyer aux différentes couches successives du psychisme et de la mémoire en particulier.

Le modèle de la peau peut-il constituer un modèle valable pour penser le psychisme ? Comment ce dernier s'organise-t-il ? Un détour à travers différentes conceptions du psychisme permettra d'y voir plus clair.

1.3.2 Psychisme et archéologie

La notion de psychisme est en général associée à l'idée de profondeur. Par psychisme, on entend l'esprit, l'intelligence, l'affectivité d'une personne, supposés être cachés à l'intérieur de l'être. Un esprit profond réfléchit mûrement ; connaître quelqu'un en profondeur, c'est en pénétrer les pensées les plus intimes, être familier de ce qui l'habite émotionnellement. Mais cette profondeur n'est-elle pas composée de strates ? Plusieurs psychanalystes ont élaboré des conceptions topographiques du psychisme, qui permettent de le visualiser et de faire sens en rapport avec une pratique plastique.

Pour commencer, le neurologue Sigmund Freud, fondateur de la psychanalyse, a décrit le psychisme de manière spatiale comme étant un feuilleté⁴⁸. L'apport de la psychanalyse consiste à considérer l'existence d'une dimension inconsciente du psychisme, cachée sous sa surface consciente⁴⁹.

Dans sa seconde topique⁵⁰, Freud développe une conception spatialisée de l'appareil psychique, distribué entre ses trois instances, le Ça, le Moi et le Surmoi.

Un individu se compose ainsi pour nous d'un Ça psychique, inconnu et inconscient, auquel se superpose le *Moi* superficiel, émanant du système P [perceptif] comme d'un noyau. Pour donner de ces rapports une représentation pour ainsi dire graphique, nous dirons que le *Moi* ne recouvre le Ça que par sa surface formée par le système P, à peu près comme le disque germinal recouvre l'œuf. Il n'existe pas entre le *Moi* et le Ça de séparation tranchée, surtout dans la partie inférieure de celui-là, où ils tendent à se confondre⁵¹.

⁴⁸ Freud écrit à W. Fliess le 06/12/1886 : « [...] je travaille sur l'hypothèse que notre mécanisme psychique s'est établi par stratification : les matériaux présents sous forme de traces mnésiques subissent de temps en temps, en fonction de nouvelles conditions, une réorganisation, une réinscription ». (Cité par Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p. 34, article « après-coup »).

⁴⁹ Freud écrit : « La division du psychique en un psychique conscient et un psychique inconscient constitue la prémisse fondamentale de la psychanalyse ». Sigmund Freud, « Le moi et le ça », [1923], dans *Essais de psychanalyse*, trad. S. Jankélévitch, Éditions Payot, 1968, p. 8.

⁵⁰ Freud la formule à partir de 1920.

⁵¹ *Ibid.*, p. 17.

Le Moi constitue, en surface du psychisme, une sorte de peau entre le Ça et le monde. « *La conscience, avons-nous dit, forme la surface de l'appareil psychique*⁵² ». Seules les couches superficielles du psychisme sont conscientes, la partie inconsciente se situant sous la surface.

Pour le passionné d'archéologie qu'est Freud, qui se réfère de manière récurrente dans son œuvre à cette pratique, la figure de la fouille offre un équivalent visuel au psychisme. Cette stratification du psychisme est comparée de manière explicite à celle des sites archéologiques dans *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen, essai de psychanalyse appliquée à la littérature*⁵³. Freud y développe la métaphore de la fouille archéologique pour évoquer la cure psychanalytique : celle-ci consiste en effet à fouiller les profondeurs de l'inconscient pour le faire remonter à la surface du psychisme. Dans le récit écrit par Jensen, un jeune archéologue, Norbert Harnold, possède le moulage en plâtre d'une sculpture antique représentant une jeune femme qui marche, qu'il surnomme la Gradiva, celle qui marche. Il fait ensuite un rêve où il rencontre en chair et en os la Gradiva, à Pompéi. Cependant, d'abord près de chez lui, puis à Pompéi où il se rend, il croit reconnaître la Gradiva sous les traits d'une jeune femme réelle.

Freud examine le récit sous le prisme du refoulé. Le rêve se distribue en strates, dont le contenu manifeste est en surface, tandis que celui latent reste caché.

On exprimera l'opposition ainsi reconnue en distinguant ce dont le rêveur se souvient à son réveil, et que nous appellerons le *contenu manifeste du rêve*, de ce qui constituait le fondement du rêve avant la déformation de la censure, les *pensées latentes du rêve*⁵⁴.

Le refoulement empêche la remontée en surface de l'inconscient : le jeune homme a en effet oublié l'existence de son amie d'enfance, amoureuse de lui, obligée de se travestir en Gradiva pour attirer à nouveau son attention et le ramener à la réalité.

Il n'y a vraiment pas de meilleure analogie du refoulement – qui tout à la fois rend un élément psychique inaccessible et le conserve -, qu'un ensevelissement comme celui qui a été le destin fatal de Pompéi et dont la ville a pu émerger à nouveau par le travail de la pioche⁵⁵.

⁵² *Ibid.*, p. 14.

⁵³ Sigmund Freud, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, [1907], précédé de *Gradiva, fantaisie pompéienne* par Wilhelm Jensen, trad. Paule Arbex et Rose-Marie Zeitlin, [1983], Paris, Gallimard, « NRF », 1986.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 203.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 179.

Tout comme la fouille archéologique permet de mettre à jour la dimension cachée de la civilisation, recouverte par le temps, la psychanalyse permet de mettre à jour le contenu latent des rêves. Ce texte associe ainsi la profondeur de l'inconscient individuel à l'inconscient collectif.

Enfin, dans *Malaise dans la civilisation*⁵⁶, Freud recourt à nouveau à cette métaphore archéologique, pour évoquer cette fois les strates mémorielles du psychisme, dont les souvenirs conscients ne constituent que la partie émergée. Il y développe l'idée de la conservation psychique.

Depuis que nous avons surmonté l'erreur consistant à croire que l'oubli qui nous est familier signifierait une destruction de la trace mémorielle, donc un anéantissement, nous penchons vers l'hypothèse opposée, à savoir que, dans la vie psychique, rien de ce qui s'est une fois constitué ne peut sombrer, que tout demeure conservé en quelque manière⁵⁷.

Rome, avec ses remaniements incessants au travers des âges, constitue le modèle de la stratification qui compose le psychisme à travers le temps⁵⁸. Freud évoque en effet les différentes phases de la ville, définies spatialement par ses murs successifs : ceux entourant la *Roma quadrata* autour du Palatin et qui datent de -600 environ, ensuite ceux de la Rome du Septimontium, constituée de sept collines, puis le mur érigé sous Servius Tullius, et enfin l'enceinte dressée en 271 par l'empereur Aurélien.

L'histoire de Rome au travers des âges est mise en parallèle avec le psychisme.

Faisons à présent l'hypothèse fantaisiste que Rome ne serait pas un lieu d'habitation humaine, mais un être psychique au passé semblablement long et riche, où donc rien n'a disparu de ce qui est né un jour et où subsistent encore, à côté de la dernière phase d'évolution, toutes les phases antérieures.

Pour ce qui est de Rome, cela signifierait donc que, sur le Palatin, les palais impériaux et le Septizontium de Septime Sévère se dressent encore de leur hauteur ancienne, que le château Saint-Ange porte encore sur ses créneaux les belles statues qui les ornaient jusqu'au siège des Goths, etc.⁵⁹

Freud souligne ainsi la conservation à l'œuvre dans le psychisme, qui se sédimente au fil du temps en gardant trace du passé. Cependant, la métaphore développée débouche sur un constat d'échec.

⁵⁶ Sigmund Freud, *Le malaise dans la civilisation*, [1930], trad. Bernard Lortholary, Paris, Éditions Points, 2010. Dans ce livre tardif, Freud développe une réflexion philosophique désabusée sur l'efficacité de la psychanalyse. Ce texte a pour titre dans les traductions actuelles « *Malaise dans la culture* ».

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 50-51.

⁵⁸ « *Tentons, par une comparaison empruntée à un autre domaine, de rendre clair ce que cette hypothèse implique. Prenons comme exemple l'évolution de la Ville éternelle.* » *Ibid.*, p. 51.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 52-53.

Filer encore cette métaphore fantaisiste n'a manifestement pas de sens, elle mène à des choses inimaginables, voire absurdes. Si nous voulons représenter spatialement la succession historique, cela ne peut se faire dans l'espace que par juxtaposition ; un même espace ne supporte pas deux contenus⁶⁰.

Rome constitue un paradigme imparfait, puisqu'il est impossible d'en apercevoir tous les âges simultanément en surface. « *Nous sommes loin de maîtriser par une représentation concrète les spécificités de la vie psychique*⁶¹. » Néanmoins, l'intérêt de cette métaphore romaine réside dans la mise en évidence du caractère stratifié du psychisme, qui conserve toutes les traces du passé, ainsi que le parallèle entre psyché individuelle et dimension collective⁶².

Cependant, si Freud envisage le psychisme comme une profondeur stratifiée, la surface externe qu'offre le patient à la perception du thérapeute est aussi imprégnée de cette profondeur. Dans *Psychopathologie de la vie quotidienne*⁶³, livre publié en 1902, Freud évoque les actes manqués, parmi lesquels les oublis, lapsus, négations, méprises. Au premier abord insignifiants, ces derniers constituent souvent une entrée privilégiée vers l'inconscient. Par exemple, Freud raconte à propos de lui-même qu'il oubliait répétitivement le nom d'un collègue, découvrant qu'au fond il ne l'estimait pas et s'en méfiait.

La surface est ainsi connectée à la profondeur dans la psychanalyse freudienne, la profondeur elle-même étant stratifiée.

Qu'apportent ces conceptions en ce qui concerne ma pratique ? Si l'on revient à *Cyanose*, cette production feuilletée met en espace le volume psychique tel que je me le représente. L'œil doit fouiller au travers des différentes strates, qui peuvent rappeler la sédimentation psychique s'étagant entre mémoire et oubli, et entre conscience et inconscient. Le modèle de la peau n'est pas présent dans la théorie freudienne, qui conçoit cependant la profondeur psychique comme un stratifié de surfaces étagées.

Quant au réseau de lignes bleues qui semble proliférer d'une strate transparente à une autre dans la composition *Cyanose*, il évoque pour moi les sensations d'un corps dispersé.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 54.

⁶¹ *Ibid.*, p. 54.

⁶² La civilisation, de plus en plus raffinée, ne s'accompagne étonnamment pas de progrès. Freud explique ceci par le fait qu'elle exige la moralité, mais ce faisant, elle oblige à refouler la pulsion de mort. « *Plus l'exigence d'aimer les membres d'une même communauté croît, plus la haine est rejetée sur l'extérieur.* » *Ibid.*, p. 31. Ainsi, en exigeant le renoncement pulsionnel individuel, elle accroît le sentiment de culpabilité et détourne la pulsion de mort, dirigée vers un ennemi. De même, le progrès individuel est compromis : la cure psychanalytique, bien qu'elle rende le patient plus conscient, n'empêche souvent pas sa stagnation : la compulsion de répétition le ramène à la pulsion de mort et à répéter ses traumas passés.

⁶³ « *J'ai eu plus d'une fois l'occasion de montrer que les erreurs de langage, même les plus naturelles en apparence, ont un sens et se prêtent à la même explication que les cas les plus frappants.* » Sigmund Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, (1902), trad. Serge Jankélévitch, Lausanne, Payot, 1967, p. 116.

Ce réseau graphique relève-t-il de l'organisation propre à une composition, ou bien d'une certaine désorganisation ? La conception qu'élabore le psychanalyste Jacques Lacan peut offrir des pistes pour aborder cette question.

1.3.3. La surface lisse du miroir

Si Freud aborde le psychisme en termes de surfaces, Lacan évoque plus particulièrement la surface visuelle qu'est la peau, reflétée dans cette autre surface qu'est le miroir. Le « stade du miroir⁶⁴ » désigne cette période où, âgé de six à douze mois, l'enfant se reconnaît dans le miroir. Lacan évoque ainsi

[...] le spectacle saisissant d'un nourrisson devant le miroir, qui n'a pas encore la maîtrise de la marche, voire de la station debout, mais qui, tout embrassé qu'il est par quelque soutien humain ou artificiel (ce que nous appelons en France un trotte-bébé), surmonte en un affairement jubilatoire les entraves de cet appui, pour suspendre son attitude en une position plus ou moins penchée, et ramener, pour le fixer, un aspect instantané de l'image⁶⁵.

Cette reconnaissance se fait avec une certaine jubilation⁶⁶ dans le miroir. Avant ce stade, le petit enfant ne maîtrise pas encore l'unité de son corps, son système nerveux n'étant pas encore complètement constitué. La surface du miroir unifie l'image du sujet divisé, elle lui retourne l'image d'un sujet unifié⁶⁷. Le petit enfant s'identifie avec soulagement à l'image unificatrice de son reflet dans le miroir. « *Il y suffit de comprendre le stade du miroir comme une identification au sens plein que l'analyse donne à ce terme : à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image⁶⁸* ». Cependant si le stade du miroir permet, par la vue d'une peau unificatrice, l'organisation du Moi, il s'agit aussi d'une source d'aliénation. Cette image « *lui apparaît dans un relief de stature qui la fige et sous une symétrie qui l'inverse, en opposition à la turbulence de mouvements dont il s'éprouve l'animer⁶⁹*. » L'image spéculaire renvoie à une virtualité spatiale. De plus, elle renvoie à une transitivité

⁶⁴ Jacques Lacan, « *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique* », [Communication faite au XVI^{ème} Congrès international de psychanalyse, à Zürich, le 17 juillet 1949], dans *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, pp. 93-101.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 94.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 96. Lacan évoque « *L'assomption jubilatoire de son image spéculaire par l'être encore plongé dans l'impuissance motrice et la dépendance du nourrissage qu'est le petit homme à ce stade infans.* »

⁶⁷ Le miroir est un objet de surface, il permet de voir uniquement la surface corporelle, cependant il a un lien fort avec la profondeur. Ainsi on sait que le miroir sert à guérir les patients souffrant à leur membre fantôme, en rétablissant une unité corporelle. Cf. par exemple l'article de Maxime Lambert pour Maxisciences : https://www.maxisciences.com/ampute/un-miroir-pour-soulager-les-amputés-atteints-de-douleurs-fantômes_art22340.html

⁶⁸ Jacques Lacan, « *Le stade du miroir...* », *op. cit.*, p. 94, c'est l'auteur qui souligne.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 95.

du regard. En effet, l'enfant s'observe reflété dans les bras de sa mère. Il est alors pris dans une triangulation où il imagine sa propre image dans le regard de sa mère. L'image spéculaire lie ainsi le narcissisme au regard d'autrui. Aussi Lacan écrit-il :

[...] le *stade du miroir* est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation - et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité, - et à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental⁷⁰.

Ainsi, Lacan souligne la dimension ambivalente⁷¹ de ce stade du miroir : la peau, surface corporelle contenant reflétée dans le miroir, entraîne à la fois une structuration positive du sujet, mais aussi son aliénation. La surface lisse du miroir fait remonter l'intériorité à la surface.

Revenons, encore une fois, sur ma production intitulée *Cyanose*, avec ce nouvel éclairage offert par la conception lacanienne du psychisme. Lorsque j'ai gravé cet entrelacs, je cherchais à transcrire visuellement l'impulsion de vie qui traverse le corps. Cet élan est ressenti sous la forme de micro-sensations dispersées, d'ondes, de dissémination énergétique qui désorganisent la représentation corporelle. Le corps des sensations vitales est un corps dispersé, parcouru d'ondes. Il est en lien avec la conception du corps morcelé évoqué par Lacan, ce corps qui précède l'organisation par l'image spéculaire.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 98.

⁷¹ Michel Foucault aborde aussi le miroir comme un objet au rôle ambivalent, et au pouvoir déréalisant. Il s'intéresse aux utopies, emplacements sans lieu réel, fondamentalement irréels, et d'autre part à ce qu'il appelle les hétérotopies, utopies qui seraient pourtant localisables. Entre les utopies et les hétérotopies, se situe selon Foucault le mixte que constitue le miroir. Dans une conférence prononcée au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, le philosophe l'évoque ainsi : « *Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface. [...] Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas.* » Michel Foucault, « Les hétérotopies », [Architecture, Mouvement, Continuité, n°5, octobre 1984, pp. 46-49], « Des espaces autres », *Dits et Écrits, 1954-1988*, t. IV (1984-1988), texte n° 360, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines », 1994, p. 756.

1.3.4. Strates psychiques

« Et puis moelle, cerveau, tout ce qu'il faut pour sentir, pâtir, penser... être profond [...], ce sont des inventions de la peau !... Nous avons beau creuser, docteur, nous sommes... ectoderme⁷². »

« Le cerveau et la peau sont deux êtres de surface⁷³. »

Nous descendons dans le cerveau par le puits vertical qui nous amène à différentes profondeurs. À chaque arrêt, il y a des galeries qui nous conduisent, par le raisonnement, au gisement des idées qui, prélevées, sont rapportées à la surface et... plus le cerveau comporte de sédiments de mémoire, plus il y a de galeries, plus il y a d'arrêts, plus il y a de fronts de taille⁷⁴.

La surface peut-elle constituer un paradigme valable pour penser le psychisme, ou bien ce dernier relève-t-il de la profondeur ?

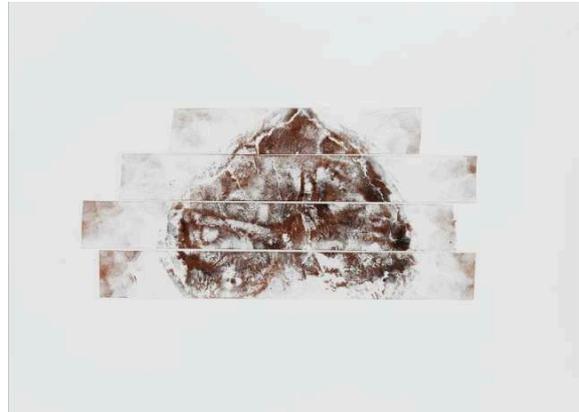
⁷² Paul Valéry, *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de La pléiade », t. II, p. 215-16.

⁷³ Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, *op. cit.*, p. 31.

⁷⁴ Giuseppe Penone, *La structure du temps*, Extrait de poème, trad. F. Ferri, Annecy, DAO-La Petite École, 1993, Annecy, p. 40.

1.3.4.1. Un cerveau feuilleté

« *L'écorce est le noyau*⁷⁵ ».



Giuseppe Penone, *Feuilles de cerveau*, 1990, quatre dessins, , empreinte au carbone et ruban adhésif sous verre, 33 x 47 cm

Feuilles de cerveau est une série de quatre dessins réalisés par Giuseppe Penone en 1990. Quatre formes, chacune sur un fond blanc, déclinent des teintes poudreuses allant du noir au rouge. A première vue, on aperçoit quatre feuilles de différentes espèces d'arbres, comme le suggère le titre, ainsi que les nervures blanches qui les parcourent à la manière de nervures de feuilles.

⁷⁵ Georges Didi-Huberman, *Être crâne, lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Fables du lieu », 2000, p.19.

Cependant, il ne s'agit nullement de relevés végétaux réalisés par des « frottages⁷⁶ », mais bien des empreintes des quatre zones d'un crâne (zone occipitale, frontale, temporale et pariétale). L'artiste a en effet ouvert un crâne, qu'il a recouvert de poudres de pigments colorés avant de prélever le relief de l'os au moyen de ruban adhésif transparent, rendant ainsi visible ce qui habituellement reste invisible à l'intérieur du corps⁷⁷.

Il a ensuite disposé ces bandes horizontalement sur chacun des quatre supports, créant ainsi un rythme visuel. Ce relevé, bien que graphique, a été réalisé à partir d'un relief, celui des méandres creusés dans l'os par le cerveau.

Cette série de dessins permet ainsi de rétablir les parentés perdues entre vie psychique (le cerveau étant considéré comme le siège des pensées) et vie physique (l'anatomie), ainsi qu'entre vie animale et vie végétale. Cependant, donne-t-elle à voir cette vie comme un phénomène de surface ou de profondeur ?

Tout d'abord, l'œuvre opère une plongée dans la profondeur, à la fois mentale et corporelle. Le cerveau est associé à la notion de profondeur. Organe permettant la pensée, il semble constitutif de notre intériorité tant par sa fonction en tant que siège de nos pensées intimes, que par sa localisation à l'intérieur de nous, lové dans sa boîte crânienne. Ces dessins révèlent alors une zone aveugle du corps : la zone de contact entre l'os de la boîte crânienne et ce que celle-ci renferme. Ouvrir le cerveau et le donner à voir revient à remédier à notre cécité intellectuelle. En effet, le cerveau, organe permettant la vision comme la pensée, est incapable de se visualiser lui-même. Georges Didi-Huberman écrit à propos de cette œuvre :

Le cerveau adhère au crâne sur lequel il enregistre ses pulsations, mais il n'est pas en mesure de lire la surface qu'il touche. Pour comprendre la forme de la surface interne du crâne et pour en prendre conscience, il faut la toucher avec les mains, la voir avec les yeux. Une fois encore, on a une image par l'intermédiaire du frottement : frottement extrême que celui produit à l'intérieur du crâne⁷⁸.

Nous sommes ainsi aveugles sur notre propre fonctionnement. Aussi Penone ne fournit-il pas tant un travail d'anatomiste qu'un travail de mise en évidence de la pensée, phénomène vital invisible. Plus encore, il y a aussi un effet de profondeur mentale créé par la mise en abîme opérée par l'œuvre : la pensée en train de se penser. Le frottement, qui reporte l'exact

⁷⁶ Technique chère à Max Ernst, qui l'aurait découverte en 1925.

⁷⁷ L'artiste parle « d'une espèce de cécité tactile », *ibid.*, p. 57.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 58.

inverse des réseaux méningés, renverse à la fois l'image, montrant l'intérieur du crâne à l'extérieur, et l'acte de pensée lui-même.

D'autre part, dans les dessins de Penone, c'est la technique-même utilisée par l'artiste qui relève de la fouille, et permet de visualiser cette profondeur. L'empreinte par frottage est en effet une technique courante lors des fouilles archéologiques, afin de relever des reliefs. On dirait que l'artiste a reporté l'empreinte d'un fossile. Par ailleurs, les bandes de ruban adhésif de cette série semblent donner à voir une sédimentation en strates superposées, à la manière d'un plan en coupe du sol.

Enfin, ces dessins relèvent de la profondeur en ce qu'ils font office de sculpture. Penone associe les anfractuosités de l'os crânien à de la sculpture : « *L'os du crâne est matière plastique pour le cerveau qui le construit, l'adapte à sa forme*⁷⁹ ». L'empreinte permet de faire voir comme on touche : « *Il faut apprendre à voir, à penser avec les mains* », préconise Penone⁸⁰. Ainsi tout son travail, allant des dessins aux œuvres tridimensionnelles, possède une dimension haptique, qui amène Georges Didi Huberman à considérer l'ensemble comme relevant de la sculpture. « *Être sculpture, ce serait donc être peau ? Ce serait, plus précisément, être une peau capable de donner à tout ce qu'elle touche la relative pérennité des empreintes*⁸¹. » Ainsi, le frottage, tel un relevé de bas-relief dont l'artiste serait la vie, constitue un dessin à la fois en surface et en profondeur.

L'artiste associe la sculpture à une idée de trajectoire : « *Trouver le sentier, le parcourir, le sonder en écartant les broussailles, c'est cela la sculpture*⁸². » Les réseaux de lignes font penser à la cartographie, qui rabat le relief et le traduit en lignes.

C'est un véritable paysage, avec dépressions, lits de rivières, montagnes, plateaux, un relief semblable à la croûte terrestre. Le paysage qui nous entoure, nous le possédons à l'intérieur de cette boîte de projection. C'est le paysage à l'intérieur duquel nous pensons, le paysage qui nous enveloppe. Un paysage à parcourir, à tâter, à connaître avec le toucher, à dessiner point par point, comme l'aveugle tâtonne de sa canne et déchiffre l'espace qui l'entoure⁸³.

Le corps devient le lieu étrange d'une exploration.

⁷⁹ Giuseppe Penone *L'image du toucher*, dir. Daniela Lancioni, Académie de France à Rome, Villa Médicis, Hazan, Amiens, FRAC Picardie, 1994, p. 6-7.

⁸⁰ Exergue du livre *Giuseppe Penone, Regards croisés*, textes de Giuseppe Penone et Bernard Fibicher, Lausanne, Éditions du Musée cantonal des Beaux-Arts Lausanne, 2015.

⁸¹ *Ibid.*, p. 71.

⁸² *Ibid.*, p. 4.

⁸³ *Ibid.*, p. 7.

Georges Didi-Huberman souligne le caractère épidermique de ces dessins. Il écrit dans son ouvrage *Être Crâne*, à propos des œuvres « Feuilles de cerveau, Paupières closes et Annotations de l'espace : la sculpture prendrait donc valeur de peau⁸⁴ ».

La pellicule du dessin est d'autant plus fine et quasi-immatérielle qu'il s'agit d'une empreinte, mince stratification de poudre, ruban adhésif, papier, sous verre). Cette ténuité est exacerbée par l'absence même du référent. Trace d'un contact, l'empreinte donne à voir une absence. Elle s'inscrit dans la ligne directrice de l'Arte Povera, qui prône l'utilisation de matériaux modestes⁸⁵. Pour reprendre Didi-Huberman, « l'empreinte est humble⁸⁶. » Cette série à l'apparence discrète met en valeur la délicatesse graphique des reports poudrés.

De plus, cette minceur des strates transparentes fait penser à des mues, impression renforcée par les nervures de poudre qui semblent dessiner des rides. Le ruban adhésif fait office de membranes. Germano Celant associe la technique du frottage à la peau :

[...] le frottage est tant lecture et compréhension qu'enregistrement fidèle de la forme. Il est image directe, immédiate, image première de la réalité, première lecture et codification d'une surface. Action de connaissance à travers la peau⁸⁷ [...].

Cette technique est elle-même épidermique, s'attachant à la surface des choses.

Une analogie entre le cerveau et la peau est alors décelable dans la série, ce qui fait dire à Georges Didi-Huberman, à propos de cette œuvre, que « le dehors, ici, n'est qu'une mue du dedans⁸⁸. » Pour reprendre ses termes, « [...] l'écorce [y] est le noyau⁸⁹ ». Car l'objet même de la représentation, le cerveau lui-même, est contrairement aux apparences, moins un organe de la profondeur qu'un organe de surface. En effet, le cortex⁹⁰ (ou écorce cérébrale) est formé par repli de matière grise. Plus précisément, il est une stratification de couches superposées et plissées formant une enveloppe à la périphérie des hémisphères cérébraux : la matière grise. François Dagognet souligne également le parallélisme entre peau et cerveau, dans *La*

⁸⁴ Georges Didi-Huberman. *Être crâne*, op. cit., p. 79.

⁸⁵ C'est ce dont atteste le nom de ce mouvement artistique. Dans le « Manifeste de l'Arte Povera », Germano Celant indique ainsi que l'Arte Povera consiste à « se servir des éléments des plus simples et naturels (cuivre, zinc, terre, eau, fleuves, plomb, neige, feu, herbe, air, pierre, électricité, uranium, ciel, poids, gravité, chaleur, croissance, etc.) ». « Appunti per una guerriglia », dans *Flash Art*, n°5, novembre – décembre 1967, cité dans *Identité italienne, l'art en Italie depuis 1959*, dir. Germano Celant, Paris, Les Éditions du Centre Pompidou, 1981, pp. 218-221.

⁸⁶ Georges Didi-Huberman. *Être crâne*, op. cit., p. 69.

⁸⁷ Germano Celant, *Giuseppe Penone*, trad. A. Machet, Milan-Paris, Electa, 1989, p. 154.

⁸⁸ Georges Didi-Huberman. *Être crâne*, op. cit., p. 20.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁹⁰ « Le cerveau est en effet la partie supérieure et antérieure de l'encéphale. A son tour le cortex – mot latin qui veut dire écorce, passé en 1907 dans le langage de l'anatomie – désigne la couche externe de substance grise qui coiffe la substance blanche. Nous voici en présence d'un paradoxe : le centre est situé à la périphérie ». Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, op. cit., p. 31.

*peau découverte*⁹¹, la peau sécrétant les mêmes médiateurs chimiques responsables des échanges synaptiques que les neurones. La peau apparaît ainsi pour lui comme un « *cerveau périphérique*⁹² », et le cerveau comme un organe essentiellement de surface. « *Il semble que la peau surface du corps et le cerveau surface du système nerveux soient issus du développement d'une seule et même structure embryonnaire, l'ectoderme*⁹³. » Tous deux, développés à partir de cette première peau commune par déplis successifs de matière, sont devenus deux êtres de surface. Il existe ainsi une nature et une origine commune entre les feuillets internes et les feuillets externes du corps.

Le titre même de l'œuvre, *Feuilles de cerveau*, explicite une analogie entre ce relief crânien et une autre surface que celle de la peau : celle des feuilles. Cette analogie soulignée par le titre correspond au projet de l'artiste de révéler l'identité à travers la rencontre avec la nature. L'artiste se fait en quelque sorte voyant ou magicien et rétablit les connexions perdues entre tous les éléments de la nature, ainsi qu'entre la faune et la flore. Les nervures des feuilles font écho au réseau sanguin et aux circonvolutions du cerveau. Le terme de nature met en parallèle l'humain et le végétal, l'humain faisant partie de la nature⁹⁴. L'artiste retrouve l'unité perdue des manifestations de la vie. « *La volonté d'un rapport d'égalité entre moi-même et les choses est à l'origine de mon travail*⁹⁵ », explique Penone, qui souhaite mettre en avant l'appartenance de l'homme à la nature. Ces quatre frottages, faisant apparaître le crâne comme une mince feuille végétale, redistribue les notions de surface et de profondeur, qui n'apparaissent plus comme étant opposées.

Mais qu'en est-il en psychanalyse ? Comme dans la série de frottages réalisés par Penone, peut-on considérer le psychisme comme relevant non plus de la profondeur mais essentiellement de la surface ?

⁹¹ François Dagognet, *La peau découverte*, op. cit., p.18.

⁹² *Ibid.*, p. 18.

⁹³ Geneviève Henrot, *Peaux d'âme*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 30.

⁹⁴ Dans le « Manifeste de l'Arte Povera », Celant écrit encore : « Parmi les choses vivantes, il [l'artiste] se découvre aussi lui-même, son corps, sa mémoire, ses gestes, tout ce qui vit directement, et il recommence aussi à explorer le sens de la vie et de la nature ». *Identité italienne, l'art en Italie depuis 1959*, dir. Germano Celant, op. cit., pp. 218-221.

⁹⁵ Giuseppe Penone, *Respirer l'ombre*, Paris, Éditions de l'ENSBA, 2008, p. 10.

1.3.4.2. *Dermase III*



Dermase III, Estampe sur papier Japon, acétate gravé, 40 x 75 cm, 2014.

Dermase III est un ensemble de deux gravures inspirées par la peau : l'une est l'estampe tirée sur un fin papier japon, à partir d'une matrice gravée dans du rhodoïd, tandis que l'autre est une matrice en acétate gravé, gondolée au feu, et présentée directement sur l'estampe.

J'ai commencé par réaliser la première strate en prenant appui sur une image histologique de la peau qui éveillait mon imagination. Pour cela, j'ai d'abord agrandi à main levée les lignes principales de l'image sur un papier blanc, puis j'ai superposé au dessin une plaque de rhodoïd transparent, sur laquelle j'ai gravé la composition en l'étoffant. Ce travail minutieux à la pointe sèche a été réalisé en plusieurs heures au cours desquelles j'ai pris quelques libertés avec l'image initiale. J'ai ensuite enduit la plaque d'encre à gravure rouge, l'ai essuyée pour enfin procéder au tirage au moyen de la presse, en utilisant comme support un papier japon fin, préalablement humidifié.

La profondeur réside dans l'évocation du corps interne ainsi que, sur le plan matériel, dans l'étagement entre les deux strates et les jeux formels créés par l'entrelacs de leurs lignes respectives.

Ces deux compositions superposées partagent quelques points communs : toutes deux déclinent les détails d'un infiniment petit corporel traversé de flux de lignes. Cependant, l'estampe évoque davantage le corps et ses multiples réseaux, notamment par l'utilisation d'une encre couleur rouge vif. L'acétate gravé, à peine visible, tranche par son aspect lisse avec le velouté du papier. D'autre part, alors que la composition rouge rappelle de manière assez ressemblante le microcosme cellulaire, tel que l'histologie le dévoile, le plastique gravé

entretient des rapports plus fluides avec la rigueur scientifique et invite à une rêverie sur la peau, qui devient représentation mentale. L'ensemble paraît dévoiler des surfaces sensibles, superposées, et véhiculer une idée d'intimité. La peau constitue-t-elle pour autant un modèle valable pour penser le psychisme et ses strates ?

1.3.4.3. Un psychisme épidermique

Didier Anzieu émet l'hypothèse, en prenant pour exemple le cortex, que le centre se situerait à la périphérie, à la fois corporellement et psychiquement. « *Et si le Moi, défini alors comme Moi-peau, avait une structure d'enveloppe*⁹⁶ ? »

Remettant en cause la valeur accordée à la profondeur dans la culture Occidentale⁹⁷, ainsi qu'une prétendue profondeur psychologique enfermée sous un Moi de surface, telle que Freud et Lacan la conçoivent⁹⁸, Didier Anzieu nie quant à lui toute profondeur psychique. En effet sa réflexion le mène à se représenter le psychisme comme étant épidermique, à partir du paradigme de la peau. Selon lui, la peau est tout sauf un organe périphérique. Elle est au fondement du rapport et à la mère et au monde⁹⁹.

« *Par Moi-peau, je désigne une figuration dont le moi de l'enfant se sert au cours des phases précoces de son développement pour se représenter lui-même comme moi contenant les contenus psychiques, à partir de son expérience de la surface du corps*¹⁰⁰. »

L'enfant qui n'a pas reçu suffisamment d'amour dans sa petite enfance développe une surface dysfonctionnelle. Le moi dériverait ainsi selon Anzieu des sensations de la surface du corps. Ce qu'il appelle le Moi-peau est constitué de deux feuillets imbriqués, l'un interne tourné vers l'intérieur, l'autre tourné vers l'extérieur. Le Moi-peau assure différentes fonctions : maintenance du psychisme, contenance, pare-excitation, individuation, poches des organes des

⁹⁶ Didier Anzieu, *Le Moi-peau, op. cit.*, p. 31.

⁹⁷ En effet, dans tous les domaines, l'épidermique souffre d'un discrédit. « *Depuis la renaissance, la pensée Occidentale est obnubilée par un thème épistémologique : connaître, c'est briser l'écorce pour atteindre le noyau. Ce thème arrive à épuisement, après avoir produit quelques réussites et de graves dangers : la physique du noyau n'a-t-elle pas conduit savants et militaires jusqu'à l'explosion de la bombe atomique ?* » Didier Anzieu, *Le Moi-peau, op. cit.*, p.31.

⁹⁸ Ainsi, Didier Anzieu s'oppose à Freud, qui envisage une profondeur psychique, sans pour autant nier la surface. Freud affirme que « *Le Moi est avant tout un Moi corporel (körperliches), il n'est pas seulement un être de surface (Oberflächewesen) mais il est lui-même la projection d'une surface*⁹⁸ » Sigmund Freud, GA, 13, 256 ; SE, 19, 26 ; nouv.tr.fr., 238 (sic), cité dans Didier Anzieu, *Le Moi-peau, op. cit.*, p. 107. Anzieu s'inspire de cette surface de projection freudienne, cependant il va plus loin dans la prise en compte de la surface, au détriment de toute profondeur psychique.

⁹⁹ La dépendance symbiotique mère-enfant, qui constitue un premier rapport au monde, repose sur la sensation chez le nouveau-né d'une « *peau commune* ». *Ibid.*, p. 85.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 61.

sens (le Moi-peau permet l'intersensorialité), soutien de l'excitation sexuelle, recharge libidinale, inscription des traces sensorielles tactiles¹⁰¹. Ainsi, Anzieu établit un parallèle méticuleux, quasi-médical, entre les différentes couches et fonctions de la peau, et celles du Moi-peau.

Le concept de Moi-peau, entre la métonymie et la métaphore¹⁰², permet de se représenter les carences psychiques. Ainsi, parmi les défaillances du Moi-peau, l'auteur évoque le Moi-peau carapace et le Moi-peau troué.

« Sur le versant narcissique, le fantasme originnaire d'une peau commune se transforme en fantasme secondaire d'une peau renforcée et invulnérable¹⁰³ » Un durcissement narcissique pour vient se substituer à une enveloppe défaillante.

A l'inverse, « Quand le Moi-peau se développe davantage sur le plan masochique, la peau commune est fantasmée comme peau arrachée et blessée¹⁰⁴. »

Au Moi-peau carapace correspond l'attitude narcissique du psychisme muré dans une position défensive ou agressive. A l'inverse, le Moi-peau troué correspond à une déficience dans la fonction de contenance et de pare-excitation de la peau.

A la carence de cette fonction conteneur du Moi-peau répondent deux formes d'angoisse. L'angoisse d'une excitation pulsionnelle diffuse, permanente, éparse, non localisable, non identifiable, non apaisable, et qui traduit une topographie psychique constituée d'un noyau sans écorce ; l'individu cherchant une écorce substitutive dans la douleur qu'il s'inflige [...] La seconde forme d'angoisse, c'est l'angoisse que la continuité ne soit interrompue par des trous, qui vont entraîner le vidage de tout l'intérieur non seulement le vidage des pulsions mais le vidage de tout ce qui peut constituer la force narcissique d'un sujet – l'angoisse donc d'une hémorragie narcissique par ces trous¹⁰⁵.

Le Moi-peau troué menace l'individu de dispersion. Lorsque Didier Anzieu parle de la fonction de contenant de la peau, en parallèle il évoque les dysfonctionnements du Moi-peau contenant. C'est l'image de la peau comme sac. Anzieu évoque ainsi le cas d'une fillette Eléonore, qui a la tête comme une passoire. « C'est un Moi-peau passoire ; les pensées, les souvenirs, sont difficilement conservés ; ils fuient [...]. L'angoisse est considérable d'avoir

¹⁰¹ Ce sont les huit fonctions u Moi-peau dénombrées par Anzieu en 1985.

¹⁰² « Avant d'être un concept, mon idée du Moi-peau est, volontairement, une vaste métaphore ». *Ibid.*, page 28. Cette métaphore est censée servir avant tout aux psychanalystes : « J'espère que cette idée est susceptible de stimuler la liberté de penser des psychanalystes et d'enrichir la palette de leurs interventions auprès de leurs patients dans leurs cures. » *Ibid.*, p. 28. Anzieu conçoit en ce sens la psychanalyse comme une dermatologie du psychisme.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 66.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 66.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 266.

*un intérieur qui se vide, tout particulièrement de l'agressivité nécessaire à toute affirmation de soi*¹⁰⁶. »

Par la suite, Didier Anzieu élargit le concept de Moi-peau en élaborant celui d'enveloppes psychiques. Selon cette représentation, le psychisme est constitué non plus d'une seule membrane, mais d'une série de membranes emboîtées¹⁰⁷. Cette pluralité des strates permet de considérer les sens, le langage, mais aussi l'imagination comme autant de feuillets du psychisme. Ainsi, l'auteur évoque « l'enveloppe sonore », celle de souffrance, thermique, ou encore celle des rêves¹⁰⁸.

Le psychisme, sous la forme d'une membrane simple ou stratifiée, apparaît donc dans cette théorie comme superficiel. Le concept du Moi-peau fait alors remonter le psychisme en surface. « [...] ainsi la conscience apparaît-elle à la surface de l'appareil psychique ; mieux encore, elle est cette surface¹⁰⁹. »

L'exemple du Moi-peau est particulièrement parlant pour moi. D'une part, le papier peut être comparé au psychisme considéré en tant que surface, ou ensemble de surfaces imbriquées. Plus particulièrement, l'exemple du Moi-peau passoire évoqué par Didier Anzieu me permet de penser la surface perforée du calque comme un équivalent visuel à un ressenti : celui d'une sensibilité menacée de dispersion, privée d'enveloppe protectrice et traversée par des stimuli extérieurs. Le papier calque, surface fine et perméable à la lumière, est surface sensible. Travailler la surface du papier en y opérant des trous l'ouvre sur la profondeur. Ainsi, sans pour autant que mon travail soit une tentative d'illustration d'un concept psychanalytique, ces multiples perforations constituent à mon sens une manière possible de donner à voir un psychisme constamment traversé par les stimuli du monde extérieur environnant.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 125. Gilles Deleuze rappelle également dans *Logique du sens* que Freud considère le ressenti schizophrénique comme celui d'un corps percé de trous. « *Le premier aspect du corps schizophrénique, c'est une sorte de corps-passoire : Freud soulignait cette aptitude du schizophrène à saisir la surface et la peau comme percée d'une infinité de petits trous.* » Sigmund Freud, « L'Inconscient », dans *Métapsychologie*, trad. M. Bonaparte et A. Berman, Paris, Gallimard, pp. 152-155, cité dans Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1969, p. 106.

¹⁰⁷ Anzieu évoque une superposition de membranes emboîtées en peau d'oignon, thème repris par Annie Anzieu. Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, *op. cit.*, p. 32

¹⁰⁸ Il reprend en cela Freud : « *Nous ne sommes pas habitués à attacher beaucoup de pensées au fait que l'homme, chaque nuit, dépose les enveloppes dont il a revêtu sa peau. [...] Il est permis d'ajouter qu'en allant dormir il procède à un déshabillage tout à fait analogue de son psychisme, renonce à la plupart de ses acquisitions psychiques, et ainsi des deux côtés instaure un extraordinaire rapprochement avec la situation qui fut le départ du développement de la vie.* » Sigmund Freud, « Complément métapsychologique à la théorie du rêve » [1915], dans *Œuvres complètes XIII*, Paris, PUF, 1988, p. 245 sq.

Pour Anzieu, le rêve constitue « *une membrane fragile, prompte à se rompre et à se dissiper (d'où le réveil angoissé), une membrane éphémère (elle ne dure que le temps du rêve)* ». Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, *op. cit.*, p. 237. Cette « pellicule de rêves » entoure le psychisme, et vient colmater les trous du Moi-peau ayant subi des traumatismes.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 107.

1.3.4.3. Schizophrénie et profondeur inquiétante

« L'habitude qui me lie à mes membres tout à coup n'est plus. L'espace s'étend (celui de mon corps ?) Il est rond. J'y tombe. Je tombe en bas. Je tombe en haut. Je tombe infime dans des directions multiples. Rapide, je file. Ici, là, en successifs abîmes. Des coups. Je subis des coups, extrêmement brefs. Venant de loin, de très loin, de partout. Impossible d'échapper. Je suis dans la constellation des piqûres¹¹⁰. »

Réfléchir au psychisme en termes de surface et de profondeur amène à se pencher sur un ressenti particulier : celui d'une intériorité à la fois psychique et corporelle caractérisée par une profondeur sans fin, et comparable au Moi-peau troué tel que Didier Anzieu l'envisage. Il s'agit d'un ressenti qui peut habiter toute personne, particulièrement semble-t-il lors de certaines phases de développement comme la petite enfance, mais qui peut prendre une importance excessive dans le cas de la schizophrénie. Ainsi, nous nous attacherons à déterminer comment les liens entre surface et profondeur sont vécus par le petit enfant et le schizophrène, au travers de textes écrits par la psychanalyste Melanie Klein, ainsi que par Gilles Deleuze dans son ouvrage *Logique du Sens*, qui appuie son analyse sur la recherche de Melanie Klein. Nous envisagerons ensuite le cas précis d'un schizophrène et de son rapport à la profondeur.

Melanie Klein a ceci de particulier qu'elle élabore une psychanalyse du nouveau-né, fondée non pas sur la parole, ce dernier en étant encore incapable, mais sur des hypothèses formulées à partir de son observation. Selon elle, le monde tel que se le représente le petit-enfant est caractérisé par une profondeur inquiétante. Le petit-enfant est en proie à des fantasmes¹¹¹ qui ont pour objet essentiel le sein maternel, figure vitale et menaçante. *« J'ai avancé l'hypothèse selon laquelle le nouveau-né vit une angoisse de nature persécutive, tant au cours de la naissance que lors de son adaptation à la situation postnatale¹¹². »* Ainsi, inconsciemment, le nourrisson fantasme soit la bonne mère intériorisée, soit *« le contraire : le nourrisson se sent alors privé et persécuté par le sein qui refuse de lui accorder satisfaction¹¹³ »*. Le nouveau-né se sent constamment menacé par les éléments extérieurs qui peuvent

¹¹⁰ Henri Michaux, « La constellation de piqûres », « Apparitions », *La vie dans les plis*, [1949], 1989, Paris, Gallimard, « NRF/Poésie », page 43.

¹¹¹ « *Les fantasmes inconscients jouent un rôle important dans le développement depuis la prime enfance.* » Melanie Klein, « *Les racines infantiles du monde adulte* », [1959], dans *Envie et gratitude et autres essais*, trad. Victor Smirnoff, Gallimard, « Tel », [1968], 1978, p. 99.

¹¹² *Ibid.*, p. 98.

¹¹³ *Ibid.*, p. 107.

potentiellement le pénétrer. Melanie Klein appelle cette phase de son développement la position paranoïde-schizoïde¹¹⁴. Lors de cette phase, « [...] *tout est agressivité exercée ou subie dans les mécanismes d'introjection et de projection*¹¹⁵.

Dans la vingt-septième série de *Logique du sens*, « De l'oralité », Gilles Deleuze résume ainsi cette conception :

[...] l'histoire des profondeurs commence par le plus terrible : théâtre de la terreur dont Melanie Klein a fait l'inoubliable tableau, et où le nourrisson dès la première année de la vie est à la fois scène, acteur et drame. L'oralité, la bouche et le sein, sont d'abord des profondeurs¹¹⁶ sans fond¹¹⁷.

La position paranoïde-schizoïde est ainsi caractérisée, selon Melanie Klein, par une absence de surface structurante et la plongée angoissante dans la profondeur corporelle. Cette phase de la petite enfance précède l'organisation psychique du Moi que constitue le passage « *de la profondeur à la production de surfaces*¹¹⁸ ».

Cependant le basculement dans le ressenti d'une profondeur corporelle sans fond peut resurgir au cours de la vie adulte¹¹⁹. Ainsi, Deleuze émet l'hypothèse que le schizophrène est celui qui régresse jusqu'à cette position. « *Le premier aspect du corps schizophrénique, c'est une sorte de corps-passoire : Freud soulignait cette aptitude du schizophrène à saisir la surface de la peau comme percée d'une infinité de petits trous*¹²⁰. » Deleuze note alors la particularité de ce qu'il appelle le langage schizophrénique, en lien avec ce ressenti du corps-passoire :

On ne s'étonnera pas de retrouver dans le langage schizophrénique la dualité et la complémentarité des mots-passions, morceaux excrémentiels éclatés, et des mots-actions, blocs soudés par un principe d'eau ou de feu. Dès lors tout se passe en profondeur, sous le domaine du sens, entre deux non-sens de bruit pur, le non-sens du corps et de mots éclatés, le non-sens du bloc de corps ou de mots inarticulés¹²¹.

Les mots constituent des blocs menaçant l'intégrité du corps, ressenti comme une profondeur sans fond. Le rapport du schizophrène au langage est empreint de cette absence de surface protectrice, au profit de la profondeur.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 107.

¹¹⁵ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 224.

¹¹⁶ Deleuze distingue deux types de profondeur, celle du Ça, profondeur creuse, et celle du Moi, profondeur pleine. *Ibid.*, p. 220.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 218.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 217.

¹¹⁹ « *Pourtant, les angoisses dépressives et persécutives ne seront jamais totalement surmontées ; elles peuvent resurgir sous l'effet d'une tension externe ou interne* ». Melanie Klein, *Envie et gratitude*, *op. cit.*, p. 108.

¹²⁰ Sigmund Freud, « L'Inconscient », in *Métapsychologie*, *op. cit.*, pp. 152-155.

¹²¹ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, pp. 220-221.

Gilles Deleuze évoque alors le cas de Louis Wolfson, schizophrène américain ayant écrit en français un livre autobiographique intitulé *L'étudiant en langues*¹²². Dans la préface, Deleuze présente ainsi la problématique rencontrée par l'auteur : « *Tout part de là : que l'auteur ne supporte pas, ne peut pas supporter d'entendre sa mère parler. Chaque mot qu'elle prononce le blesse, le pénètre et résonne, rebondit en échos dans sa tête*¹²³. » Les mots correspondent dans le vécu de Louis Wolfson aux blocs de matière évoqués par Melanie Klein, qui surgissent de la profondeur sans fond du corps pour le nouveau-né, menaçant de le traverser. L'auteur trouve alors une stratégie de survie : décomposer les mots de la langue maternelle aussi rapidement que possible en phonèmes, puis les convertir dans d'autres langues, qu'il a pris soin d'apprendre au préalable sans passer par l'anglais, sa langue maternelle¹²⁴.

Ainsi, le ressenti corporel du nouveau-né, à l'instar du ressenti corporel schizophrénique, est caractérisé par une profondeur qui menace d'engloutir l'individu, en l'absence de toute surface protectrice. Dans mon travail artistique, la mise en forme de l'image est quasiment absente, laissant la place à une prolifération de motifs abstraits relevant davantage d'un ressenti corporel diffus. La profondeur intervient sous la forme de strates transparentes superposées, ou encore au moyen de trous. La transparence intègre la lumière au sein même des matériaux. : la production fusionne ainsi avec son environnement proche, se laissant traverser par lui. Les trous, comme la transparence, correspondent pour moi à une transposition visuelle de la perméabilité du psychisme, traversé par les stimuli du monde extérieur.

¹²² Relatant ses expériences en français, à la troisième personne, cet autodidacte américain souffrant de schizophrénie se réfère à lui-même comme, par exemple, « *l'étudiant de langues schizophrénique* ». Louis Wolfson, *Le schizo et les langues ou la phonétique chez le psychotique, esquisses d'un étudiant de langues schizophrénique*, Paris, Gallimard, « NRF », « Connaissance de l'Inconscient », 1970, p. 36.

¹²³ *Ibid*, préface de Gilles Deleuze, p. 11. Deleuze, qui on l'a vu s'est beaucoup appuyé sur les recherches de Melanie Klein, relie ces troubles à « l'introjection de la mère » (pour reprendre l'expression utilisée par Melanie Klein dans « les racines du monde infantile », *Envie et gratitude et autres essais*, *op. cit.*, p 102).

Louis Wolfson associe lui aussi sa souffrance vis-à-vis de la langue anglaise à la relation qui le lie à sa mère : « [...] *les temps fréquents où elle [sa mère] s'approchait de la porte du cabinet de son fils sans qu'il pût écouter le moindre bruit et ouvrait ladite porte très vite, maintes fois avant qu'il ne pût se boucher les oreilles, le plus souvent en disant quelque chose lui semblant bien inutile, c'est à dire commençant à crier très fort et à ouvrir la porte en même temps, comme pour triompher sur lui, pensait-il, en le faisant souffrir et peut-être souffrir de ses paroles anglaises* »[sic]. Louis Wolfson, *Le schizo et les langues*, *op. cit.*, p. 44

¹²⁴ Gilles Deleuze analyse ainsi le rapport entre langage et profondeur dans le ressenti corporel de l'étudiant schizophrène : « [...] *la voix maternelle doit d'urgence être décomposée [par Louis Wolfson] en bruits phonétiques littéraires et recomposée en blocs inarticulés. La voix de la mère est vécue comme une menace réelle, physique, et il en va de sa survie de ne pas se laisser pénétrer par ces blocs de mots dangereux.* ». Gilles Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 226.

Gilles Deleuze relie alors les mots, blocs de matière, au sein maternel tel que Melanie Klein l'envisage : ce dernier est également vécu par le nouveau-né comme un bloc de matière menaçant de le traverser.

1. 4. Surface et profondeur en philosophie

1.4.1. La vérité est-elle profonde ?

Accorder une importance particulière aux surfaces en art interroge tout un système de valeurs qui porte un discrédit à la surface au profit de la profondeur, en particulier en philosophie, on l'a vu plus haut. Comment envisager ces concepts et repenser leur relation ?

1.4.1.1. La philosophie des profondeurs

La tradition philosophique Occidentale, empreinte de platonisme, peut être considérée comme une philosophie des profondeurs. Ainsi, Platon fonde sa métaphysique sur l'existence d'un arrière-monde, au-delà de la surface apparente des choses. Comment s'articulent les notions de surface et de profondeur dans sa philosophie, et que faut-il en retenir concernant la profondeur et la surface dans ma pratique ?

Dans *La République*¹²⁵, Platon dénigre la surface au profit de la profondeur. Dans la célèbre allégorie de la caverne, la surface prend l'apparence des parois de la grotte, sur lesquelles sont projetées des ombres que les humains prennent pour les vrais objets. La trajectoire philosophique est alors présentée comme un déplacement vertical ardu¹²⁶. Cependant, à la surface de la Terre, les phénomènes sont eux aussi trompeurs : hors de la grotte, le philosophe n'accède pas encore à la Vérité, qui se situe encore au-dessus.

Il [le philosophe] distinguerait d'abord plus aisément les ombres, et après cela, sur les eaux, les images des hommes et des autres êtres qui s'y reflètent, et plus tard encore ces êtres eux-mêmes. A la suite de quoi, il pourrait contempler plus facilement, de nuit, ce qui se trouve dans le ciel, et le ciel lui-même, en dirigeant son regard vers la lumière des astres et de la lune, qu'il ne contemplerait de jour le soleil et sa lumière¹²⁷.

La philosophie consiste ainsi à dépasser les apparences (surfaces) pour accéder à l'Être véritable¹²⁸. Cette métaphysique distribue le monde entre des phénomènes trompeurs et une vérité cachée.

¹²⁵ « Représente-toi des hommes dans une sorte d'habitation souterraine en forme de caverne ». Platon, *La République*, trad. G. Leroux, Paris, Garnier-Flammarion, 2002, livre VII, [514a-518b], p. 358.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 360. : « par ailleurs on le tirait de là par force, en le faisant remonter la pente raide ». C'est par un mouvement vertical d'ascension ardue que le philosophe peut se hisser à l'extérieur de la caverne pour contempler l'Être véritable.

¹²⁷ *Ibid.*, [516a], p. 360.

¹²⁸ Cet Être véritable est représenté par le soleil ; il est à la fois Vrai, Bien, et Beau.

Qu'en conclure en ce qui concerne l'art ? Dans un passage, Socrate et Glaucon questionnent précisément la place de l'art et de l'artisanat, à travers l'exemple du lit. Il existe trois sortes de lits : l'idée du lit, l'objet lit, et le tableau représentant ce lit. « *Ainsi donc, peintre, fabricants de lits, dieu, voilà les trois qui veillent aux trois espèces de lits*¹²⁹ ». Or seul le lit « *qui existe par nature, celui que [...] nous dirions l'œuvre d'un dieu*¹³⁰ » est le lit réel¹³¹, ce qui fait basculer la réalité hors du monde sensible, dans un arrière-monde invisible. Selon cette conception métaphysique, le lit fabriqué par le menuisier n'est alors que l'imitation du lit réel, l'image faite par le peintre se retrouvant elle-même éloignée de trois degrés de la vérité¹³². L'art imite en effet non la vérité, mais l'apparence de la vérité qu'est le phénomène¹³³. L'art est considéré en ce sens comme un simulacre.

L'art de l'imitation est donc bien éloigné du vrai, et c'est apparemment pour cette raison qu'il peut façonner toutes choses : pour chacune, en effet, il n'atteint qu'une petite partie, et cette partie elle-même n'est qu'un simulacre. C'est ainsi, par exemple, que nous dirons que le peintre peut peindre un cordonnier, un menuisier et tous les autres artisans [598c], sans rien maîtriser de leur art. Et s'il est bon peintre, il trompera les enfants et les gens qui n'ont pas toutes leurs facultés en leur montrant de loin le dessin qu'il a réalisé d'un menuisier, parce que ce dessin leur semblera le menuisier réel.

Ainsi, Platon dénigre l'art d'imitation, encore plus éloigné de la vérité que les phénomènes qu'il reproduit. L'art, compris comme surface, est éloigné de la vérité placée en profondeur sous l'apparence des choses. Le peintre n'imité qu'un des angles selon lequel apparaît un objet, n'en offrant qu'un aperçu partiel et illusoire capable de duper les gens. L'art ne produit ainsi que des simulacres.

¹²⁹ *Ibid.*, [597b], p 484.

¹³⁰ *Ibid.*, [597b], p 484.

¹³¹ Platon, philosophe réaliste, ne considère en effet comme réelles que les Idées.

¹³² Socrate à Glaucon : « *Tu appelles donc imitateur l'auteur d'un produit qui se tient au troisième rang par rapport à ce qui existe par nature ? / -Oui, exactement, dit-il* ». [597e] p 485.

¹³³ Ainsi le lit matériel, qui apparaît différent selon l'angle tout en étant le même, n'est lui-même qu'un phénomène, copie imparfaite de l'Idée de lit.

La critique esquissée ci-dessus est sévère : L'art est dangereux au sein de la cité¹³⁴. Les artistes ne sont pour Platon que des « [...] *imitateurs [qui] ne créent que des fantasmagories*¹³⁵ » capables de tromper les gens.

Ainsi, l'art est considéré par Platon comme producteur de simulacres, et condamné sans appel au sein de la cité en raison de sa position superficielle trompeuse, au profit de la philosophie seule capable de guider les citoyens vers la profondeur d'un arrière-monde caché, celui des Idées.

1.4.1.2. Une vérité en surface

La position platonicienne ancre toute une tradition métaphysique durable, qui considère la vérité comme un noyau caché sous la surface sensible des choses. Or sur quoi pouvons-nous nous appuyer qui ne soit sensible ? Ne peut-on réhabiliter le sensible, et partant, l'art ? Dans *Faces, surfaces, interfaces*, François Dagognet met en garde contre la corruption du physique par la métaphysique, où « *la pensée semble attirée par le mirage de « l'en-dessous* »¹³⁶. » Il prend en effet le contrepied de ce qu'on peut considérer comme une philosophie des profondeurs, se déclarant « *contre une certaine philosophie, celle qui a été trop attirée par les seules pensées*¹³⁷ ». Le prétendu profond, la vérité cachée, est souvent imaginaire. Bien souvent, seul l'épidermique du phénomène s'offre à la connaissance. « [...] *on ne trouvera rien qui ne se traduise par des contours, ou des indices (le relief et ses lignes à interpréter), des aspérités ou des signes*¹³⁸ ». Aussi s'agit-il pour l'auteur de retrouver « *une logique du sensible, mieux, du sensuel*¹³⁹. » Selon cette conception, la vérité ne se situe plus en profondeur mais à la surface des choses¹⁴⁰.

¹³⁴ La tragédie elle-même est condamnée comme dangereuse : elle met en scène tous les aspects de la vie sans que l'auteur ne puisse possiblement les connaître tous. « *Quand quelqu'un vient vous annoncer qu'il est tombé sur une personne qui possède la connaissance de toutes les techniques artisanales et qui est au courant de tous les détails concernant chacune, un homme qui possède une connaissance telle qu'il ne connaît rien avec moins de précision que n'importe quel expert, il faut lui rétorquer qu'il est naïf et qu'apparemment il est tombé sur un enchanteur ou sur quelque imitateur qui l'a dupé, au point de se faire passer pour un expert universel, en raison de son inaptitude propre à distinguer ce en quoi consistent la science, l'ignorance et l'imitation* ». *Ibid.*, [598d] pp. 486-487.

¹³⁵ *Ibid.*, [599a], p. 487.

¹³⁶ François Dagognet, *Faces, surfaces, interfaces*, Paris, Vrin, [1982], 2007, p. 13.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 210 : « *Fêter ce qui affleure* ». Dagognet évoque, outre la dermatologie, le darwinisme, selon lequel l'apparence est au cœur même de la vie, en tant que principe de survie par la sélection naturelle. Les crêtes et autres appareils sont non pas de simples ornements superficiels, des éléments essentiels à la survie.

¹⁴⁰ *Ibid.*, préface, p. VII : « *Nous accordons à la paroi (la surface, le contraire de la profondeur toujours valorisée) une fonction essentielle, à tel point que ce périphérique compte plus que ce qu'il semble abriter* ».

Cependant cette défense de la surface au détriment de la profondeur, poussant la position au risque de « *l'insoutenable*¹⁴¹ », *présente à mes yeux des limites*. En effet, le glissement vers un « *éloge sans réserve des seules apparences*¹⁴² » entraîne l'auteur par exemple à réhabiliter la physiognomonie¹⁴³ et à affirmer que l'apparence permet de lire le psychisme, ce qui apparaît contestable. Ainsi, par un retour du balancier, c'est la profondeur qui se retrouve niée au profit de la surface. Ne peut-on éviter ce double écueil d'une philosophie des profondeurs et d'une philosophie de la surface ?

1.4.2 Par-delà surface et profondeur

Lorsque j'accumule les strates transparentes, je me situe dans un entre-deux qui associe les surfaces et la profondeur qu'elles composent. Comment repenser l'opposition entre profondeur et surface en philosophie ? La philosophie développée par Friedrich Nietzsche apporte un éclairage pertinent afin de dépasser l'opposition traditionnelle entre ces deux concepts. Dans la philosophie nietzschéenne, deux conceptions topologiques coexistent simultanément. Quelles sont-elles ?

1.4.2.1. Une surface salvatrice

La première topologie établit la surface comme salvatrice d'une profondeur mortifère. Dans la préface à la seconde édition du *Gai savoir*, Nietzsche évoque l'impudeur de la philosophie traditionnelle, qui associe l'idée de vérité à un arrière-monde caché. « *C'est pour nous une question de décence aujourd'hui, que de ne pas vouloir tout voir dans sa nudité, de ne pas vouloir se mêler de tout, de ne pas tout comprendre et tout "savoir"*¹⁴⁴ ».

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 8.

¹⁴² *Ibid.*, p. 14.

¹⁴³ Il évoque alors les ouvrages de physiognomonie tels que Johann Kaspar Lavater ou Charles Le Brun en ont écrit.

¹⁴⁴ Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, [1882], trad. Patrick Wotling, Paris, Flammarion, 2007, p 32.

Cette évocation d'une Nature cachée est expliquée par Pierre Hadot dans son ouvrage *Le voile d'Isis*¹⁴⁵. La vérité sous le voile n'est autre que la Nature elle-même¹⁴⁶. La profondeur en tant que vérité cachée, tant recherchée par les philosophes, est en effet terrifiante. « *Le savoir de la profondeur consiste à avoir le courage de reconnaître que la vérité est totalement inhumaine et que la Vie exige l'erreur, l'illusion, ce voile qu'il ne faut pas arracher à la Vérité, ce buste de jeune fille qui dissimule l'animalité féroce du Sphinx*¹⁴⁷. »

Face à la terreur profonde que provoquerait son dévoilement, Nietzsche affirme le besoin de superficialité. « *La Vérité et l'illusion qui permet de vivre sont inséparables*¹⁴⁸. » L'art, tant décrié par Platon en raison de sa superficialité et de l'illusion qu'il crée, apparaît pour ces mêmes raisons aux yeux de Nietzsche comme vital.

La probité entraînerait le dégoût et le suicide. Mais aujourd'hui notre probité possède une contrepoussance qui nous aide à éluder de telles conséquences : « l'art, entendu comme la **bonne** disposition envers l'apparence. » [...] Comme phénomène esthétique, l'existence demeure toujours supportable¹⁴⁹.

Cependant, certaines formes d'art sont privilégiées. *La gaya scienza* du titre de l'ouvrage prend pour modèle l'art poétique des troubadours du Pays d'Oc pour affirmer la nécessité d'un art gai, un art de surface. Ainsi, à ses premières inclinations pour l'art romantique et le sublime¹⁵⁰, en particulier celui de Wagner, Nietzsche préfère désormais un art du Sud, superficiel et gai. L'art grec apparaît à ce titre comme un modèle.

¹⁴⁵ Pierre Hadot, *Le voile d'Isis, Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Paris, Gallimard, 2004. Le livre tire son titre de l'image d'Isis, statue voilée. Nietzsche s'inspire également de « L'image voilée de Saïs », un poème de Schiller qu'évoque Pierre Hadot (ibid., p. 290). Dans ce dernier, un jeune homme insiste pour ôter le voile d'Isis, et accéder à la vérité. L'histoire se termine ainsi : « *Demandez maintenant ce qu'il a vu. Je ne le sais ; le lendemain les prêtres le trouvèrent pâle et inanimé, étendu aux pieds de la statue d'Isis. Ce qu'il a vu et éprouvé, sa langue ne l'a jamais dit. La gaieté de sa vie disparut pour toujours. Une douleur profonde le conduisit promptement au tombeau, et lorsqu'un curieux importun l'interrogeait : Malheur, répondait-il, malheur à celui qui arrive à la vérité par une faute ! Jamais elle ne le réjouira.* » *Poésies de Schiller*, trad. Xavier Marmier, Paris, Éditions Charpentier, 1854, pp. 128-130.

¹⁴⁶ Nietzsche apparaît fortement influencé par Schopenhauer dans cette conception d'une vérité-Nature. Cependant il s'inspire également d'autres influences, parmi lesquelles ce fragment d'Héraclite cité par Nietzsche à plusieurs reprises : « *La Nature aime à se cacher.* », ou encore un poème de Goethe écrit en 1826 sur l'art dont voici un extrait : « *Respecte le mystère, / Que tes yeux ne se laissent pas aller à la convoitise. / La Nature-Sphinx, chose monstrueuse, / Te terrifiera avec ses innombrables seins* ».

¹⁴⁷ Pierre Hadot, *Le voile d'Isis, op. cit.*, p. 297.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 289.

¹⁴⁹ Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir, op. cit.*, § 107, « Notre ultime reconnaissance envers l'art », p. 158.

¹⁵⁰ *Ibid.*, pp. 31-32 : « *Ce tumulte romantique et ce méli-mélo des sens qu'aime la plèbe cultivée, avec ses aspirations au sublime à l'élevé au biscornu !* » Le sublime romantique résulte selon Nietzsche d'un mauvais état de santé et d'une négation des forces vitales.

« Oh ces Grecs ! Ils s'y connaissaient, pour ce qui est de **vivre** : chose pour laquelle il est nécessaire de s'arrêter courageusement à la surface, au pli, à la peau, d'adorer l'apparence, de croire aux formes, aux sons, aux mots, à tout l'Olympe de l'apparence ! Ces Grecs étaient superficiels... *par profondeur*¹⁵¹ ! »

L'art grec est présenté par Nietzsche comme un art méridional soucieux de l'apparence, associée à l'idée de peau et de superficialité. Cet art gai offre une surface à la terreur de la vérité.

Plus généralement, Nietzsche loue les artistes, « *adorateurs des formes, des sons, des mots*¹⁵² », au détriment des philosophes obsédés par la profondeur. « *Il y a une chose que nous ne savons aujourd'hui que trop bien, nous hommes de savoir : oh comme nous apprenons désormais à bien oublier, à bien **ne pas savoir**, comme artistes*¹⁵³ ! ». Parmi les artistes, on peut imaginer la figure du dandy tel que le poète Charles Baudelaire ou l'écrivain Oscar Wilde ont pu l'incarner au XIX^{ème} siècle, et qui correspond particulièrement à cette revendication artistique d'une superficialité « profonde ». Ainsi, aux yeux de Nietzsche, la superficialité, notamment celle offerte par un art gai, est vitale pour ne pas sombrer dans la terreur de la vérité.

1.4.2.2. Le déni de la profondeur

Cette première topologie alterne dans la philosophie nietzschéenne avec une autre topologie, distribuant différemment les notions de surface et de profondeur. En effet, selon cette seconde conception, Nietzsche va plus loin dans la défense de la surface et du sensible : il nie cette fois l'existence de toute profondeur. Cependant, la profondeur ne signifie plus ici la Nature: le terme recouvre cette fois l'arrière-monde des métaphysiciens. Niant tout arrière-monde, la seconde topologie développée par Nietzsche envisage le monde comme étant uniquement composé de surfaces, sans aucune profondeur. Alors que dans la première conception, la profondeur désignait la Nature cachée, dans la seconde en revanche, la profondeur désigne l'arrière-monde métaphysique, tandis que la surface est le phénomène sensible. Cet arrière-monde de la profondeur est alors nié par Nietzsche, qui affirme que seule la surface du phénoménal a une réelle existence.

Les idéaux ascétiques considèrent la vie comme mauvaise, et la nient en convoquant un arrière-monde, en profondeur sous le monde sensible source d'erreur et d'immoralité.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 33. C'est Nietzsche qui souligne.

¹⁵² *Ibid.*, p. 33. La figure du dandy telle qu'Oscar Wilde ou Charles Baudelaire l'ont incarnée pourrait être associée à une telle conception de l'artiste, leur attachement à la superficialité signant leur libération des valeurs sclérosantes de la société.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 32. C'est Nietzsche qui souligne.

Dans *La Généalogie de la morale*¹⁵⁴, Nietzsche élabore une recherche linguistique¹⁵⁵, historique, sociologique et psychologique sur les valeurs qui composent la morale Occidentale, afin de les passer au crible. Il pose une exigence de départ :

[...] nous avons besoin d'une *critique* des valeurs morales, et la *valeur de ces valeurs* doit tout d'abord être mise en question — et, pour cela, il est de toute nécessité de connaître les conditions et les milieux qui leur ont donné naissance, au sein desquelles elles se sont développées et déformées¹⁵⁶.

Cet ambitieux travail critique aboutit au démantèlement des valeurs et prétendues connaissances composant notre héritage culturel. Nietzsche prend le contrepied de la philosophie platonicienne : toutes les pensées sont forcément relatives. Aussi, toute prétendue vérité doit être mise en relation avec l'humain qui la professe¹⁵⁷, en particulier avec son état de santé physique et moral qui déterminent sa pensée. Il n'y a donc plus de vérité, ni de profondeur en philosophie : tout concept philosophique n'est que surface.

Quant aux valeurs, elles relèvent toutes ou bien de la morale des forts, ou bien de celle des faibles. Nietzsche distingue trois hiérarchies sociales : les guerriers, les prêtres et les esclaves. L'homme est poussé par des instincts et des affects. S'il les exprime pleinement, il applique la morale des forts, qui est empreinte d'égoïsme, de fierté, de liberté et d'audace. C'est la morale des guerriers. L'homme supramoral, qui détermine ses propres valeurs en ignorant celles héritées culturellement, agit par volonté de puissance : il est dans l'affirmation de la vie. Les faibles, eux, qui se laissent dicter la morale, répriment ces instincts mais en éprouvent du ressentiment. Tout l'héritage philosophique platonicien et la métaphysique chrétienne relèvent de cette morale des faibles selon Nietzsche. Tous deux nient la vie au profit d'idéaux ascétiques issus de la métaphysique. Ainsi l'invocation de la profondeur en tant qu'arrière-monde caché sert-elle à justifier la répression de la vie au niveau sociétal. Par métaphysique, il faut entendre « *tous les penchants anti-naturels, toutes les aspirations vers l'au-delà, contrairement aux sens, aux instincts, à la nature, à l'animal, en un mot, tout ce qui jusqu'à présent a été considéré comme idéal, tout idéal de vie, tout idéal qui calomnie le monde*¹⁵⁸ ». Cette négation de la vie

¹⁵⁴ Paru en 1887, peu après la préface de la seconde édition au *Gai savoir* ; Nietzsche pose le gai savoir comme récompense de ce travail nécessaire de généalogie de la morale. Friedrich Nietzsche, *La généalogie de la morale*, [1887], trad. Henri Albert, dans *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, Paris, Mercure de France, 1900, vol. 11, avant-propos, § 7, p. 14.

¹⁵⁵ Philologue avant d'être philosophe, Nietzsche appuie ce travail de critique sur l'étymologie.

¹⁵⁶ *Ibid.*, avant-propos, § 6, p. 11. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁵⁷ Dans *Nietzsche et la philosophie*, Deleuze précise que la méthode critique de ce dernier est de passer au crible les valeurs prônées par les philosophes et autres penseurs ou figures religieuses. La première question à se poser lorsqu'on lit un philosophe, selon Nietzsche, est : qui parle ? La seconde : « Qu'est-ce qu'il veut ? » Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, 1962, PUF, Paris, p. 120.

¹⁵⁸ Friedrich Nietzsche, *La généalogie de la morale, op. cit.*, dissertation 2, §24, p. 119 ; c'est l'auteur qui souligne.

relève de la mauvaise conscience. « *Pour l'ascète, la vie est le chemin de l'erreur où il faut revenir sur ses pas jusqu'au point d'où l'on était parti*¹⁵⁹ ». Nietzsche considère cette vie « *contre la vie*¹⁶⁰ » comme une absurdité totale. Au niveau sociétal, les religions sont ainsi symptomatiques à ses yeux de la dépression de tout un peuple¹⁶¹.

Non-seulement Nietzsche nie-t-il tout fondement objectif aux notions de bien et de mal inculquées par la morale, mais il nie également l'existence de toute vérité objective sur le plan de la connaissance. Dans le domaine des sciences lui-même, il n'y a pas de vérité. Toute connaissance n'est qu'une interprétation. Nietzsche s'oppose donc au scientisme et au positivisme ambiants, qui relèvent selon lui de la croyance au même titre que les religions. Il n'y a pas de notion de progrès tel que la science le prétend.

Ainsi, dans cette seconde topologie coexistant avec la première, Nietzsche établit que toute profondeur n'est en réalité composée que d'un vaste jeu de facettes. Ce constat de l'absence de toute vérité et de toute profondeur mène au nihilisme, étape transitoire nécessaire à l'invention nécessaire de nouvelles valeurs, qui ne s'appuient plus sur la vérité ni la morale mais sur l'affirmation de la vie.

Nietzsche oscille ainsi dans son œuvre philosophique entre deux modèles topologiques, l'un où la surface est vitale pour atténuer le gouffre de la profondeur, et l'autre où le monde entier est composé de simples surfaces sans profondeur. Que retenir de ce double positionnement en ce qui concerne ma pratique ? Lorsque je travaille le calque, le papier de soie, l'acétate ou le papier japon, je me situe à la fois dans un travail de la surface (par les lignes des dessins) et de la profondeur (par les superpositions de ces supports). La transparence des surfaces, membranes fragiles, évoque le pelliculaire, tandis que les superpositions offrent à la vue une plongée en profondeur. Ainsi, l'étagement des surfaces abolit toute opposition entre profondeur et surface. La profondeur telle que je la travaille n'est composée que de surfaces.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 152.

¹⁶⁰ *Ibid.*, dissertation 3 § 13, p. 157.

¹⁶¹ *Ibid.*, dissertation 3§17, p. 172.

1.4.3. Refaire surface

1.4.3.1. *Strobiome*

« Cherchons au plus simple comment l'espace échappe aux limites de son striage. [...] il y échappe par la spirale ou le tourbillon, c'est à dire une figure par laquelle tous les points de l'espace sont simultanément tenus, sous des lois de fréquence ou d'accumulation, de distribution, qui s'opposent à la répartition dite « laminaire » correspondant au striage des parallèles. Or, du plus petit écart au tourbillon, la conséquence est bonne et nécessaire : ce qui s'étend de l'un à l'autre, c'est précisément un espace lisse quia pour élément la déclinaison, et pour peuplement la spirale^{162.} »



Strobiome, papier calque, encre de Chine, env. 70 x 90 cm

Cette composition a été réalisée en alliant le pictural de l'encre et le graphisme de la découpe. Après avoir étendu sur le sol deux grands lés de papier calque d'architecte (ou

¹⁶² Gilles Deleuze, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 610. Le tourbillon ou la spirale sont considérés par les auteurs comme des flux d'énergie dynamiques, vecteurs de libération menant de l'espace strié vers l'espace lisse.

calque polyester), j'ai imbibé des chiffons d'encre. J'ai ensuite exécuté un grand geste circulaire sur chaque lé. Le tissu imprégné a projeté de l'encre sous la forme de taches et de lignes dessinant une spirale. Une fois le travail séché, je suis intervenue au scalpel, afin d'extraire toute réserve du papier. J'ai ainsi obtenu deux tourbillons de papier translucide, taché, en dentelle, qui mettent en tension la gestualité de la peinture et la délicatesse des découpes. J'ai alors superposé les deux tourbillons, et les ai suspendus. Les deux strates de papier donnent à voir l'étalement de l'encre sur une surface plastifiée, en fonction de l'outil et du geste. Ce travail mêle trois transparences : la transparence-translucide des papiers, la transparence-grille des trous, et la transparence-strates des superpositions.

Par là-même, la superposition de ces strates transparentes et leur ajouement par le scalpel mettent en œuvre une profondeur. Il y a donc deux logiques propres à cette prolifération, celle des lignes et celle des strates. Comment envisager plus particulièrement cette dichotomie entre travail de la surface et travail de la profondeur ? Un détour par la philosophie de Gilles Deleuze nous permettra d'éclairer ce questionnement. En effet, Deleuze reprend¹⁶³ les deux modèles topologiques nietzschéens, celui d'un voile protecteur en surface et celui d'un ensemble de surfaces sans profondeur. A cette fin, il s'appuie sur les deux volets des aventures d'Alice, *Les aventures d'Alice au pays des Merveilles* et *De l'autre côté du miroir*. L'auteur de ces deux fictions, Charles Dodgson, également photographe amateur et enseignant en mathématiques, plus connu sous le nom de Lewis Carroll, a écrit ces deux récits à quelques années d'écart. Quels rapports entre surface et profondeur peut-on distinguer dans ces deux fictions, et qu'en tirer concernant leur philosophie ?

1.4.3.2. Plongée en profondeur : Alice et le corps

Examinons de plus près la spatialité établie dans le premier livre, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*¹⁶⁴, écrit en 1865. Son titre initial, *Les aventures d'Alice sous terre*, témoigne de l'omniprésence accordée dans le récit à la profondeur.

Cette profondeur est tout d'abord celle du trou vertical dans lequel Alice tombe, le prenant pour un ordinaire terrier de lapin. « *Le terrier était creusé d'abord horizontalement comme un tunnel, puis il présentait une pente si brusque et si raide qu'Alice n'eut même pas*

¹⁶³ L'hommage est explicite. Deleuze, fervent admirateur de la philosophie nietzschéenne et comme on l'a vu auteur de *Nietzsche et la philosophie*, intitule ainsi un des chapitres de *Mille Plateaux* « Géologie de la morale ».

¹⁶⁴ Lewis Carroll, *Les aventures d'Alice au pays des merveilles* [1865], trad. Henri Parisot, [1968, Flammarion], dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1990.

*le temps de songer à s'arrêter avant de se sentir tomber dans ce qui semblait être un puits très profond*¹⁶⁵. »

Au terme d'une chute qui semble sans fin, Alice atterrit dans un monde souterrain où tous ses repères habituels sont perdus. En écho à cette profondeur inquiétante située sous terre, la fillette se trouve confrontée aux passages et tunnels de son propre corps. En effet, dans sa propre gorge, en écho à ce tunnel, chutent des potions et aliments qui la font conséquemment grandir ou rétrécir.

Ainsi, lorsque la fillette boit le contenu du flacon portant pour inscription « bois-moi », elle se met à rétrécir. « *Quelle drôle de sensation, fit Alice. On dirait que je rentre en moi-même comme un télescope* »¹⁶⁶. » Un peu plus loin, Alice mange un bout de champignon et rapetisse de manière erratique : « *il n'y avait pas de temps à perdre car elle diminuait rapidement ; elle se mit donc en devoir de manger un petit bout de l'autre morceau. Son menton était si étroitement pressé contre son pied, qu'elle n'avait guère de place pour ouvrir la bouche* »¹⁶⁷. » Au gré des ingurgitations, grandissant et rétrécissant, l'enfant perd tout repère corporel.

La profondeur dans le récit n'est pas seulement géologique et corporelle, elle est également symbolique. En effet, Alice chute dans un en-deçà des repères habituels qui frise la folie. Ce qui est parfois considéré comme un simple conte pour enfants est en réalité une histoire terrifiante, celle de la perte de tout repère corporel, et plus avant de toute identité stable. Alice oublie souvent son nom, quitte à croire qu'elle est peut-être quelqu'un d'autre. Par exemple, au ver à soie qui lui demande qui elle est, Alice répond : « *Je... je ne sais pas trop, monsieur, pour le moment, présent... Du moins, je sais qui j'étais quand je me suis levée ce matin, mais j'ai dû, je crois, me transformer plusieurs fois depuis lors* »¹⁶⁸. » et d'ajouter : « *je ne suis pas certaine d'avoir encore toute ma tête* »¹⁶⁹. »

Aussi, dans *Logique du sens*¹⁷⁰, Gilles Deleuze écrit-il : « *On croyait être encore parmi les petites filles et les enfants, on est déjà dans une folie irréversible* »¹⁷¹. » En particulier dans la treizième série, intitulée « Du schizophrène et de la petite fille », Deleuze étudie cette

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 98.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 101.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 129.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 124.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 124.

¹⁷⁰ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 12 : « *Le paradoxe est d'abord ce qui détruit le bon sens comme sens unique, mais ensuite ce qui détruit le sens commun comme assignation d'identités fixes.* ». Le livre est articulé en une série de paradoxes.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 101.

profondeur à l'œuvre dans le récit. Selon lui, l'histoire fait référence à une phase inquiétante du développement infantin. « *L'enfant a quitté les profondeurs du corps maternel, pas encore découvert la profondeur de son propre corps*¹⁷². » Le développement psychique du petit enfant passe « *de la profondeur à la production de surfaces*¹⁷³ ».

1.4.3.3. Refaire surface dans Alice

Tout l'enjeu pour Alice est de parvenir à remonter en surface, ce qu'elle parvient finalement à faire au terme de ce premier récit¹⁷⁴. La suite, en revanche, *De l'autre côté du miroir*¹⁷⁵, paru en 1871, se déroule cette fois dans un univers composé uniquement de surfaces. Quelles sont-elles ?

La surface est d'abord, une fois encore, géologique. En effet Alice reste cette fois à la surface de la Terre. Elle opère un déplacement latéral, au travers de la surface spéculaire. « *Alice appréhende le miroir comme surface pure, continuité du dehors et du dedans, du dessus et du dessous, de l'endroit et de l'envers*¹⁷⁶ ». Le miroir est surface lisse par excellence, et peut symboliser cette exploration des surfaces qui caractérise tout le second récit.

Alice s'enfonce alors dans l'univers parallèle du reflet¹⁷⁷, pour y découvrir un monde de facettes : tout y est plan. En effet, cet univers lui-même est un immense échiquier, dont l'auteur dresse le plan et les différentes parties qu'il supporte dès la préface du livre¹⁷⁸. Les personnages sont des cartes.

D'autre part, sur un plan symbolique cette fois, la surface dans ce récit (comme dans le premier tome) est celle du langage. Dans la treizième série, intitulée « Du schizophrène et de la petite fille », Gilles Deleuze met en avant le non-sens (nonsense en anglais, « absurdités,

¹⁷² *Ibid.*, p. 114. Deleuze reprend à ce propos les idées de Melanie Klein, voir *supra*.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 217.

¹⁷⁴ A la toute fin du premier livre, Alice rencontre des cartes, ce qui augure de la remontée en surface et de la superficialité du second livre. Menacée de mort, Alice tient ainsi tête à la reine : « *“Qu'on lui tranche la tête”, cria, à tue-tête, la reine. Mais nul ne bougea. Qui se soucie de vous et de vos ordres ?” dit Alice, (qui maintenant avait retrouvé toute sa taille). “Vous n'êtes qu'un jeu de cartes !”* » Lewis Carroll, *Les aventures d'Alice au Pays des merveilles*, *op. cit.*, p. 186.

¹⁷⁵ Lewis Carroll, *De l'autre côté du miroir et ce qu'Alice y trouva* [1871], trad. Henri Parisot, dans Lewis Carroll, *Œuvres*, *op. cit.*

¹⁷⁶ Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, *op. cit.*, p. 275.

¹⁷⁷ Lewis Carroll, *De l'autre côté du miroir*, *op. cit.*, p. 262 : « *Et à coup sûr, la glace commençait bel et bien à se dissoudre, comme un nuage de vif argent. A l'instant suivant, Alice avait traversé la glace et sauté avec agilité dans le salon du miroir* ».

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 271 : « *C'est une grande partie d'échecs qui est en train de se jouer — à l'échelle du monde entier — si ceci est bien le monde.* » dit Alice. En effet, le jardin où elle se trouve est composé en damier, Alice traversant différentes cases et rencontrant des personnages qui sont autant de pions.

Dans la préface, Lewis Carroll présente le récit comme une partie d'échecs, dont il dessine le point de départ, où « *Le pion blanc (Alice) joue et gagne en onze coups* », chacun de ces coups étant une partie du récit. *Ibid.*, p. 254.

sottises, balivernes ») déployé dans les deux récits. En effet, les jeux de mots, les comptines et le recours à l'absurde tentent de rabattre selon lui la profondeur inquiétante des récits par une superficialité du langage. La légèreté du langage offrirait selon lui une fragile surface pour contrer cette profondeur menaçante. Or « rien n'est plus fragile que la surface¹⁷⁹. »

Dans cette analyse, le philosophe s'appuie sur la critique des deux livres élaborée par Antonin Artaud. Ce dernier oscille entre fascination et répulsion. En effet, selon Artaud, le rapport au langage développé dans ces deux ouvrages est trop superficiel. Artaud propose ainsi une traduction très personnelle du poème « Jabberwocky », travaillant non pas dans le sens de Lewis Carroll mais bien à contresens¹⁸⁰. Il critique en effet très sévèrement la légèreté langagière de Lewis Carroll : « Je n'ai pas fait de traduction de Jabberwocky. J'ai essayé d'en traduire un fragment mais cela m'a ennuyé. Je n'ai jamais aimé ce poème qui m'a toujours paru d'un infantilisme affecté... »¹⁸¹ explique-t-il.

« Je n'aime pas les poèmes ou les langages de surface. [...] Jabberwocky est un poème que son auteur s'est bien gardé de maintenir dans l'être utérin de la souffrance où tout grand poète a trempé et où, s'accouchant, il sent mauvais¹⁸². » Explicitant au passage la métaphore corporelle de la digestion et de la défécation omniprésente dans *Les aventures d'Alice au pays des merveilles*, Artaud oppose quant à lui ce langage de la surface, peu digne d'intérêt, à un langage de la profondeur que Gilles Deleuze appelle le langage de la schizophrénie¹⁸³. La critique d'Artaud à propos de « Jabberwocky » pourrait être étendue à l'ensemble des deux livres : la profondeur corporelle menaçante et l'expérience de la folie y sont en effet constamment rabattus en surface, c'est-à-dire tempérés par les jeux de mots et l'humour du *nonsense*, de l'absurde. D'après Deleuze :

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 101.

¹⁸⁰ Antonin Artaud, « L'arve et l'aume, tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll », dans *L'Arbalète*, n° 12, 1965.

¹⁸¹ Par exemple, le vers 3, « *all mimsy were the borogoves* », devient « *jusque là où la roughe est à rouarghe a rangmbde et rangmbde a rouarghambde* ». *Ibid.* Gilles Deleuze évoque ainsi ce langage schizophrénique : « *tout se passe en profondeur, sous le domaine du sens, entre deux non-sens du bruit pur, le non-sens du corps et du mot éclatés, le non-sens du bloc de corps ou de mots inarticulés* ». Gilles Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 220.

¹⁸² Antonin Artaud, « Lettre à Henri Parisot », *Lettres de Rodez*, Paris, G.L.M., 1946.

¹⁸³ La traduction proposée par Artaud bascule quant à elle dans ce que Gilles Deleuze appelle le langage de la schizophrénie, un langage en lien avec la profondeur du corps et le tragique de l'existence. Gilles Deleuze décrit la sensation du corps schizophrénique comme « *un organisme sans parties, qui fait tout par insufflation, inspiration, évaporation, transmission fluïdique*. » Gilles Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 108.

Artaud considère Lewis Carroll comme un pervers, un petit-pervers, qui s'en tient à l'instauration d'un langage de surface et n'a pas senti le vrai problème d'un langage en profondeur — problème schizophrénique de la souffrance, de la mort et de la vie¹⁸⁴.

Ainsi, tandis que le premier livre d'Alice ancre une topologie de la verticalité, le second s'étend horizontalement. Deleuze résume ainsi ces deux livres : « *Il n'y a pas DES aventures d'Alice, mais une seule aventure : sa montée à la surface, son désaveu de la fausse profondeur, sa découverte que tout se passe à la frontière*¹⁸⁵. » Au travers de cette histoire de fillette, qui tente de remonter d'un trou en ingurgitant différents aliments, puis qui glisse latéralement d'un épisode à l'autre du récit, Lewis Carroll raconte la lutte d'un individu contre la profondeur du corps, à rapprocher du ressenti corporel schizophrénique évoqué par Deleuze. La surface, ou plutôt les surfaces, quoique fragiles, permettent de ne pas sombrer : les surfaces des éléments diégétiques, mais aussi la surface du langage lui-même.

Si l'on en revient à l'analyse de *Strobiome*, que comprendre de la tension entre surface et profondeur qui s'y joue ? le travail du dessin s'organise par strates. Les lignes concentriques dessinées par le tissu imbibé d'encre dessinent un double mouvement spiralaire, sur chacun des supports. La superposition des supports crée un effet d'écho, dont le redoublement est perceptible à travers la translucidité du papier. Le papier ajouré offre à la vue des passages entre les deux strates de calque, établissant un jeu entre caché et montré. La spirale des traits peints puis mis en valeur au scalpel dessine à mon sens un mouvement de remontée en surface depuis les profondeurs du papier. Cependant cette conception oppose encore surface et profondeur. Comment dépasser cette dichotomie ?

1.4.3.4. Un monde uniquement composé de surfaces.

Si comme Nietzsche dont il s'inspire, Deleuze a recours à un premier modèle topologique opposant profondeur corporelle et surface langagière, il développe dans le même temps une seconde topologie niant toute profondeur, entendue cette fois comme arrière-monde philosophique. Plus généralement, c'est toute la prétendue hiérarchie des valeurs qui est rendue

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 104.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 19.

obsolète. Cette seconde topologie est exposée en particulier dans *Mille Plateaux*¹⁸⁶, écrit conjointement avec le psychanalyste Félix Guattari. Quelle conception de la surface y trouve-t-on, et qu'en retenir concernant mes explorations plastiques ?

Le concept de rhizome apparaît essentiel à ce titre : inspiré de la botanique, il s'inscrit dans une spatialité des connexions multiples et de l'horizontalité. Dans l'introduction de *Mille Plateaux*, le rhizome est ainsi opposé à la racine, considérée comme le modèle de la pensée classificatrice.

À la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. [...] Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités¹⁸⁷.

La racine est système, organisation. Elle pousse verticalement, traçant une hiérarchie entre différentes strates. Le rhizome, lui, pousse horizontalement et dans l'interconnexion. Tige souterraine, le rhizome ne se situe pourtant ni en surface ni en profondeur¹⁸⁸.

Par sa non-hiérarchisation, à l'opposé de l'arborescence, le rhizome établit un ensemble d'interconnexions qui en fait le modèle pour l'organisation du livre lui-même. Ainsi, les différentes sections des *Mille Plateaux* ne sont pas appelées des chapitres mais des plateaux. « Nous appelons "plateau" toute multiplicité connectable avec d'autres par tiges souterraines superficielles, de manières à former et étendre un rhizome¹⁸⁹ ». La notion de plateau évoque une horizontalité à l'œuvre dans le rhizome. Les différents plateaux ne procèdent pas d'un développement de l'un en l'autre : ils sont distincts et fonctionnent de manière autonome, bien qu'ils soient connectés. De la même manière, les chapitres du livre sont des plateaux et peuvent être lus seuls ou dans le désordre.

Bien plus, le rhizome déracine : il offre une alternative à la hiérarchisation des valeurs et des savoirs en lien avec le capitalisme contestée dans *Mille Plateaux*. Le rhizome, à l'opposé

¹⁸⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980. Ce livre fait suite à *L'anti-Oedipe*, publié en 1972, premier livre ayant également pour sous-titre *Capitalisme et schizophrénie*.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 31.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 609 : calqué sur le modèle botanique, le concept de rhizome est « plus qu'une ligne et moins qu'une surface, moins qu'un volume et plus qu'une surface ». Par ces constantes références à la botanique dans le livre, la réflexion philosophique de Deleuze et Guattari peut apparaître comme une véritable éco-philosophie.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 33.

de la racine qui hiérarchise verticalement, se déploie horizontalement. Il est ainsi associé à ce que Deleuze appelle l'espace lisse, par opposition à l'espace strié¹⁹⁰.

Ainsi, tandis qu'une des conceptions topologiques deleuziennes distribue l'existence entre profondeur corporelle et surface, notamment des jeux de langage, l'autre nie toute profondeur : il n'y a aucune vérité à laquelle soumettre l'ensemble des savoirs, mais un ensemble de surfaces indépendantes interconnectées et sans hiérarchie.

Nietzsche et Deleuze établissent chacun de leur côté une topologie de la surface et de la profondeur. Cependant, dans la philosophie de l'un comme de l'autre, un balancement est opéré entre ces deux modèles topologiques, l'un distribuant surface et profondeur, tandis que l'autre nie toute profondeur au profit d'un monde composé uniquement de surfaces. Ce balancement entre deux modèles peut se retrouver dans ma pratique, d'une certaine manière : balançant entre attention portée au traitement des surfaces par le graphique, et le traitement de la profondeur par les étagements, je tente de dépasser cette dichotomie habituelle pour offrir au regard une profondeur composée uniquement de surfaces.

1.5. Surface et profondeur en esthétique

Comment articuler surface et profondeur corporelle avec surface et profondeur des matériaux ? Un détour par la théorie esthétique développée par le peintre et théoricien de l'art Paul Klee permettra d'analyser les parentés entre œuvre et corps.

1.5.1. L'œuvre comme un organisme

Paul Klee aborde l'œuvre non pas comme une simple surface d'inscription, mais comme un tout vivant, composé à la fois d'une surface et d'une profondeur. Dans sa *Théorie de l'art moderne*, l'artiste avance l'idée que l'œuvre n'est pas une simple surface mais possède aussi une structure interne. Elle est structurée comme un organisme vivant :

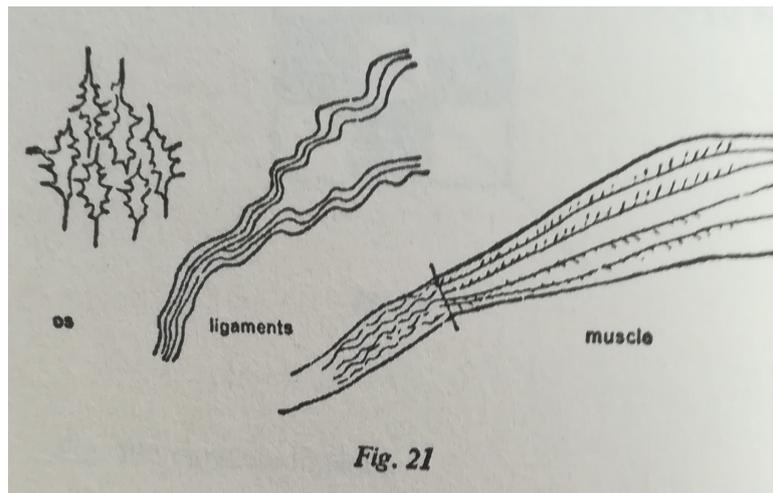
¹⁹⁰ Dans son chapitre « Le lisse et le strié », Deleuze et Guattari définissent ainsi ces deux modèles topologiques opposés : « *Non seulement, ce qui peuple un espace lisse, c'est une multiplicité qui change de nature en se divisant — ainsi les tribus du désert ; distances qui se modifient sans cesse, meutes qui ne cessent pas de se métamorphoser — mais l'espace lisse lui-même, désert, steppe, mer ou glace, est une multiplicité de ce type, non-métrique, acentrée, directionnelle, etc.* ». *Ibid.*, p. 604.

A l'inverse de cet espace lisse ouvert, lieu traversé d'intensités, se trouve l'espace strié, peuplé par les sédentaires, divisé par des lignes de partage, distribué, hiérarchisé. Le rhizome connecte, il relève de l'espace lisse tandis que l'arborescence organise, et relève de l'espace strié.

« De même que l'homme, le tableau a aussi un squelette, des muscles et une peau. On peut parler d'une anatomie particulière du tableau. Un tableau avec le sujet « homme nu » n'est pas à figurer selon l'anatomie humaine mais selon celle du tableau¹⁹¹.

L'œuvre est ainsi un organisme vivant, au même titre que l'artiste. « *Le dialogue avec la nature reste pour l'artiste condition sine qua non. L'artiste est homme ; il est lui-même nature, morceau de nature dans l'aire de la nature*¹⁹². » Ainsi Klee préconise-t-il au peintre d'étudier la structure interne de la nature, en particulier l'anatomie et la biologie. Cependant, il met d'emblée en garde contre la confusion qui consisterait à vouloir copier la simple apparence des modèles. « *L'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible. Et le domaine graphique, de par sa nature-même, pousse à bon droit aisément à l'abstraction*¹⁹³ », insiste-t-il.

Dans la vingt-et-unième figure des « esquisses pédagogiques¹⁹⁴ », par exemple, Paul Klee distingue au trait la structure des os, des ligaments et des muscles, et en souligne la nature graphique.



Paul Klee, *Structures matérielles (dans la nature)*, fig. 21, 1956, *Théorie de l'art moderne*, op. cit., p. 86

¹⁹¹ Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, op. cit., note 1 p. 11.

¹⁹² *Ibid.*, p. 43.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 34. Voir *supra*, la définition de l'abstraction selon Georges Roque.

¹⁹⁴ Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, op. cit., p. 86.

L'artiste note :

Principe structural de la nature :

L'assemblage des plus petits corpuscules de matière reconnaissable.

Les corpuscules osseux présentent une texture cellulaire ou tubulaire.

Les ligaments ont la structure filamenteuse des tendons.

Les fibres des tendons passent dans celles des muscles que seconde encore une striation transversale¹⁹⁵.

Ainsi la peinture contemporaine selon Klee entretient des rapports d'analogie avec la biologie et l'anatomie, mais elle est moins copie servile des formes de vie que recreation à partir des forces de vie. Ce n'est pas la forme prise par la vie mais son organisation secrète qui doit influencer l'artiste.

Par notre connaissance de sa réalité interne, l'objet devient bien plus que sa simple apparence. Par notre connaissance que la chose est plus que son extérieur ne laisserait penser.

La chose se voit disséquée, son intérieur révélé par des coupes. Son caractère s'organise suivant le nombre et le genre des coupes qu'il a fallu faire. Ceci, c'est l'intériorisation du visible, soit à l'aide du simple couteau tranchant, soit au moyen d'instruments plus délicats capables de révéler clairement la structure ou la fonction matérielle de la chose¹⁹⁶.

Pour autant, la nature n'est pas à prendre comme le modèle d'une copie servile des formes qu'adopte la vie, mais plutôt comme un modèle d'organisation pour la structure interne du tableau lui-même. « *La Création vit en tant que genèse sous la surface visible, sous l'enveloppe de l'œuvre*¹⁹⁷. »

En ce qui concerne *Strobiome*, les dessins à l'encre composant cette spirale de calque sont passés de la planéité de la surface à une tridimensionnalité quasi-sculpturale, par le travail des incisions et par l'effet de la gravité. Ainsi, ce travail dépasse la dichotomie entre surface et profondeur, pour dessiner, de l'une à l'autre, un passage. C'est par l'étagement des strates diaphanes que le pelliculaire est évoqué, hors de toute illustration du corps et de ses strates. Cette abstraction, ne conservant de l'idée de corps qu'un feuilletage transparent, se retrouve dans une autre réalisation personnelle.

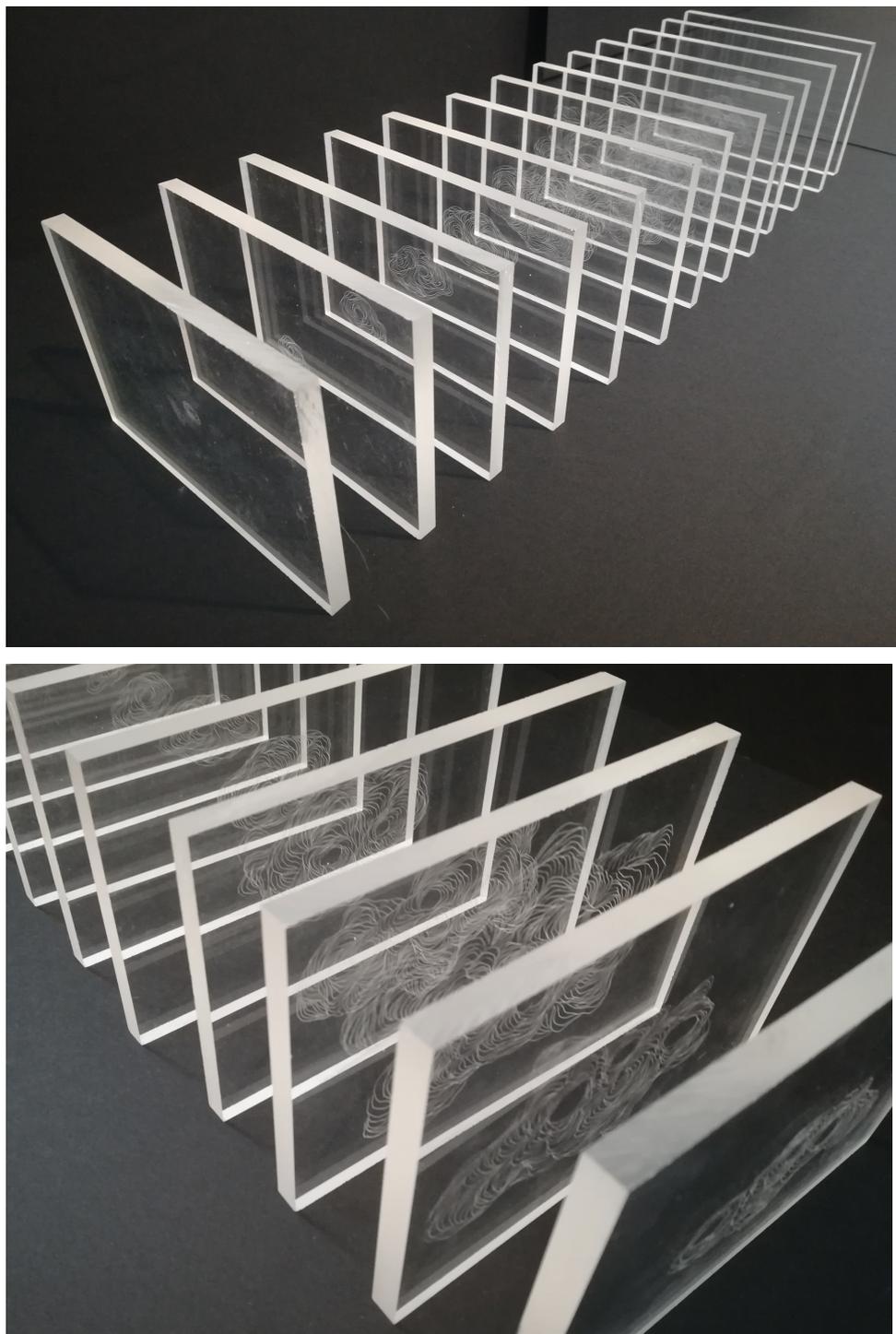
¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 89.

¹⁹⁶ *Ibid.*, pp. 44-45.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 62.

1.5. 2. L'œuvre feuilletée

1.5.2.1. *Protéscopies*



Protéscopies, treize plaques de plexiglas, 10 x 15 x 80 cm environ, 2020.

Cette réalisation personnelle, entre sculpture et dessin, est composée d'un ensemble de treize plaques en plexiglas épais (huit millimètres). Cette épaisseur des strates permet aux différentes parties du dessin de tenir seules verticalement, en un équilibre fragile qui peut rappeler les jeux de cartes empilés. Sur chacun des supports, sont visibles des lignes gravées à la pointe sèche. Le dessin s'organise à la fois bidimensionnellement, sur chacune des surfaces, et tridimensionnellement, au travers de chacune des parois transparentes. En effet, par un regard traversant, le spectateur peut observer l'ensemble de cette série comme un dessin en volume stratifié, dont chaque planche serait comme une coupe. La forme ainsi visible transversalement est abstraite, mais elle peut évoquer par son étalement en longueur un serpent, une nuée, ou encore un organe interne soumis à l'analyse médicale. En effet, les supports rectangulaires évoquent quant à eux les plaques du biologiste, recueillant les échantillonnages pour analyse.

Discrète de par ses dimensions réduites ainsi que par la transparence de l'ensemble, sur lequel se distinguent à peine les gravures, cette pièce s'appréhende depuis différents points de vue, afin de composer une image mentale stratifiée. Ainsi elle invite au déplacement et à la confrontation des points de vue, avec une vue traversante ou surplombante.

Quelle dimension revêt le feuilletage spatial dans cette production ? Afin d'en déceler les multiples dimensions, je prendrai appui sur l'analyse faite par Jean Arnaud de ce qu'il appelle l'espace feuilleté¹⁹⁸. Dans son livre éponyme, *L'espace feuilleté dans l'art moderne et contemporain*, il distingue d'une part les œuvres qui relèvent d'un feuilletage « virtuel », à partir de jeux de transparences sur une seule surface, et d'autre part les œuvres qui multiplient les différents plans matériels, les supports.

On peut distinguer différentes dimensions de ce feuilletage.

1.5.2.2. Un feuilletage spatio-temporel

D'une part, le feuilletage est spatial. Dans *Protéscopies*, il décompose la profondeur en surfaces successives. Les plaques de plexiglas semblent matérialiser la perspective et ses plans successifs qui organisent toute profondeur. Par cette trajectoire visuelle, l'œil organise les strates du dessin en un volume feuilleté. Le volume lui-même peut s'analyser par strates, comme les plans en coupe du corps humain.

¹⁹⁸ Jean Arnaud, *L'espace feuilleté dans l'art moderne et contemporain*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, Aix-Marseille Université, série « Histoire, théorie et pratique des arts », 2014.

Cependant cette stratification transparente rend visible une diachronie. Les strates du dessin semblent celles d'une métamorphose, décomposée en étapes rappelant la chronophotographie. Les plaques, alignées verticalement, organisent alors une temporalité à la manière de repères le long d'un axe temporel. Le feuilletage relate alors une transformation formelle, ou du moins un mouvement. Ces gravures peuvent encore évoquer le processus mémoriel, archivant dans ce cas leur propre formation sur les plaques puis leur disparition par étapes successives. Les superpositions peuvent alors évoquer les repentirs qui documentent la genèse des dessins : se superposeraient alors les différents moments d'une esquisse mouvante.

Ces deux notions d'espace et de temps feuilletés peuvent cependant être liées. Dans *L'espace feuilleté*, Jean Arnaud met en lien le feuilletage en art avec la découverte de l'espace-temps¹⁹⁹, la théorie de la relativité, ainsi que les découvertes de la physique quantique, qui entraînent un éclatement des certitudes. La physique einsteinienne marque la fin de la confiance en une totalité de l'univers. Le mathématicien et physicien Louis de Broglie écrit à ce sujet :

Tout ce qui pour chacun de nous constitue le passé, le présent et l'avenir, est donné en bloc et tout l'ensemble des événements, pour nous successifs, dont est formée l'existence d'une particule matérielle, est représenté par une ligne, la ligne d'Univers de la particule... Chaque observateur, au fur et à mesure que son temps propre s'écoule, découle, pour ainsi dire, de nouvelles tranches de l'espace-temps qui lui apparaissent comme les aspects successifs du monde matériel, bien qu'en réalité l'ensemble des événements constituant l'espace-temps préexistent à cette connaissance²⁰⁰.

Par ailleurs, on sait aujourd'hui que les sciences dites exactes ne permettent pas d'affirmer des vérités absolues, chaque découverte étant remise en question par une découverte ultérieure²⁰¹. De même, l'œuvre d'art ne peut plus être un système clos prétendant à l'exhaustivité, dans un monde où la relativité signe la fin des certitudes et assoit une réalité prise dans un champ de connexions complexes. A ce monde multidirectionnel, aux certitudes instables, correspond une forme artistique feuilletée.

¹⁹⁹ Avant les découvertes d'Einstein, Bergson envisage ainsi ce qu'il appelle le bloc spatio-temporel : « *il y a un plan P — c'est l'espace —, et un déplacement de ce plan parallèle à lui-même — c'est le temps — qui fait que le temps parcourt la totalité du bloc posé une fois pour toutes* ». Henri Bergson, « L'espace-temps à quatre dimensions », dans *Durée et simultanéité*, [1922], 1998, Paris, PUF, « Quadriges », p. 163.

²⁰⁰ Louis de Broglie, « L'œuvre scientifique d'Albert Einstein », dans *Albert Einstein : philosophe-scientist*, cité par Umberto Eco, dans *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1962, p. 33.

²⁰¹ Cf. la notion « d'obstacle épistémologique », dans Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, [1938], Paris, Vrin, 2000.

1.5.2.3. Des étagements de sens

Dans *Protéscopies*, les superpositions complexifient aussi le sens de l'œuvre. Jean Arnaud relie la complexité visuelle de l'œuvre feuilletée à une réalité elle-même complexifiée : l'éclatement des certitudes scientifiques se double d'un éclatement plus général du sens et des valeurs.

László Moholy-Nagy pointe déjà cette complexification au milieu du XX^{ème} siècle :

Par intégration, nous entendons les tentatives qui sont faites aujourd'hui d'échapper à la déresponsabilisation provoquée par le cloisonnement et la spécialisation excessive des activités humaines. [...] L'individu est assailli sans relâche par une multitude d'informations diffusées par la presse quotidienne, les magazines, la radio et le cinéma. Mais de manière tragique, plus ce savoir superficiel s'accroît, plus la capacité de l'individu s'amointrit, car on ne lui a jamais appris à mettre en relation les informations éparées qui lui parviennent²⁰².

Il déplore ainsi la profusion des informations, et met en exergue l'éclatement causé par la spécialisation des savoirs. Là où le génie de la Renaissance et l'*Encyclopédie* des Lumières aspiraient à l'exhaustivité des savoirs, on assiste aujourd'hui à un éclatement des disciplines. A l'universalité des connaissances prises comme horizon se substitue ainsi un monde multifacette, qui peut être abordé selon différentes entrées, toutes équivalentes en importance : politique, sociologique, anthropologique, scientifique, historique, etc. Chaque phénomène peut être analysé sous divers angles de vue.

Cette diffraction des sens et des temporalités peut être mise en relation avec l'approche structuraliste telle que Michel Foucault la définit dans « Hétérotopies²⁰³ ».

Michel Guérin met en lien cet éclatement du sens avec la disparition des grands systèmes métaphysiques, remettant en cause l'être en tant que profondeur.

²⁰² László Moholy-Nagy, « Espace-temps et photographie » (1943), dans « *Peinture Photographie Film* » et autres écrits sur la photographie, Nîmes, Jacqueline Chambon, Coll. « Rayon Photo », 1993, p.117, cité par Jean Arnaud, dans *L'espace feuilleté*, op. cit., p. 46.

²⁰³ Foucault, nietzschéen, est aussi un adepte des surfaces, en opposition avec la notion de profondeur. « *L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace. Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côté à côté, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau. [...] Le structuralisme, ou du moins ce qu'on groupe sous ce nom un petit peu général, c'est l'effort pour établir, entre des éléments qui peuvent avoir été répartis à travers le temps, un ensemble de relations qui les fait apparaître comme juxtaposés, opposés, impliqués l'un par l'autre, bref, qui les fait apparaître comme une sorte de configuration ; et à vrai dire, il ne s'agit pas de nier le temps ; c'est une certaine manière de traiter ce qu'on appelle le temps et ce qu'on appelle l'histoire. » Michel Foucault, « Les hétérotopies », dans *Dits et écrits*, IV, op. cit., p. 753.*

L'apparence a-t-elle donc disparu ? Elle a prospéré, proliféré, mais elle n'est plus le contraire de la vérité, la voie du non-être et de l'illusion, comme le dit Parménide : elle est la distribution en aspects, dont aucun ne détient la clef d'un tout ouvert et indéfiniment exploré dans tous ses états, phases, strates, degrés, projections, transcriptions, dans ses passages et interfaces. La condition du feuilletage moderne n'est autre que la fin du dualisme traditionnel²⁰⁴. »

Si la réalité s'est complexifiée, la pensée doit également devenir pluridirectionnelle. La vérité, s'il y en a une, n'est plus à trouver dans un seul élément, mais dans un carrefour relatif d'informations et de points de vue multiples. Le feuilletage correspond alors à un processus mental diacritique²⁰⁵. L'œuvre feuilletée procède par analyse, décortiquant le réel en de multiples strates. Celles-ci mettent en exergue moins les choses que les relations entre les choses, ce sont des espaces interstitiels²⁰⁶. Plus encore, l'œuvre feuilletée questionne. A la simple affirmation succède une multiplicité d'hypothèses : de par sa transparence et son caractère composite, l'art feuilleté est un art non-assertif.

Ainsi, l'ère du feuilletage met en avant un espace interfacé, travaillé. Les œuvres cumulant des strates de sens sont paradigmatiques d'une manière de penser le monde.

1.6. Surfaces : supports d'une pratique artistique

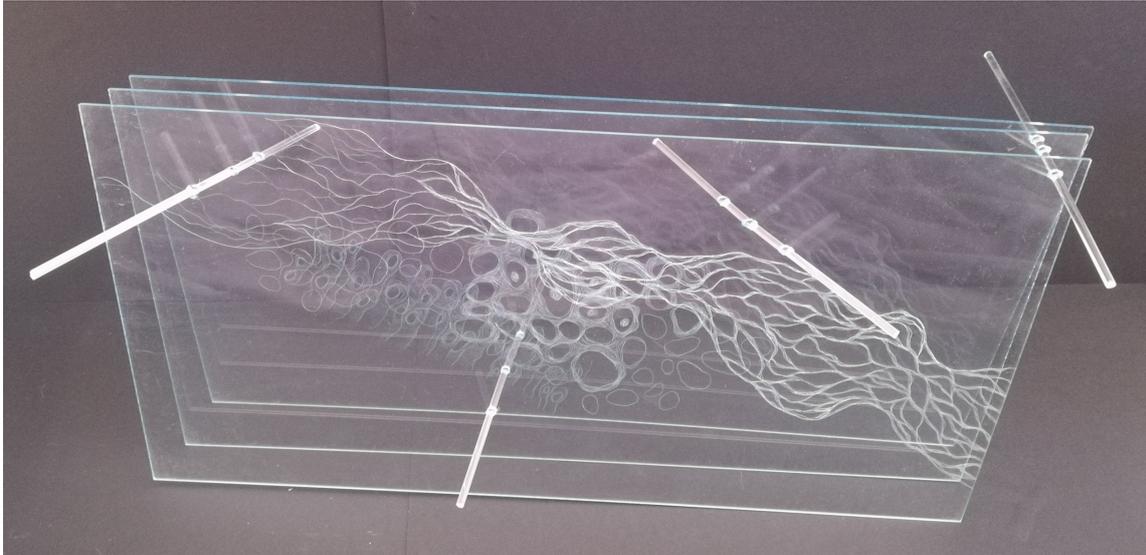
Comment les œuvres d'art se saisissent-elles de la traditionnelle dichotomie entre surface et profondeur ? Il s'agira dans cette partie de croiser des analyses de ma pratique avec certaines œuvres offrant un éclairage particulier sur l'articulation surface-profondeur.

²⁰⁴ Préface de Michel Guérin, dans Jean Arnaud, *L'espace feuilleté*, op. cit., p. 7.

²⁰⁵ Il spatialise en effet le processus de pensée de l'esprit critique, qui analyse les éléments sur différents plans, successivement les différentes entrées d'un problème, phénomène ou situation. Tout élément est analysé sur différents plans.

²⁰⁶ Ainsi John Baldessari invente le concept de « betweenness », et déclare : « Je m'intéresse à ce qui se passe entre les choses et les idées ». *John Baldessari : Somewhere Between Almost Right and not Quite (With Orange)*, dir. Tracey Bashkoff, Berlin, Deutsche Guggenheim, 2004, p. 11.

1.6.1. *Vitrification*



Vitrification, trois plaques de plexiglas gravé, baguettes en PMMA, 30 x 70 x 15 cm

Vitrification est une composition gravée sur trois plaques de plexiglas. Les lignes se répondent d'une plaque à l'autre, complétant le dessin qui figure un réseau de fibres tissant l'espace entre des cellules. Des baguettes de plexiglas maintiennent l'ensemble en équilibre, transperçant les plaques à la manière d'aiguilles fixant un tissu d'anatomopathologie, d'écarteurs, ou bien de fils tracteurs dégageant les tissus lors d'une chirurgie. Sur cet ensemble de strates, j'ai collé des films de plastique transparent gravé. Le plexiglas, matériau synthétique industriel, nouvel avatar du verre, devient ici porteur d'une histoire corporelle, grâce notamment au travail de la gravure. Le spectateur doit se placer en face du travail, qui se situe à la croisée du dessin et de la gravure, pour aligner les strates visuelles.

Les trois strates ainsi superposées correspondent à celles de la peau : épiderme, derme, et hypoderme. Le corps représenté ici est un corps transparent, désincarné, au travers duquel le regard pénètre. Cette vision à travers l'opacité du corps interne est permise par l'imagerie médicale. Les plaques de plexiglas sont comme des lamelles d'analyse biologique géantes sur lesquelles un échantillon serait observé au microscope. La stratification permet une vision sous la surface des choses, devenue transparente. Les strates superposées composent un regard en différents plans, qui relève de l'analyse. Le verre permet ainsi de rendre visible l'invisible en rendant ce corps transparent. Il y a ainsi un éloge de la surface, à mon sens, dans ce travail : c'est la vision par strates qui permet ici de découper, d'analyser, de passer en-dessous de la première enveloppe des choses, pour en déployer la profondeur invisible.

Malgré un travail avant tout pelliculaire, basé sur la représentation de la peau avec ses trois strates recouvertes d'une surface perçue dans ses détails microscopiques, une profondeur se met en place par le jeu de superposition des dessins ainsi que par la gravure de cette surface. A partir d'une image médicale qui permet de plonger dans la vision interne du corps, mais n'en offre paradoxalement qu'une vision plane, sans relief, j'ai cherché à redonner de la profondeur et donc du corps à cette vision.

1.6.2. Pellicules

Les œuvres qui adoptent une forme stratifiée mettent en scène le pelliculaire. Cependant, les pellicules ne sont pas uniquement de minces strates : le terme désigne aussi les images qui s'y impriment, et plus généralement par métonymie les films ou vidéos qui résultent de leur projection. Il s'agira dans cette partie d'analyser l'apport de trois films dressant un éloge de la peau et questionnant sa relation à la profondeur entendue comme identité, intériorité. La peau n'est-elle qu'un enrobage de la profondeur corporelle, ou bien s'agit-il d'un organe vital ? Qu'en conclure concernant la surface dans ma pratique ?

1.6.2.1. Une peau vitale



Guy Hamilton, *Goldfinger*, 1964, photogramme

Le premier film, *Goldfinger*, réalisé par Guy Hamilton en 1964, pose la question de l'importance de la peau en tant qu'organe. En effet, la peau est-elle superficielle ou vitale ? La peau de la séduisante protagoniste Jill Masterson (incarnée par Shirley Eaton), sublimée par la peinture dorée, exerce un pouvoir de fascination dont joue tout le générique initial, par une série de gros plans sur les reflets mouvants de cette peau diaprée. James Bond est chargé

de surveiller l'industriel Auric Goldfinger, obsédé par l'or. Mais la ravissante assistante de ce dernier, Jill Masterson, en raison de son flirt avec James Bond, change de camp. La peau est ainsi un élément clé de la narration en tant que surface de séduction signant le pouvoir d'attraction de l'apparence. Dorée, elle symbolise en ce sens la beauté, et le désir qu'elle entraîne. Cependant, cette peau dorée revêt également dans le film une dimension bien plus tragique. En effet, cet élément vu dans le générique apparaît dans un passage précis, lorsque la tentative de trahison de Jill se solde par un échec. Son patron le terrible Goldfinger la fait éliminer. James Bond retrouve le corps inanimé de Jill, entièrement enduit d'or. Il explique alors que si la peau est entièrement recouverte, on meurt d'asphyxie. Selon lui, les danseurs professionnels qui peignent leur corps laissent toujours une petite zone intacte, en bas de la colonne vertébrale, pour pouvoir respirer. Si cette explication est erronée²⁰⁷, elle a le mérite de souligner l'importance vitale de la peau, non pour la respiration mais pour la régulation thermique²⁰⁸. La peau est donc montrée comme un phénomène superficiel, mais aussi comme un organe incontournable. A travers cette peau dorée, on peut donc déceler un double éloge de la surface.

²⁰⁷ Contrairement à certains animaux (par exemple les grenouilles), l'humain ne respire pas par la peau.

²⁰⁸ Si les glandes sudoripares sont bouchées, empêchant la transpiration, la surchauffe du corps entraîne en effet l'arrêt des organes vitaux tels que le cœur ou les poumons. Source : <https://www.futura-sciences.com/sante/questions-reponses/corps-humain-respirons-nous-peau-211/>

1.6.2.2. La peau et la question de l'identité



Pedro Almodóvar, *La piel que habito*, 2011, photogramme

Un autre film souligne le rôle vital de la peau : *La piel que habito*, du réalisateur Pedro Almodóvar, sorti en 2011. Avec la complicité de sa servante Marilia, le chirurgien esthétique Robert Ledger séquestre une jeune femme, Vera, qui lui sert de cobaye. En effet, Robert Ledger, traumatisé par le suicide de sa femme suite à des brûlures, a mis au point une peau synthétique particulièrement résistante, qui aurait peut-être pu la sauver. Ainsi, le film met en exergue la fragilité de la peau. Si celle-ci est entièrement brûlée ou arrachée, on ne peut survivre à son absence.

Cependant, le film suscite également des questions d'un autre ordre concernant la peau. Peut-on changer de peau ? Si l'on change de peau, cela entraîne-t-il un changement d'identité, comme le suggère l'expression « faire peau neuve » ? Le film présente un lien complexe à l'identité. En effet, Vera n'est pas une femme au départ : il s'agit de Vicente, le jeune homme qui a poussé la fille de Robert elle aussi au suicide, peu après sa mère. A la suite de ce second décès dans sa famille, Robert a transformé Vicente en femme, lui donnant les traits de sa dé-

funte épouse. Vicente, se voyant affublé d'une nouvelle peau, subit ainsi une apparente transformation identitaire totale²⁰⁹. Il accepte son sort, devenant la femme de Robert dont il gagne la confiance et dont il semble même s'éprendre. Mais un jour, en découvrant un avis de recherche visant son ancienne identité, Vicente décide brusquement de tuer Robert et sa servante Marilia, et s'enfuit.

Quelles réflexions sur la peau ce film nourrit-il ? La peau incarne à l'écran l'ambivalence entre fragilité, sensibilité d'une part, et protection de l'autre, selon qu'elle est naturelle ou artificielle. Mais les images la présentent aussi dans un rapport complexe entre nudité et habillement (la peau greffée, représentée à l'écran par un simple justaucorps couleur chair qui en souligne l'artificialité, est portée comme un habit). Enfin, la peau donne à voir le trouble identitaire. En effet, Vera signifie « vraie » en espagnol. Or quel rapport à la vérité la peau signe-t-elle dans le film ? La peau est en lien avec l'identité²¹⁰, et son changement entraîne une métamorphose profonde de Vicente. Malgré le dénouement, ce dernier peut-il sortir indemne du changement de peau qui a bouleversé son identité ? Si le film laisse la question en suspens, en revanche cette vision tragi-comique du changement de peau semble exprimer une angoisse face au recours croissant aux biotechnologies modernes pour manipuler la « vérité » biologique. Ainsi l'identité « profonde » semble-t-elle en lien direct avec la superficie, sous la forme de la peau.

1.6.2.3. La peau-sac

Si le précédent film souligne l'importance de la peau dans le rapport à l'identité, et partant, l'importance de la surface qui conditionne la profondeur, le troisième film peut être analysé sous le prisme de la peau. Il s'agit d'*Under the skin*, réalisé par Jonathan Glazer, et sorti en 2013. Quel rapport entre surface et profondeur peut-on y voir ?

La peau y apparaît également comme un vêtement moulant. Le film de Glazer s'ouvre sur des images ambivalentes, dont on peut penser qu'il s'agit de l'intérieur corporel d'un alien. Puis la caméra recule, semble sortir par la pupille, et on se retrouve devant Laura, alien incarné par Scarlett Johansson. Quelque part en Ecosse, cet alien, Laura, porte une peau qui lui offre une plastique affriolante. Elle s'en sert pour séduire des hommes, qu'elle ramène dans

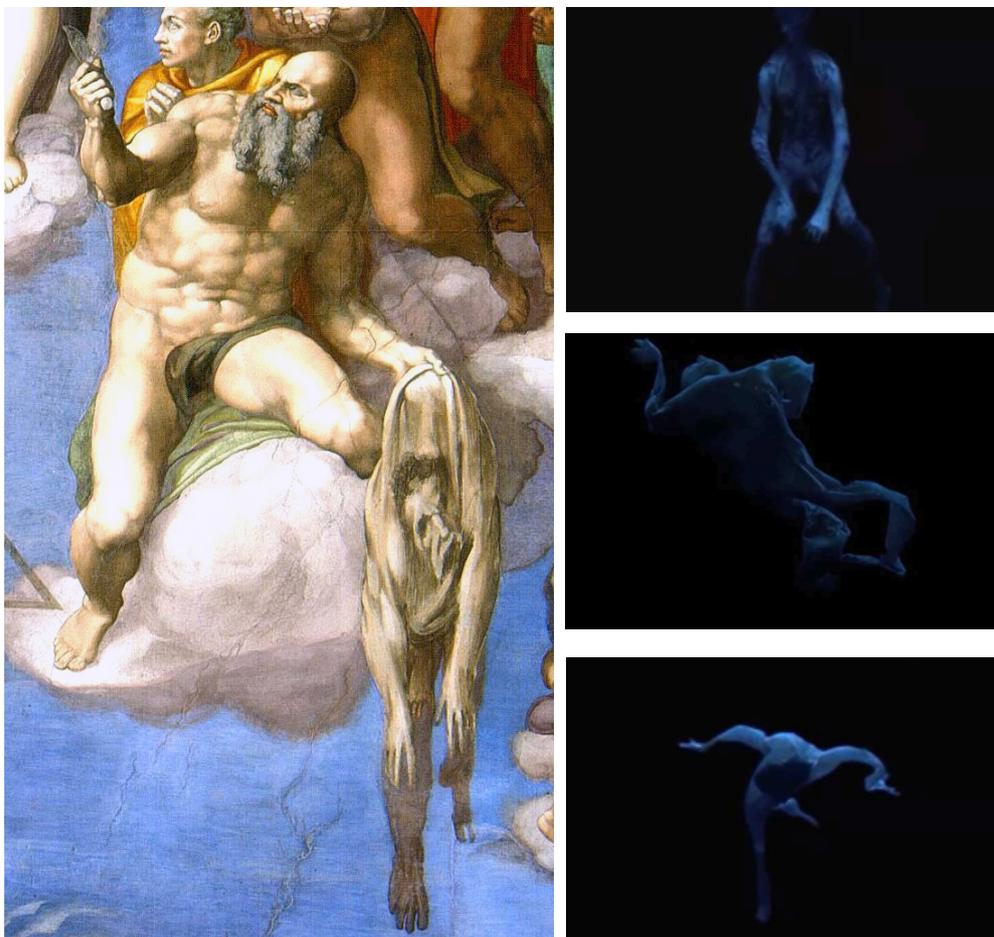
²⁰⁹ Ce changement de peau implique un changement de sexe, de genre, de nom, d'orientation sexuelle et de statut social.

²¹⁰ On connaît l'importance de la superficie sur la profondeur corporelle, les désordres de la peau pouvant entraîner un véritable effondrement psychique.

sa camionnette jusqu'à un entrepôt étrange, au sol liquide noir et brillant. Les hommes s'enfoncent dans ce sol jusqu'à ce que leur corps soudain se dissolve : Les plans de flottaison évanescents des peaux dans le substrat liquide tiennent autant de l'effroi que de l'esthétisme

Cette représentation très esthétique de la peau-sac peut être mise en relation avec le Saint Barthélémy peint par Michel-Ange vers la fin de sa vie dans la chapelle Sixtine. La fresque élude le moment de l'écorchement, cependant elle articule selon deux temporalités distinctes Saint Barthélémy encore indemne, tenant l'outil de son écorchement, et la dépouille qui résulte de ce martyre, Quel rapport entre surface et profondeur peut-on trouver dans ces deux œuvres ?

La peau est-elle un simple contenant, sans lien avec l'intériorité ?



Michel-Ange, *Le jugement dernier*, 1536-1541, fresque de la Chapelle Sixtine, Vatican, 1370 × 1220 cm

Jonathan Glazer, *Under the skin*, 2013, photographes

Tout d'abord, il y a dissociation entre l'enveloppe du corps et son contenu. Dans les deux cas, le corps entier est confronté à la peau privée de corps. Il s'agit de la peau-sac, privée de son contenant corporel. Quant à la fresque du *Jugement dernier*, elle présente également

un corps qui se libère de la gangue de sa peau terrestre. Selon certains, cette dépouille pendante, qui semble interpeller le spectateur en le fixant, porte les traits de l'artiste lui-même²¹¹.

Dans le film *Under the Skin*, la protagoniste Laura, qui devient de plus en plus sensible et empathique, habite une peau dénuée de tout orifice, ce qui l'enferme et l'empêche de se réaliser. Elle tente en vain d'y échapper. Ainsi dans les deux œuvres, on assiste à une disjonction entre la surface, gangue matérielle, et la profondeur corporelle.

Si derrière l'apparence de la fresque se cache peut-être un autoportrait, derrière l'apparent film d'alien régi par des codes précis se cache également une autre dimension plus confidentielle de l'œuvre : le film porte surtout sur la vie de l'âme. Dans l'article « Scarlett Johansson joue sa peau », la philosophe Sandra Laugier s'attache à analyser la figure de la peau. « *La peau, comme les vêtements moulants de l'héroïne, révèle aussi bien qu'elle dissimule ; c'est en soi une interface, et l'expression extérieure crée et demande son intérieur*²¹². »

Elle met en avant la rupture entre corps et épiderme, à l'œuvre au niveau de la narration, mais aussi au niveau de la mise en scène. En effet, l'actrice Scarlett Johansson prête sa propre peau pour le rôle de Laura. Par ailleurs, dans un autre film sorti la même année, *Her* de Spike Jonze, dans lequel l'actrice prête sa voix, on retrouve encore une fois une disjonction entre le corps et son enveloppe externe (peau dans un cas, voix dans l'autre). Selon Sandra Laugier, « *La voix et la peau (l'extériorité corporelle, qui peut, comme la voix, ne renvoyer à rien de vivant) de Scarlett sont l'une comme l'autre les données de l'expérience cinématographique, où l'actrice est livrée à nous, présente et déplacée, dés-incarnée dans ses expressions*²¹³ ». Malgré une présence charnelle et une voix sensuelle, l'actrice est ainsi désincarnée dans ces deux rôles. La dichotomie corps-peau reflète d'ailleurs aux yeux de Jonathan Glazer celle

²¹¹ Pour l'historien d'art italien Francesco La Cava, la peau pendante est un autoportrait du peintre, alors âgé de soixante-dix ans. Francesco La Cava (it) (Il volto di Michelangelo scoperto nel Giudizio Finale) et fait désormais consensus chez les historiens d'art. D'après Rémi Maghia, « L'art dans la peau - « Écorché vif » : voici pendre la peau... », *Dermato Mag*, vol. 5, n°3, 2017, pp. 195-196.)

Le chef des restaurateurs de la chapelle Sixtine, Maurizio de Luca, abonde également dans ce sens en 2009, suite à la découverte d'un autoportrait de l'artiste dans la chapelle Pauline, dont les traits sont très proches de ceux de la peau du saint. Source :

<https://www.lejournaldesarts.fr/un-autoportrait-de-michel-ange-est-decouvert-dans-une-fresque-de-la-chapelle-pauline-97604>.

²¹² Sandra Laugier, « Scarlet Johansson joue sa peau », *Libération*, 18 juillet 2014. Source :

https://www.liberation.fr/chroniques/2014/07/18/scarlett-johansson-joue-sa-peau_1066478.

²¹³ *Ibid.*

qui existe entre corps et âme (au sens de psychisme). « *Le corps est un vaisseau. C'est l'idée principale du film : le paradoxe entre corps et âme*²¹⁴ ».

Ainsi, dans la fresque de Michel-Ange tout comme dans le film *Under the Skin*, la peau est représentée dissociée de son corps, telle une gangue vide. Cette discontinuité signe un rapport ambigu entre surface et profondeur corporelle : la peau est certes essentielle à la vie, et permet par la sensibilité d'habiter le monde, cependant l'intériorité peut également chercher à se libérer de cette enveloppe.

Ce que je retiens surtout des trois films présentés pour éclairer mon travail, c'est l'importance accordée à la surface, et en particulier à la peau. La surface n'est pas coupée de la profondeur, prise au sens d'intériorité : elle est surface d'inscription sensible. Lorsque je grave des strates de plastique, lorsque je dessine sur des pellicules translucides de papier, je traite ces supports comme s'il s'agissait de peaux. J'y inscris des lignes épidermiques. La référence à la peau est alors à prendre au sens figuré. Parfois, cependant, c'est de manière littérale la peau en tant qu'organe que je convoque, comme nous allons le voir dans le travail suivant.

²¹⁴ Traduction personnelle. « *She's not a she. She's an it. [...] The craft was her, the spaceship was her. The body is a craft. I mean, that's very much the sort of essential idea of the film : the paradox between body and soul.* » Interview de Jonathan Glazer visible sur : <https://www.dailymotion.com/video/x22hhuw>.

1.6.3. Rêveries de surface

1.6.3.1. De la peau aux peaux



Chromites, Acétate gravé et brûlé, encre effaçable, fils, dimensions variables

Chromites est un ensemble de plastiques gravés, colorés à l'encre rouge. Les plaques de plastique sont découpées, trouées, et déformées à la flamme de manière à ce qu'elles gondolent. Je les ai ensuite suspendues à des fils transparents, afin de les mettre en scène. Elles ondoient et tournent au moindre souffle. Les simples surfaces gravées prennent forme en volume, déformées par les flammes. La dimension du tout évoque vaguement la taille d'une silhouette humaine, sans que le travail soit pour autant figuratif.

Cette production est l'une des rares dans ma pratique qui évoque directement la surface particulière qu'est la peau : les feuilles de plastique gondolé rappellent des pellicules de peau en suspension, parcourues de lignes rouges à la manière de la circulation sanguine ou d'empreintes digitales. Ensemble de mues, la peau y apparaît comme un phénomène pluriel et parcellaire. Comment envisager non pas la peau, mais les peaux : comme des reliques, ou bien des rebuts ? Si mon travail évoque la peau de manière artificielle, au moyen de matériaux

synthétiques, l'artiste Lionel Sabatté va plus loin, en utilisant directement des peaux comme matériaux.



Lionel Sabatté, *Chevêche Athéna*, 2010, ongles et peaux mortes, 12 x 6 x 7 cm

Chevêche Athéna est une délicate sculpture aux dimensions réduites, figurant une chouette. Le tout est de teinte ivoire, avec des jeux de translucidité. C'est seulement en s'approchant de très près que l'on peut déceler les matériaux utilisés : chaque plume est une pelure de peau de pieds, le bec et les pattes sont constitués à partir de rognures d'ongles. L'artiste tire parti de ces matériaux : la nervure des peaux de pieds devient les fibres des plumes, la courbure des rognures d'ongles dessine les arcs de cerce du bec et des griffes. L'artiste recueille et collecte ce qui est destiné à disparaître²¹⁵. Cette pratique de la collection peut rappeler l'inframince duchampien. Ainsi par exemple, relèvent de l'inframince tel que Duchamp le considère les petites manifestations d'énergie et les différences imperceptibles,

²¹⁵ Les peaux mortes et les ongles sont issus de la production corporelle, qui renouvelle la surface du corps. Le corps renouvelle l'ensemble de la surface corporelle environ toutes les six semaines. Cet artiste travaille avec d'autres rebuts, par exemple la poussière du métro.

comme « *la poussée des cheveux et des ongles*²¹⁶ ». Lionel Sabatté confère alors de la profondeur à la surface de la peau, en l'organisant en volume de manière à former une sculpture. Il redonne alors en quelque sorte du volume à l'inframince.

La profondeur est aussi celle de la réflexion sous-jacente. La délicatesse et l'habileté déployés pour composer cet ensemble contrastent avec le dégoût habituellement associé à ces rebuts corporels. L'artiste, dont le grand-père était taxidermiste, se sert ainsi du cuir humain. Ce faisant, il interroge les idées reçues. Qu'est-ce qui est « sale » ? Pourquoi la caresse sur la peau vivante laisse-t-elle place, une fois cette peau morte, à de la répulsion ? Pourquoi, alors que l'ongle verni est l'objet de désir, la rognure d'ongle est-elle considérée comme un déchet ? C'est ainsi la question du goût qui est posée, ainsi que celle de la valeur. D'insignifiants, ces rebuts corporels deviennent artistiques. Mieux encore, ils deviennent attributs divins, en ornant cette chouette, symbole de la déesse Athéna.

Ainsi donc dans cette sculpture, la surface, sous la forme de peaux insignifiantes est sublimée pour acquérir de la profondeur, au sens de volume mais aussi de valeur.

Pour en revenir à *Chromites*, l'installation suspendue permet aussi de conférer du volume à des pans de peau artificielle. Ces peaux semblent flotter entre apparition et disparition du corps.

1.6.3.2. Surface et profondeur de la peau

En confrontant *Chromites* à une photographie de Nicole Tran Ba Vang, nous cherchons à déterminer si la peau se situe en périphérie ou en profondeur de l'être.

²¹⁶ Projet non réalisé de machine à recueillir ces petites manifestations extérieures d'énergie, envisagé dans Marcel Duchamp, *Duchamp du signe* (1975), écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet et Paul Matisse, nouvelle édition revue et augmentée avec la collaboration d'Anne Sanouillet et Paul B. Franklin, Paris, Flammarion, 2008, note 176, p. 352.



Nicole Tran Ba Vang, *Collection Printemps-Eté 2001*, 2001

Tout comme Jonathan Glazer détourne les codes du film d'aliens, la photographe Nicole Tran Ba Vang détourne les codes de la photographie de mode et de la publicité dans la série de photographies intitulée *Collection Printemps-Eté, 2001*. Le titre laisse entendre qu'il s'agit d'une simple collection de prêt à porter. Un modèle prend une pose déhanchée, les mains dans le dos pour défaire les lacets d'une sorte de corset, mais ce dernier a l'apparence de la peau, et ne dévoile qu'une nouvelle strate de peau. Le modèle se déshabille alors de sa propre nudité. Le décalage, discret, en est d'autant plus déstabilisant.

La peau se confond donc avec le vêtement. Cette analogie entre la peau et le vêtement est soulignée par Marshall McLuhan, dans son livre *Pour comprendre les médias*. Le vêtement prolonge et améliore la protection corporelle permise par la peau, notamment la thermorégulation. « *En tant que prolongement de la peau, le vêtement aide à emmagasiner et à canaliser l'énergie*²¹⁷ » Le vêtement fait ainsi office de peau, tout comme l'architecture, autre enveloppe protectrice.²¹⁸

²¹⁷ Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias, les prolongements technologiques de l'homme*, [1964], trad. Jean Paré, Paris, Éditions Mame/Seuil, 1968, Montréal., Éditions HMH, p. 145.

McLuhan note également que l'indigène nu ne résiste que quelques jours à l'absence de nourriture, tandis que l'esquimau emmitoufflé dans des fourrures peut survivre plusieurs jours dans son igloo par -50°C. *Ibid.*, p 149.

²¹⁸ *Ibid.*, pp. 145-146 : « *Le logement, en effet, prolonge les mécanismes thermo-régulateurs de l'organisme, alors que le vêtement est un prolongement plus immédiat de la surface extérieure du corps* ». Et p. 149. : « *En tant qu'abri, le logement est un prolongement du système thermo-régulateur du corps – une peau ou un vêtement collectifs. Les villes prolongent encore davantage les organes du corps pour répondre aux besoins de groupes importants* ». Au-delà du vêtement et du mur, l'urbanisme lui aussi est considéré comme une extension

L'image est à la fois séduisante et dérangeante. Marie Darrieusecq écrit ainsi à propos de cette série de photographies :

[...] au-delà de nos fantasmes de dévoration, comment ne pas penser aux gants de peau humaine fabriqués par les nazis, aux abat-jours, aux reliures et autres objets monstrueux ? Dans les fausses collections de Tran Ba Vang, le contraste est saisissant entre la frivolité du contexte, et ce qui hante notre mémoire collective. C'est la force du travail de Nicole Tran Ba Vang que de détourner la séduction commerciale, pour mieux pénétrer notre regard, par effraction, par surprise, jusqu'à notre inconscient, jusqu'à la déroute de nos sens²¹⁹.

Ainsi, les repères entre être et paraître sont brouillés. « *Être ou ne paraître* » résume Nicole Tran Ba Vang²²⁰. Derrière l'apparente frivolité de l'image de mode se cache une réflexion critique. Par l'effet de surprise et l'humour, l'artiste questionne naturel et artificiel, être et paraître, codes de la séduction et société de consommation. Ainsi, dans cette photographie, surface et profondeur se confondent de manière déstabilisante. La peau, ambivalente, est à la fois enveloppe et intimité. Cette ambiguïté de la peau, entre surface et profondeur, est présente de manière différente dans l'installation *Chromites* : l'image étant absente, ce sont les superpositions des strates de plastique dans l'espace, telles des mues suspendues en l'air, qui font basculer des surfaces à la profondeur. De plus, sur un plan figuré, les peaux ainsi suggérées se présentent comme des surfaces sensibles, vibrant au contact de l'air. La surface et la profondeur sont alors interconnectées : Superposées, elles deviennent profondeur.

corporelle. Davantage que la peau, ce sont les organes qui se voient redoublés et agrandis dans la ville sous forme de quartiers ou de bâtiments ayant des fonctions précises au sein d'un tout.

²¹⁹ Marie Darrieusecq, sur le site de l'artiste : <https://www.tranbavang.com/portfolio/projects/collection-printemps-ete-2001-2001/>.

²²⁰ Nicole Tran Ba Vang, *Revue, This is not a magazine*, 2016, Éditions Dis Voir, Paris.

1.6.3.3. La peau des yeux

« J'enveloppe du dehors de ma peau l'univers et il suffit d'un instant de lumière pour annuler mon existence²²¹ ».

« Paupières closes, définition du plein de la sculpture opposé au vide du voir.

Paupières closes, hémisphères cérébraux, matière de la pensée.

Paupières closes, isolement, îles du voir.

Paupières closes, définition du sous-sol, parcours du sous-sol, sédiment de poussière

Paupières closes, annotation de l'espace²²² ».



Étoilement, neuf plaques de rhénalon gravé, crayon graphite sur mur, lampe, env. 90 x 120 cm

Existe-t-il des peaux internes ? La rétine appartient à la catégorie des membranes. Cette fine peau tapisse le fond de l'œil. Cependant, il ne s'agit pas d'une peau comme les autres : c'est l'écran de projection de notre vision. Ainsi, le fait de regarder une rétine consiste en une mise en abîme de l'acte de regarder.

²²¹ Giuseppe Penone, *Respirer l'ombre*, op. cit., extrait de poème, p. 27.

²²² Giuseppe Penone, *La structure du temps*, op. cit., p. 67.

Cette production-ci donne à voir une prolifération sous forme de lignes, qui débordent des supports en plastique sur le mur. La vie comme force y est traduite comme une circulation de lignes.

A partir d'une angiographie, j'ai repris le tracé des innervations rétiniennes sur une grande bache, et en ai décalqué certains cadrages sur du rhéналon transparent. Puis j'ai fixé les plaques de rhéналon au mur, et j'ai reporté en les piquant les lignes du dessin sur la paroi. Une lampe permet à la gravure invisible de se révéler par l'ombre portée sur le mur. Les lignes de cette gravure se prolongent au crayon graphite sur le mur.

J'ai gravé avec deux outils différents : une pointe sèche et un burin²²³ qui m'a servi à creuser les sillons les plus profonds. Le travail de gravure est quasi-imperceptible. De loin on perçoit à peine ces plastiques transparents contre le mur. En s'approchant, on décèle le dessin, qui se prolonge des plaques sur le mur en de fins filaments gris quasi-imperceptibles. Mais ce n'est que lorsque l'ombre du spectateur, interférant avec la lumière, se projette sur le dessin, que le spectateur peut remarquer que les lignes du dessin ne sont en réalité qu'une ombre portée sous les plaques de rhéналon. La quasi-immatérialité de ce dessin, dont toute une partie n'est tracé que par l'ombre, se révèle alors.

Dans *Étoilement*, je retourne ainsi le regard, afin que l'œil observe les méandres de son propre fond. Ces méandres, pivotés par rapport au sens initial de l'angiographie, évoquent davantage les ramifications végétales que le corps. Cette ambiguïté entre corps et paysage se retrouve dans une installation réalisée par Giuseppe Penone, intitulée *Paupières*²²⁴. L'artiste renverse le regard, en révélant l'invisible d'une autre zone aveugle du corps (après l'intérieur du crâne précédemment évoqué) : l'intérieur des paupières.

²²³ Le burin est difficile à manier. Il perce parfois la membrane peu épaisse du rhéналon. Pour graver avec, il faut opérer de petits coups de poignet pour faire pivoter la pointe en avançant lentement. Le sillon ainsi creusé est irrégulier.

²²⁴ Penone a aussi réalisé un premier retournement du regard avec *Retourner ses propres yeux*, autoportrait datant de 1970 où l'artiste se place des miroirs par-dessus les iris.



Giuseppe Penone, *Paupières*, 1989-1991, charbon et plâtre sur aiguilleté, dix-neuf éléments, 350 x 1500 cm

Cette installation relève de la fascination ressentie par l'artiste face au dessin de la peau²²⁵. Elle est composée de dix-neuf dessins au fusain sur fibres non tissées, au centre desquels se trouve une petite sculpture de plâtre, moulage du corps.

L'artiste « enregistre » la vision. Il relève l'empreinte des paupières avec du ruban adhésif ou de la colle, puis les agrandit au fusain sur chacun des morceaux de toile. La fine peau, habituellement invisible quoiqu'étant indispensable à la vue, se retrouve ainsi non-seulement révélée, mais aussi démultipliée, agrandie sur le mur.

Dans ce dessin, quel est le rapport entre la surface et la profondeur ? La profondeur, c'est d'abord celle de l'épaisseur : de petites sculptures²²⁶ ponctuent chaque dessin. Il s'agit de moulages de plâtre d'une partie du visage de l'artiste, sur lesquels Penone a appliqué un doigt. Le toucher est en effet le sens le plus important pour l'artiste, et ses dessins dressent les micro-anfractuosités et reliefs infimes de la peau. Il y a donc une profondeur suggérée, celle d'un espace haptique²²⁷.

²²⁵ Ainsi, en 1970, Penone publie un livre de six-cent huit clichés de peau.

²²⁶ Cependant les dessins eux-mêmes relèvent de la sculpture, Penone ne distinguant pas dessin et sculpture.

²²⁷ L'artiste raconte : « *L'image se formait par pression. Je projetais l'image obtenue, je la retraçais dans l'espace, la répétant pour constituer une série d'actions, série qui m'enveloppait totalement. Ce n'était pas pourtant une image trouvée ailleurs. C'était mon corps qui la créait, et moi je créais le geste de toucher. Une action banale, insignifiante, sans valeur. Du reste, quand je parcourais à nouveau l'image, je ne me faisais à aucune des projections. Au fur et à mesure que j'avancais, j'en apprenais plus sur mon propre corps que sur la surface du mur. C'était comme marcher dans ma peau et c'était en plus comme marcher dans la peau de l'espace.* » Germano Celant, *Giuseppe Penone*, op. cit., p. 20.

Le travail est cependant un vrai hommage à la surface, à travers l'attention portée à la peau. Les entrelacs de lignes sont entre nature et corps, ils font décor. On regarde le corps infime comme un paysage. Ces reliefs semblent sortir d'un paysage ou d'une écorce. La continuité du vivant, en-deçà des catégorisations, est ainsi rétablie par la similitude des micro-reliefs.

Dans *Étoilement*, la surface de la rétine est déployée sur le mur, prenant l'apparence non pas de textures plissées mais d'embranchements de lignes.

1.6.4. La gravure, entre surface et profondeur

« Le thermocautère a quelque chose de sûr, de sans réplique. Son style est simple : « je te vois, je te détruis. » Quel admirable sillon il va pouvoir tracer dans les chairs indéfendables qu'il va rencontrer. En pleine sculpture et cette sculpture est ciselure²²⁸ ».

Les sillons de la gravure occupent une place particulière, situés comme ils le sont entre la surface qu'ils creusent, et la profondeur. Ils se présentent à mes yeux comme des cicatrices²²⁹, creusées à la surface des plastiques. Quelle place leur accorder dans le travail de la surface et de la profondeur ? Comment les relier au corps et à la cicatrice ? Pour tenter de répondre à ces questions, je croiserai l'analyse d'une de mes productions avec une photographie réalisée par Sophie Riestelhueber.

²²⁸ Henri Michaux, « N' imaginez jamais », *La vie dans les plis* [1949], dans *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, « La Pleiade », Paris, 2001, p. 174.

²²⁹ Bichat considère les cicatrices comme un autre type de membranes : il évoque « l'histoire de cette pellicule mince qui remplace, dans les plaies avec perte de substance, la portion de peau enlevée ». Xavier Bichat, *Traité des membranes*, op. cit., p. 83.

1.6.4.1. *Sismose*



Sismose, plexiglas, bois, rubans de leds, chaque plaque 85 x 165 cm

Sismose est un travail de gravure à échelle humaine²³⁰, réalisé à la pointe sèche, au dremmel et au burin sur deux plaques de plexiglas, mêlant ainsi différentes largeurs et profondeurs de sillons. Un ruban de diodes lumineuses entourant l'extérieur des plaques transparentes fait briller les lignes gravées. Cette sculpture est en réalité composée de deux dessins, superposés dans l'espace. L'un représente une silhouette grandeur nature, l'autre un gros plan de cette silhouette sous la forme d'une coupe histologique de la peau, dont j'ai reproduit les contours. Dans les deux dessins, les lignes enchevêtrées de la gravure dévoilent un corps fibreux. L'impression de rayons X traversant le corps est renforcée par le recours à l'éclairage, qui confère à l'ensemble une dimension spectaculaire, mais aussi par la disposition des plaques : en effet, le spectateur a juste la place de passer entre les deux plaques,

²³⁰ Les dimensions de cette réalisation reprennent exactement ma hauteur et ma largeur.

superposant ainsi sa propre image aux dessins lumineux, comme si ces derniers révélait son propre intérieur. Le déplacement permet de varier les points de vue et de voir également d'autres spectateurs traverser le dispositif.

La gravure est dans ce travail exposée à même le support, qui n'est pas utilisé comme matrice pour des estampes. Les lignes gravées semblent moins correspondre à de la taille-douce²³¹ qu'à une taille violente. Les marques sur le plastique s'apparentent ainsi à des cicatrices. Quelle place accorder à ces sillons gravés ? Là encore, on se demandera si ces derniers se trouvent en surface ou en profondeur.

1.6.4.2. Photographie et cicatrice

Quelle importance accorder à la cicatrice ? Est-elle située en surface ou en profondeur ? J'ai choisi de confronter ces deux photographies, issues de différentes séries. Dans l'une comme dans l'autre, on distingue une attention portée à la surface, tout particulièrement à la ligne creusée.



Sophie Riestelhueber, *Fait #20*, 1992, photographie issue de la série *Faits*, composée de 71 photographies couleur et noir et blanc, tirages argentiques montés sur aluminium, avec cadres cirés or, 100 x 127 x 5 cm

Sophie Riestelhueber, *Everyone #14*, 1994, photographie issue de la série *Everyone*, composée de 14 photographies noir et blanc, tirages argentiques contrecollés sur plaque de fibre de bois, 270 x 180 cm ou 180 x 270 cm

²³¹ La gravure en taille-douce, ou gravure en creux, consiste à graver une plaque puis faire pénétrer l'encre dans les sillons, afin d'imprimer la plaque à l'aide d'une presse.

La première photographie est issue de la série *Faits*, regroupant soixante et onze photographies²³² prises dans le désert koweïtien en pleine guerre du golfe. Prise en plongée, elle donne à voir une surface difficile à identifier, en l'absence d'échelle et de toute repère²³³. Grêlée de taches claires, elle est traversée de part et d'autre par une ligne creuse. S'agit-il d'une vue aérienne ? D'un pan de peau ? A mieux y regarder, quelques détails discrets montrent qu'il s'agit d'une vue aérienne : des traces de pneus dans le sable nous donnent un ordre d'échelle.

La seconde photographie est tirée de la série *Everyone*, composée de quatorze photographies en noir et blanc, présentant les cicatrices postopératoires de patients rencontrés à Paris en 1994, peu après un retour de voyage dans les Balkans. Une jeune femme, photographiée de dos, expose une large cicatrice qui serpente le long de sa colonne vertébrale.

A première vue, ces deux photographies n'ont rien en commun. L'une est de teinte sépia, l'autre en noir et blanc ; l'une est un paysage, l'autre un portrait ; l'une quasi-abstraite, l'autre représentant une silhouette clairement identifiable ; l'une est tirée à échelle réduite, l'autre est un agrandissement qui met à l'honneur le corps.

Il existe pourtant un lien formel entre ces deux photographies : c'est la ligne qui les strie de part en part. L'une, creusée dans le désert, est ponctuée de renforcements aux angles qui rappellent les points de suture. L'autre, cousue grossièrement de fil noir à la surface de la peau, contraste avec la sensualité du corps qu'elle marque.

Aucun commentaire n'ancre le travail dans le pathos ou le sensationnalisme. Néanmoins, la création est bien guidée par la colère face à la violence. L'artiste expose ainsi des photographies où ne sont visibles que les stigmates de la guerre du Golfe²³⁴, ou encore des équivalents visuels à la guerre en Ex-Yougoslavie à travers des images d'opérations²³⁵.

²³² Les photographies composent également un livre. L'exposition, comme ce livre, ne comporte aucune légende, ni aucun commentaire.

²³³ La photographie n'est pas sans rappeler formellement *l'Élevage de poussière*, photographie du *Grand Verre* prise par Man Ray dans l'atelier de Marcel Duchamp en 1920, par laquelle Sophie Riestelhueber dit avoir été marquée. Cette photographie, dénuée de grille de lecture, présente également l'œuvre comme étendue de terrain inhospitalière.

²³⁴ La série de photographies *Faits*, qui compose un livre, retrace un parcours en avion au-dessus du désert koweïtien marqué par la guerre du Golfe.

²³⁵ Sophie Riestelhuber déclare à propos de sa série *Every One* : « *Je me suis rendue en Yougoslavie en juillet 1991. Le conflit ne faisait que commencer entre Croates et Serbes. J'ai accompagné le journaliste et écrivain Jean Rolin à qui j'ai servi de chauffeur. Je n'ai pas fait ce voyage pour témoigner ou ramener des photos d'actualité supplémentaires, mais pour nourrir mon propre travail et voir tout simplement. Je suis obnubilée par les traces, les fractures, les disparitions. Depuis six mois, je travaille sur les corps cicatrisés. Le lien avec la Yougoslavie sera clair. Il y a dans cette guerre une violence incroyable faite au corps. Comment créer, aborder des faits de société, conserver la colère qui est en moi, sans tomber dans le militantisme ? Comment rendre hommage tout en faisant œuvre ? En parlant d'une souffrance qui existera pour toujours. C'est comme ça que j'envisage une*

« *Des paysages et des corps, elle retient la blessure*²³⁶ », commente l’auteure Claudine Galéa. Dans ces deux photographies, à forte dimension graphique, la ligne fait cicatrice, elle abîme la surface mais témoigne d’un travail de cicatrisation à l’œuvre.

Ainsi, dans ces deux photographies, la ligne gravée n’est pas réelle mais représentée. Elle est tantôt tranchée dans le sol, tantôt plaie recousue dans le dos. Pourtant, ces deux cicatrices semblent blesser non-seulement les surfaces où elles sont creusées, mais aussi les surfaces de la photographie, évoquant une dimension haptique douloureuse pour l’œil du spectateur. Il s’agit d’une illusion de profondeur, celle de la plaie ou de la tranchée. Les photographies enregistrent ainsi les traces de la violence sous la forme d’un sillon, mais la profondeur de ce sillon est simulée par l’image, rabattue sur la surface lisse de la photographie.

D’une certaine manière, dans *Sismose*, les sillons creusés retracent aussi une violence exercée à même le support, abîmé par les pointes. Ces creux linéaires, même infimes, inscrivent la plaque entre surface et profondeur,

Sylvie Bonnot travaille également les sillons, cette fois-ci creusés directement dans la surface de la photographie. Examinons comment surface et profondeur se répondent dans une de ses productions.

création liée au monde existant ». Sophie Riestelhueber en 1993, dans *Sophie Riestelhueber, Opérations*, textes de Bruno Latour, David Mellor, Thomas Schlessler, Dijon, Les presses du réel, 2009, p. 414.

²³⁶ Claudine Galéa, « “Fait” ou le cœur du désert koweïtien », *La marseillaise*, dimanche 7 février 1993.

1.6.4.3. Écorcher l'image



Sylvie Bonnot, *Pointe Sèche XVII, Spitzberg (Svalbard), Norvège, 2017*, gravure sur photographie N&B, tirage Hahnemühle Baryta, contrecollage aluminium, 40 x 50 cm

Cette œuvre en noir et blanc réalisée par Sylvie Bonnot donne à voir la rencontre entre deux images superposées. Prise entre la noirceur de l'eau et le ciel limpide, ici gris, une strie blanche traverse horizontalement l'image. Il s'agit selon toute vraisemblance d'un pan de banquise, que la légende permet de situer en Norvège. La netteté des reflets dans l'eau et des reliefs contrastés de la glace en plein soleil se perd dans la profondeur floue de l'horizon. A droite, un graphisme aux lignes nerveuses découpe l'espace de ses lignes blanches, à la manière de courbes de niveau sur une carte. Il s'agit de lignes gravées à même la photographie, mettant à nu le papier blanc sous l'image. Par association d'idées, on peut se demander s'il ne s'agit pas d'une carte de la banquise, qui en présenterait les reliefs en vue aérienne. Quels rapports entre surface et profondeur peut-on déceler dans cette œuvre ?

Cette image fait surface : elle inscrit profondeur de l'espace sur un support plan. Pourtant, Sylvie Bonnot travaille la profondeur en la gravant à la pointe sèche, ce qui confère une texture au papier lisse. Ayant parcouru des contrées inhospitalières, l'artiste ramène de ses voyages deux types d'images d'étendues désertes aux climats extrêmes. Il s'agit d'une part

de photographies qui documentent son trajet, et d'autre part de dessins qu'elle réalise dans des carnets. De retour dans son atelier, elle croise les deux pratiques, l'une enregistrant de manière indicielle le paysage, l'autre mettant en forme ses pensées et son imagination. Les deux techniques interviennent sur le support du papier, l'une y ajoutant une mince pellicule photosensible, l'autre la creusant subtilement. L'artiste croise ainsi topologie réelle et fantasmée.

Contrastant avec les gris de la photographie, les entailles blanches mettent à nu le papier sous l'image. Ainsi s'établit un dialogue subtil entre surface et profondeur dans cette œuvre : la profondeur représentée est rendue surface par le tirage photographique et l'adjonction d'un graphisme linéaire superposé, mais ce dernier, gravé, réintroduit la profondeur, aussi infime soit-elle, sous la surface de l'image.

1.6.5. Passages et trous

1.6.5.1. *Pneumotomie*



Pneumotomie, film en acétate ajouré au scalpel, 50 x 65 cm

Pneumotomie est une composition réalisée en ajourant des feuilles de polyester translucide (appelé aussi calque d'architecte), de manière à former une sorte de dentelle. Le dessin émerge ainsi non pas d'un ajout mais d'un retrait de matière, la ligne résultant de la découpe. Les réticules de plastique, gardés en réserve durant le travail de découpe des trous, inscrivent au sein de ces derniers un mouvement ondoyant. Les lignes formées par défaut lors de l'évidement du matériau peuvent rappeler la taille d'épargne en gravure.

Il y a une circulation des formes et des lignes, d'une part une circulation des fibres le long de chaque surface, mais aussi à travers ces deux strates. En effet, la superposition de ces dernières fait alterner différents degrés de transparence et de valeurs, et crée une impression de profondeur. De blanc opaque, le papier apparaît en une gradation de translucidités allant jusqu'à la transparence en grille caractérisant les trous, et qui ouvrent sur la strate ultime du fond visible au travers des calques. Cette variation confère à la composition une présence fantomatique.

Les formes incisées peuvent rappeler la dentelle, mais leur dimension ornementale tranche avec la découpe quasi-chirurgicale effectuée au scalpel, qui peut évoquer une certaine violence. J'ai donc conservé les pelures de calque extraites de la surface présentées avec les

deux strates. Ce travail met ainsi à l'honneur les seuils de visibilité : les degrés de transparence, les trous. Ces pelures, véritables traces du travail, participent de la composition. Elles l'inscrivent dans une temporalité et dévoilent ce qui habituellement reste caché : les traces du processus de fabrication. Exposées non comme déchet mais comme partie prenante du travail, elles participent à une mise en valeur de l'insignifiant et du peu visible : le transparent, le trou, la chute.

Ce qui m'a intéressée dans cette recherche plastique, c'est avant tout d'interroger la notion de passage que représente le trou, d'une strate à une autre, d'une matérialité à une autre. L'immatérialité des trous pratiqués dans le calque permet les jeux d'écho formels entre les strates, les transparences du support, et le passage du regard. Le trou appartient en effet à la surface tout en ouvrant sur la profondeur. Quelle valeur lui accorder ?

1.6.5.2. L'espace troué

« Elle tombait, tombait. Cette chute ne prendrait-elle donc jamais fin ?²³⁷ »

Dans *Mille plateaux*, Gilles Deleuze et Félix Guattari esquissent ce qu'ils appellent l'espace troué²³⁸. La notion reste à l'état d'ébauche dans cet ouvrage, et demanderait sans doute à être développée, notamment en termes d'esthétique, néanmoins quelques pistes sont lancées concernant sa topologie. Deux modèles sont ici convoqués : la grotte et la mine. Le premier amène les auteurs à définir l'espace troué comme un espace troglodyte, et à s'intéresser tout particulièrement à la figure du forgeron dans son antre²³⁹. Le second modèle, celui de la mine, justifie l'unique image insérée dans cette section du livre, un photogramme issu de *La grève* d'Eisenstein, montrant des mineurs dépassant de trous pratiqués dans le sol. Cette image peut formellement être rapprochée d'un passage du film d'animation *Yellow Submarine*²⁴⁰, où les Beatles sont pris dans une mer de trous, *the sea of holes*.

²³⁷ Lewis Carroll, *Les aventures d'Alice au pays des merveilles*, op. cit., p. 98. C'est l'auteur qui souligne.

²³⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 515.

²³⁹ *Ibid.*, p. 517 : l'espace troué, intermédiaire entre la sédentarité et le nomadisme, « *communique par lui-même avec l'espace lisse et avec l'espace strié* ». Le trou est pensé comme un habitat, à l'instar des grottes pour les peuples troglodytes, à la fois sédentaires et nomades, parmi lesquels la figure du forgeron est mise en avant.

²⁴⁰ Film d'animation réalisé par George Dunning et sorti en 1968.



George Dunning, *Yellow submarine*, 1968, photogrammes

Les Beatles, après avoir traversé plusieurs espaces, atterrissent dans un univers composé de trous à l'infini, la Mer de trous (*the Sea of holes*), à laquelle ils doivent échapper pour rejoindre la Mer verte (*the Sea of green*²⁴¹). S'ensuit alors toute une exploration graphique délirante de la notion de trou. Quelles dimensions ce dernier revêt-il dans ce passage ?

On peut tout d'abord considérer le trou comme un motif. Répété en noir sur fond blanc, il ponctue l'espace à l'infini, créant un effet optique hallucinatoire.

Le trou ouvre également un espace paradoxal, tantôt profondeur, tantôt surface. Se jouant des personnages qui essaient de s'y engouffrer, les trous sont en effet tantôt des ouvertures, tantôt de simples disques sur lesquels ils rebondissent. A un moment, Ringo tente de suivre Jeremy dans un trou, mais celui-ci devient une surface noire à laquelle il se heurte. Ringo se saisit alors de ce disque, y passe une main, puis un pied, avant de le plier et de l'empocher, déclarant non sans humour : « *I've got a hole in me pocket*²⁴² ! » [*sic*]. Le trou acquiert ainsi une matérialité ; il devient objet portable et pliable.

Comme dans les récits d'Alice, ces gags sont contrecarrés par une dimension plus angoissante. Les trous, formant des perspectives paradoxales, à la fois ouverture vers le dessus et vers de dessous, mettent les personnages sens dessus-dessous. Ils troublent également les perceptions des spectateurs, leur saturation de l'espace créant un effet de claustrophobie. Enfin, Jeremy a disparu happé par un trou, où l'entraînait un méchant *Meanie*. En dépit de l'humour, le trou apparaît comme un gouffre menaçant, une profondeur sans issue. Ce ne

²⁴¹ Ringo a été sollicité par Old Fred pour aller sauver la contrée de Pepperland, envahie par d'affreux *Meanies*, créatures ayant interdit toute musique et muselé la population, enfermant les musiciens du Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band. En chemin pour secourir ce pays lointain, les Beatles traversent différents espaces.

²⁴² « J'ai un trou dans ma poche », expression proche du français « avoir les poches trouées ».

sont pas les trous qui offrent une échappatoire aux personnages, mais plutôt la couleur verte, qui les entraîne dans la mer suivante, *the Sea of green*²⁴³.

Ainsi, cette séquence du film joue sur l'ambivalence du trou, à la fois présence et absence, matérialité et immatérialité, surface et profondeur. Le trou apparaît comme motif formel, source de divertissement, mais aussi danger. Ouvrant sur une profondeur mystérieuse, il menace l'être de disparition.

²⁴³ Le vert de ce trou se répand alentour et les trous dans lesquels les Beatles sont à demi-engouffrés se mettent à clignoter et s'inverser de manière stroboscopique, avant de disparaître.

1.6.5.3. Les trous et la profondeur corporelle

« Elle trouva sur la table un petit flacon [...] pourvu, autour de son goulot, d'une étiquette de papier portant les mots *BOIS-MOI*, magnifiquement imprimés en gros caractères²⁴⁴. »



Mona Hatoum, *Corps étranger*, 1994, 1 structure cylindrique, 1 vidéoprojecteur, 4 haut-parleurs, 1 bande vidéo, PAL, couleur, son stéréo, 30'

L'installation *Corps étranger* réalisée par Mona Hatoum permet d'interroger le trou en tant qu'ouverture corporelle. L'artiste présente les captures vidéo d'une endoscopie réalisée dans son corps. La caméra introduite restitue sa trajectoire en un long travelling, ces images étant projetées au sol à l'intérieur d'une structure pénétrable circulaire. Quelle dimension le trou revêt-il dans cette œuvre, et de quelle manière articule-t-il surface et profondeur ?

Tout d'abord, la vidéo ouvre un gouffre vertigineux en trompe-l'œil²⁴⁵ sous les pieds du spectateur. La caméra ingurgitée plonge le spectateur dans une profondeur qui semble sans fin. Le corps interne qu'elle dévoile apparaît privé de surface, réduit à une suite d'orifices et de conduits labyrinthiques, d'autant plus étranges qu'une bande-son en restitue les

²⁴⁴ Lewis Carroll, *Les aventures d'Alice au pays des merveilles*, op. cit., p. 101.

²⁴⁵ Bien qu'il ne s'agisse pas de peinture, ces images créent en effet l'illusion de la profondeur sur la surface plane du sol.

bruits étouffés habituellement inaudibles. Le trou est ici orifice et conduit interne. Sa circularité est reprise par le format de la vidéo, circulaire, ainsi que de la structure qui l'abrite, créant un effet d'intimité. Le trou et le rond matérialisent ainsi le passage de la sphère intime à la sphère publique.

C'est le travelling qui, en tant que déplacement, donne à voir le passage à l'intérieur du trou, d'une strate de profondeur corporelle à une autre. La caméra avalée permet le passage et la découverte visuelle de l'organisme, mais cette découverte fait violence à la nature secrète du corps interne. L'artiste déclare lors d'un entretien : « *J'avais l'impression qu'introduire la caméra, qui est un « corps étranger », à l'intérieur du corps, serait l'ultime violation de l'être humain, ne laissant aucun recoin intact*²⁴⁶ ». Le corps étranger du titre peut ainsi être considéré comme la caméra.

Mais ce corps étranger, c'est aussi le corps humain filmé dans ses profondeurs les plus troublantes, et rendu méconnaissable par l'imagerie médicale. Dans son article « *L'imagerie du corps interne*²⁴⁷ », Jenny Slatman réfléchit à l'impact de l'imagerie médicale sur l'image affective du corps. Elle évoque ainsi « *l'étrangeté de soi-même en-deçà de l'image narcissique* » que révèlent ces images : un corps fragmenté, privé de toute surface structurante, plongé dans sa propre profondeur. Le corps interne tel que le rend visible la multiplication de l'imagerie médicale peut ainsi être mis en lien avec le ressenti corporel correspondant à la phase pré-spéculaire précédemment évoquée²⁴⁸.

[...] ce que les technologies contemporaines révèlent, et ce qui peut être souligné par une œuvre d'art, est que le propre – ou, peut-être, la propriété - du corps, de l'existence, est conditionné par une étrangeté ou une altérité radicale qui échappe à toute réflexion et à toute représentation²⁴⁹ ».

Ainsi, paradoxalement, les avancées de l'imagerie médicale nous confrontent aux limites mêmes de l'image. En effet, en rendant le corps de plus en plus transparent, elles ne rendent que plus présente l'impression de son opacité irréductible. S'ensuit une disjonction entre l'image affective du corps, le sentiment du corps²⁵⁰, et l'image corporelle telle que la livrent ces images médicales.

²⁴⁶ *Mona Hatoum*, Michael Archer, Guy Brett et al., Londres, Phaidon, 1997, p. 138, traduction personnelle.

²⁴⁷ Jenny Slatman, « *L'imagerie médicale du corps interne* », *Methodos, Savoir interne*, n°4, *Penser le corps*, 2004. Source : <https://journals.openedition.org/methodos/133>

²⁴⁸ voir *supra* dans la partie psychologie : le corps vécu par le petit enfant selon Jacques Lacan ou Melanie Klein, ou encore le ressenti schizophrénique tel que Gilles Deleuze l'envisage.

²⁴⁹ Jenny Slatman, « *L'imagerie médicale du corps interne* », *Methodos, op. cit.*

²⁵⁰ La proprioception par exemple nourrit le sentiment du corps.

A travers la figure du trou, *Corps étranger* met ainsi en avant une profondeur corporelle abyssale, que ne parvient pas à rabattre la surface de la vidéoprojection.

1.6.6. Palimpsestes

Le trou, tout comme la transparence, constituent des états intermédiaires entre surface et profondeur : ils appartiennent à une surface mais permettent le passage visuel vers la profondeur. De manière générale, l'œuvre composée de strates transparentes superposées est animée de tels passages. En cela, elle se rapproche du palimpseste²⁵¹. Comment les rapports entre surface et profondeur y sont-ils redistribués ?

²⁵¹ Du grec ancien *palimpsestos*, « gratté de nouveau », le terme désigne à l'origine un parchemin dont on a effacé les écritures pour en inscrire de nouvelles, et qui présente ainsi des jeux de transparences entre les écritures successives.

1.6.6.1. *Dromite*



Dromite, trois vitres, plastique gravé, 130 x 36 cm

Dromite est une composition réalisée sur trois vitres en verre. Je n'ai pas gravé la surface dure et lisse du verre, mais y ai superposé des plastiques transparents que j'ai préalablement gravés. Les vitres, posées contre le mur, superposent les entrelacs de chacune de leurs surfaces, auxquelles s'ajoutent des plaques de rhodoïd gravé que j'y ai superposés. Les lignes sont bien visibles, encrées de noir, cependant les superpositions en brouillent la lisibilité et créent un effet de confusion. Il semble que plusieurs échelles de représentation soient mêlées ; toujours est-il que l'ensemble évoque l'imagerie médicale et l'intérieur aseptisé, transparent, qu'elle rend visible. Cependant s'il y a image, celle-ci est étagée, à la manière des vues en coupe du corps humain. Ces trois pans de verre découpent le microcosme corporel en une profondeur stratifiée.

1.6.6.2. Retrouver la profondeur sous l'image

« La lumière n'est pas incidente, elle remonte à la surface du papier : le dessin est une archéologie²⁵². »

Toute image peinte est une surface. Pourtant, elle possède également une profondeur, aussi infime soit-elle. L'artiste Robert Longo, dessinateur virtuose, révèle cette profondeur cachée sous l'image. En effet, toute une série de dessins a pour objet de copier les imageries aux rayons X de tableaux célèbres, l'artiste reprenant à la main les découvertes de la machine.

²⁵² *Comme le rêve le dessin*, dir. Philippe-Alain Michaud, Paris, Centre Pompidou/Louvre, 2005, p. 30.



Robert Longo, *Sans titre (Bethsabée au bain, d'après Rembrandt)*, 2015-2016, fusain sur papier monté sur toile, 177,8 cm x 177,8 cm

Ce dessin en noir et blanc, issu de la série *Hungry ghosts*, reprend le tableau de Rembrandt *Bethsabée au bain*. Sur un fond très sombre, la figure de Bethsabée semble hésiter entre apparition et disparition. Sa clarté contraste avec le fond sombre, et les transparences et flous qui l'animent, lui confèrent en effet une présence spectrale. Les pans de son vêtement semblent s'agiter, tandis que le bas de son corps s'efface ; quant au visage, il apparaît double. Dans le noir du fond flottent quelques taches blanches spectrales. Au travers de cette image, le bois du châssis et les clous qui le fixent à la toile, ici visibles, représentent une seconde strate iconique qui quadrille l'espace du dessin.

Ce dessin explore trois types de profondeur. Tout d'abord, la profondeur temporelle, qui se manifeste sous la forme de quatre strates, correspondant à quatre moments fixés sur le papier : le temps du récit (issu de l'ancien Testament) ; le temps de la genèse de l'œuvre (Rembrandt en train de peindre, temps dont sont visibles des gestes et repentirs), le temps de la photographie sous rayons X transposant le gestuel de manière mécanique, et enfin, le temps de la copie par l'artiste de cette radiographie. Ainsi l'image finale résulte-t-elle de l'étagement de ces quatre strates temporelles.

D'autre part, la profondeur est aussi le volume de l'objet tableau, sous l'image. Au-delà des clous et du châssis, le dessin, reprenant la radiographie, fait apparaître les différentes

strates et le volume de l'objet tableau lui-même. Ainsi, l'opacité du papier et de la poudre de fusain est paradoxalement au service d'une transparence de l'image.

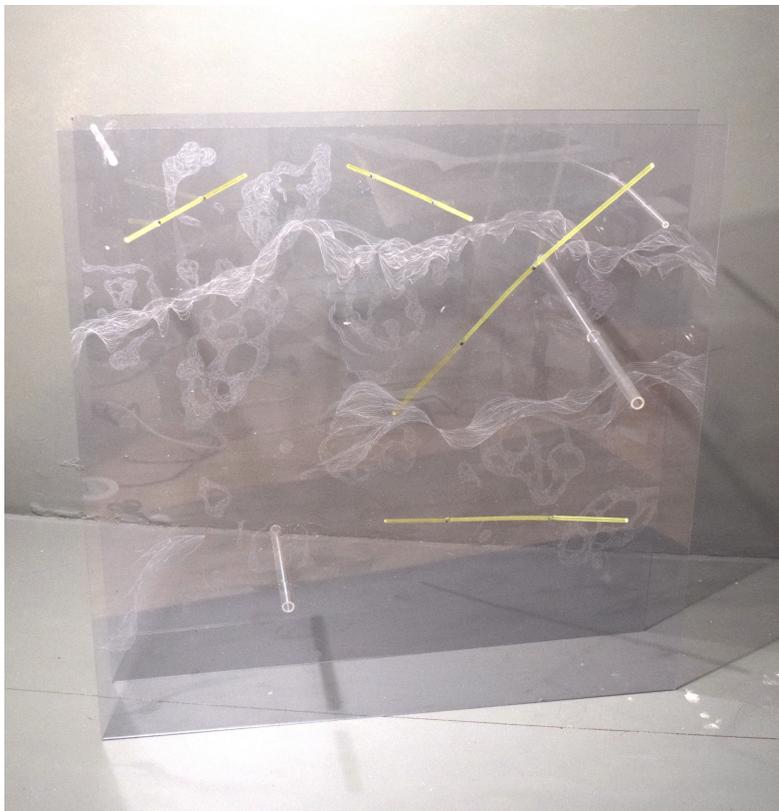
En dernier lieu, les repentirs mis à jour par le dessin donnent l'impression d'un mouvement, tandis que le double visage de Bethsabée évoque deux temporalités présentées en synchronie. L'image semble ainsi condenser différents moments, à la manière de ces photographies au long temps de pose.

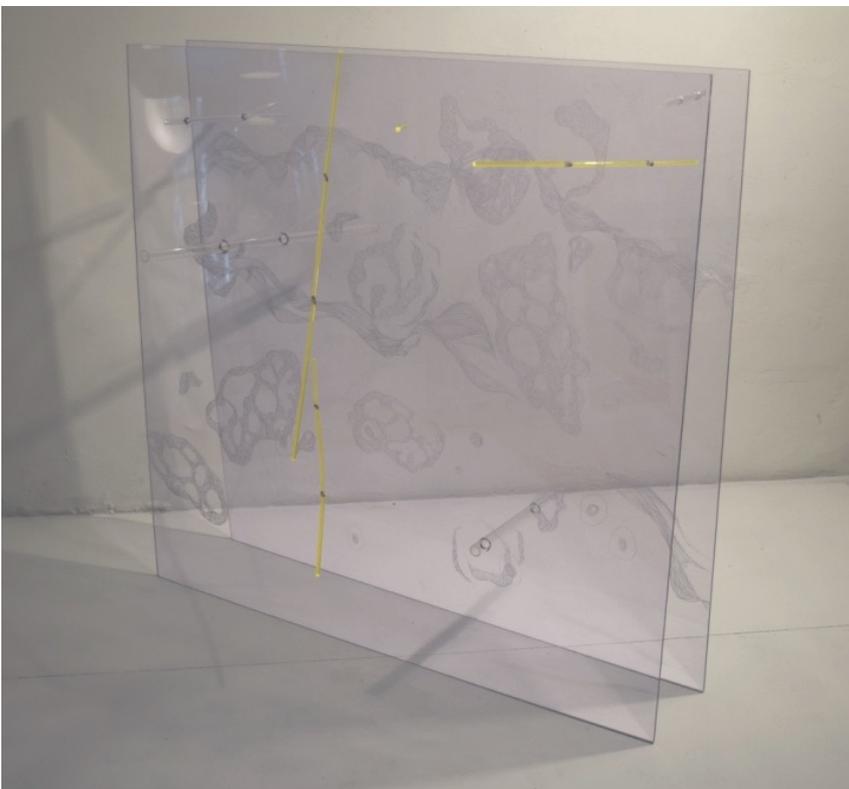
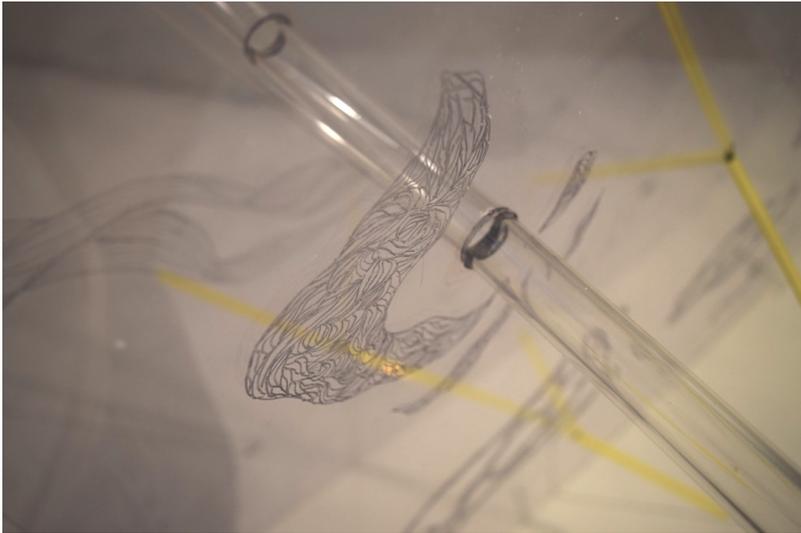
Robert Longo réalise ici une image plane qui révèle par la représentation hyperréaliste la profondeur cachée des tableaux. Il met en place une véritable perspicacité du regard, au sens premier du terme.

1.6.7. La profondeur feuilletée

Le feuilletage de l'espace par des strates transparentes constitue le processus de fabrication de *Tuboscopie*. Comment cette production personnelle articule-t-elle surface et profondeur ?

1.6.7.1. *Tuboscopie*





Tuboscopie, plexiglas gravé, baguettes et tubes de PMMA, 90 x 90 cm

Tuboscopie est un ensemble de gravures sur plexiglas. Les deux plaques utilisées tiennent ensemble grâce à des tubes et des baguettes de plexiglas qui les traversent de part en part. Certaines de ces baguettes, de couleur jaune, contrastent fortement avec la teinte légèrement violacée du plastique transparent et confèrent à l'ensemble une dynamique graphique en oblique. Ces axes traversants tranchent avec les circonvolutions méticuleuses de la gravure réalisée au dremel. Sur l'une des deux plaques sont dessinés des motifs cellulaires, tandis que sur l'autre, on distingue des flux de lignes qui semblent former des strates selon une

vue transversale. L'ensemble, à peine visible, paraît en suspension. Les deux gravures interagissent avec les reflets sur le plexiglas, ce qui achève de déréaliser la composition. Cette dernière, à peine matérielle, décline toute une variété de passages visuels : par les tubes et les baguettes, par le jeu des superpositions entre les deux strates de l'image, mais aussi par l'interaction entre la gravure, les reflets et le décor visible au travers.

Quelles dimensions la stratification transparente revêt-elle dans la production artistique ? L'analyse d'une œuvre du sculpteur David Altmejd permettra de mettre en lumière différentes strates de sens.

1.6.7.2. Transparence et feuilletage spatial

« La pensée, à suivre le modèle de l'organisation nerveuse, apparaît non plus comme une ségrégation, une juxtaposition et une association de noyaux, mais comme une affaire de relations entre des surfaces, avec entre elles un jeu d'emboîtements²⁵³ ».



David Altmejd, *The Flux and the Puddle*, 2014, matériaux divers, 327,7 x 640,1 x 713,7 cm

²⁵³ Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, op. cit., pp. 31-32.

The flux and The puddle est une sculpture monumentale réalisée par l'artiste David Altmejd en 2014, exposée en 2015 au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, où j'ai rencontré cette œuvre qui m'a profondément marquée.

Cette œuvre met en scène des sculptures de toutes sortes : personnages en action, entiers ou fragmentés, animaux, plantes, cristaux, matières encore informes... Cette multiplicité est organisée spatialement par un grand nombre de vitrines de plexiglas, accumulées de manière à former un immense cube vitrifié dans lequel quelques ouvertures permettent de passer la tête, mais pas d'y pénétrer en entier. L'œuvre paraît brillante, de par les reflets dans les vitres, mais aussi dans les miroirs placés sur les murs de l'exposition, et qui permettent d'inclure visuellement le spectateur au sein de l'œuvre. Cette concrétion géante de vitres semble refléter elle-même les gemmes et paillettes visibles à l'intérieur de la structure. La brillance de ces derniers, tendant à l'immatérialité, entre en tension avec la forte matérialité de certaines sculptures à l'intérieur de l'œuvre, modelages inachevés de plâtre ou de silicone, matières molles en cours de formation.

Organisant ces différents éléments dans l'espace, les vitres ici omniprésentes composent une sculpture stratifiée. Quelles dimensions cette stratification revêt-elle ?

En premier lieu, l'œuvre, composée de vitrines enchâssées et juxtaposées, rend visible l'espace. L'artiste précise à ce sujet : « *Mon travail était alors très architectural ; il se fondait sur des sortes de tables de monstration... donc il se développait horizontalement*²⁵⁴ ». La faible matérialité des vitres semble ainsi étager les plans du système perspectiviste, en rendant tangible cette profondeur horizontale.

En second lieu, la sédimentation du plexiglas matérialise le temps. Ainsi, certaines sculptures, déclinées plusieurs fois, sont suspendues par les parois transparentes qui les séparent à la manière des cases d'une bande-dessinée tridimensionnelle. Les vitrines acquièrent alors une dimension quasi-narrative. Les personnages étant souvent des loups-garous, ou des géants, on peut considérer cette narration comme une fiction, déployée par les vitres dans l'espace. Cependant, l'œuvre relate aussi différents moments de la vie de l'artiste, en juxtaposant des travaux réalisés au cours des vingt dernières années. L'artiste explique ainsi :

²⁵⁴ David Altmejd, *Flux*, dir. Fabrice Hergott, entretiens entre David Altmejd, Robert Vifian, et François Michaud, Éditions Paris musées, p. 38. C'est Altmejd qui souligne.

« J'ai voulu créer un univers ou un système, un organisme qui serait capable d'inclure tout ce que j'avais fait auparavant [...] Cela m'intéressait de voir ce qui allait se produire si je mettais des choses plus anciennes avec des choses du présent, ou même des choses du futur²⁵⁵... »

Ainsi la transparence permet une lecture synchrone de différents moments de création, déployant de façon spatiale le temps.

Troisièmement, les surfaces lisses des vitres reprennent par leur côté brillant et leurs reflets les gemmes et paillettes visibles à l'intérieur de l'œuvre. L'artiste, dont l'œuvre décline également différentes espèces de trous²⁵⁶, déclare : « *C'est qu'à chaque fois qu'il y a une plaie dans mon travail, qu'il y a un trou à l'intérieur d'un corps, un trou dans une cuisse ou à travers un torse, j'essaie de ne pas aller dans la direction du gore mais de les « cristalliser*²⁵⁷ ». Ces cristaux et ces vitres, concrétions brillantes, n'offrent-ils pas une superficialité propre à lutter contre une profondeur inquiétante ?

Enfin, le feuilletage opéré par ces vitres met en scène une complexité visuelle fait d'interpénétration et d'enchâssements de formes, d'espaces et de genres divers. L'artiste se réfère à cet ensemble hétéroclite au moyen d'une métaphore biologique : « *C'est le système de l'écosystème, le fait de combiner des éléments de nature différente, de les juxtaposer*²⁵⁸ ». Les strates de plexiglas permettent ainsi une juxtaposition kaléidoscopique qui se modifie selon les points de vue. Cette complexité se découvre ainsi à l'infini, au gré de déplacements permettant d'alterner vision rapprochée et vision globale, sans jamais qu'on puisse l'appréhender dans son ensemble.

The flux and the puddle semble en effet condenser à la fois l'espace et le temps, dans une espèce de cristallisation multidirectionnelle et infiniment complexe. Qu'en retenir concernant *Tuboscopies* ? Bien qu'il s'agisse moins de sculpture que de dessin à mon sens, les deux plaques de cette composition mettent en place une juxtaposition visuelle entre deux temps du dessin. A la manière de l'eau, ce dernier diffracte les reflets des barres de plexiglas, qui se dédoublent selon l'angle de vue. Les passages sont assurés par les tubes et barres, qui

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 28.

²⁵⁶ Des trous percés dans les parois de plexiglas permettent le passage d'une vitrine à l'autre de fils et de tubes, ou encore au spectateur de passer sa tête. A ces trous, tels des fenêtres, s'ajoutent des trous dans les sculptures. Par exemple *Sarah Altmeyd* est un portrait troué de la sœur de l'artiste. Altmeyd explique ainsi cette démarche : « *J'étais vraiment perdu... dans le trou. J'ai peint le trou en noir et je me suis beaucoup attardé aussi à travailler les bords, c'est-à-dire à les cristalliser* ». *Ibid.*, p. 41.

²⁵⁷ *Ibid.*, pp 34-35.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 35.

articulent l'ensemble. Ainsi, l'œuvre donne à voir la relation, la superposition, la juxtaposition, l'espace entre les choses. Cette complexité résulte de l'utilisation des matériaux transparents.

Dans ce travail, quel rapport à l'image s'opère par l'accumulation de strates ? Analysons une œuvre de Robert Rauschenberg, dont la stratification permettra de penser le rapport à l'image.

1.6.7.3. Un monde multifacette



Robert Rauschenberg, *Shades*, 1963, six lithographies sur plexiglas, boîte en aluminium à fentes sur un pied optionnel, le tout illuminé par une ampoule qui clignote ou brille de manière stable, 38.1 x 36.5 x 29.5 cm, issu d'une édition de 24 exemplaires

Shades est un livre d'artiste réalisé par Rauschenberg en 1964, dans lequel le plexiglas remplace le papier et les images l'écriture. Ce livre ne se feuillette pas à la manière d'un codex mais offre une lecture simultanée des images par juxtaposition : l'un des panneaux est fixe (le titre), les cinq autres offrant des combinaisons en nombre infini selon leur disposition²⁵⁹. Une lumière placée au fond de la structure éclaire par intermittence les images : des photographies tirées de journaux et de magazines.

²⁵⁹ Cette œuvre fait suite à la période des *Combines* de Robert Rauschenberg, qui a duré une dizaine d'années et qui en reprend la combinatoire de superpositions.

Quel rapport avec l'image cette œuvre feuilletée entretient-elle ?

Tout d'abord, le feuilletage permet un jeu de révélation et de dissimulation parmi les images lithographiées. Selon les combinaisons qu'opère le spectateur dans l'ordre et l'orientation des cinq plaques mobiles, se dégagent de nouveaux sens. Chaque strate est indépendante de la suivante et interagit avec elle sans livrer aucun sens unilatéral. Les superpositions brouillent la lisibilité, ou bien créent des rencontres inattendues entre des strates de réalité disparates représentées par les images. Ces dernières sont en effet des photographies, en noir et blanc, parfois en négatif, et leur combinaison sur les panneaux de plexiglas applique en trois dimensions le principe du photomontage²⁶⁰. Les encres, noire et blanche, opacifient la transparence du plexiglas, au travers duquel filtre la lumière de l'ampoule située à l'arrière. Ainsi le livre oscille entre lisibilité et illisibilité des images.

Par ailleurs, les strates de plexiglas semblent découper et superposer des strates de temps en un folioscope synchrone. Les images, issues des journaux et magazines, fixent la période historique contemporaine de l'œuvre, et en conservent les manifestations visuelles comme autant de strates mémorielles. Si leur agencement permet une lecture simultanée par le jeu des superpositions, le dispositif déploie une diachronie stratifiée.

Enfin, ce que ce feuilletage rend surtout visible, c'est la complexité croissante d'un monde traversé par différents flux d'informations parfois contradictoires. Les images disparates n'entretiennent aucun lien réel entre elles, le livre-objet dissociant physiquement ces différents plans de la réalité²⁶¹ combinés en des agencements arbitraires. Cette complexité dans la représentation correspond à ce qu'Umberto Eco appelle « l'œuvre ouverte ». Le livre éponyme traite surtout de la réception de l'œuvre²⁶² : est ouverte l'œuvre qui, tout en restant cohérente, permet la diversité des lectures. Ce type d'œuvre est en concordance avec le monde actuel, où chaque phénomène « *a le pouvoir de se dérouler en une série d'apparitions réelles ou possibles*²⁶³ », laissant place à une polyvalence des perceptions. Les grands systèmes de pensée étant révolus, les choses se présentent toujours comme ouvertes sur autre chose à voir. La transparence de *Shades* confronte une diversité d'éléments visuels sans rien affirmer. Offrant une multiplicité de combinaisons arbitraires et autant d'interprétations, ce

²⁶⁰ Les négatifs rappellent l'art de la photographie cher à Rauschenberg, qui voulait au départ être photographe.

²⁶¹ Robert Rauschenberg est influencé par le taoïsme et les hexagrammes du Yi Qing chinois très tôt : les différents pans de la réalité ne sont reliés par aucun système hiérarchique de valeurs.

²⁶² « *L'ouverture et le dynamisme d'une œuvre sont tout autre chose [que les mots du dictionnaire] : son aptitude à s'intégrer des compléments divers, en les faisant entrer dans le jeu de sa vivacité organique ; une vitalité qui ne signifie pas achèvement, mais subsistance au travers de formes variées* ». Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, « Points », 1962, trad. Chantal Roux de Bézieux, p. 35.

²⁶³ *Ibid.*, p. 31.

livre d'artiste peut être considéré comme une œuvre ouverte, en résonance avec l'état de crise de notre époque.

Ainsi, le feuilletage spatial, en juxtaposant les images, déroule l'espace et le temps, mais il révèle également la nature d'un monde pris dans un réseau d'interconnexions complexes. Les images sont ainsi accumulées de manière à devenir abstraites, offrant une texture visuelle complexe et stratifiée.

Pour en revenir à *Tuboscopie*, la juxtaposition des deux strates complexifie la représentation en lui rendant sa profondeur. La transparence simule le regard analytique de la science, qui décortique le vivant par strates.

Ainsi, si tout oppose traditionnellement surface et profondeur, la première étant connotée péjorativement en tant que superficialité, nous avons vu que la surface offre, bien au contraire, un modèle valable pour concevoir à la fois le corps, le psychisme, la philosophie, l'esthétique en particulier, ainsi que l'œuvre d'art. Néanmoins, il serait plus juste d'envisager les surfaces dans leur multiplicité plutôt que la surface au singulier. Penser le corps, le psychisme, et le monde comme un ensemble de surfaces superposées invalide, comme nous l'avons montré, la traditionnelle dichotomie entre surface et profondeur. Dans les œuvres présentées, l'espace feuilleté, cet ensemble de strates, constitue une profondeur, cette dernière n'étant autre qu'un ensemble de surfaces. Toute profondeur peut ainsi se décomposer en strates d'espace. En conséquence, l'attention portée à la surface, à la strate, ne saurait être un gage de superficialité.

II

Entre surface et profondeur, transparences

Comme nous l'avons vu, on peut définir la profondeur comme un ensemble de plans. L'œuvre-palimpseste, qui constitue un modèle pour l'œuvre moderne et contemporaine, est ainsi un ensemble de plans superposés. Cette stratification la rend analogue au corps, lui-même composé de tissus entourés d'enveloppes successives.

Le matériau transparent semble pris quant à lui entre surface et profondeur : il ouvre sur cette profondeur, sans pour autant sa surface permettre le passage, autre que par le regard. En tant que vitre, il permet d'envisager la matière dans sa ténuité, et confine alors aux limites de cette dernière.

Ainsi le verre et ses succédanés, matériaux proches de l'immatérialité de par leur transparence, semblent *a priori* aux antipodes du corps et de sa matérialité opaque. Ce sont pourtant ces matériaux, qu'il s'agisse de papiers ou de plastiques, que j'utilise dans ma pratique comme réceptacles d'un questionnement sur le corps et sa visibilité. Or il y a là un paradoxe apparent : comment des matériaux transparents, quasi-immatériels, pourraient-ils incarner le corps dans une pratique plastique ?

Dans cette seconde partie, au fil d'une déambulation parmi certaines de mes productions, il s'agira d'analyser la transparence dans sa matérialité physique, sa portée philosophique, sa dimension esthétique et enfin son importance concernant la pratique de certains artistes et architectes.

2.1. De la transparence aux transparences

Traditionnellement, on distingue matériaux transparents, translucides et opaques. Cependant, aux définitions classiques de ces termes, s'ajoutent diverses connotations propres à chacun, ainsi que des nuances au sein de la transparence, selon son degré. Il nous faudra aussi expliciter ces connotations, et y ajouter des termes voisins, tels que pellucide ou diaphane. Aussi s'agira-t-il de définir tous ces termes et d'en proposer parfois de nouveaux.

2.1.1 définitions traditionnelles

- Transparent

Du latin *trans* « à travers » et *parere* « apparaître », l'adjectif qualifie un matériau qui laisse passer la lumière et paraître nettement les objets placés derrière. L'antonyme de transparent est opaque. D'autres termes voisins sont « clair », « cristallin », « limpide », « lucide ».

- Opaque

Du latin *opacus*, « ombragé, qui est à l'ombre » et par extension « où la lumière ne pénètre pas ». Est opaque tout matériau qui bloque les rayons lumineux dirigés vers lui.

Termes voisins : épais, foncé, impénétrable, occulté.

- Translucide

Alors que le transparent laisse passer les rayons lumineux, permettant à l'œil de voir à travers elle, le translucide laisse filtrer la lumière sans pour autant permettre une vision nette. Il constitue ainsi un intermédiaire entre transparence et opacité. Ce terme mérite d'être précisément distingué de certains voisins :

- Diaphane

Ce terme, introduit en physique, est issu du grec *diaphanês* « que l'on discerne, distinct » (lui-même provenant de la racine *dia* prise au sens de « en séparant », et « transparent, limpide » ou « qui brille d'un éclat vif ». Ce mot est lui-même dérivé du verbe *phainein* « montrer, mettre en lumière », et intransitivement, « devenir visible », « montrer, apparaître »). Est diaphane tout corps qui laisse passer les rayons lumineux. Le terme, d'abord synonyme de *transparentes*, s'en distingue progressivement pour qualifier ce qui laisse filtrer les rayons lumineux sans être transparent, selon un sens proche de « translucide²⁶⁴ ».

Dans son *Traité de l'âme*, Aristote définit le diaphane de manière plus précise comme étant la condition de toute visibilité. La vue, un des cinq sens, dépend du diaphane. « *Il n'y a*

²⁶⁴ Dans *Transparences*, la nuance entre les deux termes apparaît comme le fait que le terme « transparent » issu du latin signifie l'absence de toute rétention de donnée, tandis que « diaphane », terme issu du grec, signifie plutôt le « passage non-entravé de la communication, l'appel suivi instantanément d'une réponse à mesure ». Selon cette nuance, un caméléon relèverait du diaphane et non du transparent. *Transparences (architecture, peinture, sculpture, esthétique, histoire de l'art)*, dir. Pascale Dubus, actes de la journée d'études du 15 mai 1998, Paris X Nanterre, Paris, Éditions de la Passion, 1999. p. 15.

*pas de visible sans lumière*²⁶⁵». Par lumière, Aristote entend à la fois la couleur, et ce qu'on appellerait aujourd'hui le luminescent. S'opposant à la conception selon laquelle la lumière serait un effluve ou un corps, Aristote défend l'idée qu'elle est « *du feu ou quelque chose d'analogue*²⁶⁶ ». La couleur serait quant à elle « *mise en mouvement du diaphane*²⁶⁷ » Le diaphane, enfin, est « *ce qui est visible non point en soi absolument parlant, mais par l'entremise d'une couleur étrangère*²⁶⁸ ». Le système de la vue est donc envisagé sous l'égide de ce diaphane, qui caractérise à la fois la source de lumière, le milieu (diaphane de l'air, de l'eau, à travers lequel circule la lumière), et enfin le diaphane de l'organe récepteur²⁶⁹. Il y a ainsi trois statuts différents du diaphane : le diaphane indéterminé ou « *en puissance tenue en réserve*²⁷⁰ » (qu'on peut comprendre comme l'obscurité) ; le diaphane en entéléchie, ou « *dans la plénitude de sa présence*²⁷¹ » (soit la lumière) ; et enfin le diaphane en animation (la couleur)²⁷². Ainsi le diaphane est ce qui permet la vision, et qui baigne à la fois la source lumineuse, le milieu et l'œil.

- Opalescent

Ce terme dérivé de la pierre, l'opale, qualifie le matériau d'apparence semblable à cette pierre translucide aux teintes laiteuses.

- Pellucide

Du latin *pellucidus*, transparent, issu de *pellis*, peau et *lux*, lumière. Pellucide qualifie une surface transparente ou translucide. Cet adjectif connote la finesse d'une membrane perméable aux rayons lumineux. En biologie, la zone pellucide désigne la membrane ovulaire, transparente, et perméable aux spermatozoïdes et micro-organismes.

Ces définitions permettent de mieux comprendre que les termes ont évolué selon les époques. Cependant, mis à part les termes de transparent et opaque, les autres manquent de

²⁶⁵ Aristote, *Traité de l'âme, ou de l'âme et du corps*, trad. Ingrid Auriol, Paris, Pocket, coll. « Agora », 2009, p. 137.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 138.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 138.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 138.

²⁶⁹ Tout comme les organes sont selon Aristote faits d'eau ou d'air, l'œil est fait d'eau, se conformant ainsi à la traversée de la lumière de par sa constitution même et s'alignant avec le milieu.

²⁷⁰ Aristote, *Traité de l'âme, op. cit.*, p. 137.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 138

²⁷² *Ibid.*, p. 141.

précision : diaphane, pellucide et opalescent ne suffisent pas à qualifier le degré de transparence des matériaux. D'autre part, si l'on parle de degré de transparence, on constate qu'il s'agit là d'une extension de sens de ce qui s'appellerait transparent selon la définition temporaire dressée plus haut, qui exclut toute idée de degré. Enfin, rien n'indique dans ces termes de quel type de transparence il s'agit : résulte-t-elle d'un matériau cristallin, de la finesse d'un matériau qui plus épais aurait été opaque, ou bien d'ouvertures permettant de voir à travers un matériau opaque ? Là où traditionnellement on distingue transparence et translucidité, pour ma part, je considère qu'il s'agit de différents degrés de transparence, ce dernier terme recouvrant alors un grand nombre de variétés matérielles. Il sera donc utile d'inventer de nouveaux mots, afin de préciser les sous-catégories de la transparence selon son type et son degré. J'utiliserai ainsi le terme de transparence décliné en quatre variantes, dont voici mes définitions personnelles.

2.1.2. Nouvelles définitions

2.1.2.1. La pure-transparence

Il s'agit de l'acception classique du terme de transparence. Ce premier type de transparence est absolu : rien dans le matériau, n'entrave le passage de la lumière. La pureté signifie ici l'absence de défaut ou d'altération qui gênerait la traversée du matériau par les rayons lumineux. Dans les faits cette pure-transparence relève du fantasme. Ni les matériaux les plus fins et cristallins, ni même l'eau ou l'air, ne sont totalement transparents. Cependant, on peut considérer les matériaux qui s'approchent de ce fantasme, tels qu'une vitre de verre poli par exemple, comme relevant de cette *pure-transparence*.

2.1.2.2. La transparence-translucide

Ce second type de transparence est partiel, et comprend tous les degrés de translucidité du matériau. On perçoit à travers le matériau translucide la lumière, mais pas les contours de ce qui se trouve de l'autre côté.

2.1.2.3. La transparence-grille

Il s'agit là de la transparence qui résulte du tressage de matériaux plus ou moins opaques, ou de trous pratiqués dans une surface. Par exemple, superposer une trame de tissu, de la tarlatane, ou des feuilles ajourées, crée une transparence-grille à travers laquelle on peut apercevoir ce qui se trouve au-delà.

2.1.2.4. La transparence-strates

Cette transparence caractérise les étagements de médiums ou de matériaux plus ou moins opaques, que l'on perçoit les uns au travers des autres, ce qui la rapproche de la notion de palimpseste. Ainsi un feuilleté de calques, mais aussi une superposition de jus transparents dans un dessin, relèvent de cette acception.

Ces définitions personnelles me permettront de préciser quel type de transparence je rencontre, dans ma pratique comme dans celle d'artistes dont j'analyse le travail. Cependant, il nous faut revenir sur la *pure-transparence* afin de préciser ce qu'elle implique. Si la pure-transparence est celle du matériau limpide, ne portant aucune trace, aucun défaut, est-elle condamnée alors à être privée de corps ? Faut-il la considérer comme une quasi-immatérialité ? La conception benjaminienne de la transparence servira d'appui afin de réfléchir à cette question.

2.1.3. La transparence est-elle barbare ?

Le terme « barbare » prend un sens nouveau dans un essai écrit par Walter Benjamin en 1933 : *Expérience et pauvreté*²⁷³. Appliqué au départ à tous les peuples autres que Grecs et Romains (*barbarus*), puis à toutes les religions autres que chrétiennes, cet adjectif substantivable (« un barbare ») possède une connotation négative : il qualifie les êtres non-civilisés, primitifs, sauvages. Cependant, sous la plume de Walter Benjamin, le terme perd cette connotation négative, pour devenir proche de la notion de progrès²⁷⁴. On peut voir dans *Expérience et pauvreté* une tentative désespérée d'envisager une forme de barbarie positive, lucide, qui se résout à une plus grande simplicité pour mieux tenter d'échapper à une autre

²⁷³ Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », [« Erfahrung und Armut », *Die Welt im Wort*, 1933], dans *Œuvres II*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000.

²⁷⁴ Par exemple, les barbares Goths sont supposés avoir amené avec eux l'architecture gothique et ses vitraux.

forme de barbarie sourde, qui gagne inexorablement du terrain en 1933 : celle du nazisme. Les barbares sont moins une horde destructrice qu'une nouvelle humanité capable de renoncer à ses richesses et à tout ce qu'elle a aimé, pour adopter une forme nouvelle de pauvreté.

Le titre du texte met en parallèle cette pauvreté et l'expérience au fondement de la notion de culture. L'auteur commence par dresser le constat alarmant de la paralysie et du mutisme des soldats revenus traumatisés de la première guerre mondiale. « *L'expérience a subi une chute de valeur, et cela s'est produit à une génération qui, entre 1914 et 1918, a fait l'une des expériences les plus monstrueuses de l'histoire universelle*²⁷⁵ ». « *Les gens sont revenus muets de la guerre [...], plus pauvres en expériences communicables*²⁷⁶ ».

Benjamin distingue les deux sens du mot expérience : l'expérience personnelle se distingue de celle collective, accumulation des expériences particulières, transmise par les anciens aux générations suivantes. La barbarie est alors entendue par Benjamin comme la perte du lien entre ces deux types d'expériences, la transmission intergénérationnelle. « *Cette pauvreté d'expérience ne concerne pas seulement nos expériences privées, mais aussi celles de l'humanité en général*²⁷⁷ ». L'auteur dresse alors le constat d'une nouvelle pauvreté : « *Nous sommes devenus pauvres. Nous avons sacrifié bout après bout le patrimoine de l'humanité*²⁷⁸ ».

Toutefois, le texte ne se veut pas alarmiste : la barbarie peut être positive. « *Il y a toujours eu parmi les grands créateurs des esprits implacables qui, avant toute chose, faisaient table rase*²⁷⁹ ». Dans la lignée de Descartes et de son doute universel, Benjamin évoque ainsi les barbares modernes que sont Einstein, Adolf Loos et Le Corbusier,²⁸⁰ qui « *ont créé des espaces dans lesquels il est difficile de laisser des traces*²⁸¹ », ou encore les artistes du Bauhaus, dont Klee.

Benjamin ajoute à cette liste de barbares modernes la figure de Paul Scheerbart, dont il a lu l'essai *L'architecture de verre* en 1933. Dans un contexte de mutations de la société, Scheerbart y prône l'utilisation massive du verre pour construire la société du futur. Après un siècle d'une architecture bourgeoise accumulant en façade les signes de reconnaissance

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 38.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 38.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 40.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 48.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 41.

²⁸⁰ En 1914, Le Corbusier imagine ainsi, en rupture avec la tradition architecturale, son concept de « maison Dom-ino » affranchie du mur porteur grâce à un système d'ossature en fer et acier, qui permet le plan libre,

²⁸¹ *Ibid.*, p. 46.

sociale, l'auteur appelle à un allègement salvateur au moyen du verre. Convoquant la tradition du verre dans les vitraux des cathédrales gothiques, ou encore les lampes de verre babyloniennes, Scheerbart projette son utopie verriste dans le futur : « *Tout ce qui a été dit dans cet ouvrage autorise assurément à parler d'une « civilisation du verre ». [...] le nouveau milieu qu'il créera transformera complètement l'Homme*²⁸². » Le verre, selon Scheerbart, permet non seulement l'affranchissement de l'architecture, mais aussi, « *notre civilisation [étant] dans une certaine mesure un produit de notre architecture*²⁸³ », l'affranchissement de toute la société.

Walter Benjamin quant à lui est marqué par cette apologie du verre. Face aux désastres imminents et à la montée d'une barbarie négative, force de destruction brutale²⁸⁴, le texte invoque ainsi une « *conception nouvelle, positive de la barbarie*²⁸⁵ », dont le verre, matériau barbare²⁸⁶, devient emblématique. À la pauvreté nouvelle dont Benjamin fait le constat, aggravée par les progrès techniques²⁸⁷, doit répondre selon lui une position radicale en l'architecture. Celle-ci doit faire fi de toute nostalgie passéiste pour s'accorder à la pauvreté en expérience. Le verre assume cette pauvreté nouvelle. A l'inverse de la pierre et du bois, matériaux friables et altérables, le verre conserve une surface éthérée, imperméable à l'histoire. « *Le verre, ce n'est pas un hasard, est un matériau dur et lisse sur lequel rien n'a de prise. Un matériau froid et sobre, également. Les objets de verre n'ont pas "d'aura"*²⁸⁸ ». Comprise comme une adaptation lucide, la barbarie positive consiste ainsi à accepter de « *s'adapter, nouveau commencement, avec peu de chose. [...] Dans ses édifices, ses images, ses histoires, l'humanité se prépare à survivre, s'il le faut, à la culture. Et l'essentiel est qu'elle le fait en riant*²⁸⁹. »

Walter Benjamin effectue ainsi une lecture à la fois enthousiaste et inquiétante de la portée symbolique du verre dans l'architecture moderne. Cette modernité signant un rapport

²⁸² Paul Scheerbart, *L'architecture de verre*, [1914], trad. Pierre Galissaire, Belval, Éditions Circé, 1995, p. 148.

²⁸³ *Ibid.*, p. 29.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 48 : « *La crise économique est au coin de la rue ; derrière elle une ombre, la guerre qui approche* ».

Walter Benjamin rédige le texte en 1933, année charnière de la montée du nazisme, autre ombre au tableau.

²⁸⁵ *Ibid.*, pp. 40-41.

²⁸⁶ Au sens propre du terme, Benjamin considère ce matériau comme barbare lorsqu'il invoque les barbares goths, auxquels Paul Scheerbart et toute une tradition attribuent, après la « table rase » des pillages, l'importation des cathédrales gothiques et de leurs vitraux.

²⁸⁷ « *Une toute nouvelle pauvreté s'est abattue sur les hommes avec ce déploiement monstrueux de la technique* ».

Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », [1933], dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 39.

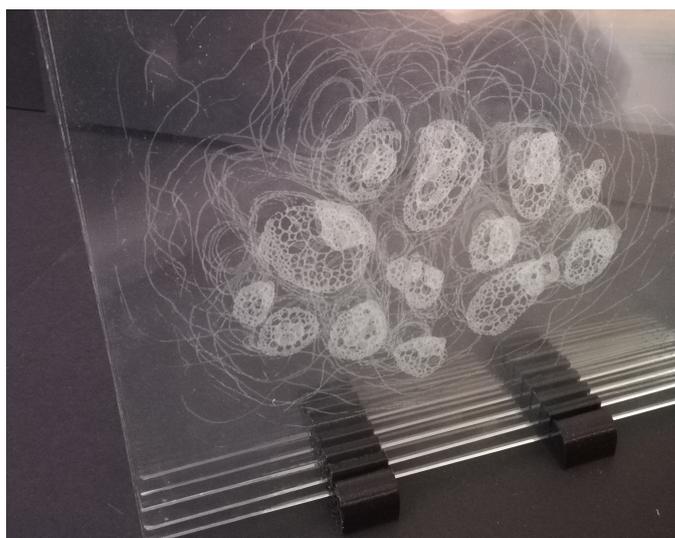
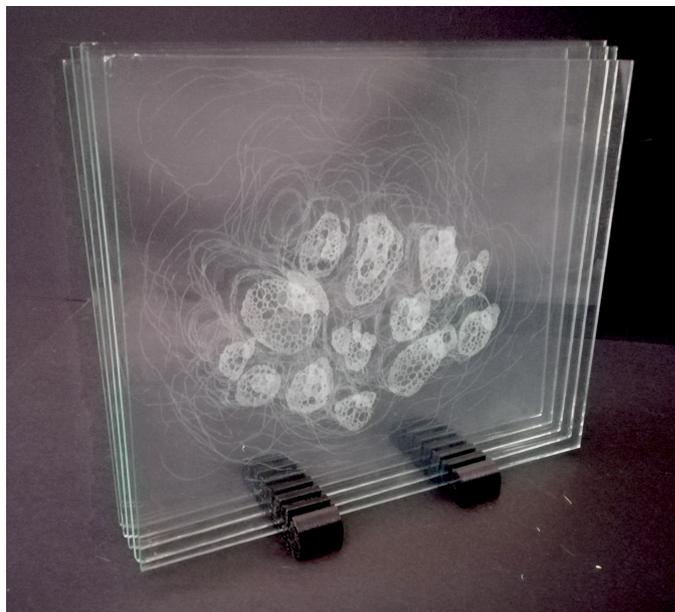
²⁸⁸ *Ibid.*, p. 44.

²⁸⁹ *Ibid.*, pp. 48-49.

de rupture avec le passé, comme en attestent les avant-gardes dans les arts plastiques, Benjamin pressent à quel point le verre est en passe de devenir son matériau de prédilection, permettant à l'architecture de faire table rase du poids de l'histoire. Cependant le verre, et au-delà les nouveaux « verres » que sont les plexiglas et autres plastiques transparents, sont-ils condamnés à la présence fantomale, désincarnée, que leur prête Walter Benjamin ? Ne peuvent-ils pas être considérés comme ayant une chair propre, se prêtant à un travail visuel ?

En contrepoint de cette conception de la transparence, l'analyse d'une de mes productions permettra de nous questionner sur un corps possible de la transparence.

2.1.4. *Cytoplastie*



Cytoplastie, cinq plaques de verre gravé, 30 x 40 cm

Cette composition fait partie des rares travaux où j'ai utilisé du verre plutôt que du plastique transparent. La gravure dans ce travail a été réalisée de manière mécanique, sans aucune intervention manuelle directe : elle a été effectuée au laser à partir de dessins que j'avais réalisés à l'encre sur différentes feuilles de calque. Quant aux pièces en plastique qui permettent à la structure de tenir, elles ont été imprimées en plastique à l'imprimante 3D.

Mon intention était de décomposer des cellules strates par strates, de manière à créer une impression de relief grâce au jeu des superpositions. Les plaques de verre sont comme autant de plans en coupes de l'analyse scientifique. Paradoxalement, j'ai cherché à inscrire du vivant sur les plaques dures et froides du verre, par des moyens mécaniques.

Bien que le verre et ses succédanés (plexiglas, acétate, rhodoïd) paraissent à l'opposé de la matérialité opaque des profondeurs corporelles, c'est ainsi leur matérialité propre, même ténue, que je travaille, non comme absence de vécu, mais bien comme sa présence. En gravant, je rends visible le corps quasi-imperceptible du verre ; ce dernier se trouvant souvent dans l'architecture, sous la forme de vitres, je tente d'effacer à la fois la dichotomie entre vivant et inanimé, organisme et architecture, mais aussi peau et mur. Ainsi, prenant le contrepied de la conception benjaminienne d'une transparence barbare, je rétablis la connexion entre transparence de l'architecture et opacité du corps, et permets aux marques du temps et aux empreintes corporelles de s'inscrire à même la transparence.

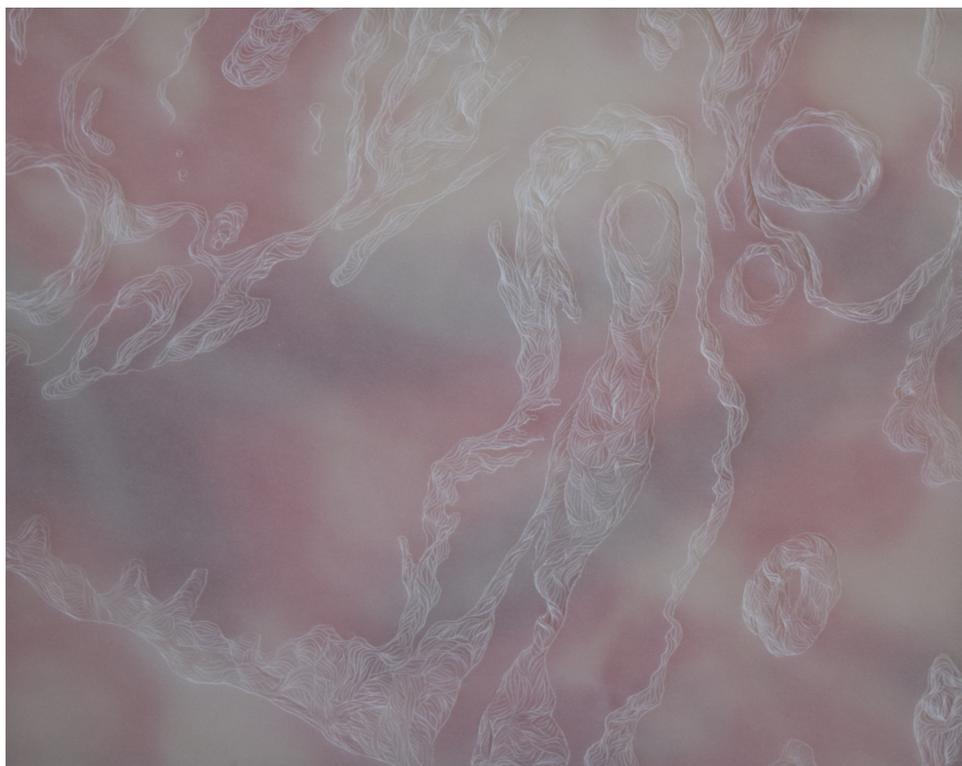
Désincarné au départ, le verre travaillé acquiert une subtile matérialité, de même que les plastiques transparents qui deviennent nervurés sous ma pointe. J'y inscris alors mon imaginaire, rendant en quelque sorte transparente ma pensée. Ce second sens de la transparence, non plus matérielle mais psychologique, mérite d'être approfondi, et au-delà, la notion de transparence comme concept. Quels sont ces différents types de transparence cette fois conceptuelle ?

2.2. La transparence comme concept, ou transparence-vérité

La transparence comme concept touche à l'éthique ; sur le plan individuel, elle constitue une transparence psychologique, tandis que sur le plan collectif elle mène à la question de la transparence en politique. Nous nous appuyerons sur des œuvres littéraires ou artistiques pour mieux cerner ces types de transparence.

2.2.1. *Scilliphasmes I*

Travailler à partir d'images, réelles ou fantasmées, de l'intérieur du corps peut être considéré comme une forme d'introspection, au sens premier de tourner le regard vers l'intérieur du corps. Mais surtout, la transparence dans mes compositions, parfois éloignées de la réalité médicale du corps interne, consiste à dévoiler, et rendre transparent, la représentation que je m'en fais : tout un imaginaire du corps interne.



Scilliphasmes I, papier calque gravé, 50 x 70 cm

La transparence du calque, qui offre une texture plus satinée que le verre et les plastiques transparents, se rapproche de la peau. *Scilliphasmes I* est une gravure réalisée directement à la pointe sèche sur papier calque, dans laquelle j'ai repris les contours d'une image histologique de la peau. Afin de blesser le papier et de le boursouffler, il est nécessaire au préalable de le disposer sur un tissu pour éviter de l'écorcher sans laisser de traces. Sous la pression de la pointe, la transparence-translucide du papier calque s'opacifie : un liseré blanc apparaît ainsi en creux, telle une cicatrice.

En-dessous de la composition gravée transparait une peinture dont les teintes font penser à l'intérieur corporel. Cette composition non seulement rappelle la finesse de la peau, mais sur le plan métaphorique elle évoque aussi la peau comme surface sensible, enveloppe de l'intimité.

2.2.2. La transparence psychologique, un cœur transparent

Sur le plan psychologique, la transparence consiste à exprimer la vérité du ressenti interne, sans filtre. Cette ambition d'une transparence dans l'expression de soi, révélant les pensées les plus secrètes, se retrouve en littérature dans le pacte autobiographique²⁹⁰. On peut trouver un exemple paradigmatique de cette volonté de la transparence la plus absolue possible dans *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau. C'est Jean Starobinski qui associe ces termes d'autobiographie et de transparence dans son ouvrage portant sur Rousseau : *La transparence et l'obstacle*. Rousseau rêvait en effet de réaliser à travers son autobiographie un idéal de transparence avec le lecteur.

L'exergue du livre I, « *intus et in cute* », inscrit l'ensemble de ce projet littéraire dans une problématique générale de la surface et de la profondeur. « *J'ai dévoilé mon intérieur tel que tu l'as vu toi-même* », écrit Rousseau. Son ambition est ainsi d'atteindre une pure-transparence psychologique, dans une totale « franchise » et « sincérité » : « *Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme ce sera moi*²⁹¹ ».

La transparence prend ici un sens tout psychologique, comme expression d'une vérité interne, cachée, intime. Elle est révélation sans non-dits de la vérité intime, de l'intériorité secrète. Rousseau écrit ainsi « *L'obscur labyrinthe de leurs cœurs m'est impénétrable, à moi dont le cœur transparent comme le cristal ne peut cacher aucun de ses mouvements*²⁹² ».

Cependant, à mesure qu'il écrit, Rousseau se mesure à la difficulté d'écrire sur soi et de rencontrer en toute transparence son lecteur. Starobinski analyse ainsi ce décalage : « *Rousseau désire la communication et la transparence des cœurs ; mais il est frustré dans son attente, et, choisissant la voie contraire, il accepte — et suscite — l'obstacle, qui lui permet de se replier dans la résignation passive et dans la certitude de son innocence*²⁹³. » La transparence psychologique totale se présente ainsi comme un fantasme difficile à réaliser. Qu'en est-il de la transparence en politique ?

²⁹⁰ Dans le livre éponyme, Philippe Lejeune définit celui-ci comme « *récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* ». La lucidité de l'introspection, l'honnêteté de son exposition, seraient alors les paramètres d'une transparence de l'autoportrait. Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. "Poétique", 1975, p. 44.

²⁹¹ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions* [1782], Édition du groupe « Ebooks libres et gratuits », 2004, p. 4. Source : https://www.ebooksgratuits.com/pdf/rousseau_les_confessions.pdf

²⁹² Jean-Jacques Rousseau, *Correspondance générale*, DP, XX, 43-44, cité par Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau, La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971, p. 11.

²⁹³ Jean Starobinski, *ibid.*, p. 10.

2.2.3. La transparence en politique

En introduction à cette notion de transparence abordée dans le champ du politique, mais loin de servir le propos comme simple illustration, nous commencerons par analyser une œuvre : le *Monument pour la III^{ème} Internationale*.



Vladimir Tatline, *Maquette du Monument pour la III^{ème} Internationale*, bois, métal, 420 x 300 cm

En 1919, Vladimir Tatline imagine ce monument dédié à la Révolution d'Octobre et remporte le concours organisé par le Parti Communiste. Il expose une maquette haute de six mètres, puis en conçoit une seconde qui est exposée à Paris en 1925, aux Arts Décoratifs. Le monument était conçu pour dépasser sa rivale, la Tour Eiffel, d'environ un tiers de sa hauteur (il devait faire quatre-cents mètres de haut).

Considérons la forme que choisit de donner le sculpteur à ce monument : un exosquelette de deux spirales enlacées, symbolisant le progrès historique. Cette forme dynamique peut rappeler les recherches des Futuristes. Entre la sculpture, l'architecture et la machine, le monument devait non seulement suggérer le mouvement, mais aussi être réellement animé ; en effet, chaque partie devait opérer des révolutions à des rythmes différents. En bas, un cube

qui était destiné aux meetings politiques devait faire un tour par an. Au-dessus, un cône qui était consacré à l'exécutif devait faire un tour par mois. Le troisième module était un cylindre opérant une rotation par jour et consacré à la diffusion d'informations. Enfin, en haut de la structure devait se trouver un hémisphère. Il était envisagé de projeter depuis le sommet des slogans à même les nuages. Les matériaux devaient être ceux de la modernité : fer, acier, et verre pour ce qui est des modules architecturaux. Ainsi, en rupture avec l'architecture traditionnelle du plein, le vide est-il constitutif du bâtiment, sous deux formes : celle de l'espace tressé entre les deux hélices, et celle du vide qu'enferment et laissent paraître les modules de verre. Cependant, à cause des changements de pouvoir, du coût de réalisation, de la guerre civile, la tour ne sera jamais construite. Si elle est aujourd'hui présente dans les collections de différents musées, c'est sous la forme de répliques des maquettes initiales.

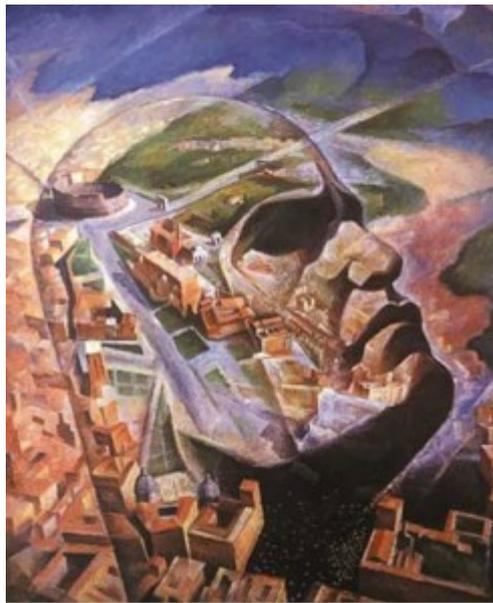
Ce que l'on peut retenir de cette œuvre, c'est cet idéal de la transparence en politique, tel qu'il a pris forme par exemple, et de manière assez paradoxale, en URSS. Les différents types de transparence du projet pour ce monument, sont d'une part la transparence-grille de l'ossature extérieure, d'autre part la pure-transparence (ou transparence-translucide selon le type de verre prévu) des salles-modules suspendues. Ce second type de transparence est ainsi évoqué par Pounine, l'ami de Tatline, à propos de sa tour : « [le verre] *révèle la pureté des initiatives, leur idéalité libérée des pesanteurs de la matière*²⁹⁴ ». Ainsi, le verre semble incarner dans ce projet de bâtiment la puissance transformatrice de la Révolution, réunissant la matière et les hommes dans une spirale de progrès.

L'idéal de la transparence entraîne sur le plan collectif une conception de la politique non entravée par quelque opacité que ce soit. L'équivalent de cette transparence en politique consisterait ainsi à rendre publics les comptes de l'Etat comme de ses représentants, mais aussi à rendre visible, compréhensible et vérifiable pour le citoyen tout le processus des décisions étatiques et du pouvoir. Un autre pan de cette transparence politique concerne la liberté d'expression. Historiquement, nous trouvons un exemple de cette tentative de transparence dans l'épisode de la *Glasnost* en URSS, entreprise par Gorbatchev en 1986. En russe, le terme de *Glasnost* signifie publicité (des débats), et a été traduit par le terme de transparence. Il désigne cette période durant laquelle, reprenant précisément et accentuant la déstalinisation entreprise par Khrouchtchev, Gorbatchev révèle publiquement les crimes staliniens et assure la liberté d'expression du peuple. Plus de secrets, plus de dissimulation, l'appareil

²⁹⁴ *Le constructivisme russe, textes théoriques, manifestes, documents*, trad. Gérard Conio et Larissa Yakou-pova, Lausanne, Éditions L'âge d'homme, 1987, tome I, p. 58.

étatique doit devenir transparent aux yeux de tous. Les effets de cette transparence sont à la fois positifs au niveau libertaire, mais aussi négatifs dans le sens où cette même liberté rendit possible la contestation du pouvoir en place et participa à la démission de son initiateur, en 1991. La prétendue transparence de l'État soviétique cachait mal les conflits internes de la *nomenklatura*.

La quête de transparence paraît un idéal recherché en politique, mais rarement atteint, comme le rappellent les remaniement politiques actuels en France à l'époque d'une tentative de moralisation de la vie politique. Pour en revenir à l'URSS, où le terme de transparence a connu une prégnance particulière, un exemple est particulièrement parlant. Le journal *Pravda*, fondé par Lénine en 1912, porte le nom programmatique de la « vérité ». Or, longtemps aux mains de Staline et objet d'une forte censure, ce journal est emblématique d'une recherche de transparence qui, dans les faits, s'est souvent traduite par l'inverse : l'opacité. La *Glasnost*, paradoxalement, a signé fin du communisme.



Alfredo Ambrosi, *Portrait aérien de Benito Mussolini en aviateur*, huile sur toile, 1930

Du côté italien, le tableau d'Alfredo Ambrosi, *Portrait aérien de Benito Mussolini en aviateur*, exécuté en 1930, résume bien le fantasme de transparence qui guide les régimes totalitaires, ces derniers étant essentiellement fondés sur la négation de l'individu au profit de la sphère publique. Dans ce tableau, la peinture opaque feint une transparence, celle de Mussolini qui se confond avec la ville. Au travers de cette représentation, on saisit l'idée selon laquelle le Duce, Rome et la Nation ne font qu'un.

2.2.4. Ce que permet la transparence : le passage de la lumière

La lumière, condition première de toute visibilité, est physiquement constituée d'un ensemble d'ondes. La lumière blanche comprend toutes les lumières colorées. Invisible en soi, elle dessine les contours de l'opaque et révèle le translucide. Quelle importance la lumière revêt-elle dans les productions artistiques ? L'analyse d'un de mes travaux permettra d'en aborder les dimensions plastique, sémantique et symbolique.



Inflammation, estampes sur papier calque et papier blanc, 70 x 115 cm

2.2.4.1. Inflammation

Inflammation est un ensemble de deux estampes tirées à partir d'une même matrice, donnant à voir un réseau de lignes dans des tons orangés et bleus. Le second tirage, sur papier calque, est ondulé car il a été humidifié pour le rendre « amoureux²⁹⁵ ». Translucide, fragile,

²⁹⁵ En gravure, on dit le papier « amoureux » lorsqu'il est gorgé d'eau et peut ainsi épouser les creux de la gravure pour boire l'encre au fond des sillons gravés.

il se superpose au premier tirage réalisé sur un papier blanc plus épais. Un léger décalage dans l'accrochage donne l'impression d'y voir double. Des variations dans la couleur se distinguent lorsque l'on regarde les estampes de plus près : différentes teintes d'encre ont été mélangées. Ainsi, les deux strates du dessin font contraster tons froids et chauds, mais aussi différentes matérialités.

Les lignes de la composition ont été gravées à la pointe sèche dans un lé de plastique transparent. L'action répétitive de creuser ces sillons et de les répartir sur la surface à graver me plonge dans une absence de pensée rationnelle où les intuitions émergent librement au fil des associations d'idées, puis repartent, sans effleurer ma conscience. Il s'agit d'une prise de distance avec la « narration » de la vie, afin de retrouver les sensations corporelles et de les transcrire en gravure. Non pas réfléchir à la vie, mais la sentir couler en moi, tout en transmettant ses vibrations dans les lignes du dessin, un peu comme des ondes sismiques ou bien celles du cerveau²⁹⁶.

L'ensemble de ces lignes, dans sa dimension organique, peut, comme dans la plupart de mes dessins, être associé à des réseaux nerveux, des fibres musculaires, des strates de peau, ou tout tissu ou membrane du corps. Ce qui change quelque peu ici, c'est l'organisation de ces lignes, compacte, avec une base large qui va en se rétrécissant jusqu'à former une pointe, à la manière d'une flamme. Ici donc, les lignes ne traversent pas de part en part le format : le flux prend fin, se consume et disparaît. Il se dématérialise.

J'ai choisi de présenter les gravures horizontalement, comme une image en devenir, comme une énergie qui ne se voit plus mais transcende les lignes matérielles à droite, dans le sens de lecture traditionnel gauche-droite. On peut aussi y voir des vagues.

Si le dessin s'est fait de manière intuitive, à la réflexion, j'y vois l'énergie mystérieuse qui anime le corps que je place dans ces lignes, d'un point de vue symbolique. Flamme chaude des tons rouge-orangés, flamme froide des bleus à la racine du feu. Cette flamme, c'est la chaleur du corps, les « calories » qu'il brûle tandis que la matière inanimée reste froide ; c'est la chaleur vitale, qui ne s'éteint qu'à la mort de l'être.

Les deux tirages semblent par ailleurs mettre en exergue le phénomène de double créé par l'impression de la gravure, à partir d'une matrice. Ces deux grandes estampes nervurées

²⁹⁶ L'aspect méditatif de la création artistique est analysé par Olivier Long dans son livre *L'œuvre comme exercice spirituel, l'imaginaire stoïcien des artistes*, en particulier au travers des figures de Nicolas Poussin et de Paul Cézanne. Olivier Long, *L'œuvre comme exercice spirituel, l'imaginaire stoïcien des artistes*, Paris, Hermann, coll. « Sciences humaines & sociales », 2013.

sont comme des empreintes géantes d'une peau absente, celle du plastique strié par la pointe sèche.

Ainsi, ce travail donne forme à un invisible du corps caché en son tréfonds, celui d'une énergie impalpable et calorifère qui anime l'être dans sa profondeur, et qui traverse les différentes strates du corps.

La transparence, dans cette production, est la transparence-translucide qui permet de deviner sous une première strate une seconde, cachée. L'écart entre ces deux strates fait cheminer le regard, et invite à chercher des correspondances entre le matériel et l'énergétique du corps. S'il y a une dimension méta-physique dans ce travail, c'est celle de cette énergie corporelle sous-jacente qui ne se laisse ni définir, ni expliquer par le discours scientifique. Cette alliance de la transparence du matériau, qui tend à l'immatériel, et d'une connotation méta-physique, nous permet à présent d'aborder le vitrail. Même si cette production n'est pas présentée devant une vitre, que le papier blanc arrête le regard et que les procédés de fabrication sont bien différents, on peut de manière pertinente se demander s'il y a des points communs entre ce travail et l'art du vitrail.

2.2.4.2. De la lumière aux Lumières

Ce que permet la transparence, c'est le passage de la lumière qui la traverse. Platon dans l'allégorie de la caverne utilise déjà la métaphore de la lumière pour représenter la connaissance : la lumière du feu, projetant des ombres contre les parois de la caverne, n'est qu'une pâle imitation de celle du soleil à l'extérieur, qui représente l'idée du Vrai en soi. Au Moyen Âge, la lumière revêt une connotation divine. S'opposant à l'obscurantisme, comme à la nuit des préjugés, Descartes reprend cette idée et oppose « *la lumière naturelle*²⁹⁷ », source de connaissance, à la lumière théologique ou surnaturelle qui pouvait lui être préférée. Néanmoins c'est au XVIII^{ème} siècle que la lumière, terme surtout employé au pluriel, les Lumières, prend une acception philosophique pour évoquer le siècle des Lumières. Voltaire évoque en 1761 « *les lumières d'un siècle éclairé*²⁹⁸ », établissant ainsi une analogie entre la lumière naturelle et l'esprit lucide, éclairé.

Le mouvement des Lumières, nourri des courants de pensée qui l'ont précédé, s'oppose à un double écueil : d'un côté, les superstitions, de l'autre un savoir imposé, rigide, ne supportant pas de remise en cause. Le mouvement philosophique des Lumières vise un idéal de

²⁹⁷ René Descartes, *La Recherche de la Vérité par la lumière naturelle*, [1684], Paris, PUF, « Quadrige », 2009.

²⁹⁸ *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p. 1946.

connaissance universelle, mais avec le droit à l'inexactitude, à l'empirisme²⁹⁹. Si le terme correspond à peu près à *l'enlightment* anglais, *Aufklärung* en allemand exprime une idée qui n'est pas présente en français, celle de processus par lequel la clarté est obtenue. Ainsi *l'Aufklärer* n'est-il pas seulement l'homme éclairé, mais aussi celui qui propage les Lumières parmi les hommes. Dans *Qu'est-ce que les Lumières*, Kant écrit : « accéder aux Lumières consiste pour l'homme à sortir de la minorité où il se trouve par sa propre faute³⁰⁰ » (par paresse, par lâcheté, ou peur) pour accéder à la raison. La devise des Lumières est alors « *sapere aude* », « ose savoir ». Or seule la liberté est à même de propager les Lumières et amener un esprit de progrès comme de respect des lois. Le texte constitue un réquisitoire contre la réduction des libertés en Prusse sous Guillaume II, qui prend particulièrement sens dans le climat de censure dans lequel Kant écrit, en plein démêlés avec la justice. Ainsi en philosophie, le terme de transparence n'est pas prégnant en soi, en revanche le champ lexical de la lumière, qui traverse par définition la transparence, est lui très présent : lucidité, clarté, esprit éclairé, mise en lumière sont les mots d'ordre de ce mouvement. Les lumières sont ainsi celles de la connaissance.

2.3 La transparence en médecine

La médecine consiste également en une mise en lumière des mystères corporels. Le recul de l'ignorance et de l'obscurantisme passe par le projet d'éclairer l'intérieur opaque du corps, et d'accéder aux lumières de sa connaissance. Quand on pense au lien entre transparence et médecine, on pense aussitôt aux lamelles en verre du biologiste, qui servent à analyser des prélèvements au microscope. Cependant, c'est une transparence virtuelle que poursuit la médecine : elle nourrit le fantasme d'un corps transparent, devenu totalement compréhensible. Comment les explorations de l'anatomie ont-elles transformé la représentation du corps ?

Le fantasme du corps transparent apparaît à la Renaissance, avec les premiers écorchés. Durant plusieurs siècles, le corps n'est considéré par le regard artistique que du point de vue

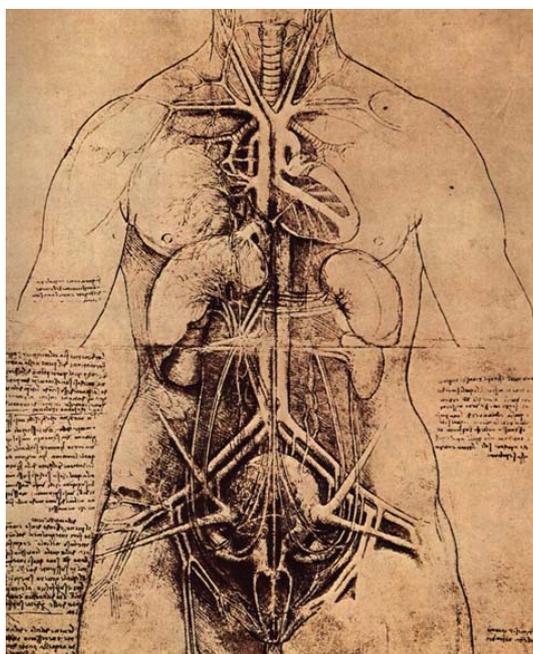
²⁹⁹ Schopenhauer et Bergson critiquent à leur tour cette philosophie des Lumières en allant chercher du côté de l'intuition prônée par les philosophies orientales des solutions pour pallier les insuffisances de l'esprit rationnel cartésien.

³⁰⁰ Kant, *Qu'est-ce que les Lumières*, [1784], trad. française J.-M. Muglioni, Paris, Hatier, 1999, p. 4.

extérieur, en surface³⁰¹. Rares sont les artistes qui s'intéressent à ce qui se cache sous la peau. Ce sont les scientifiques qui s'occupent d'explorer l'intérieur du corps³⁰².

2.3.1. Les dédales du corps interne

Léonard de Vinci, non seulement opère lui-même, mais c'est également lui qui retranscrit ses découvertes au travers de dessins alliant précision scientifique et savoir-faire artistique. Ayant appris l'anatomie à des fins artistiques avec son maître Andrea del Verrochio, il brave l'interdit de l'Eglise et dissèque une trentaine de cadavres dès 1506. Il réalise ainsi deux-cent-vingt-huit planches relatant ses découvertes du corps interne³⁰³, en vue d'un ouvrage d'anatomie qui ne verra finalement pas le jour. Cependant ce travail de recherche constitue l'un des apports les plus précieux en termes d'anatomie durant la Renaissance.



Léonard de Vinci, *Planche anatomique, la dissection du système artériel et principaux organes d'une femme*, pierre noire, sanguine, crayon, encre sur papier, vers 1510, Bibliothèque royale, Château de Windsor.

³⁰¹ Cf. l'article « Un geste inoubliable » de Jacinto Lageira, dans *Ouvrir Couvrir*, dir. Jessica Vaturi, Éditions Verdier, Lagrasse, 2004. Jacinto Lageira s'y intéresse à la transition qui s'opère dans l'art abstrait, d'une représentation extérieure de l'apparence corporelle, à une présence autre du corps, dans une dimension non plus optique mais haptique, qui implique à la fois le corps de l'artiste à travers ses gestes mais aussi le corps du spectateur (son œil étant avant tout, on l'oublie trop souvent, un organe corporel). Pour lui l'art non-figuratif, au lieu de représenter le corps, l'incarne.

³⁰² Cependant, la tâche des dissections est alors largement déléguée : en effet durant les cours de médecine, les médecins supervisent, mais ce sont des barbiers qui opèrent, tandis que des artistes sont embauchés pour rendre compte des découvertes.

³⁰³ Jean Mathé, *Léonard de Vinci, Dessins anatomiques*, Montréal, Liber, 1984.

Dans ce dessin, annoté en écriture miroir, l'œil du dessinateur se distancie du regard purement artistique pour contribuer au domaine de la recherche médicale. C'est d'un point de vue artistique cependant, que ce dessin éveille mon intérêt. Outre la finesse du dessin, on remarque le caractère esthétique de ces réseaux fibreux tissant l'intérieur du corps. D'une part le réseau des veines, tendons et autres ligaments nous éloigne de la figuration du corps externe reconnaissable et nous emmène dans un univers interne où tout devient étrange. Cependant, et paradoxalement, cette abstraction des réseaux interne fait apparaître une nouvelle figure, inquiétante : ne peut-on voir dans l'intérieur corporel féminin un crâne, ou une tête monstrueuse ? Aussi l'exactitude des relevés médicaux s'accompagne-t-elle d'une qualité graphique et d'un pouvoir de suggestion relevant de l'artistique.

Léonard de Vinci poursuit au travers de ces dessins anatomiques un désir de lisibilité exhaustive du corps et de ses mystères. Il écrit ainsi :

[...] j'ai voulu aussi passionnément connaître et comprendre la nature humaine, savoir ce qu'il y avait à l'intérieur de nos corps. Pour cela, des nuits entières, j'ai disséqué des cadavres, bravant ainsi l'interdiction du pape. [...] Ce que j'ai cherché finalement, à travers tous mes travaux et particulièrement à travers mes peintures, ce que j'ai cherché toute ma vie, c'est à comprendre le mystère de la nature humaine³⁰⁴ [...].

Le dessin anatomique transcrit ce désir de transparence corporel.

Un peu plus tard, André Vésale offre une contribution incontournable à l'anatomie et permettant à celle-ci d'être considérée comme une discipline à part entière. Né dans une famille de médecins, André Vésale, venu s'installer à Paris à dix-neuf ans pour étudier la médecine, s'insurge contre la manière d'étudier le corps à son époque ; aussi décide-t-il de prendre lui-même en charge les opérations et les dissections. En 1543, il publie *De Humanis Corporis Fabrica*, le premier traité d'anatomie humaine³⁰⁵.

³⁰⁴ Léonard de Vinci, *Carnets*, trad. Louise Servicen., Paris, Gallimard, coll. « Ombre blanche », [1942], 1951, Paris, Gallimard, 1942. II, p. 75.

³⁰⁵ On attribue aujourd'hui les illustrations du livre à des artistes de l'entourage du Titien. Les deux-cent vingt-sept planches du livre de Vésale sont gravées sur du bois à Venise puis rapatriées à Bâle, selon la légende à dos de mulet. Cf. Magali Vene, *Ecorchés, l'exploration du corps*, Paris, Albin Michel, 2001, et Michel Sakka, *Histoire de l'anatomie humaine*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1997.



André Vésale, *De Humanis Corporis Fabrica*, Paris, BNF, gravure sur bois, 1543.

Dans cette gravure, les tissus corporels sont représentés avec une grande rigueur scientifique³⁰⁶, rendue plaisante par la mise en scène. L'écorché déambule en effet, sa structure interne étant aussi exposée que celle des ruines alentour. Le temps opère de la même manière que le scalpel de l'anatomiste, l'un dégageant sous le revêtement des décorations et des ornements l'essentiel, l'ossature interne du bâtiment, l'autre révélant sous la peau la machinerie interne du corps.

Ainsi, Léonard de Vinci et Vésale, ces deux figures incontournables de l'anatomie, ont contribué à élaborer un imaginaire du corps transparent, c'est-à-dire visible mais aussi compréhensible, en lien avec l'humanisme dont les velléités de connaissance se déploient à la fois vers l'extérieur (maîtrise de la nature) et vers l'intérieur.

³⁰⁶ En effet, Vésale est pratiquement le seul de son époque à s'intéresser à la structure musculaire du corps, le viscéral seul étant alors étudié.

Cependant aujourd'hui, la connaissance de l'intérieur du corps a subi une révolution dans sa représentation avec l'arrivée de l'imagerie médicale, qui remplace la dissection. Quelles conséquences l'usage exponentiel de l'imagerie corporelle a-t-il sur l'image du corps ?

2.3.2. Médecine : le fantasme d'un corps transparent

L'imagerie médicale pose la question des limites du visible, et de la perspicacité du regard.

Sur le plan technique, l'analyse des signes laissés par la maladie dans le corps se fait aujourd'hui grâce à des machines. L'imagerie révolutionne la manière dont on se représente le corps comme mentionné auparavant. L'analyse suivante s'attache à un type particulier d'imagerie, qui rend le corps transparent tant dans la vision à travers les parois, que dans le support transparent de la photographie : la radiographie.

2.3.2.1. Historique de l'imagerie médicale : la transparence du corps

La découverte de la radiographie remonte à 1895, lorsque le physicien allemand, Wilhelm Röntgen, découvre les rayons X lors d'expériences sur les rayons cathodiques. Il met en place les premières radiographies en utilisant sa femme comme sujet d'exploration. Le premier cliché radiographique qu'il réalise, sur papier photosensible, est celui d'une main, celle de sa femme, à travers laquelle se distinguent les os sous forme d'ombres plus marquées. Les rayons, qu'il appelle X, traversent la chair et impriment le papier, mais sont bloqués par les os et la bague qui apparaissent en noir sur le cliché. La bague de mariage et le fait qu'il s'agisse de l'être aimé inscrivent cependant ce premier cliché dans une certaine dimension artistique.



Wilhelm Conrad Röntgen, *Radiographie de la main d'Anna Berta Röntgen*, 22 décembre 1895

C'est dans les années soixante que se développent de manière exponentielle les possibilités de l'imagerie médicale, accentuant le mythe du corps transparent.

2.3.2.2. Imagerie médicale et création artistique

« Qui peut encore croire à l'opacité des corps, du moment que notre sensibilité aiguisée et multipliée a déjà deviné les obscures manifestations de la médium-nité ? Pourquoi oublier dans nos créations la puissance redoublée de notre vue, qui peut donner des résultats analogues à ceux des rayons X³⁰⁷ ? »

L'imagerie médicale constitue la source d'inspiration et la technique de prédilection de Marc Ferrante. Cet artiste travaille en collaboration avec un radiologue, pour détourner la radiographie à des fins artistiques. En 2011, il réalise quatre-vingt-treize radiographies. La prise d'images, instantanée, nécessite néanmoins un long temps de préparation, notamment du fait que l'artiste note empiriquement les effets visuels entraînés par chaque réglage de la machine afin de pouvoir les prévoir³⁰⁸.

³⁰⁷ « Manifeste des peintres futuristes », [1910], dans Giovanni Lista, *Futurisme, Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'âge d'homme, 1973, p.163.

³⁰⁸ La main fait obstacle aux rayons X en fonction de la densité de ses constituants, et marque la plaque au phosphore. Les appareils, pas encore automatiques, peuvent être réglés pour être plus ou moins sensibles, laissant deviner ou non la chair, la peau autour des os. Plus le modèle est proche de la plaque, plus l'image est nette, ainsi

Deux de ses œuvres m'ont particulièrement intéressée. La première pose un questionnement qui semble plus littéral que la seconde, dans laquelle la réflexion entraîne sur un terrain davantage onirique et purement plastique. Nous nous demanderons dans ces deux radiographies ce qu'exprime la transparence.



Marc Ferrante, *Peau 01 (mue)*, 2007, radiographie

Cette photographie donne à voir deux mains, dans l'action d'enlever la peau de l'une comme un gant. Tandis que l'on devine à peine la chair autour des os, la partie centrale laisse voir la peau et les ongles, normalement invisibles à la radiographie. L'image est en noir et

il y a l'équivalent d'une profondeur de champ à ces images. Aucun photomontage numérique n'est présent, seuls quelques trucages à l'ancienne.

blanc, comme le permet la radiographie³⁰⁹, et cette absence de couleurs participe, avec la visibilité des os, à exprimer l'absence de la vie. L'image se lit ici au sens premier de *l'imgo*, ce masque mortuaire réalisé par moulage pour conserver les traits des morts. On a ici les éléments fondamentaux pour affirmer que nous sommes en présence d'une vanité³¹⁰. Un jeu de transparences apparaît sous la forme de superpositions, aboutissant à des blancs plus ou moins denses et opaques. Dès lors, nous nous poserons la question suivante : au profit de quelle notion Marc Ferrante utilise-t-il la transparence permise par la radiographie ? Est-ce pour la mort, ou bien la vie ?

Si le dispositif (utiliser la radiologie pour faire apparaître le squelette sous la peau) fonctionne par principe comme un *memento mori*, d'autant plus que l'univers de la radiologie renvoie à celui, anxigène, de la médecine, de la pathologie, et de la mort qui nous est tous promise, il existe néanmoins dans l'œuvre de Marc Ferrante, et en particulier dans cette photographie, une tension avec l'idée de vie.

Tout d'abord, la composition reprend le dynamisme suggéré par l'action (ôter un gant), et bien qu'il s'agisse de squelettes, donc de l'idée sous-jacente de la mort, l'organisation en diagonale ascendante participe à un effet de vie. Il y a une dimension théâtrale de l'image. On a l'impression d'une action prise en arrêt sur images, un instantané résumant un mouvement. Cette idée correspond à la véritable mise en scène qui a précédé la prise de vue. L'artiste a en effet disposé avec précision les mains du modèle (pour ne pas dire de l'acteur ou du marionnettiste, auquel il fait régulièrement appel), et le dispositif de présentation, le caisson lumineux, confère à l'ensemble un côté spectaculaire assumé.

D'autre part, non sans humour, qui est aussi manifestation vitale par excellence, l'artiste parvient à réinjecter de la sensualité dans une imagerie qui en est a priori absolument dépourvue. L'imagerie médicale est en effet d'ordinaire subordonnée à des fins purement utilitaires, la lecture par le spécialiste de la pathologie permettant diagnostic et prise en charge médicale. C'est la machine d'ailleurs qui livre l'image au patient, éloignant ce dernier de son praticien. Et pourtant, malgré cette absence de la main de l'artiste qui, à l'instar du médecin, a laissé sa place à la machine, il est ici question de mains. La main, ce n'est pas

³⁰⁹ Il s'agit ici du négatif, puisque les os apparaissent en blanc. L'artiste montre au public tantôt le négatif tel que les ordinateurs du cabinet de radiologie les font apparaître, tantôt le positif, les os apparaissant alors paradoxalement en blanc. L'apparition des os en noir dans le tirage positif n'est d'ailleurs pas sans rappeler l'ombre, et la légende de Dibutade, les rayons de la bougie étant ici remplacés par les rayons X.

³¹⁰ Marc Ferrante explique ainsi son traitement de la vanité : « Avec la radiographie, je voulais sortir de l'image d'Epinal du crâne et rendre la main expressive pour elle-même, en-dehors de son rapport avec les autres parties du corps. » Marc Ferrante, *Jeux de mains*, textes de Christian Gattinoni, Philippe Bassnagel, Michel Le Du, Marc Ferrante, Nancy, Vandœuvre-lès-Nancy, Éditeur Centre culturel André Malraux, 2010, p. 36.

seulement celle de l'artiste qui manie ses outils, c'est aussi celle qui touche, qui sent, qui caresse. « *Tout d'abord, j'ai un rapport tactile aux choses, aux textures, aux volumes ou à ce qui m'entoure. Avant d'être un outil, la main est pour moi l'organe spécifique de la présence et de mon rapport au monde*³¹¹ », explique Ferrante. Sensualité donc, dans le choix du cadrage sur la main. Sensualité aussi, dans la réintroduction de la peau entre les deux squelettes³¹². A la fine translucidité des os radiographiés et à la richesse des détails photographiques s'ajoute le grain et les moindres plis de la peau, l'ensemble enrichissant la texture de l'image numérique. Mais encore, sensualité de l'action : retirer un gant, n'est-ce pas le début d'un strip-tease³¹³ ? Cette action semble mettre en exergue avec humour le procédé même de la radiographie, qui dévoile les dessous du corps humain. Or la radiographie n'a-t-elle pas à voir, dès l'origine, avec l'*eros* ? Rappelons-nous du premier cliché réalisé par Röntgen : il prend sa femme comme modèle, ce qui n'est pas anodin, et à l'image apparaît clairement ce qui les unit, ce symbole de leur amour qu'est l'alliance à l'annulaire. Allant plus loin encore dans l'érotisme de l'imagerie, Marc Ferrante suggère une mise à nu au sens littéral du squelette sous la peau. Il s'agit d'un numéro de charme, accentuant la dimension voyeuriste de la radio, et la dimension de révélation permise par le jeu des transparences³¹⁴. Le fantasme est ici multiple : fantasme du corps transparent totalement lisible grâce à la machine, fantasme-fantôme (au sens du grec *phantasma*) du squelette apparent, mais aussi, exemplifiant le célèbre parallèle entre *eros* et *thanatos*, fantasme érotique.

Enfin, sous l'apparente légèreté de l'image, il semble que cette mise en scène questionne fondamentalement le rapport à l'imagerie médicale. La transparence sert alors ce questionnement : où est l'humain dans la radiographie ? En sondant l'invisible du corps, comprend-on mieux l'être ? Sous la peau, il n'y a donc que les os, et la radio révèle l'appartenance de l'humain au règne animal³¹⁵. Mais comprend-on mieux la vie ? Cette démarche me parle, dans le sens où elle tente de réinjecter de la vie dans l'imagerie médicale par la mise en scène, l'humour, la présence de la peau rendue ici visible, à l'inverse de ce que la machine produit normalement. Si l'imagerie ne livre de l'être qu'une vue bien partielle, morcelée, rendue

³¹¹ *Ibid.*, p. 36.

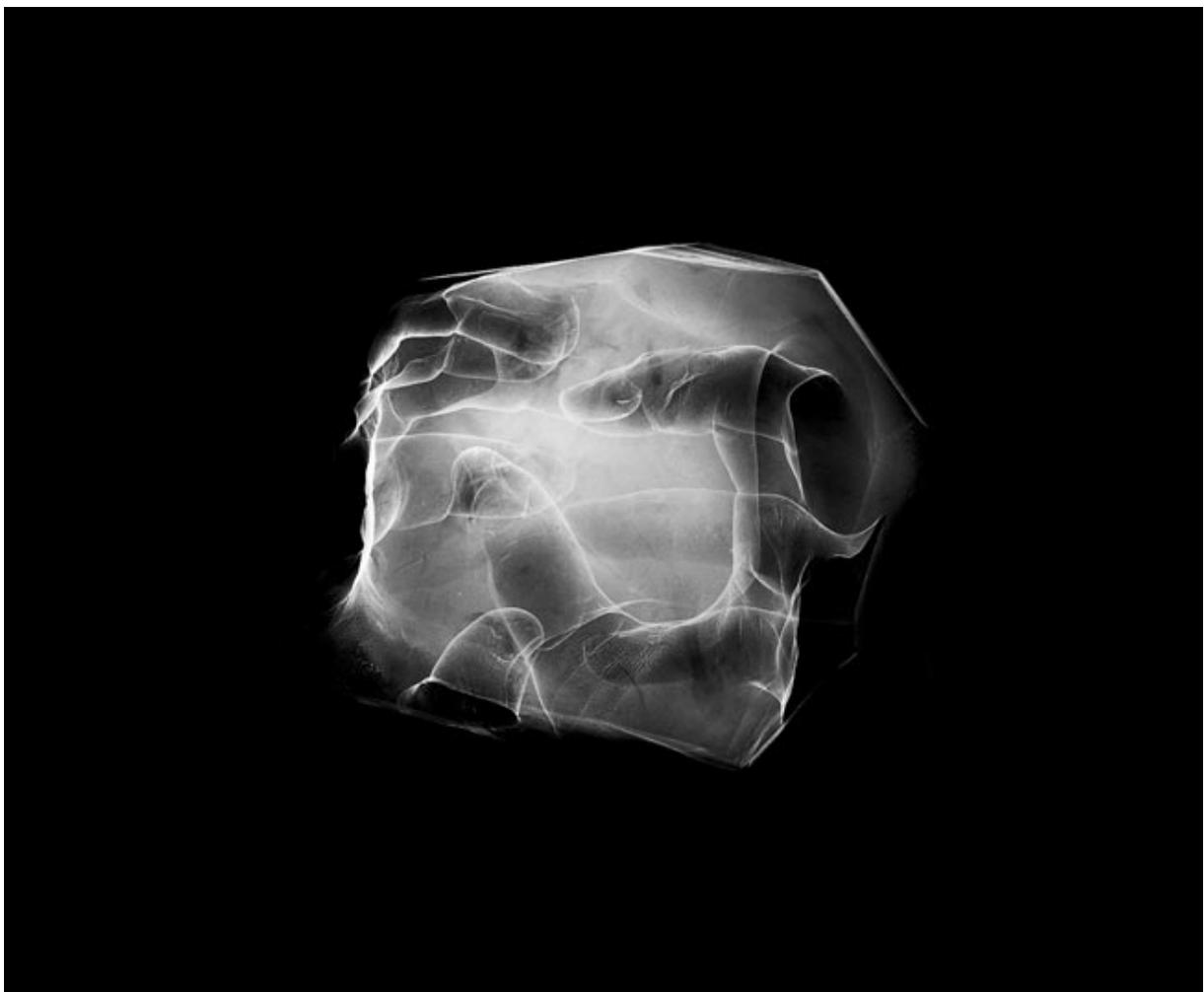
³¹² *Ibid.*, p. 44. Marc Ferrante explique ainsi son choix de superposer la peau au squelette dans certains tirages : « *Le plus frustrant pour moi était de travailler depuis plusieurs années sans parler du toucher et de la peau !* »

³¹³ Ainsi, Rita Hayworth, en retirant son gant, révèle tout le potentiel sensuel de ce geste, dans le film *Gilda* réalisé par Charles Vidor en 1946.

³¹⁴ Wim Delvoye va plus loin encore dans cette direction, en mettant en exergue l'obscénité fondamentale de la radiologie dans le sens où elle rend visible ce qui est mais aussi doit rester caché (*ob-scenis*), dans la *Chapelle* conçue pour le MUDAM en 2006, où l'on peut voir des radiographies de positions relevant de la pornographie.

³¹⁵ Le fait que les ossatures des vertébrés soient comparables est explicitement mis en avant dans d'autres séries de l'artiste, « théâtres d'objets » et « ombres chinoises » où est fait appel au règne animal.

étrange et étrangère au vécu subjectif, alors le travail de Marc Ferrante semble traiter ces cadrages de mains comme de véritables métonymies de l'humanité, pour ne pas dire de la vie elle-même, prenant à contrepied le sens des vanités classiques. A l'inhumanité de l'imagerie insensible au corps vécu, à la dimension anxiogène de ces images auxquelles on fait appel dans un contexte de pathologie, d'angoisse de mort, de crainte aussi vis-à-vis des risques liés à la machine (nocivité des rayons X), se substitue une dimension ludique, mais aussi une affirmation de la vie. Sous la peau, il y a les os, mais sous la peau et les os, il y a la vie elle-même, irréductible à l'imagerie scientifique. Par ses imageries, Marc Ferrante nous confronte aux limites de la représentation elle-même.



Marc Ferrante, *Ergon 07*, 2009, radiographie

Cette seconde œuvre radiographique joue de manière plus distanciée avec les codes de la radiographie, et nous plonge dans une vision onirique du corps. Ici encore, l'image en noir et blanc est celle en négatif, comme le laissent comprendre les contours blancs des doigts. La

peau est visible. Sur le fond noir apparaît un cercle de valeurs plus claires délimité par des doigts superposés avec des jeux de transparences. Le titre *Ergon* signifie en grec ancien « œuvre, action, tâche humaine, ouvrage ». L'artiste affirme qu'il a voulu à travers cette série « matérialiser l'empreinte du vide entre deux mains³¹⁶ ». L'image procède à une inversion entre vide et plein : l'espace entre les deux mains devient une sorte de boule lumineuse, où se dessinent les contours des doigts. Ce vide semble tangible, et saturé de formes. À l'inverse, les mains qui obstruent la lumière forment un fond noir qui se présente à l'œil comme une absence.

L'empreinte lumineuse sur le papier photosensible est aussi empreinte de doigts, ces doigts qui semblent s'agiter, comme s'ils étaient en train de modeler leur propre espace interstitiel devenu compact et matériel. On croit les voir malaxer la lumière devenue matérielle, et la superposition des tracés semble figer des étapes de ce mouvement. On peut donc voir dans cette image, au-delà du vide devenu plein le *poiein* de la création artistique.

Ici encore, à mes yeux, c'est moins à une réflexion sur l'éphémère et la dissolution des corps que se prête la transparence, qu'à une affirmation de la vie.

Tout d'abord, l'explicite de la vanité à travers la visibilité du squelette n'est pas mise cette fois. Le procédé de fabrication de l'image reste le même (la radiographie), cependant les réglages ne permettent pas de voir les os. On retrouve donc une image en négatif du corps tel que l'œil nu le voit, et une richesse de textures de peau qui réintroduit la sensualité dans l'imagerie, non seulement visuelle mais aussi haptique. La sensualité de la vie est alors présente.

D'autre part, les transparences dégagent ici une impression de mystère, renforcée par l'entremêlement des figures. On pense à la photographie spirite. Les superpositions diminuent la lisibilité de l'image et accentuent l'abstraction. Ainsi l'image, de simple ensemble de données scientifiques, bascule vers l'idée d'aura, d'imaginaire, et fait appel à la vie de l'esprit.

Enfin, ce que dessinent ces doigts entremêlés et superposés forme comme une sphère, une bulle. On peut y voir une dimension intime, ou encore une de ces structures fondamentales à la source de toute vie que sont la cellule, la graine, l'œuf, ou encore en creux l'utérus. À mon sens *Ergon* figure l'infigurable, de deux manières : au sens littéral, ce qui réside en creux entre les choses (ici les mains) ; au sens figuré, ce qui échappe fondamentalement à l'imagerie médicale, à savoir l'étincelle de vie, ou l'origine de la vie. Ainsi, je perçois dans

³¹⁶ Marc Ferrante, *Jeux de mains*, *op. cit.*, p. 41.

le travail de Marc Ferrante, plus qu'un classique travail de vanité, une véritable réflexion vitaliste autour de la vie, cette donnée irréductible qui échappe à toute tentative d'explication scientifique.

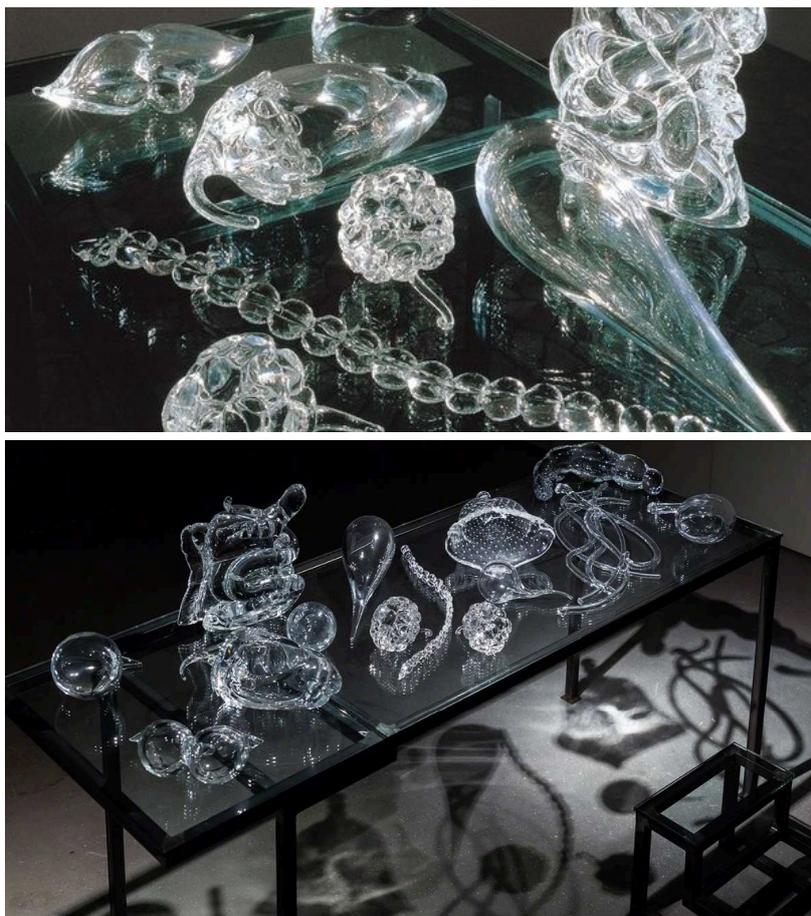
Dans cette radiographie, c'est tout ce qui est au-delà de l'imagerie médicale qui est convoqué : le toucher, l'imagination, la poésie, le mystère originel de la vie.

« Je n'ai devant ma propre radio que l'image d'un corps désincarné qui a perdu sa peau et tout ce qui fait l'opacité d'un être (vécu, ombres, masques, affect...) »³¹⁷.

Aussi, la démarche de l'artiste semble être de réintroduire de l'humain, du vivant, au cœur même de ce dispositif d'imagerie désincarné. Au terme de ce détour par le travail de Marc Ferrante, ce que je retiens est que l'imagerie est bien plus qu'un simple outil purement médical : c'est aussi une matrice d'images, qui plongent dans un imaginaire du corps où l'on peut projeter à nouveau une dimension vivante et subjective, plus humaine. Si a priori on associe la radiographie à une idée de transparence, de pureté, de vérité, l'artiste s'éloigne de cette prétendue vérité froide de la technologie pour retrouver la vérité du corps vivant.

³¹⁷ Ibid., p. 39.

2.3.2.3. Un corps de verre



Chen Zhen, *Crystal landscape of inner body*, verre, fer, cristal, 2000, 95 × 70 × 190 cm
Réalisé dans le cadre de l'exposition Glasstress³¹⁸

Crystal landscape of inner body est un ensemble de sculptures entièrement réalisées en verre par Chen Zhen à la fin de sa vie, et exposées à *Glasstress* à Venise en 2009. Douze organes en verre sont disposés sur une table au plateau de verre dont la transparence redouble celle des objets posés dessus. L'éclairage projette au sol les ombres portées des objets, leur conférant une étrangeté accrue : car on ne saurait reconnaître dans ces objets les organes, opaques et gorgés de liquides, qui participent à la mécanique cachée du corps. Cristallins, ceux-ci paraissent à la fois précieux et privés de toute fonction, comme autant de bibelots posés dans une vitrine éclairée. Nul organe n'est en soi identifiable. L'un ressemble à une fraise dont l'intérieur serait vidé ; plus loin l'œil tombe sur un entrelacs de tubes ne communiquant avec rien. La table qui sert de présentoir pourrait être la table du repas, où l'on pose verres et assiettes de cristal, les sculptures de verre pouvant alors évoquer des mets : fruits,

³¹⁸ Cf. *Glasstress, 53^e esposizione internazionale d'Arte*, dir. Gabriele Nason, Filomena Moscatelli, Milan, Éditions Charta, 2009.

pâtes... Il pourrait aussi s'agir de la table de dissection : aucun organe n'est connecté aux autres, comme s'ils avaient été extraits de l'organisme par un méticuleux chirurgien, et disposés ainsi pour être examinés par l'œil scientifique. L'esthétique de ce corps rendu limpide, brillant, précieux comme des couverts en cristal, est obscurcie par le sentiment d'une inquiétante étrangeté³¹⁹ que provoque ce corps parcellaire, méconnaissable et dysfonctionnel, offert à la vue dans toute sa fragilité. La pure-transparence de ce paysage de cristal semble fixer l'état intermédiaire entre matière et immatériabilité d'un corps en train de disparaître.

Encore une fois, on peut se demander quelle signification revêt ici la transparence. Tout d'abord, cette dernière figure le fantasme du corps transparent qui guide la médecine et l'imagerie médicale. Fils de médecins, Chen Zhen s'est intéressé à la médecine chinoise traditionnelle aussi bien qu'à l'allopathie. Atteint d'une maladie incurable, le rapport de l'artiste à la pathologie est des plus intimes. Ses installations rendent visible un rapport au corps du domaine du sensible, dans une sorte de *Body Art* transposé au moyen d'objets mis en scène. La table qui sert ici de dispositif de présentation s'apparente à une table de dissection, tandis que le verre rappelle les lamelles des examens biologiques.

Par là-même, cet ensemble en verre semble manifester la fragilité du corps et de la santé³²⁰. Cependant l'œuvre dépasse le niveau individuel. Les organes ne sont pas seulement ceux de l'artiste mais aussi ceux de tout un chacun. D'autre part, leur nombre (douze) rappelle le nombre de signes astrologiques, le corps entrant alors en résonance avec une dimension cosmique de l'univers. Enfin l'idée de maladie peut être prise au sens figuré comme les maux du siècle, l'artiste disant « *avoir le souci de diagnostic des maladies du monde*³²¹ ». L'œuvre devient alors une thérapeutique contre les fléaux de la société, et semble nourrir le fantasme d'un corps devenu transparent, ouvert à la compréhension médicale.

Enfin, la transparence est ici au service d'un véritable travail de « *dessin élargi*³²² ». La qualité de verre choisie par l'artiste est transparente comme du cristal. Comme nous l'avons

³¹⁹ Sigmund Freud, « L'inquiétant », [« *Das Unheimliche* », 1919], trad. J. Altounian, A. Bourguignon, P. Cotet, J. Laplanche, F. Robert, notice d'Alain Rauzy, dans *Œuvres complètes de Freud / Psychanalyse*, tome XV, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 147-188. « L'inquiétante étrangeté » est la traduction française donnée en 1933 par Marie Bonaparte de ce titre.

³²⁰ Cette fragilité se réfère à la maladie de l'artiste. Dans une autre œuvre, que j'ai pu découvrir en présence de l'artiste quelques mois avant que sa maladie l'emporte, le parallèle avec le corps se fait au moyen d'un autre matériau également transparent : l'eau. Il s'agit de l'installation *Jardins-Lavoir*, réalisée *in situ* en 2000 au centre d'art contemporain Cimaïse et Portique à Albi.

³²¹ Chen Zhen cité par Florence de Mèredieu, dans *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, op. cit., chap. « Histoires de lignes », p. 658.

³²² C'est le terme qu'emploie Jean-Christophe Bailly pour caractériser l'œuvre de Bernard Moninot : « *L'œuvre de Bernard Moninot ne rentre dans aucune des grandes catégories expressives. Bien qu'elle travaille avec la pigmentation, elle ne ressortit pas à la peinture, bien qu'elle se déploie dans l'espace, elle ne se donne pas à percevoir en tant que sculpture et enfin elle ne relève pas véritablement de ce que l'on entend par installation. Le plus juste*

souligné, les organes ne sont pas représentés de manière réaliste mais plutôt selon une fantaisie esthétisante. On ne peut identifier clairement leur nature exacte. Par exemple, un long module est à mi-chemin entre l'intestin et une chaîne, un autre plus rond ressemble autant à un organe qu'à un fruit. D'autres encore sont à mi-chemin entre l'instrument médical et l'objet de son intervention ou de son étude, le corps. Cependant les ombres portées au sol sont tout aussi importantes que les objets eux-mêmes, dont elles déforment les contours, accentuant encore davantage l'idée d'abstraction à partir du corps réel. L'artiste semble ainsi s'éloigner de l'exactitude scientifique et de l'apparence extérieure, pour se rapprocher d'une dimension expressive, celle du corps vécu. L'impression de fragilité dégagee par la représentation d'un corps interne devenu matériellement transparent caractérise également mes productions, où le ressenti et l'imaginaire d'un corps fibreux, traversé par la lumière, l'emporte sur l'exactitude scientifique.

En contrepoint à l'œuvre cristalline réalisée par Chen Zhen, on pourrait considérer la Vénus fabriquée par le céroplaste et anatomiste Clemente Susini à la fin du XVIII^{ème} siècle.



Clemente Susini, *La venerina*, fin XVIII^{ème} siècle, statue en cire d'abeille grandeur nature, Palazzo Poggi, Bologne

Cette sculpture en cire à vocation pédagogique, destinée aux étudiants en médecine, offre à la vue et à la manipulation les organes internes d'une jeune femme, qui semble ici agoniser avec grâce. La matérialité opaque des organes modulaires contraste fortement avec la transparence et l'inutilité des organes de verre conçus par Chen Zhen. Cependant, cette

serait de dire qu'elle est de l'ordre du dessin : mais un dessin élargi (au sens où Novalis avait pu parler de "poésie élargie") ... » Jean-Christophe Bailly, Bernard Moninot, Marseille, André Dimanche éditeur, 2012, Texte de présentation du livre.

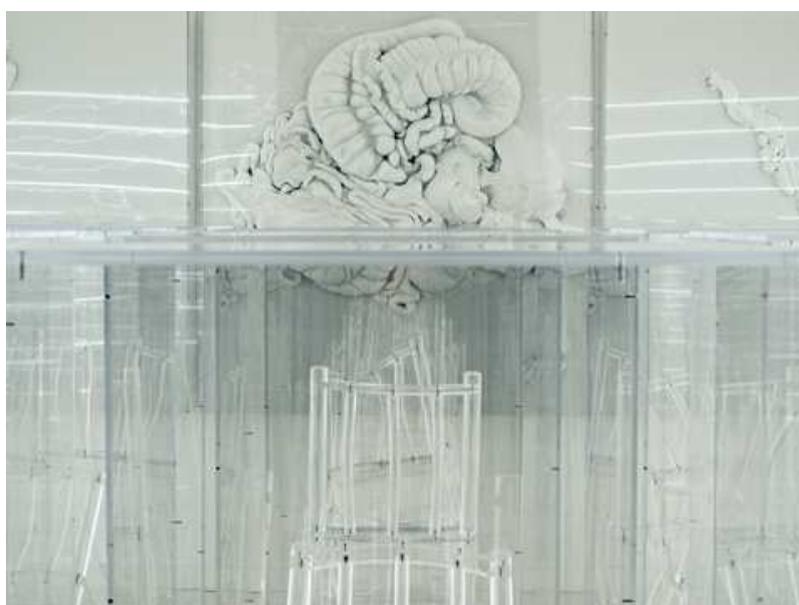
Vénus relève également d'une transparence, certes symbolique : celle du corps interne dévoilé³²³.

La médecine poursuit l'idéal de rendre le corps transparent au sens métaphorique : en tant qu'objet de connaissance. Cependant, au contraire de cette Vénus opaque, le corps est rendu désincarné, transparent, par les radiographies et lamelles d'analyse scientifique. Pour autant, est-il plus lisible ? Une installation réalisée par Loris Gréaud permet de questionner le lien entre transparence matérielle et transparence métaphorique du corps.

³²³ Georges Didi-Huberman, qui la considère moins comme objet pédagogique qu'œuvre voyeuriste, écrit à son propos : « *C'est le fantasme que la Nature, toujours incarnée comme femme, "se dévoile devant la science."* ». Georges Didi-Huberman, *L'image ouvrante I, Ouvrir Vénus, Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, Coll. « Le Temps des images », 1999, p. 108.

2.3.2.4. Matérialité et immatérialité du corps interne

« Longue vie à l'immatériel !³²⁴ »



Loris Gréaud, *A world of absolute relativity*, 2012. plexiglas, aluminium, résine, néon, son. Galerie Yvon Lambert, exposition « La décadence ».

³²⁴ Yves Klein, cité par Florence de Mèredieu, dans *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, op. cit., p. 572.

A world of absolute relativity est une installation réalisée par Loris Gréaud en 2012. Des néons surexposent de leur lumière éblouissante une salle entièrement blanche, où sont disposées vingt chaises transparentes, chacune à l'intérieur d'une vitrine. Ces chaises sont non fonctionnelles, tant par leur mise sous verre que par leur forme : elles semblent en effet constituées de glace en train de fondre. A l'avant, tel un tableau de salle de classe, ou un retable d'église, se trouve un triptyque également vitré, exposant des viscères d'animaux (mouton, cheval, serpent). La scène semble figée. Comment la transparence y questionne-t-elle la matérialité du corps ?

D'une part, l'installation dévoile l'intérieur corporel, en une transparence symbolique : elle permet de plonger la vue dans les viscères, devenus sculpturaux. Leur matérialité molle est transformée par le moulage qui en solidifie les replis, et la blancheur brillante qui les rend étranges.

Cependant, la matérialité vivante du corps est niée : l'ensemble de l'installation repose davantage sur l'absence que sur la présence du corps. En effet, les viscères présentés sont moulés, et leur blancheur immaculée contraste avec les teintes de l'intérieur corporel. Cette désincarnation est renforcée par l'immatérialité de l'ensemble : la transparence des vitrines, des chaises, les vibrations du son, la lumière des néons. L'ambiance est clinique, et peut évoquer la science-fiction³²⁵. Le corps du spectateur lui-même trouve mal sa place dans cet environnement qui provoque sa gêne³²⁶ : le passage dans la salle est entravé par les vitrines, qui laissent peu de place à la déambulation. La lumière est aveuglante, les chaises inutilisables, et un bruit de fond importune les oreilles.

Ainsi, la transparence dans cette installation participe à une désincarnation du corps, qui tout en exposant ses organes les plus cachés, le rend étrange. La transparence matérielle de l'ensemble se double d'une opacité de sens.

Cette tension entre opacité réelle et transparence fantasmée du corps se retrouve dans mon travail. Les plexiglas, vitres et calques déclinent des visions personnelles du corps interne rendu presque immatériel, inspirées de l'imagerie scientifique et de son idéal d'un corps transparent, devenu entièrement lisible.

³²⁵ L'installation, éthérée, peut ainsi rappeler la scène finale du film *2001, Odyssée de l'espace* (Stanley Kubrick, 1968). L'artiste évoque également comme source d'inspiration « *l'absence d'ombre [...] propre aux sitcoms* ». « Meeting Loris Gréaud », *The daily couture*, propos recueillis par Stéphanie Bui. Source : <http://thedailycouture.com/wp-content/uploads/2011/10/Interview-de-Loris-Greaud.pdf>

³²⁶ *Ibid.* L'installation permet ainsi pour l'artiste d'expérimenter un « [...] *moment étrange : un mouvement figé, une pause image cristalline et clinique dans laquelle le spectateur se retrouve limité dans son déplacement. Un espace contemplatif mais pas agréable.* »

2.4. Esthétique de la transparence

La transparence est au cœur de la conception picturale issue de la Renaissance. Léon Battista Alberti compare en effet le tableau à une fenêtre pour évoquer l'illusion de profondeur qu'il met en jeu.

« *D'abord j'inscris sur la surface à peindre un quadrilatère à angles droits aussi grand qu'il me plaît, qui est pour moi en vérité comme une fenêtre ouverte à partir de laquelle l'histoire représentée pourra être considérée*³²⁷ ». Cependant, qu'en est-il de réalisations artistiques autres que le tableau ? Sur quoi la transparence ouvre-t-elle lorsque ce n'est pas sur *l'istoria* ?

³²⁷ Léon Battista Alberti, *De la peinture*, [1435], [Éditions C. Grayson, 1975], trad. Jean-Louis Schefer, Paris, Macula, Dédale, coll. « La littérature artistique », 1992, p. 101.

Par ailleurs, cette conception d'une transparence picturale se retrouve dans un exercice que recommande Léonard de Vinci à ses élèves : il leur propose de dessiner un arbre sur du verre, puis coller le dessin au verre pour qu'il y ressemble. Léonard de Vinci, *Carnets, op. cit.*, tome II, p. 249.

2.4.1 *Fibrolepsie I*



Fibrolepsie I, plaques d'acétate et plexiglas gravées, cadres en bois, dimensions variables, ici env. 160 x 90 cm, *work in progress*

À peine visible par temps gris, cette composition gravée sur différents plastiques est révélée par la lumière du soleil. Cinq gravures sont disposées sur une grande vitre. Leurs lignes débordent des cadres blancs, pour passer d'un support à un autre. L'ensemble paraît en suspension. Aucun repère ne permet d'identifier les images, en l'absence de toute légende et de toute échelle, cependant, on peut penser à des cristaux de roche, des arborescences végétales, ou encore à des images du vivant révélées par le microscope. Au travers de cette composition, j'ai cherché à travailler la vie, non pas comme sujet à représenter, mais comme principe de prolifération. La transgression des cadres par les lignes gravées inscrit une dynamique sur le matériau lisse et impersonnel de la vitre.

Tout d'abord, rappelons que le plastique est considéré comme un matériau dénué de valeur, souvent peu solide, et polluant³²⁸. En ces temps de pandémie où l'on voit les plexiglas proliférer dans l'espace public, le plastique transparent apparaît encore plus comme un matériau banal, à fonction purement utilitaire. Comme Roland Barthes d'ailleurs le souligne, « *le plastique en rabat, c'est une substance ménagère. [...] Le plastique est tout entier englouti dans son usage : à la limite, on inventera des objets pour le plaisir d'en user*³²⁹ ». Moins nobles que le verre, plexiglas, polyesters et acétates sont voués à une altération rapide. Ma pratique consiste à tenter de faire affleurer à la surface de ce matériau une dimension artistique³³⁰. Ce faisant, j'y laisse des traces de gestes qui rapprochent ainsi cette transparence du vivant, ce qui semble prendre le contre-pied de la position benjaminienne³³¹.

Quelle est la nature de la transparence dans cette composition, et sur quoi ouvre-t-elle ?

Les gravures réalisées à la pointe sèche inscrivent une transparence-grilles sur ces emballages du quotidien, que l'ombre portée parfois dédouble sur le mur visible au travers. Les dessins offrent une vision onirique du corps, révélant sa nature fibreuse. Ils peuvent également évoquer des motifs aquatiques ou floraux. Ces derniers, cependant, en débordant d'un support à l'autre, paraissent proliférer à la manière de tissus corporels en extension ou de cellules, et confèrent une unité à la composition.

2.4.2. La transparence comme métaphore picturale

2.4.2.1. Transparence et illusion

³²⁸ « Les modes de la transparence », Elio Manzini et Antonio Petrillo, *Traverses* n°46, mars 1989, dir. Hélène Ahrweiler, revue du Centre National de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou, p 8 : après l'âge d'or de la transparence (le verre comme matériau hygiénique, sans odeurs ni rayures, qui marque le perfectionnement absolu), advient l'âge de la transparence banale, celle des plastiques qui emballent les aliments, jaunissent, sont artificiels, ont une odeur.

³²⁹ Roland Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*, p.172.

³³⁰ Nicolas Bourriaud défend l'idée que l'on ne peut vivre dans un monde de déchets (issus du capitalisme, du nucléaire, de l'industrie, de la consommation) que grâce à l'art qui les collectionne et leur donne une forme. L'exforme, c'est ce qui est en train de devenir déchet et qui l'accepte. Nicolas Bourriaud, *L'exforme, Art, idéologie et rejet*, PUF, « Perspectives critiques », Paris, 2017.

³³¹ Voir *supra*.



René Magritte, *Les promenades d'Euclide*, 1955, huile sur toile, 163 x 130 cm

Le tableau *Les promenades d'Euclide* représente un tableau, opérant ainsi une mise en abîme de l'acte pictural. La toile, à peine visible devant une fenêtre, repose sur un chevalet. Ce dernier, ainsi que la tranche visible de la toile, sont les indices discrets de sa présence : le paysage urbain visible dans la fenêtre prolonge en effet parfaitement la représentation du tableau. Ajoutant à la confusion, deux triangles côte à côte, dont on ne sait s'ils appartiennent à l'espace pictural ou à la « réalité » visible derrière la vitre, figurent l'un un volume (un toit), l'autre un creux (l'artère d'une rue en perspective entre des immeubles) : l'équivocité des figures géométriques ainsi suggérée semble en lien avec les mathématiques du titre, et donne à voir les illusions de l'optique, dans la lignée des dessins d'Escher.

La représentation réaliste opérée par Magritte redouble cette illusion en brouillant les pistes entre réalité et représentation picturale. En effet, Magritte pratique une peinture illusionniste, dans la mesure où la matière s'efface au profit de la représentation, selon la tradition picturale classique.. Tant et si bien que l'œuvre génère un malaise, un sentiment d'étrangeté³³². Si la fenêtre renvoie à l'idée de transparence, traditionnellement associée au tableau, ici la représentation est davantage vectrice d'opacité : le tableau, si difficile à distinguer, n'est-il pas transparent ? Inversement, la vitre est-elle vraiment transparente ? Le tableau de Magritte donne à voir l'ambiguïté de l'image.

Les promenades d'Euclide reprend un leitmotiv cher à l'artiste : l'équivocité des images³³³, et plus particulièrement la question de la relation entre l'objet et sa représentation.

³³² Sigmund Freud, « L'inquiétant », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 147-188.

³³³ Le célèbre tableau *Ceci n'est pas une pipe* exemplifie bien cette préoccupation de l'artiste.

Si le verre apparaît comme métaphore picturale dans plusieurs tableaux de l'artiste³³⁴, la perspective albertienne du tableau comme une fenêtre semble y être mise en doute. Florence de Mèredieu avance l'idée selon laquelle la vitre renvoie à une aporie dans l'œuvre de Magritte³³⁵ : en effet, si durant la Renaissance la peinture se voulait fenêtre, cette transparence demeurerait purement mentale, la peinture elle-même étant opaque. Il n'y avait ainsi aucune transparence picturale, sinon conceptuelle. En multipliant les variations, paradoxalement opaques, sur la transparence des vitres, Magritte dénonce la fausseté de la transparence picturale³³⁶. Le tableau se replie sur son opacité ; c'est ainsi par l'illusion que Magritte dénonce l'illusion même.

Il est à ce stade utile de convoquer différents penseurs afin de faire un recensement non exhaustif de la postérité de cette notion de tableau comme une fenêtre. Le tableau peut-il prétendre être une vitre, qui laisse voir la réalité telle quelle, en toute transparence, ou bien est-il plutôt écran ? Les célèbres grappes en trompe-l'œil peintes par Zeuxis, trompant même les oiseaux, semblent relever de cette transparence. Cependant, même ressemblante au modèle, la peinture n'est jamais totalement transparente. Emile Zola, défendant le Naturalisme contre les critiques, défend cette idée :

Toute œuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création ; il y a, enchâssé dans l'embrasement de la fenêtre, une sorte d'écran transparent, à travers lequel on aperçoit des objets plus ou moins déformés, souffrant des changements plus ou moins sensibles dans leurs lignes et leurs couleurs. Ces changements tiennent à la nature de l'écran. On n'a plus la création exacte et réelle, mais la création modifiée par le milieu où passe son image. Nous voyons la création dans une œuvre, à travers un homme, à travers un tempérament, à travers une personnalité³³⁷.

Ainsi, même le tableau naturaliste représente le réel à travers un écran, celui de la subjectivité. A partir de ce constat, Philippe Junod identifie un point de basculement dans la

³³⁴ Ainsi, plusieurs tableaux mettent en scène un dispositif similaire à ce tableau-ci, et révèlent une véritable obsession de la vitre dans l'œuvre de Magritte : *L'Appel des cimes*, les différentes versions de *La condition humaine*, *Mon cœur chemin de mes mots*, *La maison de verre*, ou encore *Le soir qui tombe en sont des exemples*.

³³⁵ Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, [Bordas, 1994], Larousse, Paris, 2004, p. 59.

³³⁶ Ainsi, dans le tableau *Le soir qui tombe*, tableau datant de 1964, on voit des fragments de vitre. La transparence illusoire a été brisée, les morceaux emportent l'image du soleil couchant.

³³⁷ Emile Zola, « Lettre à Antony Valabrègue », 18 août 1864, dans *Correspondance*, tome I (1858-1867), Éditions B. H. Bakker, C. Becker et H. Mitterand, Paris-Montréal, Éditions du CNRS-Presses de l'université de Montréal, 1978, p. 375.

Champfleury met en avant également la notion de style même au sein du Réalisme, invalidant toute transparence pure de l'œuvre : « *la reproduction de la nature par l'homme ne sera jamais une reproduction, ce sera toujours une interprétation.* » Champfleury, *Le Réalisme*, Paris, éditeurs Michel Lévy frères, 1857, p. 92.

conception de la peinture³³⁸ : l'avènement de la photographie dès 1880 précipite l'impasse dans la recherche d'un art transparent, fonctionnant par *mimesis*. La peinture se détourne alors du monde visible, dont elle laisse le soin à la photographie d'immortaliser l'apparence. Baudelaire évoque ainsi un « *surnaturalisme*³³⁹ », et compare le Symbolisme non plus à une vitre mais à un miroir reflétant l'âme de l'artiste, ou l'Idée. Ce n'est plus un écran, mais des écrans, qui s'interposent entre le sujet et sa représentation. Cependant, le Symbolisme se présente comme une fausse alternative au Naturalisme, puisqu'il reste également dans une transcendance du sujet : l'œuvre ouvre toujours en effet sur autre chose qu'elle-même.

Une troisième voie est alors explorée, après celle de la peinture comme transparence, puis celle de la peinture d'idées : c'est la peinture de l'opacité, qui affirme l'autonomie de l'œuvre. Junod cite à l'appui la célèbre phrase de Paul Klee, « *l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible*³⁴⁰ ». Paul Klee reprend dans cette formule la position idéaliste énoncée par Konrad Fielder : pour ce dernier, l'essence de l'art est de produire, non pas de reproduire, car il n'y a pas d'ordre préexistant, ni dans le réel ni dans l'imaginaire de l'artiste. « *L'œuvre d'art n'est pas l'expression de quelque chose qui pourrait aussi exister sans elle, la reproduction d'une forme située dans la conscience créatrice – car alors sa réalisation serait, pour l'artiste, inutile – elle est bien plutôt la conscience créatrice elle-même*³⁴¹ ... » L'œuvre est alors pensée comme opacité, non plus dans un rapport de transcendance au modèle, mais dans l'immanence de sa présence.

Déplaçant le problème du point de vue de la sémiologie, Louis Marin reprend l'idée d'une *Opacité de la peinture*. Dans cette perspective, le tableau est à la fois une chose et une représentation. En tant que signe, il renvoie à un référent extérieur (le modèle). Il est alors semblable à la vitre : il se dérobe pour laisser voir à travers lui. Cependant, en tant que chose, le signe qu'est le tableau s'opacifie ; il n'est plus transparent, ouvert sur autre chose : on ne voit rien d'autre que lui.

Pour en revenir à la composition *Fibrolepsie I*, la pure transparence de la composition interpose entre le spectateur et le décor sa mince paroi de fibres transparentes. Entre le fond que constitue la vue du jardin, et l'œil, s'interpose le filtre discret de ma subjectivité. Ces gravures à la matérialité ténue invitent à une rêverie prenant naissance dans l'intérieur corporel. La transparence-pure du plastique, à peine perturbée par la transparence-grille de la

³³⁸ Philippe Junod, *Transparence et opacité, Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne, Pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*, [1976], Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2004.

³³⁹ Charles Baudelaire, *Oeuvres*, p. 621, cité par Philippe Junod, *Transparence et opacité*, p. 60.

³⁴⁰ Paul Klee, « Credo du créateur », Conférence de 1920, dans *Théorie de l'art moderne, ibid.* p. 34.

³⁴¹ Konrad Fielder, (I, 59), cité par Philippe Junod dans *Transparence et opacité, op. cit.*, p. 531.

gravure, questionne les seuils de visibilité : seuil de l'infiniment petit, seuil de l'intérieur du corps, seuil de la transparence aux confins du visible.

Considérons à présent une œuvre en pure transparence, qui s'affranchit de la représentation pour présenter une transparence. Comment la notion de fenêtre s'y inscrit-elle, et sur quoi ouvre-t-elle ?

2.4.2.2. L'œuvre comme une fenêtre



Rachel Whiteread, *Dawn*, 2010, résine, 108 x 50 x 13 cm

La tradition du tableau considéré comme une fenêtre est reprise par Rachel Whiteread, de manière littérale, puisqu'elle réalise des moulages de fenêtres et de portes en résine transparente. Dans ces sculptures faisant office de tableaux, sur quoi la profondeur ouvre-t-elle ?

La pratique de cette artiste consiste habituellement à couler dans du béton le négatif d'architectures vouées à la disparition, soit une pratique lourde, opaque. Or cette série de

moulages-ci développe une pratique dont la matérialité se situe à l'opposé, du côté du diaphane. La transparence du matériau imite de manière pléonastique la transparence même de la vitre disparue, et reprend le relief de la fenêtre où elle s'encastrait. Cette pièce-ci, *Dawn*, est coulée en résine légèrement teintée de bleu. Ici nulle peinture. Présentée à même le mur, à la manière d'un tableau traditionnel, l'œuvre ne présente d'autre encadrement que celui fonctionnel d'une fenêtre, ni d'autre médium que la transparence de la résine qui laisse voir à travers la paroi du mur. On pense aux Impressionnistes qui tentaient de fixer la lumière en peignant en plein air. Ici, la lumière est suggérée par le titre et la transparence. Le titre de l'œuvre établit une analogie avec les lueurs de l'aube. Le diaphane de la lumière n'est plus représenté au moyen de couleurs opaques, mais présenté. La lumière visible n'est autre que la lumière de la pièce d'exposition, qui filtre à travers la résine.

S'il y a profondeur, ce n'est plus celle illusoire du système perspectiviste, telle que pouvait la feindre le tableau-fenêtre ouvert sur *l'istoria*, mais celle à peine perceptible de la paroi de résine, inégale, plus épaisse par endroits, et dont les renforcements tracent les seules lignes de la composition, toutes orthogonales.

Cependant, par le jeu de l'imagination, la profondeur apparaît pour le spectateur. Profondeur imaginée du lieu où a été prise cette empreinte de fenêtre, et reconstitution mentale de ce qu'on pouvait voir à travers ses vitres. Profondeur aussi temporelle, puisqu'à travers l'empreinte de cet objet domestique c'est la mémoire d'un lieu qui prend vie. La transparence semble ici fixer de manière discrète et non-assertive un seuil de visibilité. Michel Guérin analyse ainsi les modalités de l'œuvre non-assertive :

Alors qu'une vision académique de l'art se complait à vanter la perfection, l'harmonie, l'achèvement de la composition, on est fondé à se demander, au rebours, si l'intérêt d'une œuvre, même ancienne-j'y insiste, n'est pas dans ce qui la rapproche d'une hypothèse, de la pose expérimentale d'un quelque chose de singulier, non compris dans l'ordre du monde et impliquant une âpre négociation avec les conditions mêmes de ce monde. La grande œuvre serait son propre test, un essai avec elle-même en somme³⁴².

La transparence de cette fenêtre moulée, seuil physique vers l'extérieur, mais aussi seuil métaphorique du visible, incarnerait alors également les limites des certitudes, invitant à interroger, affiner et questionner ses perceptions.

Ainsi, la fenêtre interroge la limite de plusieurs manières : limite de la salle, limite du cadre-encadrement de fenêtre, limite du visible, mais aussi limite du temps puisqu'elle établit

³⁴² *Les limites de l'œuvre*, dir. Michel Guérin et Pascal Navarro, coll. « Théorie et pratique des arts », 2007, Aix-En-Provence, Publications de l'Université de Provence, actes du colloque, p. 15.

une frontière mince entre le présent et ce qui n'est plus. Ce qui apparaît, c'est le passé, c'est le temps, c'est ce qui n'a plus de corps, comme une coquille vide.

Comment donc caractériser cette transparence ? Analysons à nouveau un de mes travaux.

2.4.2.3. *Hagiasme II*



Hagiasme II, deux plaques de plexiglas gravé, 50 x 80 cm

Hagiasme II reprend le même principe qu'*Hagiasme I* : il s'agit cette fois de trois strates de plexiglas superposées, posées sur un fond gris. Les entrelacs de lignes entrent en résonance d'une plaque à l'autre et semblent mettre en volume le dessin. Tandis que la partie inférieure de la composition est saturée, la partie supérieure demeure vide. Les superpositions des trois strates créent un effet de profondeur, en faisant ressortir un flux principal qui apparaît plus blanc de par le jeu des superpositions, au milieu de la composition.

La profondeur rend les flux gravés moins visibles, le bas des compositions se fondant dans l'indifférenciation du gris. La gravure met ici en valeur les qualités propres au plexiglas, révélant ainsi sa teinte subtile. Mais la transparence peut-elle réellement constituer non pas le support ni le matériau, mais le sujet même d'une œuvre ? Telle est la problématique que nous cherchons à éclairer.

2.4.2.4. La transparence du tableau aboli



Gerhardt Richter, *Quatre panneaux verticaux*, 2002, verre et acier, 234 cm x 167 cm x 336 cm

Le travail du peintre Gerhard Richter est en grande partie pictural au sens premier du terme : il interroge la matérialité de la peinture, entre l'affirmation de celle-ci par des empâtements abstraits, et son effacement au profit de l'illusion photographique. Cependant l'artiste interroge cette matérialité de la peinture d'une toute autre manière dans ses œuvres en verre. C'est sans doute aussi le tableau qui est interrogé, mais cette fois-ci sans peinture.

Gerhardt Richter reprend un procédé qu'il avait expérimenté en 1967, lorsqu'il avait réalisé un polyptique constitué de quatre panneaux de verre. Trente-cinq ans plus tard, en 2002, il réalise de nouvelles œuvres en verre, mais cette fois les vitres ne sont plus alignées, mais parallèles les unes aux autres. Cette version est constituée de sept panneaux de verre, disposés les uns devant les autres, et maintenus verticalement par une structure d'acier qui reprend la fonction traditionnelle de cadre, en délimitant l'espace de l'œuvre de manière tridimensionnelle.

L'œuvre est minimaliste. Aucune trace de la main de l'artiste n'est visible. L'ensemble se distingue à peine des simples fenêtres des bâtiments dans lesquels elle est exposée³⁴³. L'œuvre est froide, industrielle, comme des fenêtres de gratte-ciel. Il n'y a aucune dimension narrative, aucune figuration. L'œuvre prend le contre-pied radical de toute subjectivité de l'artiste ainsi que de toute dimension illusionniste de la peinture. Elle se situe aux antipodes du lyrisme de la peinture gestuelle. Et pourtant, les phénomènes visuels que permet le verre font écho à la peinture de Richter : effets photographiques des reflets, transparences, effets de flou.

Quelle est la portée de la transparence dans l'œuvre de Richter composée de quatre panneaux, et quelles sont ses significations possibles ?

Tout d'abord, si la transparence fait penser au *Grand Verre* de Marcel Duchamp, l'artiste ne l'évoque que pour s'en dissocier. En effet, il s'oppose « à cette pseudo-complexité [du *Grand Verre*]. A cette apparence mystérieuse, à cette poussière, aux petites lignes, à tout un tas de trucs. Je n'aime pas le mystère fabriqué³⁴⁴. »

La transparence n'a pas donc d'inscription ni de poussière, elle est sans histoire, sans traces, comme le verre « barbare » qu'évoque Walter Benjamin. Cependant, le verre dans les quatre panneaux opère une déréalisation du monde environnant. Il crée des impressions de profondeur, ouvrant comme un passage, mais aussi il reflète et transforme en images les spectateurs et le décor environnant, en une mise en abîme qui comprend les fenêtres des bâtiments. L'architecture et le spectateur sont discrètement englobés et transformés par les surfaces lisses de l'œuvre. Toute illusion picturale est niée, et pourtant dans leur stricte transparence, les vitres nous font basculer dans un univers d'ombres et de reflets changeants et illusoire. Du réel, on bascule dans la fiction qui n'est pas sans rappeler le miroir d'Alice.

D'autre part, la transparence stratifiée de ces vitres densifie le diaphane aérien, elle matérialise par feuillets l'espace et le rend à la fois visible et tangible. Les vitres habituellement transparentes laissent transparaître leur couleur, légèrement bleutée, qui s'opacifie selon le point de vue lorsque les strates de verre s'accumulent, créant un effet de profondeur. L'invisible est ainsi rendu visible.

Ainsi, cette œuvre explore les qualités propres de la vitre que sont la transparence, la brillance, les reflets, sans recours à une quelconque inscription.

³⁴³ Ainsi en 2012, au Centre Pompidou, une variante à six vitres est exposée, et se confond également avec l'architecture vitrée environnante.

³⁴⁴ Gerhardt Richter, « Entretien avec Hans-Ulrich Obrist » [1993], dans *Textes*, trad. Catherine Métais Bührndt, Dijon, Les presses du réel, 1999, p. 216.

2.4.3. la transparence du vitrail

Le dénuement visuel offert par les quatre panneaux de verre situe l'œuvre aux antipodes de la tradition du vitrail, qui consiste à saturer les ouvertures lumineuses de couleurs vives et de formes interconnectées. Cependant, la visée est commune : il s'agit de capter la lumière, pour la sublimer, au moyen du verre. En ce sens, la transparence revêt une dimension métaphysique. Mais comment la transparence, elle-même aux confins de la matérialité, peut-elle rendre visible la lumière, ce flux immatériel ? Avant d'aborder le vitrail, penchons-nous sur une de mes productions afin d'y analyser comment transparence et lumière entrent en interaction.

2.4.3.1. *Orbose II*



Orbose II, acétate gravé et ajouré, cadre, 70 x 95 cm

Cette gravure donne à voir des lignes et trous dispersés, formant comme des archipels. Ces derniers, toutefois, s'organisent autour d'un agglomérat central fibreux auréolé d'une dentelle de trous, qui peut évoquer la cellule et son noyau. L'acétate écorché par la pointe sèche devient opalescent, la composition étant presque invisible sur un mur blanc. C'est donc l'accrochage de cette gravure à un centimètre du mur qui en permet la visibilité : la lumière,

en traversant le plastique, révèle par la même le travail de la ligne. Certaines zones, saturées de lignes, deviennent quasiment opaques. A la pure-transparence du support s'ajoute ainsi la transparence-grille des réseaux de lignes et des trous qui filtrent la lumière.

Cette composition ne fonctionne pas comme un vitrail, la lumière étant arrêtée par le mur derrière le plastique. Elle met cependant à l'honneur la lumière, qui semble redoublée par la structure rayonnante du dessin fibreux, et qui révèle les minuscules sillons de la gravure. Dans ce travail, transparence et lumière sont indissociables : la lumière sans réceptacle traverse l'espace en restant invisible ; la transparence sans lumière, relevant d'une fine ombre les lignes gravées, ne peut être observée. Cette production ouvre ainsi une fenêtre dans l'espace littéral du mur et y révèle, grâce aux rayons lumineux, l'invisible du corps interne.

2.4.3.2. Le vitrail, historique

La transparence peut être perçue comme ce qui s'approche le plus d'une immatérialité, et donc d'une métaphysique. Le matériau dépasse sa propre matérialité pour adopter l'apparence de ce qui se trouve derrière, invisible comme l'air, quand bien même il peut être touché. Le vitrail apparaît ainsi comme un compromis entre matérialité et immatérialité.

Un bref historique du vitrail me permettra de retracer le lien entre l'architecture, la transparence et la lumière.

L'architecture traditionnelle a peu d'ouvertures, et le verre, matériau luxueux, est au départ réservé aux fenêtres des églises. Grâce aux innovations techniques architecturales, les murs des églises sont de plus en plus élevés, et les fenêtres de plus en plus importantes, ce qui permet l'avènement de l'art du vitrail. Comment le verre devient-il alors un matériau artistique à part entière ?

On sait que le vitrail est apparu dès le V^{ème} siècle, mais le plus ancien que l'on puisse encore trouver aujourd'hui a été fabriqué au IX^{ème} siècle. Des fragments de vitrail datant du XI^{ème} siècle ont été retrouvés qui appartenaient à l'abbaye de Jumièges. Ils étaient réalisés à la peinture aux sels d'argent sur verre.

Au Moyen Âge, le vitrail acquiert sa place dans le système des arts. Les enlumineurs et sculptures ont alors le même statut que les tanneurs, boulangers, tisserands et autres artisans ; l'art est conçu comme un ensemble de savoir-faire enseignables.

Cinq traités fixent entre 1100 et la fin du Moyen Âge les principes du vitrail, dont celui de Théophile par exemple. Le vitrail roman se répand au nord des Alpes à partir du XII^{ème} siècle, et c'est au XIII^{ème} siècle que le vitrail gothique connaît son apogée³⁴⁵.

Dans *Architecture gothique et pensée scolastique*³⁴⁶, Erwin Panofsky analyse l'importance de la transparence dans l'architecture gothique. Les structures de plus en plus élancées favorisent le développement des vitraux, grâce aux arcs-boutants et aux croisées en ogive. Ainsi, l'abbaye de Saint-Denis, ou mieux encore la Sainte-Chapelle, qui marque l'apogée de l'art du vitrail, remplaçant ici entièrement les murs, présentent toutes deux la richesse de ces fenêtres³⁴⁷.

Avec l'avènement du gothique se met en place une métaphysique de la lumière, véhiculée et filtrée par les vitraux colorés. La lumière symbolise alors le principe divin, qui pénètre dans l'église. Erwin Panofsky cite Saint Bernard, qui s'appuie sur le théologien Pseudo-Denys l'Aréopagite. Ce dernier reprend la foi platonicienne dans la vie lumineuse du monde, les principes du plotinisme et le Christianisme. Dans son ouvrage *De la hiérarchie céleste*, l'« Un » plotinien, qui a créé, anime et unifie l'univers, devient le « Seigneur ». Dieu est *Pater luminum, vera lux*, et le Christ « le premier rayonnement » (*photodosia, claritas*) qui a « révélé le père au monde³⁴⁸ ». La dichotomie entre haut et bas, intelligible et matériel, laisse place à une hiérarchie. « Ces émanations de la lumière Divine se diffusent jusqu'à s'immerger presque complètement dans la matière et se dissoudrent dans ce qui apparaît comme une masse, confuse et dépourvue de sens, de grossiers corps matériels³⁴⁹. » Le vitrail, selon cette logique, permet à la fois de laisser de la place au monde physique, mais aussi de le transcender par la lumière. L'abbé Suger³⁵⁰, en tant que patron des arts, applique cette métaphysique à l'abbaye de Saint-Denis, qu'il prend le parti d'orne pour honorer Dieu, notamment par le biais du vitrail, qui « nous entraîne des choses matérielles aux choses immatérielles³⁵¹ ». Le vitrail fascine autant que les pierreries selon lui, suscitant la foi et l'illumination, comme le montre ce poème écrit par l'abbé :

³⁴⁵ *Vitrail – V^{ème}-XXI^{ème} siècle*, dir. Michel Hérold et Véronique David, Paris, Éditions du patrimoine/Centre des monuments nationaux, Swan éditeur, 2014.

³⁴⁶ Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, trad. et postface Pierre Bourdieu, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 2011.

³⁴⁷ Ces fenêtres sont créées conjointement par un maître-verrier et un artisan du métal, tandis que des artistes font les cartons.

³⁴⁸ « *Patrem clarificavit mundo* ». Allusion à Jean, III, 19, et VIII, 12.

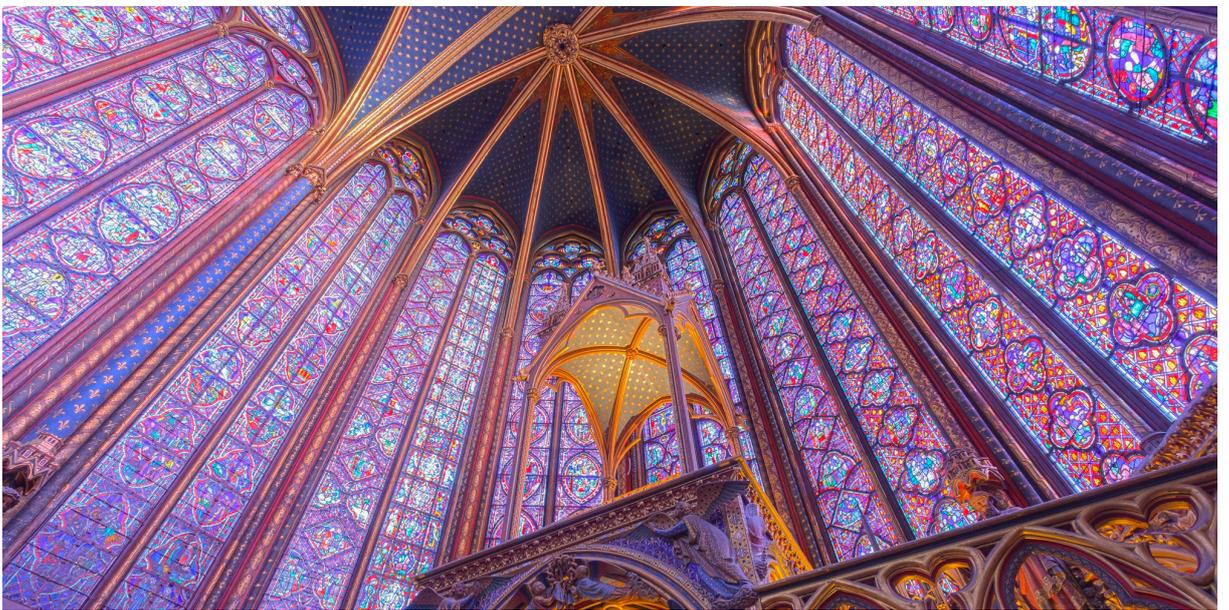
³⁴⁹ Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, *op. cit.*, p. 39.

³⁵⁰ L'abbé Suger fut abbé de Saint-Denis de 1122 à sa mort en 1151.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 40.

*Quand la nouvelle partie postérieure est réunie à la partie antérieure,
L'église brille de sa partie médiane illuminée
Car lumineux est ce qui est lumineusement accouplé avec la lumière,
Et lumineux est le noble édifice que la nouvelle clarté envahit³⁵².*

Tout comme la transparence nouvelle remplace l'opacité dans l'architecture gothique, la lumière du Nouveau Testament remplace l'obscurité de la loi juive. Ainsi, la transparence amenée par le vitrail dans les églises et cathédrales gothiques rend manifeste une hiérarchie entre le matériel et l'intelligible, une ascension rendue possible par la lumière qui unit le plus haut degré de l'intelligible au plus bas degré de la matérialité. La transparence est à la fois matérielle et immatérielle.



Sainte Chapelle, 1241-1248, Paris

L'exemple le plus frappant est celui de la Sainte Chapelle. Consacrée en 1248, elle est destinée à accueillir les reliques du Christ, que Saint-Louis a acquises en 1239, parmi lesquelles la couronne d'épines.

Le mur disparaît presque totalement au profit des vitraux et de la narration. Cette légèreté est permise par l'agrandissement des baies et l'augmentation de la hauteur sous voûtes propre au gothique.

³⁵² En latin : « *pars nova posterior dum jungitur anteriori / Aula micat medio clerificata suo / Claret enim claris quod clare concopulatur / Et quod perfundit lux nova, claret opus nobile* ».

La lumière colorée baigne tout l'espace, filtrée par les verres de couleur, tels des pierres précieuses. Les vitraux, agencés grâce à un système d'armatures à fers complexes, et un travail onéreux de serrurerie, revêtent des couleurs intenses. On dirait véritablement un travail d'orfèvre.

2.4.3.3. Le vitrail aujourd'hui : quelle matérialité ?

Mais qu'en est-il du vitrail aujourd'hui ? De nombreux artistes ont travaillé le vitrail, comme notamment Marc Chagall, Robert Morris, François Rouan, Wim Delvoye, Gerhardt Richter, ou encore Jean-Pierre Raynaud. Mais c'est Pierre Soulages qui a particulièrement suscité mon intérêt avec ses vitraux, conçus pour l'abbaye de Conques. En effet, ces vitraux, par leur relative achromie et le traitement par hachures des surfaces, m'interpellent. De quel type de transparence s'agit-il ici ? Comment cette transparence est-elle travaillée dans sa dimension matérielle ?



Pierre Soulages, vitraux de l'abbaye de Conques, 1994

Dans l'abbaye de Conques, ce qui surprend, ce sont les verres utilisés de manière non-conventionnelle pour créer des vitraux modernes. Ayant travaillé avec un maître verrier, Soulages et ce dernier élaborent un verre diaphane qui filtre la lumière selon différentes nuances. A la couleur et aux jeux de lumière « d'*ultranoir* » succède ici un blanc plus ou moins opalescent, plus ou moins translucide. Les stries des barres de métal rythment l'ensemble en

balayant les fenêtres comme des traces de pinceau, dans différentes directions. Ces lignes dynamiques opèrent au sein de la lumière comme les hachures d'une gravure, ou les traits d'un dessin. On peut y voir, lorsqu'on met en relation le dessin et le lieu, une révélation de la nature pulsatile de la lumière. Que ces vitraux soient contemplés avec recueillement ou un simple regard athée, ils semblent manifester une énergie, peut-être la nature vibratoire de la matière.

A l'encontre de l'air la vitre n'est pas « feuille d'air solidifiée », telle que la définit l'architecte Frank Lloyd Wright, mais, bien que verre plan et se prêtant à la découpe, une surface émouvante, altérée, atmosphérique ; lucide mais pellucide, à la transparence de membrane sensible aux variations du climat ; et qui peut s'épaissir d'une opacité de taie, d'une granulosité de tamis³⁵³.

Le verre est matière, l'air lui-même est aussi matière. Celui-ci à son tour n'est jamais parfaitement transparent, il a une couleur, une certaine translucidité plus ou moins opaque selon le degré d'humidité de l'air. Le verre semble ici rendre visible cette subtilité extrême de l'air, et en dévoiler la structure secrète.

³⁵³ Daniel Klébaner, « La ferveur et la froidure », dans *Traverses* n°46, *op. cit.*, p. 4.

2.4.4. La transparence comme idéal progressiste dans l'architecture moderniste

2.4.4.1 La transparence du verre, définition et historique du matériau

« Le verre, ce matériau en suspension entre l'espace et la matière³⁵⁴. »

« Je voudrais l'idée si vraie, si nue, qu'elle apparaît transparente elle-même, et d'une solidité de diamant dans le cristal de la phrase³⁵⁵. »

*« Je vois avec un seul œil ; l'autre est de verre.
Bien que je voie beaucoup de choses avec cet œil unique,
Je vois bien plus avec l'autre.
En effet l'œil sain me permet de voir, l'œil aveugle de rêver³⁵⁶. »*

Si personnellement j'utilise la plupart du temps des matériaux plastiques, en architecture le matériau par excellence de la transparence est le verre, dont l'utilisation est allée croissant et qui est aux yeux de certains le matériau paradigmatique de l'idée de modernité.

Qu'est-ce donc que le verre ? Le verre (du latin *videre*, « voir » ou de l'hébreu le mot Hébreu *קֹר* voulant dire « pur », est fabriqué avec du sable siliceux, du calcaire, de la soude ou de la potasse. Le verre naturel est déjà utilisé par les hommes préhistoriques. Les plus anciens objets fabriqués en verre ayant été retrouvés datent d'environ -3000 av. J.-C. Ils sont d'abord translucides, puis est mise au point la fabrication du verre transparent. Le verre substance homogène et isotrope, est au départ plutôt opaque ou opalescent. Il a sans doute été découvert par hasard, en Egypte et Mésopotamie vers -1500. Il est obtenu par fusion à plus de 1500 degrés de silice, carbonate de soude et potasse. Il est soufflé.

C'est un matériau traditionnel dans l'art grec : il servait pour façonner les yeux des sculptures antiques, en pâte de verre, polychromes et qui étaient un composite de matériaux, contrairement à l'idée de pureté que l'on s'en fait aujourd'hui.

³⁵⁴ Paolo Venini, cité par Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'œuvre d'art moderne*, *op. cit.*, p 126.

³⁵⁵ Emile Zola, « À la jeunesse », [1896], dans *Nouvelle Campagne* [1897], *Œuvres complètes*, t. XIV, dir. Henri Mitterand, Paris, Tchou-Fasquelle, Cercle du livre précieux, 1970, p. 725.

³⁵⁶ Parouir Sévak, extrait du poème « Le borgne », cité dans *Glasstress*, 53^e exposition internationale d'Arte, *op. cit.*, p. 24. Traduction personnelle.

Dans les cathédrales gothiques, le verre remplace la fresque comme nous l'avons vu plus haut. Cependant à cette liberté des matériaux succède la hiérarchie stricte des beaux-arts avec la révolution industrielle. L'académisme du XVIII^{ème} siècle considère alors certains matériaux plus nobles que d'autres : ainsi, le marbre et le bronze pour les statues sont considérés plus nobles que les autres matériaux, utilisés dans des arts dits « mineurs ».

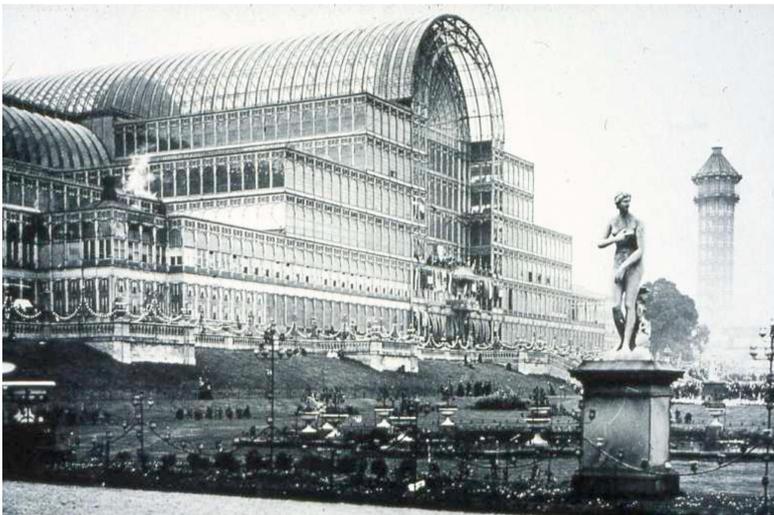
Au XX^{ème} siècle, comme nous l'avons mentionné, le verre envahit l'architecture comme matériau industriel moderne par excellence. Mais pour quelles raisons ce matériau est-il considéré comme un symbole de la modernité ?

2.4.4.2. L'architecture verriste, idéal du progrès social

Avec la révolution industrielle, les valeurs que véhiculent le verre ne sont plus celles d'une métaphysique, mais plutôt d'un idéal du tout-visible. Dans la lignée du gothique, l'architecture continue d'évoluer vers une déperdition du mur au profit du verre au XIX^{ème} et au XX^{ème} siècle, grâce aux nouvelles possibilités offertes par le verre, le fer, l'acier et le béton. L'architecture s'affranchit de plus en plus du mur. Le verre incarne alors un idéal de progrès : libéré des miasmes, des microbes, ce matériau est propre, imperméable. Il favorise la communication. De plus, il libère l'architecture du régionalisme pour aller vers l'Internationalisme. Enfin il est libéré des traces, de la mémoire, du vieillissement. Il n'a aucun secret, il ne dissimule rien, il incarne la lucidité. Les deux arguments principaux invoqués en faveur du verre sont ainsi l'hygiène et la morale.

De façon singulière, ce fantasme de l'architecture transparente est au départ rendu possible par des ingénieurs ou autres bricoleurs, plutôt que par les architectes. Ainsi, en 1851, c'est un horticulteur, Joseph Paxton, qui conçoit premier bâtiment entièrement construit en verre, le *Crystal Palace*, pour abriter l'exposition universelle de Londres en 1851. Réunissant 84000 m² de verre, le palais est conçu « en kit³⁵⁷ », ce qui permet, au lieu du démantèlement initialement prévu, qu'à la fin de l'exposition le bâtiment soit déplacé de Hyde Park au Sud de Londres.

³⁵⁷ Cette construction en éléments standardisés, permettant un montage rapide, annonce la préfabrication en architecture.



Joseph Paxton, *Crystal Palace*, 1851, Hyde park, Londres, 92000 m²

Véritable ode à la lumière, le *Crystal Palace* connaît un vif succès et nourrit tout un imaginaire³⁵⁸, qui perdure bien au-delà de l'incendie qui détruit le bâtiment en 1936. En littérature, il inspire ainsi le roman *Que faire ? Les hommes nouveaux*, du Russe Nikolaï Tchernichevski. Écrit en 1863, ce roman décrit le songe d'une société utopique où des êtres parfaits vivent en communauté dans un immense palais de fer et de verre³⁵⁹. Le bâtiment influence également durablement l'architecture. À la fin du XIX^{ème} siècle, la serre apparaît comme un idéal à adapter au logement, pour poser les bases d'une vie nouvelle .

³⁵⁸ Il inspire ainsi le pavillon d'Allemagne en verre de 1937, ou en 1914 le pavillon en verre de Bruno Taut pour l'exposition de la *Werkbund*.

³⁵⁹ Il s'agit du quatrième rêve du personnage Véra Pavlovna. L'œuvre exerce une profonde influence sur l'intelligentsia russe, dont Lénine. Après sa lecture, ce dernier intitule un de ses traités politiques « Que faire ? », en 1901.

2.4.4.3. Le verre, fantôme de modernité

Dans la lignée des ambitions du gothique, le nouvel urbanisme s'attache à dresser ses architectures vitrées, toujours plus hautes, et à libérer le bâtiment du mur. Qu'elle soit en verre ou synthétique, la vitre se présente à l'esprit comme le symbole de cette nouvelle architecture.

La modernité signe un rapport de rupture avec le passé, comme les avant-gardes en attestent en arts plastiques. En architecture, le verre se présente comme le matériau emblématique de la modernité qui permet de faire table rase du passé et du poids de l'histoire, conformément à l'analyse benjaminienne³⁶⁰, le comparant à une barbarie au sens positif du terme.

Dans la lignée du Bauhaus et de sa façade en rideau de verre³⁶¹, les gratte-ciels et immeubles de bureaux se multiplient dans les villes. Ils prennent l'allure de tours de verre, dont la matérialité semble d'autant plus réduite que, libérées du mur porteur grâce au béton armé, leurs façades transparentes reflètent le ciel alentour. Dans *The city in history* et *Roots of contemporary american architecture*, Lewis Mumford évoque le nouvel urbanisme et ses dangers pour l'humanité³⁶². Sans dresser une liste exhaustive de ces architectures de verre, on peut toutefois mettre en valeur certaines de ces réalisations.

Ainsi, par exemple, la ville de Chicago, ravagée par deux incendies en 1871 et 1874, connaît un nouvel essor d'architectures transparentes. Mies van der Rohe, concepteur des immeubles 860 et 880 de Lakeshore Drive à Chicago, conçoit également le Seagram Building, qui dès 1959 domine la Park Avenue, à New York. La façade de cette immense tour de bureaux de trente-huit étages est rythmée par le bronze, conférant à cette tour ses tons chauds.

³⁶⁰ Voir *supra*.

³⁶¹ Cette façade de verre, élaborée par Walter Gropius en 1925, pose notamment des problèmes d'isolation.

³⁶² Lewis Mumford, *La cité à travers l'Histoire*, trad. Guy et Gérard Durand, [1961] Éditions Agone, Marseille, 2011. Mumford y analyse les phases de développement de la cité, à différentes époques, jusqu'à la mégalopole actuelle saturée, congestionnée et en croissance. La ville cesse d'avoir des limites claires, et tend à la productivité au détriment du facteur humain. Dans un chapitre consacré à « la disparition des limites » de la mégalopole actuelle, Mumford présente l'avenir de l'homme dans ce nouvel environnement urbain comme vitreux et coupé du vivant : « la création de l'homme, qu'Atoum formait d'un lambeau de sa chair, ou que Yahvé façonnait à son image, était considérée comme une prérogative des dieux antiques ; les grands prêtres de la religion de la science ne pouvaient faire mieux que les imiter : ils conditionnent la forme et l'existence entière du nouvel homuncule. Les ouvrages d'anticipation nous ont déjà permis de nous faire une idée de ce prototype de notre avenir. Il ressemble fort à un homme vêtu d'une combinaison spatiale, une sorte d'énorme insecte à carapace. Mais le visage, sous sa coquille vitreuse, ne semble pas plus expressif que la face d'un cadavre. Et qui pourrait nous dire, en fin de compte, qu'il s'agit là d'un être vivant ? » p. 756.



Ludwig Mies van der Rohe, Philip Johnson, Phyllis Lambert, *Seagram Building*, construction 1954-1958, New York

En France, l'architecture de verre connaît également un essor dans l'espace public. Bien avant la Bibliothèque Nationale de France de Dominique Perrault, la Fondation Cartier de Jean Nouvel, ou encore la Fondation Louis Vuitton de Frank Gehry, le Centre Culturel Georges Pompidou se présente comme emblématique de l'utopie verriste³⁶³.

³⁶³ Conçu par Renzo Piano, Richard Rogers et Gianfranco Franchini, le bâtiment est inauguré en 1977.



Renzo Piano, Richard Rogers, Gianfranco Franchini, *Centre Georges Pompidou*, inauguré en 1977, Paris

Érigé sur les ruines de l'ancien quartier des halles, ce centre, entièrement vitré, pousse le principe de la transparence jusqu'à laisser apparent ce qui reste habituellement caché : l'ossature métallique, les canalisations et ascenseurs se trouvent à l'extérieur du bâtiment. Dans son article « Comment Beaubourg détruit l'art moderne », Miguel Egaña y voit une reconstruction du paradigme crystalpalacien, et l'aborde sous l'angle de la barbarie positive invoquée par Walter Benjamin, faisant table rase du passé pour assumer la modernité³⁶⁴. Cependant, le bâtiment ne suscite pas que de l'enthousiasme. Ainsi, Jean Baudrillard s'insurge-t-il contre « Beaubourg³⁶⁵ » : « *Jamais comme ici la culture n'avait perdu sa mémoire au profit du stockage et de la redistribution fonctionnelle*³⁶⁶ ». Aujourd'hui, si les quartiers de bureaux, les centres commerciaux et les aéroports offrent une vision plus pragmatique du verre, les *Center Parks* n'apparaissent-ils pas comme la résurgence de l'utopie verriste, rêve d'un univers aseptisé, source d'un bonheur quasi-obligatoire ?

³⁶⁴ « Rappelons le scénario benjaminien : il s'agit à la fois de sauver l'art, menacé par son devenir-inauthentique, par l'avènement de cette mauvaise mémoire qu'incarnent le kitsch ou le musée, lesquels ne produisent qu'une forme de survie de l'art, et à la fois d'assumer la modernité, définie comme le procès de destruction de la mémoire, laquelle signifie la fin de l'art, et dont le nom véritable est barbarie ; la solution à cette aporie est ou serait donnée par les artistes modernes, les « nouveaux barbares », et en particulier les plus barbares d'entre eux, les adeptes de l'utopie verriste ». Miguel Egaña, « Comment Beaubourg détruit l'art moderne », communication personnelle.

³⁶⁵ « *La chose Beaubourg - comment lui donner un nom ?* » Jean Baudrillard, *L'effet Beaubourg*, Paris, Galilée, 1977, p. 9.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 31.

2.4.5. Villes transparentes, du fantasme au malaise

2.4.5.1. Le verre, vecteur de légèreté

La vitre offre un support pour penser la modernité, non seulement au sens de ce qui est actuel, mais encore de ce qui s'oppose à l'ordre établi, à la tradition. En cela, en vertu de la transparence qui la fait se confondre avec ce qui est au-delà d'elle, elle se présente comme un symbole avant tout ambigu. Entre matérialité et immatérialité, la transparence de la vitre pose question : s'agit-il d'un facteur de libération ou au contraire d'enfermement de l'individu au sein de la société moderne ? Il s'agira d'effectuer des allers et retours entre deux visions comparables de la ville, dans le film de Jacques Tati *Playtime*³⁶⁷, et certains textes écrits par l'architecte Paul Virilio.

Dans le film *Playtime*, c'est comme si la quasi-immatérialité de la vitre empêchait de la saisir clairement. Ce film, chef-d'œuvre mal reconnu en son temps, et qui coûta une fortune à Tati, ruinant sa société de production, n'est léger qu'en apparence. Le réalisateur y fait preuve d'une ambition qui frôle parfois le gigantisme³⁶⁸. La détermination de Jacques Tati à s'attaquer au sujet de l'architecture moderne en prolongeant encore davantage la réflexion déjà menée dans le film *Mon oncle*³⁶⁹, réalisé quelques années auparavant, transparaît dans les dimensions prises par le projet. Un long scénario est écrit, balisant trois heures de film, dont plusieurs scènes sont par la suite coupées.

Dans ce film qui se veut au premier regard humoristique, la vitre omniprésente est avant tout facteur de gags. Un grand nombre de situations sont imaginées à partir des possibilités qu'offre le verre. Dès les premières minutes, l'ambivalence de la vitre, à la fois présente et absente visuellement, nous fait rire : la caméra cadre un personnage demandant du feu à un autre, mais ses paroles étouffées permettent mal la communication. La caméra reculant, on comprend enfin pourquoi : le premier personnage était de l'autre côté de la vitre dont on n'aperçoit les limites qu'hors-cadre. Invisible à l'image, la vitre est ainsi un élément essentiel du comique. Ce dernier résultant surtout de la répétition, nombre de quiproquos causés par l'invisibilité de la vitre s'y répètent de manière plus ou moins identique. Ainsi lors de la

³⁶⁷ Jacques Tati, *Playtime*, 1967.

³⁶⁸ Ainsi, le décor fabriqué pour le tournage ressemble tant à une véritable ville, avec ses mille deux-cents mètres carrés de vitres montées en trois ans, qu'il est surnommé *Tativille*. Cf. *Playtime*, François Ede, Stéphane Goudet, Éditions Cahiers du cinéma, 2002.

³⁶⁹ Dans ce film, un dialogue est établi entre deux types d'architecture, l'une moderniste et totalement automatisée, l'autre faite de bric et de broc, et apparaissant plus attachante, plus reliée au vivant.

séquence centrale qui se déroule dans le restaurant le *Royal Garden*, M. Hulot brise accidentellement la porte vitrée de l'entrée en tentant de s'y engager, mais le portier désarçonné, continue à actionner cette porte dénuée de vitre et devenue inutile, en actionnant la poignée seule. Si bien que les clients ne remarquent rien, ce qui sauve la face de l'établissement. Un peu plus tard, un ivrogne s'engouffre dans le restaurant, bien que le portier lui ait fermé cette porte virtuelle au nez. L'intrus se fait chasser, et revient quelques moments plus tard de la même manière intempestive. Le portier utilise d'ailleurs la poignée à sa guise, soit pour mimer l'ouverture de porte, soit comme un pot tendu pour récolter quelques pourboires.

2.4.5.2. La vitre comme isolant social

Dans *Playtime*, la vitre des décors, paradigme de la transparence moderne, double la transparence de la lentille de la caméra. Lorsqu'on envisage cette transparence comme ouvrant l'espace même le plus intime à la vue, le rire se fait nerveux. Dans une séquence située vers le début du film, M. Hulot ayant croisé, une fois de plus, un ancien camarade du service militaire, ce dernier l'invite chez lui. L'habitation, vitrée comme tous les autres types d'architecture dans le film (aéroport, entreprise, grand magasin, restaurant...), n'oppose aucun obstacle au regard de la caméra. Les façades de verre permettent de voir simultanément dans deux appartements voisins : à gauche, celui de l'ancien camarade d'armée, et à droite, séparé par une mince cloison, celui du supérieur de M. Hulot, qu'il ne parvient jamais à rencontrer. Les deux familles semblent se regarder, mais il s'agit d'une illusion : chacune regarde son propre écran de télévision, installé contre le mur central. En filigrane est proposée une équivalence entre la vitre et l'écran : tous deux semblent ouvrir l'espace intime sur le monde au travers de la vision, tandis qu'en réalité ils isolent socialement et géographiquement les individus, réfugiés dans un monde factice.

Le verre, paroi implacable, peut donc apparaître par là-même comme un facteur d'aliénation sociale et géographique. Impersonnelle, l'architecture de verre occasionne une perte de repères. L'intérieur et l'extérieur se confondent visuellement, tout en restant matériellement compartimentés. Ainsi par exemple, une suite de quiproquos due aux parois de verre des bureaux empêche continuellement M. Hulot de rencontrer l'homme avec qui il a rendez-vous. Tous deux sont constamment séparés non-seulement par des appels et des tâches importantes, mais surtout par une multitude de vitres. Ils pensent être à côté l'un de l'autre mais sont en fait de part et d'autre d'une vitre dont ils ne parviennent à faire le tour. Ou encore, M. Hulot croit enfin avoir affaire à cet homme, mais il ne s'agit que de son reflet dans une

vitre, après lequel il court en vain. Ce n'est finalement que par hasard, à l'air libre de la rue, que les deux hommes peuvent enfin se rencontrer. Un des plans du film résume bien la segmentation des espaces et des individus qu'impose le verre : M. Hulot, toujours à la recherche de son chef, se tient dos à la caméra et surplombe des bureaux cloisonnés à l'infini. On se croirait dans un univers kafkaïen. Paradoxalement, la transparence des vitres dans ces bureaux rend la paperasse opaque, et l'*open-space* ne semble qu'un nom ironique donné à une suite de boîtes fermées. Entre ses quatre parois de verre, la standardiste semble moins une employée connectée à ses collègues et à l'entreprise, qu'un poisson rouge enfermé dans son bocal.

A la perte de repères géographiques et l'homogénéisation apparente de l'espace, s'ajoute une compartimentation des espaces de vie. Les vitres tout au long du film ne cessent d'aseptiser l'espace et de séparer les hommes³⁷⁰.

2.4.5.3. Prisons de verre

Le film de Tati est étouffant. Il laisse au spectateur, malgré les gags, une impression de claustrophobie. La nature a disparu, c'est à peine si quelques cadrages laissent deviner un peu de feuillage perdu au milieu du bitume et du verre. L'ouverture du film est en ce sens paradigmatique : dans l'aéroport, une femme transporte un chien dans une valise. Le peu de nature qui subsiste dans la société sous la forme de cet animal est étouffé à l'intérieur d'un sac. Le film fait rire jaune, plus que sourire : le malaise dans lequel il plonge le spectateur tient peut-être au sourire passif de la protagoniste américaine, qui semble se résigner à la modernité sans réagir. Du Paris qu'elle souhaitait visiter, nulle trace si ce n'est à l'angle de la rue une fleuriste, qu'elle ne cesse de vouloir prendre en photo, sans y parvenir. Le pittoresque a disparu avec la nature, et même l'espace. Le film quant à lui semble adopter une tonalité plus tranchée que ce sourire passif : il semble affirmer un réel parti-pris pour dénoncer les dérives de cet urbanisme fou, à l'image de la société qui l'a créé. Ce qui sauve le film et l'empêche de sombrer dans l'impersonnalité fonctionnelle du verre, c'est un désordre salvateur. Comme dans son précédent film *Mon Oncle*, le moderne carcéral incarné par l'architecture est contrebalancé par des matériaux plus « humains », faillibles, chaleureux. La maison gadgétisée du père de famille, étendue de manière cauchemardesque à toute une ville, trouve ses limites dans le restaurant le *Royal Garden*, où le décor trop neuf dysfonctionne et

³⁷⁰ On dit de Tati, à l'instar de Michelangelo Antonioni, que ses films sans dialogues donnent à voir l'incommunicabilité entre les êtres. *Playtime* serait en ce sens plus tragique que comique.

tombe en morceaux : plâtre, planches, en s'écroulant, rapprochent les gens et permettent à la fête de battre son plein. Ainsi, la technologie et l'architecture moderne doivent s'abîmer pour que soit restaurée la chaleur humaine.

Cependant, quelques détails permettent au verre de conserver une dimension ambiguë : c'est paradoxalement sur ce verre déshumanisant que Tati choisit d'inscrire le rêve, celui de la touriste. En effet, cette dernière, venue visiter un Paris disparu, semble projeter ses rêves nostalgiques sur les vitres, dont les reflets affichent un Paris verdoyant et pittoresque, truffé de feuillages et de monuments anciens. Cependant cette ville suscitant une nostalgie passéiste reste hors-cadre, le film ne présentant la ville que sous l'apparence du bitume et du verre. Faisant fi de tout passé, le verre semble alors correspondre en tous points au matériau « barbare » décrit par Walter Benjamin.

2.4.5.4. Transparence et vitesse dans les villes modernes

Cette vision de la ville qui, sous la légèreté du film drôle, pose la question inquiétante de la place de l'humain dans l'architecture moderne³⁷¹, n'est pas sans rappeler les analyses de Paul Virilio, dans ses différents ouvrages philosophiques. Cet architecte s'est d'abord intéressé au bunker. Sa recherche porte initialement sur la résistance maximale de la matière. Cet intérêt trouve peut-être sa source dans le vécu de Virilio, qui a connu la guerre. Il se situe pourtant aux antipodes de l'architecture transparente des villes modernes, mais cette dernière devient vite son sujet de prédilection, et d'inquiétude, traversant tous ses ouvrages. C'est avec noirceur, paradoxalement, que l'auteur dresse le tableau de cet urbanisme qui a comme principe implicite la transparence. La ville est ainsi en perte de substance, de matérialité, de stabilité, de densité. Le monde moderne, à l'instar de ses villes, est comme une immense interface où tout se déplace : un ensemble de flux. À la matière s'est substituée la vitesse, celle des transports, mais aussi celle des transferts d'informations. L'espace-temps est devenu une notion instable, c'est la lumière et la vitesse qui régissent les échanges. L'écran constitue un nouveau type de transparence : il fait voir à travers les murs, fait pénétrer la lumière des images dans les moindres recoins. Le mur, remplacé par les écrans omniprésents, disparaît de l'architecture, comme pour exemplifier ce passage vers une dématérialisation généralisée à l'ère de l'ordinateur et des transports toujours plus rapides. Loin de dresser l'éloge de cette vitesse, comme avaient pu le faire les Futuristes avant lui, c'est au contraire

³⁷¹ Initialement, Tati voulait qu'à la fin de *Playtime* les personnages sortent de l'écran pour être projetés sur le mur, afin qu'on se rende compte qu'il ne s'agissait pas de fiction mais de la « vraie vie ».

une vision très pessimiste que partage l'auteur, inquiet de cette perte de substance du bâti comme de la société.

L'urbanisme est régi par les nouvelles valeurs de la modernité : la vitesse, la lumière. A une époque où les découvertes scientifiques portent sur l'espace-temps, voire l'espace-matière-temps, et où les déplacements se font supersoniques, voire hypersoniques, comment la vie en ville s'organise-t-elle ?

Autrefois, matériel et immatériel étaient des repères stables, séparés visuellement par l'horizon.

L'azur c'est l'épaisseur optique de l'atmosphère, la grande lentille du globe terrestre, sa brillante rétine. De l'outremer à l'outre-ciel, l'horizon dépar-tage la transparence de l'opacité. De la matière-terre à l'espace-lumière, il n'y a qu'un pas, celui du bond ou de l'envol capables de nous affranchir un instant de la gravité³⁷².

A cette conception traditionnelle de l'espace s'oppose celle du siècle de la vitesse de la lumière, où le réel s'estompe. La transparence de la fenêtre traditionnelle, ceinte par la stabilité et l'opacité du mur, est remplacée par celle réelle de la vitre en guise de mur, et celle virtuelle des écrans qui prolifèrent : télévision, ordinateur, auxquels il faudrait ajouter depuis que Virilio a écrit son livre, l'écran omniprésent du smartphone. « *Si la Cité topique s'était jadis constituée autour de la « porte » et du « port », la métacité télétopique se reconstitue désormais autour de la « fenêtre » et du « téléport », c'est-à-dire, autour de l'écran et du créneau horaire*³⁷³ ».

Ce passage offre une grille de lecture au gag de Tati mentionné plus haut, où les deux familles semblent interagir et se regarder, dans un face-à-face parfois voyeuriste, cependant il ne s'agit pas de fenêtres entre les appartements mais d'écrans de télévision. Chaque famille reste isolée, et les écrans se substituent aux rapports humains.

Au moment précis où la nécessaire transparence directe de l'épaisseur « optique » de l'atmosphère terrestre se double d'une transparence, indirecte celle-là, de l'épaisseur électro-optique (et acoustique) du domaine des télé-communications en temps réel, on ne peut plus longtemps encore négliger les dégâts du progrès dans un domaine omis par les écologistes : celui de la relativité, c'est-à-dire, d'un nouveau rapport aux lieux et aux distances de temps, créé par la révolution des transmissions, avec la mise en œuvre récente de la vitesse absolue des ondes électromagnétiques³⁷⁴.

³⁷² Paul Virilio, *La vitesse de libération*, Paris, Éditions Galilée, 1995, p. 11.

³⁷³ *Ibid.*, p. 40.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 77.

La vitesse bouleverse les modes de vie. En conséquence, la transparence règne : « *la vitesse tue la couleur*³⁷⁵ ». A l'intervalle topique et temporel se substitue l'immédiateté des communications. Il faut gagner du temps. Le phénomène de pollution atmosphérique est redoublé par la pollution que Virilio qualifie de dromosphérique (de dromos, la course³⁷⁶).

Virilio offre ainsi une interprétation singulière des tendances modernes : la multiplication des écrans avec leur fausse transparence entraîne une mode du diaphane. Après les robes blanches filmées par les frères Lumière, le star-system se développe à partir de cet idéal du diaphane devenu « tendance³⁷⁷ ».

L'ancien concept de voyage est selon Paul Virilio remplacé par celui de trajet. On peut une fois de plus établir un parallèle avec *Playtime*, qui donne à voir de manière un univers urbain où tout semble se dématérialiser en une transparence « technologique ». Dans le film en effet, nombreuses sont les scènes tournées dans des lieux de passage : escalators, couloirs, aéroport, ascenseurs, embouteillages. Tandis que le voyage s'accompagne d'une durée, d'une ouverture à ce qui advient, d'un dépaysement, le terme de trajet connote en revanche une simple formalité dans l'emploi du temps, un déplacement routinier qui n'offre rien en termes de découverte ou de dépaysement. Les moyens de transports visibles dans le film sont universels, ils pourraient se trouver n'importe où dans le monde, tout comme les tours des villes. Tout au long du film, les architectures se ressemblent. Tati pousse le trait : des publicités vantant des voyages à l'autre bout du monde ne font qu'afficher des bâtiments vitrés exactement identiques³⁷⁸. Paul Virilio traduit ce phénomène autrement : l'univers rétrécit selon lui avec le formatage qu'opère la mondialisation et la standardisation de l'urbanisme. Pire encore : il se dématérialise³⁷⁹.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 76.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 35.

³⁷⁷ « Par définition, la star doit être elle aussi photogénique, les acteurs des deux sexes abusent de la poudre de riz sur le visage et le corps, les femmes brunes sont décriées « moins séduisantes » et la vogue des cheveux platinés, comme celle des vêtements en lamé, tissus-miroir de métal clignotant, est destinée à faire de la vedette un être lui aussi sans forme stable, aussi diaphane que si la lumière passait au travers de ses chairs ; mais la pellicule est réellement transparente et la star n'est qu'un spectre d'absorption proposé au regard du spectateur, un fantôme qu'on interviewe, disait Michel Simon. » Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, Paris, Éditions Galilée, 1989, p. 62.

³⁷⁸ Il est intéressant de noter qu'à l'inverse, Paul Scheerbart quant à lui prédit dans son utopie moderniste *L'architecture de verre*, (voir *supra*) un bouleversement de nos habitudes de voyage grâce au verre : alors que le voyage se fait habituellement par « pure nervosité », toutes les architectures balnéaires ou de montagne se ressemblant, « à l'avenir, on "voyagera" » pour aller voir les nouveaux ouvrages de l'architecture de verre, et aucun ne sera jamais, où que ce soit, semblable à l'autre. » Paul Scheerbart, *L'architecture de verre*, *op. cit.*, p. 129.

³⁷⁹ Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, *op. cit.*, p. 127 : « l'histoire des batailles découvrait la délocalisation comme précipitation vers un ultime record métaphysique, dernier oubli de la matière et de notre présence au monde, au-delà du mur du son et bientôt du mur de la lumière ».

2.4.5.5. *Ethyrologies*



Ethyrologies, estampes sur papier calque, env. 30 x 40 cm

Ethyrologies est un feuilleté de calque sur lequel j'ai tiré des estampes, en utilisant une encre rouge. La transparence-translucide du calque est opacifiée par les superpositions à l'encre, cette dernière imprimant une forte dimension corporelle sur le papier. En effet, les réseaux de lignes des estampes rappellent les tissus corporel et la circulation sanguine. De plus, le calque, gondolé car il a été mouillé pour devenir « amoureux », prend l'apparence de peaux translucides, cette impression étant renforcée par la superposition des trois strates qui n'est pas sans rappeler l'étagement de l'épiderme, du derme et de l'hypoderme.

2.4.5.6. **Dérives totalitaires : la dictature de la transparence**

On peut se demander si Jacques Tati, d'origine russe et dont le patronyme est Tatichev, avait lu le roman de son compatriote Ievgueni Zamiatine, *Nous Autres*³⁸⁰, tant ce roman

³⁸⁰ Eugène Zamiatine, *Nous autres*, [1920], trad. B. Cauvet-Duhamel, préf. George Semprun, Paris, Gallimard, 1971. Aldous Huxley et George Orwell ont lu ce livre et s'en sont inspirés pour écrire leurs propres dystopies. Ievgueni Zamiatine, ingénieur naval, professeur et écrivain, écrit ce roman en 1920-1921, mais ce dernier est interdit par le régime. En filigrane dans la fiction, apparaît en effet la déception de l'auteur vis-à-vis de la révolution d'Octobre. Le roman n'est donc publié que quatre ans plus tard, en langue anglaise. Accusé d'antisoviétisme à la parution du roman, Zamiatine est d'abord menacé d'exil avant d'être au contraire forcé à rester en Russie. Il écrit alors directement à Staline pour obtenir l'autorisation de quitter le pays, faveur qui lui est accordée en 1931.

semble dépeindre un univers semblable à celui de *Playtime*, un monde pris dans la claustrophobie que suscite le verre.

Ce roman dépeint un futur lointain où les gens ne portent plus des noms mais des numéros. L'individu n'existe quasiment plus, chacun portant un numéro à la place d'un nom, et consacrant sa vie à la collectivité. Un Etat Unique est instauré, le Bienfaiteur étant réélu chaque année par un vote non caché. Le bonheur, obligatoire, passe par la suppression de la liberté. A cette fin, aucune zone opaque d'intimité n'est autorisée, et l'habitat est entièrement transparent. Seule ombre au tableau : les gens ne sont pas aussi transparents que les murs de verre de la cité, parce qu'il leur reste encore une âme...

Le protagoniste principal et narrateur de l'histoire, D-503, est constructeur de l'Intégral, un engin spatial en verre destiné à coloniser les autres planètes pour « *forcer* [leurs habitants] à être heureux³⁸¹ ». Ce personnage, d'abord acquis à la cause de son régime, est bouleversé par une rencontre qui le rend malgré lui un dissident du régime.

Le roman de *Zamiatine* exploite toutes les facettes de la transparence. Quelles dimensions celle-ci revêt-elle dans cette fiction ?

La transparence est avant tout un procédé d'écriture. En effet, l'astuce narrative trouvée par l'auteur pour que l'on puisse pénétrer dans les pensées secrètes du protagoniste, D-503, est de lui faire tenir un journal intime (pratique interdite par l'Etat Unique) avec une absolue franchise, journal qui a pour destinataires d'hypothétiques habitants d'autres planètes, afin de leur vanter les mérites du bonheur obligatoire. On trouve ici la transparence au sens psychologique du terme, comme pacte autobiographique (fictif), comme en atteste cette note écrite par le protagoniste :

Je le répète : je me suis imposé l'obligation d'écrire sans rien cacher. C'est pourquoi, quelque pénible que cela puisse m'être, je dois faire remarquer ici que, manifestement, même chez nous, la solidification, la cristallisation de la vie ne sont pas terminées et que quelques marches sont encore à franchir pour arriver à l'idéal. L'idéal, c'est clair, sera atteint lorsque rien n'arrivera plus ; malheureusement³⁸²...

Ce journal, qui a pour but de vanter les mérites d'une société si bien réglée, déroge cependant à son programme initial pour laisser s'épancher le sentiment amoureux du personnage. C'est ainsi que paradoxalement, la transparence n'aboutit pas à la clarté mais à l'obscurité du trouble qui l'agite, à mesure qu'il plonge malgré lui dans une passion amoureuse pour une dissidente de l'Etat Unique.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 15.

³⁸² *Ibid.*, note 6, p. 36.

D'autre part, la transparence est celle matérielle de la ville, construite uniquement en verre. L'architecture conditionne ainsi l'absence d'intimité et de pensées secrètes, et la transparence psychologique en tant qu'absence de pensées secrètes. La transparence est donc aussi psychologique. Toute opacité étant associée à l'idée d'obscurantisme, l'idéal veut ainsi que les gens soient aussi transparents que les façades. D-503 s'extasie au début du récit : « *J'aime, et je suis sûr de ne pas me tromper si je dis que nous aimons seulement ce ciel irréprochable et stérile. En des jours comme celui-ci, le monde entier paraît être coulé dans le même verre, éternel et impassible, que celui du Mur Vert et de tous nos édifices*³⁸³. » Ou encore : « *Le ciel magnifiquement bleu, les minuscules soleils dans chacune de nos plaques, les visages non obscurcis par la démente des pensées, tout semblait fait d'une seule matière lumineuse et souriante*³⁸⁴. » La seule intimité concédée aux individus est celle de l'accouplement, rideaux baissés, mais seulement à une cadence et des horaires imposés par la société grâce à un système de billets³⁸⁵. Ainsi, la procréation est assurée sans que l'amour, cette force subversive, puisse prendre racine.

Qui plus est, la transparence est celle du bonheur, qui dépend de l'absence de pensées privées et d'instincts, vus comme des résidus d'animalité. Le protagoniste aspire à devenir aussi transparent et limpide que le verre qu'il adore, mais il se désole du reste d'animalité qui reste en lui. En effet, à la pureté du ciel s'oppose le trouble intérieur de son âme. « *Je respire l'air très pur des montagnes, et malgré tout, je me sens nuageux, plein de toiles d'araignée et oppressé par un X. Est-ce à cause de mes pattes velues, parce que je les ai eues pendant longtemps devant les yeux*³⁸⁶ ? » Cette animalité psychologique se traduit aussi dans le corps. D-503 hait ses mains parce qu'elles sont velues, et lui rappellent son animalité. Cette volonté de séparation d'avec l'animalité se traduit dans l'organisation spatiale de ce monde : depuis la guerre de deux cents ans, un mur de verre a été dressé entre les villes de verre et le monde sauvage, peuplé d'animaux, de plantes et de quelques rebelles.

A l'image du verre, dont les parois séparent sans les isoler visuellement les hommes, l'idéal moral est celui de la transparence, et l'expression « *c'est clair* » revient comme un leitmotiv sous la plume du narrateur³⁸⁷.

³⁸³ *Ibid.*, p. 17.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 19.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 53 : « *arrivé de l'autre côté de l'avenue, je regardai autour de moi. Ici et là, dans les masses de verre traversées par le soleil, s'étagaient des cellules gris-bleu, aux rideaux baissés et qui faisaient tache. C'étaient les cellules du bonheur rythmique, taylorisé* ».

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 35

³⁸⁷ Par exemple : « *L'idéal, c'est clair, sera atteint lorsque rien n'arrivera plus* ». *Ibid.*, p. 36,

Celui-ci s'extasie devant la construction de L'Intégral, où le verre unit hommes et machines dans la société. Décrivant le travail, tayloriste, il écrit :

A l'aide du feu, ils coupaient et soudaient les blocs de verre. Sur des rails de verre, des monstres transparents, en verre, se déplaçaient lentement, c'étaient des grues qui, comme les hommes, se tournaient avec soumission, se penchaient et déversaient leurs charges dans les entrailles de l'Intégral. Toutes ces choses ne faisaient qu'un : les machines parfaites, semblables à des hommes, et les hommes parfaits, semblables à des machines³⁸⁸.

Néanmoins, D-503 entre en contradiction avec lui-même en vivant un amour subversif pour une femme rebelle, qui est son exact opposé. Celle-ci lui donne rendez-vous dans une maison antique, vestige opaque des siècles passés, qui tout comme les rides d'expression de son visage, se situe aux antipodes des tours de verre lisses, froides et dénuées d'histoire³⁸⁹.

Le verre n'est cependant pas seulement associé à l'idée de raison et de civilisation : peu à peu dans le roman, il revêt aussi une dimension de fragilité. Lorsque le narrateur survole la ville, il la décrit comme « *un amas de glaces bleues*³⁹⁰. » Puis soudain il l'imagine en train de craquer, comme s'il s'agissait de ses sentiments, mais il revient à la raison : « *D'ailleurs pourquoi écris-je tout cela et d'où me viennent des étranges impressions ? Il n'y a pourtant pas de débâcle des glaces qui puisse briser le cristal très pur et très solide de notre vie*³⁹¹. »

Un passage m'a marquée dans la mesure où il évoque la sensibilité des membranes.

J'ai eu un jour à calculer la courbe d'une membrane de rue d'un nouveau type. (Ces membranes, artistiquement décorées, enregistrent actuellement toutes les conversations de la rue pour le Bureau des Gardiens.) [...] J'étais devenu une membrane rose et toute tremblante, un être étrange composé d'un seul organe : l'oreille. [...] La membrane fortement tendue tremblait et enregistrait le silence. Non, elle enregistrait les violents coups du cœur contre les baguettes de fer, suivis de pauses interminables³⁹². »

Dans ce passage, la membrane a une double fonction. Totalitaire, elle est un instrument de contrôle des citoyens. Individuelle et sensible, elle se fait « membrane du cœur » et incarne la liberté irréductible de l'être dans ses replis. Elle traverse ainsi les multiples couches de la société jusqu'au plus profond de l'être.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 92

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 37 : les traces du temps sur le visage de l'ancienne et sur la maison antique sont présentés comme des éléments subversifs dans ce monde futuriste où tout est lisse : « *ses rides brillèrent, c'est-à-dire qu'elles se réunirent en faisceaux convergents, ce qui fit croire qu'elles brillaient* ».

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 126.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 126.

³⁹² *Ibid.*, p. 63.

Enfin, la transparence est également mortifère, tant comme valeur que comme matériau. En effet, le roman est celui d'un putsch raté de peu contre le totalitarisme de verre. De plus, à la fin du récit, le verre est le matériau par lequel on met à mort la bien-aimée de D-503, sous la forme d'une cloche de verre sous vide. Mais D-503, qui vient de subir la Grande Opération (ablation de l'âme), n'a heureusement plus de sensibilité pour se désoler de cette exécution. La transparence en tant qu'idéal a donc dans le récit des répercussions très concrètes : espionnage, censure, tortures, exécutions. Elle installe en réalité l'opacité du contrôle et de la dictature.

En ce sens, elle est ainsi paradoxale. Cette transparence totale est en effet au départ un idéal démocratique : elle est censée signifier la clarté des objectifs et des processus politiques, ainsi que la fin des secrets individuels comme étatiques. Et pourtant, sous couvert de cette transparence, se met en place l'opacité la plus totale, celle d'un totalitarisme liberticide. Le livre est un roman d'anticipation, non-seulement en ce qu'il relève de la science-fiction, mais aussi dans la mesure où il anticipe les dérives staliniennes et le totalitarisme de l'idéal fasciste. En ce sens, Zamiatine nous met en garde contre tout idéal de transparence absolue et son corollaire, l'idéal de pureté. Si la transparence est du côté de l'Etat unique, alors seule l'opacité de l'hérésie peut y résister, au moyen de l'esprit critique. Comme Jorge Semprun l'écrit dans sa préface au roman : « *Seuls les hérétiques, rejetant le présent au nom de l'avenir, sont l'éternel ferment de la vie et assurent l'infini mouvement en avant de la vie*³⁹³. »

Ainsi, comme nous l'avons vu, le verre est fantasmé par Zamiatine comme le matériau d'un futur cauchemardesque. Matériau « barbare » au sens benjaminien du terme, il est vecteur d'une modernité qui fait table rase du passé. De plus, sa transparence permet une « *idéologie d'obéissance cristalline*³⁹⁴ » qui n'est autre qu'un totalitarisme. Le verre est ainsi, bien plus qu'un simple matériau, un véritable support idéologique.

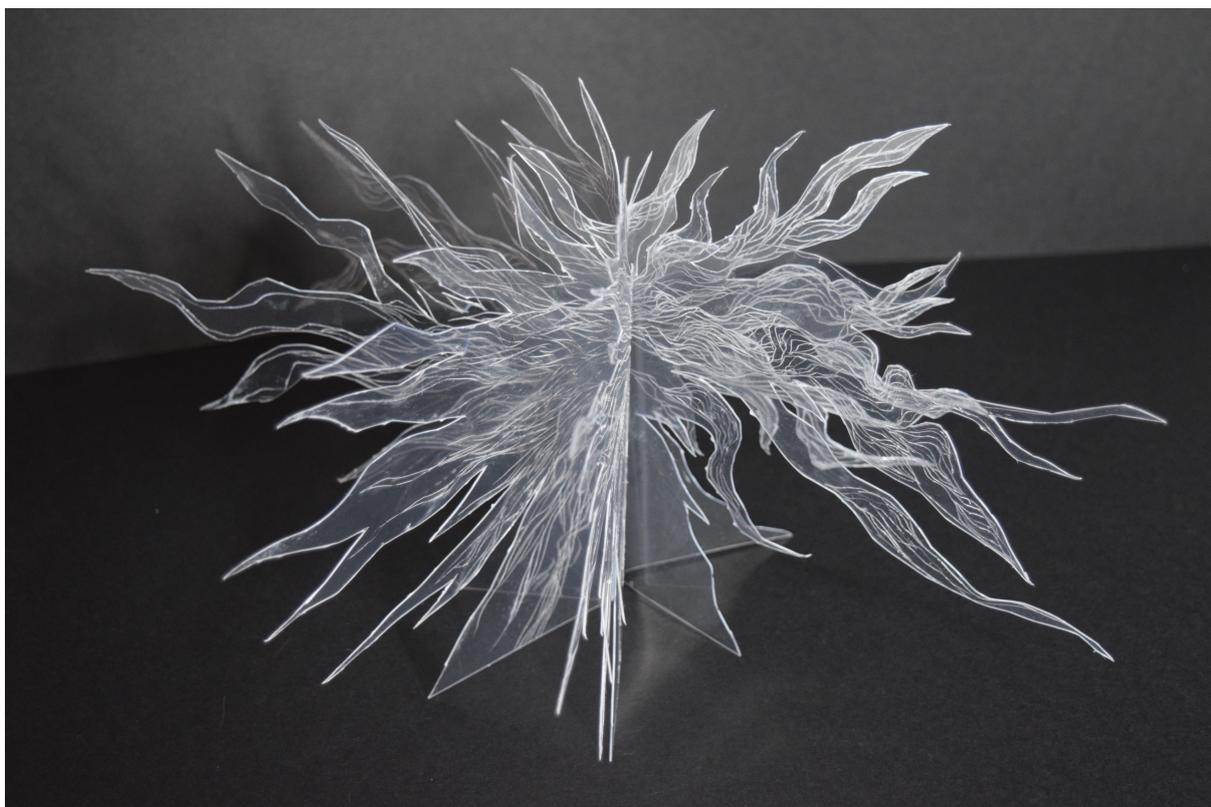
2.4.6. Faire corps avec la transparence

Le verre et ses avatars modernes en plastique transparent sont-ils tous condamnés à rester hors de toute dimension corporelle ? Il s'agit maintenant d'envisager quelques alternatives à la conception benjaminienne de la transparence.

³⁹³ *Ibid.*, p. 11.

³⁹⁴ Pour reprendre l'expression utilisée par Florence de Mèredieu à propos de *Nous autres*, dans *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 132.

2.4.6.1. *Photorayons*



Photorayons, plaque d'acétate gravé, peinture à l'huile, 15 x 25 cm

Photorayons est une petite sculpture réalisée en acétate gravé et rehaussé de peinture blanche au creux des sillons. Les plis maintiennent le plastique rigide en position verticale, mais quelques lignes gravées et qui s'échappent horizontalement du centre, menacent de déséquilibrer l'ensemble. Cette composition aux formes angulaires déploie un dynamisme visuel centrifuge, évoquant une explosion ou des éclairs. La transparence et les découpes acérées de cette sculpture, bien que paraissant éloignées de toute évocation corporelle, tentent néanmoins de rendre visible l'énergie vitale invisible au sein du corps, cette énergie qui est de l'ordre de la décharge électrique. Le matériau transparent n'est pas, pour ma part, aux antipodes du vivant : il permet de questionner les limites de la visibilité. Cette production s'inscrit dans une troisième voie, qui dépasse les représentations clivées entre une transparence minérale, éthérée, et un corps vivant opaque.

Peut-on en effet réconcilier, à plus grande échelle, l'architecture transparente et le vivant ? Pour éclairer ce questionnement, nous aborderons les recherches de deux artistes-architectes dont les réalisations transparentes semblent doter l'architecture d'une véritable organicité.

2.4.6.2. Transparence et suspension

Aux antipodes d'une conception hygiéniste et moderniste, voire futuriste, de la ville de verre aseptisée, ayant effacé toutes traces du passé, l'artiste et architecte Tomás Saraceno propose un modèle qui concilie transparence et vécu personnel. A l'intersection entre architecture, biologie, ingénierie et arts plastiques, il dessine des espaces utopiques qu'il tente ensuite de construire, sous forme d'installations. Le dessin dans sa pratique correspond alors véritablement au *disegno* selon Léonard de Vinci, manière de penser, de planifier, forme de design dans le sens où il mène à une construction concrète. La transparence est alors explorée à la fois au travers de dessins filamenteux, et d'installations. De quelle manière les productions de cet artiste rétablissent-elles le lien perdu entre transparence et corps vécu ?

Afin d'étudier cette question, prenons comme exemple un ensemble de propositions utopiques, *Cloud cities*³⁹⁵. Il s'agit d'un projet d'architecture utopique regroupant un ensemble de dessins et d'installations réalisées lors de deux expositions, à Berlin et Düsseldorf.



Tomás Saraceno, *Cloud cities*, dessin sur impression numérique, 61.0 x 76.2 cm

³⁹⁵ Tomás Saraceno, *Cloud Cities*, Éditions Daniel Birnbaum, Udo Kittelmann, Hans Ullrich Obrist, coll. « Distanz », 2011.

Réalisé à l'occasion de l'installation faite par l'artiste en 2012 sur le toit du Metropolitan Museum of Art, ce dessin donne à voir un vaste réseau de lignes et des polyèdres en suspension dans l'air, surplombant le musée, Central Park et la ville entière, en une sorte de redoublement aérien. Des personnages se promènent dans ces structures, où sont aménagées des échelles. La notion d'architecture comme un refuge solide, rectiligne, géométrique, ancré au sol est ici mise à mal au profit d'une structure filiforme, ouverte, transparente³⁹⁶, fluide, suspendue en l'air. Le dessin, réalisé à la manière d'un projet d'architecte, n'a cependant pas seulement le statut de projet destiné à être réalisé mais, hors de toute catégorie rigide, il est artistique en soi et vecteur d'imagination. L'urbanisme imaginé dans ce dessin est ainsi un urbanisme aux antipodes du monumental en tant que structure d'érection, et il laisse le sol intact en se déployant dans les airs. La transparence est dans ce projet une transparence-grille, qui permet une déambulation aérienne.

En quoi cette transparence est-elle proche du vivant ? D'une part, la nature modulaire des structures permet d'imaginer un déploiement de celles-ci, de l'ordre de la prolifération. D'autre part, cette architecture épargne le sol en se déployant dans les airs ; inspirée des toiles des araignées, elle favorise une meilleure communication entre tous les êtres vivants, et en respectant les espaces de chacun. Enfin, la dimension biologique de l'œuvre s'exprime dans les formes qu'elle adopte : les lignes du dessin font penser aux tissus internes du corps, qu'il s'agisse de muscles, tendons ou autres membranes fibreuses³⁹⁷ vues au microscope, tandis que les polyèdres rappellent les cellules. La mère de Tomás Saraceno est biologiste, ce qui l'a certainement influencé et lui a donné la passion pour l'organique. Il s'inspire ainsi des bactéries, en communication avec les molécules. La forme ronde et les lignes, fibres, sont donc des éléments censés rapprocher l'architecture de la nature corporelle de ceux qui l'habitent.

³⁹⁶ Selon la définition de la transparence-grille, voir *supra*.

³⁹⁷ Voir *supra*, la typologie des membranes corporelles établie par Xavier Bichat.



Tomàs Saraceno, *In Orbit*, 2003, installation dans le hall du pavillon K21, à la Kunstsammlung NRW de Düsseldorf

On retrouve cette manière de concevoir l'architecture dans une installation, *In Orbit*, réalisée par Tomás Saraceno dans le hall du K21 Standehaus, à Düsseldorf. On y voit également des structures cellulaires et des réseaux de fibres. Reprenant la transparence-grille du dôme de verre, trois strates de filets séparées par des ballons permettent aux spectateurs d'expérimenter une sorte de flottaison, jusqu'à vingt-cinq mètres au-dessus du sol. Ces derniers peuvent se déplacer sur les filets, rebondir, s'allonger au-dessus du vide, déambuler les uns au-dessus des autres, pris dans une forme de sociabilité créée par les réseaux des cordes, qui transmettent d'une strate à l'autre les vibrations des mouvements. Les sphères géantes, qu'elles soient transparentes et gonflées ou métallisées, peuvent rappeler des ballons, des planètes comme le titre y invite³⁹⁸, ou des bulles, mais pour ma part elles évoquent plutôt des cellules prises dans les tissus du corps. L'échelle se brouille, les spectateurs circulent comme

³⁹⁸ L'artiste invite le spectateur, au travers de cette œuvre, à opérer un décentrement et à expérimenter le vide : « Il se trouve qu'environ quatre-vingt-quinze pour cent de l'univers est constitué d'énergie noire et de matière noire, le reste — tout ce qui existe sur Terre, tout ce qu'on observe — les planètes, les plantes, l'eau, les humains, l'hydrogène, l'hélium... tout ce qui est connu représente moins de cinq pour cent de l'univers ». Traduction personnelle. Source : <https://studiotomassaraceno.org/in-orbit/>

des microorganismes à l'intérieur de ce corps géant qu'est l'architecture, dont l'installation semble rendre visible la structure interne.

Mais n'est-ce pas l'invisible microscopique du corps des spectateurs que révèle *In orbit* ? La dichotomie entre architecture et corps vivant disparaît à mesure que l'on imagine agrandis les cellules et membranes internes composant le corps. La transparence est alors liée aux corps vivants qui la parcourent. Cette relation est empreinte d'une certaine douceur : l'installation invite, accueille, offre soutien et flexibilité. Loin d'une conception rigide de l'architecture comme une érection, est proposé un modèle d'architecture suspendue, gonflée, souple. L'œuvre, qui permet une immersion des spectateurs, leur propose une nouvelle manière d'habiter le lieu, en apesanteur parmi les membranes souples et transparentes des filets et des bulles. On peut penser aux sculptures molles de Claes Oldenburg et à leur parenté avec les organes humains³⁹⁹ : ici c'est l'architecture elle-même qui s'apparente à la mollesse du corps et à ses tissus cachés. Dans les dessins et installations de Saraceno, c'est la conception entière de l'urbanisme qui est remise en cause : la ville n'est plus aux antipodes du corps, elle l'enveloppe, le suspend, et fait rêver.

Car le rêve occupe une place importante dans le travail de Saraceno : celui de voler. La transparence, compromis entre le matériel du bâti et l'immatériel du rêve, permet la suspension. Saraceno se considère moins comme un idéaliste ou un utopiste qu'un « *réaliste spéculatif* ».

Les rêves utopiques nous guident vers l'impossible. Jules Verne a commenté cela : "tout ce qui est impossible reste à faire". Si nous ne nous fixons pas des objectifs élevés, comment voulons-nous avancer ? ... L'utopie doit inclure tout le monde et toute chose, et nous devons tous avoir le courage de rêver, et partager la responsabilité non d'un seul, mais de nombre de futurs possibles⁴⁰⁰.

Alors qu'utopie signifie habituellement projet irréalisable, hors de tout lieu (*topos*) réel, Saraceno affirme au contraire un pouvoir de concrétisation, une virtualité de l'utopie, qui est puissance à actualiser. L'utopie peut prendre corps dans un lieu, elle est possible. C'est donc en lien avec la sensibilité, l'imagination, le rêve, que Saraceno conçoit ses architectures. Le matériau qui compose la plupart de ses suspensions transparentes est l'aérogel,

³⁹⁹ Maurice Fréchuret évoque les sculptures molles et analyse le travail de Claes Oldenburg. Il distingue trois catégories du mou : entasser, laisser pendre, et nouer. « *Les voilà ces objets, délivrés de l'obligation de tenir la pose, libres de s'affaisser et de laisser entr'apercevoir le sens de cet affaissement ! [...] les choses de la vie quotidienne sont pour lui des objets de méditation où se concentrent les données mêmes de l'existence.* » Maurice Fréchuret, *Le mou et ses formes, essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe siècle*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2004, p. 104.

⁴⁰⁰ Tomás Saraceno, *Cloud Cities, op. cit.*, p. 42. Traduction personnelle.

utilisé pour les costumes de cosmonautes notamment, parce qu'il est plus léger que l'air. Saraceno a créé son propre aérogel. Ce matériau transparent et léger est comme une seconde peau enveloppant le corps⁴⁰¹. L'enveloppe de l'architecture n'est plus un mur pesant et rigide, mais une membrane sensible et accueillante. La frontière entre espace corporel et espace architectural tend à s'effacer.

Enfin, la manière toute organique avec laquelle le travail de l'artiste se déploie illustre également cette conception sensible en lien avec le corps vécu. Les rêves génèrent des dessins qui à leur tour génèrent des installations qui sont comme des matrices pour de possibles villes. Les espaces sensibles conçus et créés par Saraceno expriment une dimension vitale, une idée de croissance, de reproduction. Les idées deviennent une sorte d'écosystème en devenir. L'artiste, passionné par les araignées, qui tissent leur toile comme lui-même tisse ses installations, s'inspire plus généralement de la nature et de l'écologie. Les réseaux de ses lignes dessinées ou tendues sont comme autant de connections entre individus, entre espèces. Au-delà de la référence à internet et aux réseaux de communication, Saraceno puise son modèle dans le domaine scientifique. Il cite ainsi Fritjof Capra, l'auteur des *Connexions invisibles* : « *Les diverses espèces d'un écosystème ne forment pas de hiérarchies, comme on le prétend souvent, mais forment des réseaux à l'intérieur d'autres réseaux*⁴⁰². »

Au modèle linéaire, il convient donc selon le chercheur de préférer celui du réseau, de ce qu'il appelle membrane, pour réaliser une étude systémique du vivant. Les membranes relient toutes les échelles du monde vivant, tout est interconnecté. De même, Saraceno propose de concevoir le bâtiment, et au-delà l'urbanisme, sur ce même modèle en réseau. Son œuvre semble alors mettre en lumière les parentés secrètes entre la structure des micro-organismes, des organismes, et des espèces. Les dessins, installations et projets de villes se déploient dans l'espace comme autant d'écosystèmes, reliant nature et culture, organique et inorganique, microscopique et macroscopique, individuel et collectif, rêve et réalité dans un mouvement d'expansion et de concrétisation.

Si les transparences, de par leur relative invisibilité, tendent à l'immatérialité, en lien avec l'utopie, elles sont envisagées par l'artiste comme une réalité corporelle, qui doit trouver un écho dans l'architecture. Le travail de Saraceno offre un espace d'exploration concrète de

⁴⁰¹ McLuhan considère de manière comparable l'architecture comme un redoublement des limites du corps, les murs étant une « seconde peau ». Voir *supra*.

⁴⁰² Cité par Tomás Saraceno, dans *Cloud Cities, op. cit.*, p. 44. Traduction personnelle.

la transparence comprise comme une donnée avant tout organique. Ses architectures utopiques transparentes sont calquées pour ainsi dire sur le modèle du vivant qu'elles mettent en abîme pour une plus grande harmonie entre imagination, corps et ville.

L'architecture est traditionnellement conçue comme distincte voire opposée à l'être vivant : elle est en général inanimée, bâtie à partir de matériaux organiques morts tels que le bois, ou minéraux comme la pierre, la brique, le béton ou encore le verre. Les formes sont géométriques, fonctionnelles, fixes. Le corps doit trouver un abri dans cette structure exogène, l'adaptation étant plus ou moins évidente⁴⁰³. Mais n'est-il pas possible de concevoir l'habitat comme un espace plus proche du vivant ?

La distinction entre espèces animales et espèces végétales semble aller de soi : au niveau microscopique, la cellule animale est enveloppée d'une membrane souple qui la laisse se mouvoir et échanger avec son milieu, tandis que, comme le rappelle Bergson, « *la cellule végétale s'entoure d'une membrane de cellulose qui la condamne à l'immobilité*⁴⁰⁴. » Cependant cette distinction est loin d'être évidente lorsqu'on aborde le détail. « *Aucun caractère précis ne distingue la plante de l'animal*⁴⁰⁵ » conclut Bergson : tandis que certaines plantes sont carnivores et mobiles, certains animaux sont sédentaires et se nourrissent de végétaux ou de micro-organismes. Ainsi c'est surtout une tendance dans l'alimentation qui permet de distinguer les deux règnes⁴⁰⁶. Toutefois, l'indétermination persiste dans la nature.

2.4.6.3. Cellules biologiques, cellules d'habitation

Si l'on va plus loin, ne se pourrait-il pas que l'animal, le végétal et l'art à son tour soient impossibles à distinguer ? C'est le défi que se lance l'artiste, architecte et ingénieur Zbigniew Oksiuta avec son concept d'habitat biologique.

Aux antipodes de la conception benjaminienne de la transparence, ce dernier développe des habitats biologiques où transparence et organicité sont associées. Non seulement la transparence n'est pas barbare et sans histoire dans sa pratique, mais elle est, au contraire, une matière vivante. On peut donc considérer ces créations comme du *Bioart*, ou comme l'artiste

⁴⁰³ Par exemple, Le Corbusier lorsqu'il développe son concept de Modulor tente de réformer l'architecture pour la rendre plus adaptée à l'échelle humaine.

⁴⁰⁴ Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, [1907], Paris, PUF, « Quadrige », 1998, p. 109.

⁴⁰⁵ Ainsi par exemple, Bergson rappelle que les zoospores des algues sont des êtres unicellulaires qui hésitent entre la forme animale et celle végétale. Rien ne permet de les identifier clairement. *Ibid.*, p. 113.

⁴⁰⁶ La plante se nourrit directement d'oligo-éléments, tandis que l'animal ingère la synthèse déjà effectuée par d'autres êtres.

lui-même les désigne, du *Biotech art*. Oksiuta est lui-aussi à la croisée de différentes disciplines, mêlant la biologie, les arts plastiques, la recherche en physique sur l'espace et l'architecture. Il travaille en partenariat avec des instituts scientifiques tels que l'Institut Max Planck de recherche sur la sélection végétale et la chaire de biotechnologie à l'université Cologne, ou encore le Centre allemand pour l'aéronautique et l'astronautique. L'artiste déclare ainsi dans une interview :

Il est remarquable que le nom de l'unité de base de la vie, la cellule, a une connotation spatiale et architecturale. Mais la cellule vivante n'est pas une chambre. C'est un agglomérat de protoplasme visqueux et liquide à une nano-échelle. Elle ne fonctionne pas mécaniquement mais chimiquement. En interaction dynamique avec son environnement elle produit et maintient tous les processus nécessaires à sa vie. [...] le but de la recherche est d'élever des peaux tridimensionnelles et des vessies. Ces formes spatiales peuvent être utilisées comme un contenant dont l'intérieur serait le réacteur biologique [projet *Breeding Spaces*]. [...] J'imagine l'habitat humain comme un agglomérat de matière liquide enveloppées d'une membrane avec différents compartiments dont l'intérieur jouerait le rôle de réacteur⁴⁰⁷.

La cellule deviendrait alors habitat, et synthétiserait la matière et l'énergie à partir de son environnement.

Dans ses différents projets, *Spatium Gelatum*, *Breeding spaces* et *Biological habitat*, Zbigniew Oksiuta s'efforce de faire pousser des architectures possiblement habitables sous l'eau, dans la biosphère ou dans l'espace. L'agar-agar et la gélatine, qu'il a brevetés comme matériaux de construction, ont le potentiel de devenir des terreaux fertiles pour des plantations, afin de créer des petites biosphères dans l'espace. Ainsi a-t-il expérimenté de planter des graines à l'intérieur de la paroi de gélatine, afin de créer une biosphère. Le projet *Biological habitat* qu'il développe est une vision futuriste de l'espace, où les habitations et plantations seraient hébergées dans des structures flottantes transparentes qui pousseraient et se durciraient comme le verre. Selon l'artiste, « *l'idée n'est pas de créer un nouveau foyer ou abri mais un système vivant, et dans le futur un espace vivant*⁴⁰⁸. »

Si la construction met de côté les facteurs historique, social, urbain et esthétique, c'est seulement pour se rapprocher du mode de fonctionnement et d'organisation de la matière

⁴⁰⁷ Source : <http://article.no/en/artists/2008/zbigniew-oksiuta-pl>. Traduction personnelle.

⁴⁰⁸ *Ibid.*

vivante. Des bandes d'ADN dans des bioréacteurs doivent se développer de manière autonome dans la biosphère et l'espace.



Zbigniew Oksiuta, *Un habitat fluide* (projet), 2003, modèle d'espace gélifiant flottant en dépression rempli de glycérine liquide



Zbigniew Oksiuta, *Spatium Gelatum, habitat 090704*, Forme polymérique sèche après déformation spatiale, Allemagne, 2006

Dans ces deux photographies, on peut voir deux immenses cellules en gélatine imaginées par l'artiste. L'une est habitable et solide, réalisée en gélatine, tandis que l'autre est liquide (et encore à l'état de projet). Si le projet est encore utopique et innovant voire futuriste, l'idée d'une transparence fluide, non-enfermante, souple et adaptée au vivant s'oppose à la vision inhumaine des cités futuristes de Zamiatine et Tati, ainsi que des vitres barbares,

libres de toute histoire, évoquées par Benjamin. Cette conception d'une transparence proche du corps vivant me parle, et nourrit mon imagination.

La transparence est portée dans cette pratique par des matériaux vivants, dégradables, qui adoptent des formes cellulaires plus proches du corps (infiniment petit des cellules, matrice utérine de tout individu). Elle permet au corps de se lover et se sentir protégé, dans la continuité visuelle d'un environnement lui-aussi protégé.

Ainsi, nous avons vu à travers ces exemples d'architectures-œuvres, que le verre et ses succédanés peuvent tout à fait être utilisés en prenant le contrepied de la position benjaminienne, et devenir porteurs d'une histoire, marqués par le vivant, semblables au vivant. Ceci permet de mieux saisir la valeur du verre et des plastiques transparents dans ma pratique : une fois gravés, fondus, découpés, ils deviennent porteurs d'une dimension corporelle qui accentue leur propre matérialité.

2.5. La transparence comme support d'une pratique artistique

Les différents types de transparence offrent le défi de leur tendance à l'immatérialité. En quoi peuvent-ils offrir au contraire une matérialité intéressante à travailler ? Nous aborderons d'abord la transparence-translucide, pour ensuite considérer les possibilités offertes par une transparence plus radicale, la pure-transparence. Les matériaux de cette transparence sont la résine, le plastique, le verre, la laque, l'eau, le plexiglas.

2.5.1 transparence et modernité : du verre au plastique

2.5.1.1. Le plastique : histoire et utilisations dans les arts plastiques

« Le plastique peut être vu de diverses manières : comme un déchet, comme une matière intéressante dans le contexte de l'art, comme une matière à la surprenante vitalité, ou comme quelque chose d'allégorique⁴⁰⁹. »

« Le plastique « est la première matière magique qui consente au prosaïsme⁴¹⁰ »

En ce qui concerne la pure-transparence, l'utilisation du verre a connu un âge d'or en architecture. En art, la transparence se présente également comme vecteur de modernité.

⁴⁰⁹ Tony Cragg, cité dans Pascale Daviot-Le Thorel, *Le Petit dictionnaire des artistes contemporains*, Paris, Larousse, 1997, p. 64.

⁴¹⁰ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 171.

Avec les avant-gardes s'opère une révolution dans l'utilisation des matériaux⁴¹¹. Par exemple, Umberto Boccioni, s'insurgeant contre la hiérarchie des matériaux en art se déclare dans son *Manifeste technique de la sculpture futuriste pour que* « les plaques de verre transparent, les bandes de métal, le fil de fer, les lampes électriques intérieures ou extérieures indiquent les plans, les tendances, les tons et demi-tons d'une nouvelle réalité⁴¹²».

Mais le verre, matériau fragile, a été supplanté en architecture par des matériaux plus malléables : les plastiques. Que sont-ils exactement ? Et peuvent-ils constituer un matériau artistique ?

Pour rappel, on utilise l'adjectif plastique pour désigner à propos d'un matériau son état mou, intermédiaire entre le solide et le liquide. Par extension le terme qualifie ce qui a l'art de donner une forme (par exemple la chirurgie plastique). Selon une autre acception encore, il est relatif aux arts dont le but est l'élaboration de formes : sculpture, architecture, dessin... Enfin, avoir une belle plastique, c'est avoir de belles formes corporelles, ce qui associe plastique et esthétique.

Le terme plastique, du grec *plastikos*, argile, cire, qualifie un matériau suffisamment malléable pour être pétri. Il existe des plastiques naturels⁴¹³. Par extension, le terme de plastique désigne une substance à base de carbone, construite de longues chaînes de molécules, qui lui confèrent à la fois résistance et flexibilité. Depuis 1941 est apparu un substantif, le plastique, désignant cette matière synthétique constituée de macromolécules obtenues par polymérisation ou polycondensation. Cette matière est molle à un moment de sa fabrication, d'où son nom. Tandis que les thermodurcissables ont une forme définitive, les thermoplastiques peuvent être à nouveau ramollis. Découvert il y a à peine cent ans, le plastique synthétique a bouleversé nos sociétés⁴¹⁴.

Aujourd'hui, il est omniprésent et sa présence s'avère problématique sur le plan environnemental. Mais au départ ce matériau a suscité un réel engouement. Dans ses *Mythologies*, Roland Barthes s'enthousiasme pour la « substance alchimique » qu'est le plastique.

⁴¹¹ Degas, précurseur de l'assemblage, réalise sa petite danseuse avec de la cire, de vrais cheveux, des habits et chaussures. Dans cette lignée, les avant-gardes s'insurgent contre la hiérarchie des matériaux.

⁴¹² Umberto Boccioni, *Manifeste technique de la sculpture futuriste*, Milan, 11 avril 1912. Boccioni y déclare vouloir détruire la prétendue noblesse, toute littéraire et traditionnelle, du marbre et du bronze, pour favoriser l'émergence de nouveaux matériaux plus modernes.

⁴¹³ Par exemple la corne, l'ambre, l'écaille, la gomme laque sont des plastiques naturels.

⁴¹⁴ Le premier plastique synthétique apparaît en 1907, lorsque le chimiste belge Leo Baekeland met au point la bakélite, en vue de produire un plastique aussi transparent que le verre. En 1920 la pétrochimie allemande prend son essor, et dans les années 1950 le plastique a déjà envahi le quotidien.

Plus qu'une substance, le plastique est l'idée même de sa transformation infinie, il est, comme son nom vulgaire l'indique, l'ubiquité rendue visible ; et c'est d'ailleurs en cela qu'il est une matière miraculeuse : le miracle est toujours une conversion brusque de la nature. Le plastique reste tout imprégné de cet étonnement : il est moins objet que trace d'un mouvement⁴¹⁵.

La malléabilité de la matière et ses multiples formes et couleurs en font un matériau dont les ressources paraissent inépuisables. Il peut ainsi être moulé, coulé, peint ou teint dans la masse, fondu, assemblé, gonflé comme une bulle puis refroidi pour devenir film ou sac plastique, présenté en feuilles, en billes, en fils, opaque ou transparent.

Un film rend bien compte de cet enthousiasme : c'est celui réalisé par Alain Resnais, intitulé *Le chant du Styrène*. Il s'agit d'un petit documentaire de quatorze minutes réalisé en 1958 pour les usines Pechiney.



Alain Resnais, *Le chant du styrène*, 1958, photogramme

L'image suit la chaîne de fabrication d'objets en plastique colorés et joyeux, tandis que la voix-off de Pierre Dux lit un poème composé en alexandrins par Raymond Queneau à la gloire du plastique, pastichant le poème *Le lac* de Lamartine : « *Ô temps suspends ton vol, ô matière plastique/Qui es-tu, d'où viens-tu, et qu'est-ce qui explique/Tes rares qualités ?* » Cependant loin de se contenter de la fonction d'information, comme un film institutionnel devrait le faire, le documentaire développe une vision onirique de cette matière. Expérimental, il multiplie les jeux formels inspirés de l'abstraction, notamment au début du film. Dans

⁴¹⁵ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 171.

cette image, des louches de plastique transparent déroulent leur forme telles des plantes devant un fond géométrique. On peut imaginer que les louches ont été filmées en train de fondre, et ensuite que le sens de lecture a été inversé. La nature semble supplantée par une forêt de plastique vivante et organique, la transparence étant alors animée.

Ainsi le film est moins utilitaire qu'artistique, ce qui le fait allier matières plastiques et arts plastiques. C'est aussi ma démarche, lorsque j'utilise comme matériau des plastiques, comme pour jouer avec les mots⁴¹⁶.

Plus récemment, les plastiques sont apparus comme des matériaux dangereux, en raison de leur toxicité pour le corps (ainsi un grand nombre de contenants en plastique contiennent du bisphénol A), mais aussi de leur impact sur l'environnement. Aujourd'hui, ils sont considérés comme peu nobles. Avec les emballages transparents, la transparence devient banale : du film alimentaire au sac plastique en passant par les *tupperwares*, les plastiques emballent les aliments ainsi que de très nombreux produits. Malheureusement ils communiquent leur odeur à leur contenu, jaunissent, s'abîment, et viennent souiller l'environnement du fait qu'ils ne se dégradent pas naturellement, ce qui explique qu'ils soient interdits dans les commerces de certains pays aujourd'hui. Au départ fascinant, le plastique est devenu envahissant.

Et pourtant, lorsque j'utilise ce matériau je ne peux que me réjouir de ses qualités. Il peut facilement être gravé, percé, déformé, collé, brûlé, troué. Moins dur que le verre, il casse néanmoins plus difficilement. Pour ma pratique, j'utilise le plus souvent du rhénalon, du plexiglas, du polyester ou de l'acétate. Les plexiglas⁴¹⁷, rigides, sont plus ou moins épais. Ceux que j'utilise sont tantôt incolores, tantôt légèrement teintés. Les films d'acétate sont plus souples et plus fins. Il en existe de différentes épaisseurs. Les lignes gravées dans l'acétate deviennent d'un blanc opaque tandis que celles gravées dans du rhénalon restent translucides. Sous toutes ces

⁴¹⁶ Quel est, au-delà du jeu de mots, le lien entre matière plastique et arts plastiques ? Dominique Château, dans son ouvrage *Arts plastiques, archéologie d'une notion*, explore ce lien : si la notion d'arts plastiques émerge à la fin du dix-neuvième siècle, c'est après mai 68 que la notion de plasticité est mise en avant. En ce qui concerne les arts plastiques comme les matières plastiques, l'adjectif fait référence à une malléabilité, à une possible transformation de la matière.

⁴¹⁷ Le nom véritable de la matière est polyméthacrylate de méthyle, abrégé en PMMA : il s'agit d'une matière dure et transparente, synthétisée dès 1928, et mise sur le marché en 1933 sous la marque Plexiglas® par la Röhm et Haas Atkiengesellschaft. Le mot « plexiglas » provient de l'allemand *Glas*, « verre », et de *plexus*, part. passé du latin *plectere*, « tourner, rouler, tresser, tordre ». Par extension, on utilise couramment le terme « plexiglas » (parfois orthographié « plexiglass ») pour désigner toute plaque de PMMA transparente. Par commodité, reprenant l'usage courant du mot, j'appellerai le polyméthacrylate de méthyle « plexiglas ».

formes diverses, le plastique me fascine : il suscite chez moi une admiration mêlée de répulsion. Quel est son usage en arts plastiques ?

2.5.1.4. Transparences, une esthétique de l'implexité

Anton Pevsner et Naum Gabo, deux frères rattachés au Constructivisme, sont les premiers artistes à utiliser régulièrement le plastique comme matériau artistique. Cependant, acrylique ou acétate se conservent mal : ils se rayent, jaunissent, et de nombreuses sculptures ont aujourd'hui disparu.

En 1920, Gabo écrit le manifeste réaliste, cosigné par son frère Pevsner, un an avant la naissance du Constructivisme russe avec lequel ils prendront aussi leur distance, lui préférant le terme de « réalisme constructeur » à celui de « constructivisme ». Leur position se dissocie du futurisme jugé superficiel, et du Cubisme qui a pourtant nourri leur réflexion.

Le travail de ces deux frères artistes, qui ont collaboré jusqu'en 1927, décline un ensemble de recherches à partir du vide, en écho au *Manifeste réaliste* qui guide leur travail pour une trentaine d'années. Ce manifeste datant de 1920, rédigé par Gabo mais élaboré par les deux frères, à Moscou, postule les principes suivants :

- 1 « Nous renonçons à la couleur » (jugée accidentelle)
- 2 « Nous renonçons à la ligne dans sa valeur descriptive [...]. La description est un élément d'illustration graphique et de décoration. »
- 3 « Nous renonçons au volume en tant que forme picturale et plastique de l'espace » (au profit de la seule profondeur)
- 4 nous renonçons à la sculpture, à la masse comme un élément sculptural. [...] Ainsi, nous ramenons la sculpture à la ligne comme direction, et par la ligne nous affirmons la profondeur comme l'unique forme de l'espace. »⁴¹⁸.

Ce manifeste, qui affirme leur vision de l'espace et du temps, confère sa direction à leur travail des trente années suivantes, consistant à « *utiliser le vide [afin de se] libérer de la masse compacte*⁴¹⁹ ».

Cependant, à partir d'une recherche commune, la dématérialisation de la sculpture, le style propre à chacun s'affirme peu à peu, notamment à partir de 1927. Tandis que les fils métalliques permettent une transparence-grille et la structuration des vides qui deviendra chère à Pevsner, les matériaux transparents que sont le plastique, le verre, le cristal, deviendront davantage la signature de Gabo.

⁴¹⁸ Naum Gabo, *Sixty years of Constructivism*, dir. Alan Bowes, Tate Gallery, 1987, pp. 9-12. Traduction personnelle.

⁴¹⁹ « Propos d'un sculpteur », une interview d'Antoine Pevsner par Rosamond Bernier, *L'Œil*, Novembre 1956, n° 23, p. 29.

J'ai choisi d'analyser une œuvre de chacun d'entre eux, qui a trait à la transparence. Comment le vide est-il mis en forme par ces artistes ?

Pour commencer, analysons une œuvre signée par Anton Pevsner, le plus âgé des deux⁴²⁰ qui réalise une œuvre réduite en quantité mais très cohérente et variée. Il s'agit de la *statue d'Aphrodite* réalisée en 1927, à l'occasion de la dernière collaboration des deux frères avant qu'ils affirment leur différence dans la suite de leur travail. Cette dernière ayant disparu, je m'appuierai sur une photographie de la statue, ainsi que sur sa maquette réduite, qui fait partie de la collection de la Tate Gallery⁴²¹. Notons que dès 1921, Anton Pevsner s'intéresse aux matériaux transparents (comme en atteste un petit buste en plastique transparent réalisé par lui en 1921 et retrouvé chez son frère Naum), et qu'en 1926, il réalise un portrait en bas-relief partiellement transparent, de son ami Marcel Duchamp, pionnier lui-même de la transparence.

⁴²⁰ Pevsner a souffert d'être considéré comme un « copieur » de Gabo, qui a rencontré une reconnaissance plus rapide, et d'une forme de paranoïa de la part de ce dernier qui le soupçonnait régulièrement de monter des opérations contre lui. Cf. *Antoine Pevsner dans la collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, dir. Doïna Lemny. Éditions Centre Pompidou, Paris, 2001.

⁴²¹ Je l'analyserai comme une sculpture, bien qu'elle ait seulement rempli une fonction de projet pour la statue finale, en la mettant en contexte avec le spectacle dans son ensemble.



Anton Pevsner, Maquette pour la statue d'Aphrodite du ballet *La Chatte*, 1927, plastique, 15 x 4.5 x 5 cm

Cette maquette en plastique transparent⁴²² a été réalisée par Anton Pevsner en vue du ballet *La chatte* par les Ballets russes⁴²³. Elle permet de prévisualiser la statue d'Aphrodite, élément scénique entièrement réalisé en plastique transparent par Pevsner, aujourd'hui détruit.

⁴²² Les matériaux de la construction sont le celluloïd et le rhodoïd. Pevsner utilise du celluloïd et du plastique jusqu'en 1930, puis du métal car les matières plastiques sont selon lui « *trop fragiles* ». « Propos d'un sculpteur », *L'Œil* n° 23, *op. cit.* p. 29.

⁴²³ Ballet de Georges Balanchine, sur une musique de Henri Sauguet, mis en scène par Serge Diaghilev, dont la première a lieu à Monte-Carlo le 30 avril 1927. Diaghilev, qui a vu l'exposition de Gabo et Pevsner à la galerie Percier en 1924, propose à ces derniers de concevoir les décors et les costumes pour le ballet.

Ce projet constitue la dernière collaboration des deux frères artistes, Gabo et Pevsner, avant qu'ils ne prennent des chemins artistiques différents. Tandis que Pevsner réalise la sculpture d'Aphrodite, visible en fond de scène⁴²⁴, et les décors mobiles⁴²⁵, aujourd'hui perdus, tandis que Gabo réalise vraisemblablement les fonds. Les recherches sur la transparence des deux frères se traduisent par des décors transparents, aux contours géométriques, qui font écho aux costumes des danseurs, eux-mêmes agrémentés de plastique transparent brillant. La statue d'Aphrodite était présentée en hauteur, par-dessus des structures transparentes aux formes géométriques. La lumière et le fond en tissu sombre permettaient de révéler ces structures transparentes à peine visibles.



Georges Balanchine (chorégraphe), *La chatte*, ballet, 1927, vue du plateau

Semblable à une petite sculpture, cette délicate maquette décompose la silhouette humaine en formes géométriques, dont les facettes brillantes et transparentes semblent sculpter le vide, s'appropriant de tous les côtés. Cette maquette de la déesse de l'amour recèle une féminité véhiculée par les courbes découpées dans les panneaux de plastique.

Comment la sculpture se nourrit-elle du travail de peintre de Pevsner ? Le visage est composé de demi-cercles transparents assemblés comme les pages d'un livre, tandis que le

⁴²⁴ La maquette est réalisée durant une seconde phase de l'œuvre de Pevsner, pendant laquelle il travaille en sculpture (dès 1923 la peinture passe au second rang), et qui précède ses réalisations totalement abstraites (dès 1930). Durant cette phase, il alterne abstractions figuratives et non-figuratives.

Ici, le style de Pevsner se reconnaît dans la symétrie de la figure, sa décomposition en facettes, ainsi que dans la parenté avec des œuvres précédentes (*Masque* de 1923 pour la construction du visage, *Fontaine* de 1925, *Danseuse* de 1927-29). Cf. Ronald Alley, *Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art other than Works by British Artists*, Londres, Éditions Tate Gallery et Sotheby Parke-Bernet, 1981, pp. 586-7, p. 587.

⁴²⁵ Les éléments scéniques étaient cinétiques, des plans abstraits étant actionnés par un moteur ou un manipulateur. Il y avait aussi des plateaux rotatifs pour certaines sculptures.

reste du corps est construit par d'autres formes circulaires, les tranches du plastique seules traçant quelques droites. Si volume il y a, ce n'est que par l'assemblage de ces plans de plastique qui décomposent la figure. « *J'ai passé plus d'un quart de siècle à apprendre comment on anéantit la surface plane*⁴²⁶ », déclare-t-il. On voit dans ce découpage analytique l'influence du cubisme, qui l'a déçu mais dont il partage les préoccupations pourtant⁴²⁷. Les multiples facettes s'imbriquent en un assemblage complexe, qui structure l'espace par ses jeux de facettes cristallines. L'œuvre cristalline diffracte la lumière. On peut voir un dessin mouvant, dessiné par les arêtes du plastique et évoluant selon l'angle de vue. Les bords de plastique dessinent des lignes comme autant d'arêtes de la figure. Le spectateur a envie de se déplacer autour de la structure pour en appréhender les diverses faces. D'autre part, les premières peintures de Pevsner, dans les années 1910-1920, sont de style « cubo-futuristes », et marquées par l'influence de l'avant-garde russe qui a une « culture cristalline », dans le sens où les artistes découpent les surfaces en facettes. Le relief était déjà en puissance dans ses peintures. Jean-Claude Marcadé parle d'une « *esthétique de l'implexité*⁴²⁸ » dans l'œuvre de Pevsner.

Cette première phase dans la création artistique de Pevsner a ainsi nourri le style de cette sculpture aux accents cubistes. A la déstructuration en facettes de ce corps humain s'ajoute la vision traversante que permet la transparence du plastique, permettant d'appréhender toutes les faces de la sculpture d'un regard englobant. Il est intéressant d'observer comment selon le point de vue, la maquette perd sa cohérence : de face, on reconnaît une silhouette, tandis que de profil les éléments se délitent et la symétrie disparaît, l'œuvre semblant alors plus abstraite. Pevsner explique ainsi : « *Mes recherches sur certaines lois de la perspective, les effets de profondeur et la séparation des plans, m'amènent à des constructions édifiées à l'aide de surfaces transparentes en matière plastique*⁴²⁹ ».

Quelles significations revêt ici le matériau plastique transparent ?

Tout d'abord, il se présente comme un matériau moderne. A la place de la masse, habituellement travaillée en sculpture, c'est l'espace qui est mis en forme. L'œuvre s'oppose

⁴²⁶ « Propos d'un sculpteur », *L'Œil* n° 23, *op. cit.* p.33.

⁴²⁷ *Antoine Pevsner dans les collections du Centre Georges Pompidou, op. cit.*, p. 30.

⁴²⁸ Préface de Jean-Claude Marcadé, dans Antoine Pevsner, Catalogue raisonné de l'œuvre sculpté, textes d'Elisabeth Lebon et Pierre Brullé, Paris, Éditions Association « Les amis de Pevsner »/ Galerie-éditions Pierre Brullé, 2002, p. 7.

L'adjectif « implexe » qualifie une pièce, un ouvrage dont l'intrigue est compliquée, et dans un sens philosophique un concept que l'on ne peut réduire à un seul schème. Par extension il signifie désigne un ensemble complexe résultant de la combinaison d'éléments hétérogènes. *Dictionnaire historique de la langue française, op. cit.*, p. 1691.

⁴²⁹ « Propos d'un sculpteur », *L'Œil* n° 23, *op. cit.*, p. 31.

ainsi à la tradition sculpturale et au volume. Le plastique a aussi une connotation industrielle : il est fabriqué en usine, de manière synthétique, et sert à la fabrication industrielle d'objets ainsi qu'aux emballages. Plutôt que sculpture, le premier mot qui viendrait à l'esprit serait plutôt construction, tant les facettes transparentes structurent l'espace et rappellent la construction industrielle. « *Je dois être à la fois peintre, ingénieur et sculpteur.* » résume Pevsner à Rosamond Bernier⁴³⁰. Il souligne ainsi son travail de construction de l'espace. Par ailleurs, sa production artistique est très lente et se réclame davantage de l'artisanat.

Cette sculpture est discrète tant par sa taille réduite que par sa transparence, laquelle apparente le matériau à du quasi-vide et ne permet que difficilement qu'on la distingue du fond. Au matériau transparent font écho les vides réels, aussi fondamentaux dans la construction de la silhouette que les pleins : L'espace entre les plans est aussi constructeur de la sculpture, et se confond avec les surfaces transparentes. Ainsi par exemple les courbes du visage sont autant dessinées par les faces de plastique découpé en ovales que par le vide circulaire retiré dans le plastique et qui apparaît de profil. La ligne du vide prolonge celle du plein. Le travail de simples surfaces fait apparaître des lignes de construction, comme un croquis géométrique. La construction est nourrie de recherches sur la quatrième dimension (le temps), et sur les relations entre espace et temps, sujets importants pour les russes à l'époque⁴³¹. La transparence est alors dématérialisation.

Par ailleurs, la lumière joue ici un rôle primordial : elle est reflétée par la figure, et diffractée par les jeux de transparences et les reflets sur les éléments scéniques. Le plastique capte et diffracte la lumière. A ces jeux visuels s'ajoutent des « *projections d'objets de modèle réduit*⁴³² », confondant fond et formes transparentes, éléments réels et fiction.

Si la lumière est quasi-immatérielle, le vide, véritable matériau de la sculpture de Pevsner, l'est plus encore. Il est suggéré par la pure-transparence du plastique, et présent réellement dans les interstices de la composition qui le met en forme en le circonscrivant. La préoccupation de l'artiste à ce sujet est nourrie de réflexions sur le « *vide spatial générateur du monde* » (pour reprendre une expression de Jean-Claude Marcadé à propos de son œuvre⁴³³):

Pevsner, inspiré au départ par la peinture de l'artiste russe Vroubel et ses représentations d'éléments naturels, délaisse peu à peu la picturalité au profit de bas-reliefs de sculpture

⁴³⁰ « Propos d'un sculpteur », *L'Œil* n° 23, *op. cit.*, p. 34.

⁴³¹ Antoine Pevsner dans les collections du Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 33.

⁴³² Maxence Dichamp, *Anton Pevsner et le Réalisme constructeur*, tapuscrit, 1944, archives de l'Association « Les amis d'Antoine Pevsner », p. 94.

⁴³³ Antoine Pevsner dans les collections du Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 25.

intégrant du plastique transparent, puis de rondes-bosses, avant de se détourner de la figuration au profit de l'abstraction totale. Dans ses *Mémoires*, Henri Sauguet montre à quel point il apprécie la scénographie de Gabo et Pevsner :

La réalisation tout à fait exceptionnelle des deux frères constructivistes Pevsner et Gabo, qui avaient employé pour leur décor géométrique des matières jusqu'alors inusitées sur scène, mica, constructions transparentes, toiles cirées, étoffes brillant d'éclats de verre, tout cela dans une sorte d'abstraction d'esprit cubiste... ce fut un succès, un vrai grand succès. [...] bien que je n'aie jamais pensé être logé dans un décor d'une telle sorte, le mariage de ma partition et de leur spectacle fut heureux et parfait : une même transparence nous guidait et aussi une économie de moyens qui préférerait la pureté des lignes aux artifices des couleurs et au mélange des styles⁴³⁴.

Comme le souligne Georges Roque, l'abstraction ne s'oppose pas à la figuration mais s'en éloigne, selon divers degrés⁴³⁵. Dans cette maquette, l'abstraction à partir du corps humain n'est pas totale mais l'artiste est allé à l'essentiel, en simplifiant les formes de manière géométrique et en décomposant les volumes en plans. Cette géométrisation n'est paradoxalement pas à ranger du côté d'une abstraction mathématique, mais plutôt d'un accès plus direct à l'essentiel de la construction organique, à mon sens. Cette abstraction ne doit pas s'interpréter comme un éloignement de la nature pour l'artiste. Comme nous l'avons vu plus haut, au terme de « Constructivisme », Pevsner préfère celui de « Réalisme constructeur », lui qui affirme avec Naum Gabo en 1932 : « *une œuvre d'art constructiviste n'est en aucun cas une abstraction. Nous ne nous détachons pas de la nature mais, au contraire, nous la pénétrons plus profondément que l'art naturaliste ne fut jamais capable de le faire*⁴³⁶. » Le corps est déconstruit pour être mieux analysé, dans ses lignes directrices, selon un regard intuitif plutôt que du côté de l'exactitude scientifique.

La transparence dans cette sculpture offre ainsi plastiquement une vision totale traversante qui structure l'espace, tout en véhiculant théoriquement l'idée de modernité, une réflexion sur l'immatériel du vide et de l'espace-temps, mais aussi un éloignement par abstraction des apparences pour se rapprocher de l'essentiel des lois de la nature. Ainsi, c'est une incursion à travers les apparences corporelles, vers ses mécanismes et sa structure interne, que semble susciter cette petite sculpture cristalline. Trois ans plus tard, Pevsner abandonne

⁴³⁴ Antoine Pevsner, *Catalogue raisonné de l'œuvre sculpté*, op. cit., p. 74.

⁴³⁵ Voir *supra*.

⁴³⁶ « Abstraction-Création », *Art non-figuratif*, n° 1, 1932, p. 14.

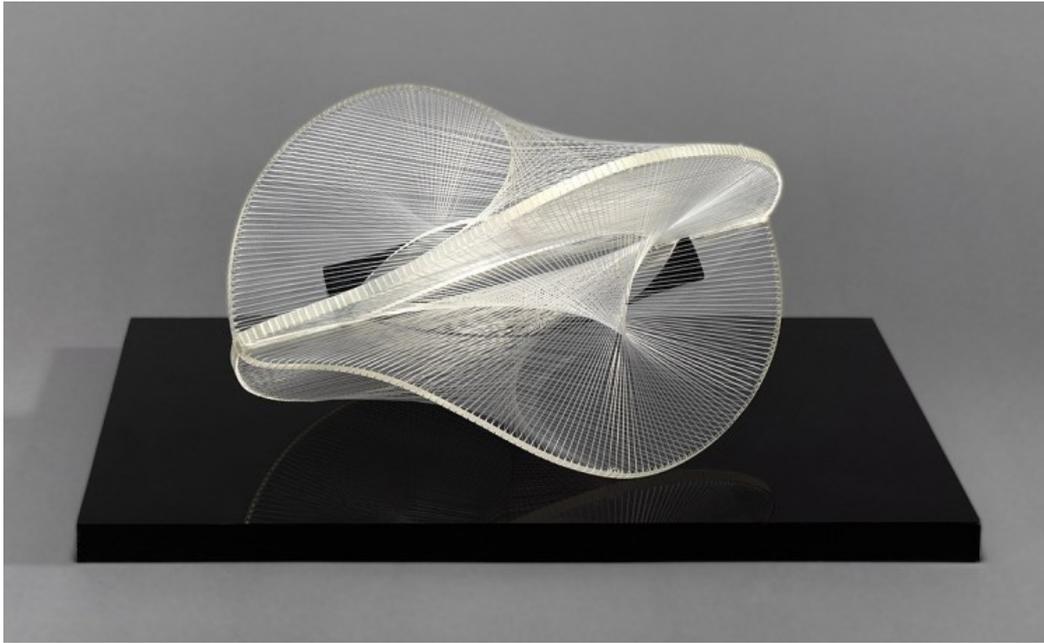
la figuration même abstraite pour explorer de manière encore plus absolue les « *forces cachées de la Nature*⁴³⁷ ». Cette sculpture très délicate et si fragile, réalisée dans ce matériau périssable et si peu visible, me semble cristalliser le lien possible entre le plastique matériau industriel et une organicité proche du vivant.

On peut dire que la dématérialisation, à l'œuvre dans la transparence du plastique et les jeux de vides, atteint son stade ultime dans la disparition de l'œuvre : les sculptures réalisées en plastique transparent sont fragiles. Ne restent de cette statue que quelques photographies, sur lesquelles on peut deviner qu'elle était à peu près d'un mètre cinquante soit à échelle humaine, et que sa facture différait de la maquette, selon les témoignages de l'époque. Cette statue a disparu, sans que l'on ne connaisse exactement ni ses matériaux, ni sa localisation, ni ses dimensions exactes. Pevsner cessera d'utiliser le plastique transparent, autodégradable, au profit du métal et des transparences-grilles plus pérennes, alors que son frère cadet lui, poursuivra dans cette voie.

2.5.1.5 Transparence et organicité

Analysons maintenant une œuvre de Naum Gabo, totalement abstraite. Elle devrait en toute logique se situer encore plus loin de toute idée de nature, ne plus ressembler même plus vaguement à un corps. Qu'en est-il de l'apparente opposition entre transparence industrielle et organicité ?

⁴³⁷ « Abstraction-Création », *Art non-figuratif* n° 2, 1933, p. 35.



Naum Gabo, *Construction linéaire dans l'espace n° 2*, 1958, plexiglas et monofilament, 36 x 20 x 20 cm,
Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Construction linéaire dans l'espace n° 2 est une sculpture réalisée en perspex⁴³⁸ et fibres de nylon, matériaux tous deux transparents, et dont le second tisse une transparence-grille. Des surfaces courbes en plastique, agencées entre elles, servent de support à des fils, qui engendrent de nouvelles surfaces.

L'œuvre semble rayonner à partir du vide⁴³⁹. Ce dernier est omniprésent : à travers la pure-transparence du plastique, entre les fibres de la transparence-grille, mais aussi au niveau conceptuel dans les replis de cette forme qui semble toute droite issue de modélisations mathématiques de l'idée d'infini.

Cette sculpture, qui existe en plus de vingt versions présentées couchées, debout, ou suspendues, est constituée de fils de nylon tendus entre deux plans de plastique qui se croisent. Le spectateur est amené à se déplacer pour multiplier les points de vue possibles. En effet, les lignes claires des tranches du plastique cisèlent un dessin mouvant selon l'angle, dont la modification semble aller avec la fluidité des courbes suggérant le mouvement. De

⁴³⁸ Tout comme « Plexiglas », « Perspex » est une marque déposée, mais le terme est passé dans le langage courant pour désigner les plaques d'acrylique de cette marque.

⁴³⁹ Il y a sans doute un lien avec les recherches de Mikhaïl Larionov en 1912-1914 (dont le Rayonnisme consiste à appréhender le monde par le rayonnement lumineux qui émane des objets), de même qu'avec le spiritisme, dans une autre perspective.

plus, les fils se croisant dessinent à leur tour des espaces alternatifs et modifiables entre les pans de plastique. Enfin, le mouvement est aussi celui de la sculpture elle-même, telle une sorte de matrice présentée de différentes manières et dans différents sens selon l'exemplaire issu de cette série. Il en résulte une impression de mouvement perpétuel et d'œuvre modulable.

Les fils tissent une transparence-grille (également transparence-translucide à l'échelle d'un monofilament) qui complexifie la pure-transparence du plexiglas. Ces fils s'organisent en fuseau et dématérialisent plus encore la sculpture, dénuée ainsi de toute masse, de tout bloc, et constituée de vide inhérent.

Peut-on dire que cette sculpture est proche de l'organique, ou bien est-elle davantage du côté de l'abstraction ?

Tout d'abord, le matériau lui-même, le plastique transparent qui compose à la fois les pans et le fil, peut suggérer l'opposé de la nature, prise au sens de ce qui est organique en tant que corps vivant composé d'organes. En effet, l'artiste a choisi de travailler, comme son frère, à partir de matériaux industriels, qui rompent de manière incisive avec les matériaux traditionnels de la sculpture que sont le métal, le bois, et la pierre. Le matériau brut du plastique est mis en forme dans des usines (plaques, fils). Il est issu du monde technologique moderne, avant que l'artiste en modifie la forme en le coupant, le fondant, le tordant. Il s'agit d'un matériau organique (il provient du bois) mais synthétique, non naturel. Aucune trace de geste n'est décelable, le travail manuel s'efface, donnant l'impression d'un objet industriel issu du design. Le Dr John Sisson, chimiste, fait connaître à Gabo le Perspex, plus cristallin et malléable que le rhodoïd.

Cet aspect désincarné est renforcé par la pure-transparence, qui renvoie au cristal, au verre, ou à la glace, matériaux minéraux et donc non-vivants, mais aussi aux rayons du soleil, à l'espace pur en expansion (la théorie de l'univers comme un champ de forces), à une galaxie.

Cette immatérialité renvoie à l'univers abstrait des mathématiques.

La métaphore mécaniste va plus loin dans le sens où la forme de la sculpture pourrait évoquer un engin aérien, de type navette spatiale, une invention, rappelant les dessins de Vinci. Le travail de l'artiste rappelle alors celui de l'ingénieur, qui crée des prototypes et des maquettes. En effet, chez Naum Gabo, qui est à la fois architecte et peintre, la création artistique s'apparente aussi à l'ingénierie et à la modélisation.

Mais surtout, la pureté des contours, la régularité du rythme créé par les fils de nylon renvoient à l'univers des modèles mathématiques, objets ayant tant fasciné l'artiste⁴⁴⁰. Les formes sont géométriques et ne prennent l'apparence d'aucun objet ou être reconnaissable. Il s'agit là d'une forme d'abstraction totale⁴⁴¹. Naum Gabo et son frère se sont beaucoup intéressés à la théorie des surfaces développables⁴⁴² et au ruban de Moebius⁴⁴³.

Cependant, aucun modèle mathématique précis n'est ici illustré, et on voit bien que l'intuition est davantage utilisée que le calcul mathématique. Les surfaces de plastique sont courbes et irrégulières. Cela nous amène à notre second point : en quoi cette sculpture quasi-désincarnée et abstraite renvoie-t-elle malgré tout à l'idée de nature ?

Tout d'abord, l'apparence de cette sculpture renvoie aussi à l'idée de nature : elle suggère l'organique de par ses courbes et par l'idée d'un noyau (qui peut aussi bien relever du microscopique, la cellule animale ou végétale, qu'être à l'échelle d'un fruit avec un noyau, d'une graine, un cocon, un utérus, ou encore un organisme tel qu'une méduse). On peut penser au corps, avec l'idée de tissus tramés par des fils, composant une sorte de peau autour d'un squelette cristallin. S'il s'agissait d'un modèle, on n'aurait aucune idée de l'échelle.

D'autre part, en tant que sculpture abstraite, l'œuvre renvoie à toutes ces associations d'idées de manière complémentaire, tant la faune que la flore. En s'installant en Cornouailles où il réside entre 1939 et 1946, l'artiste a l'occasion d'observer des objets naturels issus du vivant et qui ont pu l'inspirer, tels que des fruits, ou les coquillages dont il fait la collection⁴⁴⁴.

Une impression de vie se dégage de l'irrégularité des formes et du rythme impulsé par les fils. Tout ceci crée une impression de mouvement. Plus avant, l'idée de vie est présente

⁴⁴⁰ En effet, l'utilisation des fils dans ses sculptures dès 1937 renvoie à l'univers des maquettes de figures géométriques à visée pédagogique, souvent tendus de fils, fabriqués au XIX^{ème} siècle afin de donner une représentation tridimensionnelle de figures mathématiques. Plusieurs faits attestent de l'engouement de Gabo pour ces objets : tout d'abord, il en a fabriqué lors de ses études de médecine, lors desquelles il s'intéresse de près à la physique et à la chimie, à Munich. Voir *Naum Gabo, Sixty years of Constructivism*, Steven Nash, Jörn Merkert, Londres, Éditions Prestel, 1985, p. 389.)

D'autre part, des dessins datant de 1933 semblent suggérer qu'il a vu les plus de cinq cents modèles exposés alors à l'Institut Henri Poincaré à Paris lors de son séjour parisien. Dans les années 1930, les modèles mathématiques suscitent l'engouement des artistes, en particulier des Surréalistes et des Constructivistes ; par exemple, des photographies de ces modèles par Man Ray sont publiées en 1936 dans *Cahiers d'Art*, ou encore les dessins et sculptures de Barbara Hepworth s'en inspirent directement. L'exposition des objets surréalistes de 1936 comporte également des « objets mathématiques ».

⁴⁴¹ Voir *supra* les degrés d'abstraction tels que Georges Roque les évoque.

⁴⁴² Il s'agit de surfaces réglées telles que le plan tangent est le même le long d'une génératrice. On peut « faire rouler sans glisser » une surface développable sur un plan : le contact se fait le long d'une droite, comme pour un cylindre ou un cône.

⁴⁴³ La courbe peut rappeler sans y être fidèle le ruban de Möbius qui passionne l'artiste, ruban sans fin à une seule face.

⁴⁴⁴ Les courbes de cette sculpture rappellent un livre qui a marqué Gabo: *The curves of life*, de Theodore Cook, publié en 1914.

dans l'utilisation des fils de nylon : ces derniers semblent dessiner la croissance même, à partir d'une matrice ou d'un noyau, comme s'il s'agissait d'axes possibles d'expansion de l'œuvre, de croissance de la forme. Ces faisceaux de fils dessinent la vie en puissance.

Pour autant, cette dimension abstraite et cette proximité avec les formes naturelles sont-elles nécessairement incompatibles ?

Après tout, le plastique est bien une matière organique, même synthétique. L'intérêt que porte Naum Gabo à la croissance naturelle, inhérente à la vie, est nourri par la lecture d'un livre qui marque l'artiste durablement : *On Growth and Form* de Thomas D'Arcy Thompson, biologiste et mathématicien à la fois. Ce dernier œuvre pour un rapprochement entre les deux domaines scientifiques, en tentant d'appliquer les principes de la physique moderne à la zoologie⁴⁴⁵. Cette recherche a donc encouragé Naum Gabo à trouver dans les formes de la nature l'expression de modèles mathématiques.

Par ailleurs, la transparence du plastique renvoie au cristal, qui a inspiré bon nombre de ses œuvres, et témoigne de son intérêt pour la discipline de la cristallographie, alors en plein développement, qui consiste à trouver dans la structure interne des molécules une régularité mathématique.

En résultent des analyses, écrites et sous forme de dessins, qui mêlent considérations mathématiques et observation du vivant. Dans les années 1950, Naum Gabo nie la distinction habituelle entre géométrie et organique :

On peut faire une œuvre d'art composée d'éléments géométriques (« géométrie », au fait, est un terme très ambigu, puisque toute forme est, au final, une sorte de géométrie), mais qui dans son ensemble puisse véhiculer une structure si similaire à celle qu'on trouve dans la nature, qu'on peut la dire plus organique qu'une autre œuvre supposément organique mais qui ne représente que la surface de l'organisme, son apparence extérieure. [...] Les termes « géométrie » et « organique » sont donc assez trompeurs⁴⁴⁶.

Cette conception d'une plus grande ressemblance au principe de la vie, au détriment de l'apparence, me parle. D'autre part, l'énergie qui sous-tend le vivant, invisible, se prête à mon sens au travail de la transparence, qui capte la nature fluidique de la lumière, elle-même énergie. Le travail de sculpture élaboré par les deux frères, explorant toutes les possibilités de cette transparence, rend la pure transparence à la fois plus proche de l'organisme vivant, et révèle ses qualités propres au travail artistique. Les plastiques transparents, à la matérialité

⁴⁴⁵ Miriam Gabo, la femme de l'artiste, rapporte que Naum Gabo avait acheté ce livre en 1936 à Londres, sur les conseils de Herbert Read, et qu'il en parlait avec enthousiasme à de nombreux amis.

⁴⁴⁶ Naum Gabo, *Sixty years of Constructivism*, *op. cit.*, p. 384-385. Traduction personnelle.

subtile, donnent forme au vide dans leurs œuvres, et rendent visible une vie non plus sous l'apparence extérieur de l'organisme, mais comme principe d'animation. Cette vie est dynamisme et rayonnement lumineux.

2.5.1.6. La transparence, entre matérialité et immatérialité

La vie des formes est également lumière dans des sculptures de Louise Nevelson, qui durant une phase de son travail multiplie les expériences avec le plexiglas.



Louise Nevelson, *Transparent sculpture VI*, 1967-1978, plexiglas, 50,8 x 48,2 cm, Whitney Museum of American Art

Transparent sculpture VI est une petite sculpture, peu assertive, faite pour être posée sur une table. Sur un socle transparent, un ensemble de trente modules réguliers en forme de parallélépipèdes rectangles s'empilent par rangées de cinq, légèrement décalés. Leur transparence pure, ainsi que leur orthogonalité, assoient une impression de statisme et évoquent des casiers de rangement. Cette régularité est nuancée par des courbes, découpées dans du plastique transparent et qui se distinguent à peine, grâce à la tranche de leur découpe qui capte la lumière, ainsi que par deux cylindres en bas de la structure. Ces courbes s'ourlent et traversent les limites des cases. Il s'agit d'un moment particulier dans le parcours de Louis

Nevelson : après avoir collectionné et organisé différentes formes en bois, peintes, à forte matérialité, dans les années 1960 et 1970, et avoir exploré différentes couleurs (noir, blanc, doré), l'artiste, déjà célèbre, est poussée à expérimenter d'autres matériaux plus modernes. Elle explore le potentiel d'autres matériaux plus immatériels tels que le plexiglas, ou le miroir. Elle réalise ainsi une série de petites sculptures entièrement transparentes, parfois présentées dans des vitrines. Elle pousse aussi plus loin les frontières de sa réflexion sur la couleur, vers une immatérialité.

Dans un entretien avec Diana Mac Kown, Louise Nevelson fait cette remarque :

Ah le potentiel de la technologie ! Il faut être conscient de ce qui se passe à notre époque : les nouveaux matériaux que la technologie nous a apportés sont en train de changer notre façon de penser, de la faire passer d'un point à un autre. Le monde en tant que tel – la technologie, la science, la chimie – nous a ouvert des voies et si nous sommes en pleine possession de nos moyens, nous pouvons nous mouvoir avec lui. Nous pouvons tout prendre et y ajouter un peu de notre conscience ; ce que je veux dire, c'est qu'on prend les matériaux et que l'on y imprime son propre sceau. [...] Moi, je suis venue et je me suis rendue compte que le plastique n'était pas que le plastique.

Il ne s'agit pas seulement de prendre un matériau en main, il faut aussi penser aux esprits qui, à travers les âges, l'ont projeté dans le monde. Les plus grands esprits ont dû le produire, ce sont les plus grands savants, les plus grands chimistes qui nous l'ont donné, et ils ont introduit une autre dimension, qui nous permet de pénétrer dans un autre domaine⁴⁴⁷.

Alors que de grandes entreprises ont créé le plastique dans un but commercial, l'artiste détourne ce matériau vers un objectif de création et d'expression personnelle. Tout comme la technologie, au sens large, n'est pas qu'un simple ajout mais la cause d'une nouvelle manière de penser, le matériau n'est pas simplement mis en forme, il induit une forme, il est à l'origine de la création. Cette affirmation fait penser à Aristote et à son concept de matière qui contient la forme en puissance⁴⁴⁸.

L'artiste, originaire de Kiev et débarquée à New York, a d'abord travaillé avec des objets en bois récupérés dans les poubelles. Elle poursuit ses expérimentations avec un matériau différent du bois, et qui n'est plus de la récupération : le plexiglas.

En 1969, Le musée Kröller-Müller expose une rétrospective de l'artiste, dans laquelle se manifeste le contraste saisissant entre ses sculptures massives et celles transparentes.

⁴⁴⁷ Louise Nevelson, *Aubes et crépuscules, Entretiens avec Diana Mac Kown*, trad. Camille Hercot, Paris, Les Éditions des femmes, 1983, p. 204.

⁴⁴⁸ Aristote, *Métaphysique, tome II*, livre VIII, chap. 1, § 6 : « Quand je dis la Matière, j'entends cette partie des êtres qui, n'étant pas actuellement telle chose individuelle et déterminée, l'est cependant en puissance. Et d'autre part, la notion de l'objet, et sa forme, c'est ce qui, étant une réalité particulière, est séparable pour la raison ».

Ainsi, Louise Nevelson, en passant du bois, matériau traditionnel de la sculpture, à la matière plastique, passe d'une forme de sculpture massive, agençant des boîtes à la manière de cabinets de curiosité, à des sculptures éthérées, qui évoquent davantage les systèmes de rangement fonctionnel de la modernité. D'abord massive et verticale, sa sculpture acquiert par la suite le don d'ubiquité, en fusionnant avec l'arrière-plan. Dans l'œuvre transparente, quel lien se met en place entre le matériau et son arrière-plan ? Ce dernier fait-il partie de l'œuvre ?

2.5.2. Transparence et camouflage

2.5.2.1 *Diacèles*



Diacèles, plexiglas fondu, tubes en plastique, diamètre env. 40 cm, hauteurs de 60 à 120 cm

Diacèles est un groupe composé de quatre sculptures. De forme tubulaire et posées à même le sol, ces structures tordues, qui rappellent vaguement la statuaire et ses drapés, se tiennent verticales, interconnectées par de minces tuyaux. L'œuvre a été réalisée avec du plexiglas en rouleau, brûlé à la flamme afin de le déformer, puis percé afin d'y glisser des tuyaux. Les tuyaux plastifiés qui s'échappent des structures les connectent entre elles, mettant en place une circulation.

Le tout est caractérisé par une transparence pure (hormis certaines zones blanches opacifiées par le feu), au point qu'il se distingue à peine du fond. Posés au sol, ces *Diacèles* sont à peine visibles. On peut les considérer comme relevant du camouflage.

Quelles implications revêt le camouflage d'un point de vue artistique ?

2.5.2.2. Psychasthénie de la transparence : un fantasme de fusion

Habituellement, le camouflage est considéré comme un processus utilitaire, qui consiste à dissimuler un élément, ou à se dissimuler, afin de ne pas être repéré dans un environnement donné. Ainsi, dans la chasse ou l'armée, le camouflage permis par les vêtements et objets imprimés aux couleurs et motifs de la nature permet de mieux atteindre sa cible, ou d'échapper à la vue. La science considère également le camouflage des animaux comme un phénomène utilitaire, inscrit dans une logique de survie. Il en serait ainsi du papillon dont les ailes imitent les fleurs ou des yeux de prédateurs, des caméléons qui changent de couleur selon la surface où ils se posent...

Selon un premier degré de ce phénomène de mimétisme, certains animaux harmonisent leur organisme avec leur milieu. Cette analogie peut être une homochromie : le mimétisme est alors actionné par la vue. L'image rétinienne s'imprime à la surface du corps.

Ou bien ce peut être un homomorphisme, comme par exemple dans le cas des phasmes, capables de prendre l'apparence de feuilles ou de brindilles.

Cependant, cette explication utilitariste du phénomène a été remise en question par l'écrivain, sociologue et critique littéraire Roger Caillois. En effet, ce phénomène résiste à l'explication scientifique. L'auteur considère deux écueils : celui de l'explication par le transformisme, fidèle à la théorie darwinienne, et celui de l'explication par la providence divine. Or le hasard de la disposition des éléments est difficile à croire, et la sélection naturelle, avance l'auteur, est incapable de produire un fait nouveau par elle-même.

Par ailleurs l'utilité du phénomène n'est pas prouvée : ce mimétisme n'est pas seulement de défense puisqu'il ne protège pas des carnassiers utilisant leur flair en plus de leurs yeux, et que certaines espèces se camouflent bien qu'elles ne soient pas comestibles. Ce camouflage est même parfois un luxe dangereux : par exemple les phyllies se broutent entre elles, des chenilles se font couper à la place des rameaux dans les buissons...

La théorie défendue par Roger Caillois est celle d'une pathologie qui a saisi l'animal se camouflant, fasciné par son milieu. « *On dirait qu'il s'exerce une véritable tentation de*

*l'espace*⁴⁴⁹. » L'animal à force d'imiter est pris à son propre piège. Ainsi, Caillois place en exergue du texte l'avertissement suivant : « *Prends garde : à jouer au fantôme on le devient*⁴⁵⁰ ».

Le mimétisme correspond à un trouble de la perception de l'espace, lequel envahit l'être vivant et se trouve représenté sur lui, à mesure que ce dernier le perçoit. Ainsi, les araignées de mer encombrant automatiquement leur carapace de tout ce qu'elles croisent, pour se déguiser. Roger Caillois trouve des équivalents en psychologie à ce phénomène : lorsque l'être humain ne distingue plus bien l'organisme du milieu, « *on entre dans la psychologie de la psychasthénie, et plus précisément de la psychasthénie*⁴⁵¹ *légendaire, si l'on consent à nommer ainsi le trouble des rapports définis ci-dessus de la personnalité et de l'espace* ». L'homme ne sait plus où il se trouve dans l'espace, celui-ci devenant une puissance dévoratrice. « *L'individu franchit la barrière de sa peau et habite de l'autre côté de ses sens. [...] et il invente des espaces dont il est "la possession convulsive"*⁴⁵² ».

Ainsi l'individu, humain mais aussi on l'a compris, animal, souffre d'une grave dépersonnalisation. Il est la proie d'un phénomène d'emprise par le milieu qui le pénètre, pris par un trouble comparable à la schizophrénie. Il ne sait plus où il se trouve, et coupé de la logique habituelle de l'action, il s'efface, adoptant des attitudes cataleptiques.

Il s'agit, selon Caillois, d'un trouble grave. La vie recule dans cet organisme, à mesure que l'espace l'assimile et le digère pour le remplacer. Ainsi on trouve bon nombre d'animaux qui adoptent l'apparence d'une nature corrompue, d'un retour à l'inorganique : la sauterelle au fémur gâté qui imite une nécrose, l'araignée thomise qui ressemble à de la fiente, le phasme qui ressemble à une vieille feuille en décomposition.

⁴⁴⁹ Roger Caillois, « mimétisme et psychasthénie légendaire » [1938], dans *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1989, p. 109.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 92.

⁴⁵¹ Ce terme a été mis en place par Pierre Janet pour désigner un état d'inhibition et d'obsessions, que Freud nomme par la suite « névrose obsessionnelle ».

⁴⁵² Roger Caillois, « mimétisme et psychasthénie légendaire », dans *Le mythe et l'homme*, *op. cit.*, p. 111.



Phyllium philipinicum, dit “phasme-feuille”

L’ubiquité dont ces organismes semblent faire montre n’est qu’un symptôme selon l’auteur d’une fascination pathologique pour le milieu qui les envahit.

Cette vision inquiétante de la dépersonnalisation à l’œuvre dans le camouflage interroge sur la portée scientifique, bien qu’il soit indéniable que le mystère de ces phénomènes interroge. Le texte a surtout le mérite de poser la question en termes moins scientifiques, et de permettre un parallèle avec la psychologie et les arts plastiques.

D’autre part, je vois dans ce phénomène une manière d’aborder la tendance de certaines œuvres d’art à fusionner avec le décor.

2.5.2.3. Se camoufler pour mieux exister

La pratique artistique développée par l’artiste chinois Liu Bolin ne fait pas appel à une transparence physique du matériau, cependant l’artiste pratique aussi le camouflage. Dans quelle mesure peut-on alors parler de transparence dans son travail, et quelle en est la portée ?



Liu Bolin. Photographie, *Hiding in the City*, Dragon Série - 9 photographies - 2010.



Depuis 2005 et la destruction de son atelier par les autorités chinoises, préparant alors les Jeux Olympiques de Pékin, Liu Bolin travaille sur une série de photographies intitulée *Hiding in the city*, dont le premier cliché a été pris devant les ruines de l'atelier. L'artiste se fait peindre par des assistants aux couleurs et formes du décor qu'il a choisi, dans des lieux

symboliquement forts⁴⁵³. De manière systématique, le cliché est pris frontalement. À l'intérieur de cette série figure un ensemble de neuf photographies de l'artiste, camouflé devant une fresque murale représentant un dragon. L'œuvre séduit d'abord formellement : les couleurs sont chatoyantes, et le savoir-faire précis. Tel un caméléon, l'artiste d'abord invisible à l'œil du spectateur apparaît peu à peu, à mesure que certains détails trahissent le caractère manufacturé du camouflage⁴⁵⁴. Il n'y a aucune transparence, mais bien au contraire un ajout de matière opaque, celle de la peinture à l'eau, par-dessus l'obstacle visuel que forme le corps de l'artiste. Et pourtant l'impression qui se dégage est celle d'une transparence du corps, qui laisse voir le décor à travers lui. Cet élément de surprise et d'amusement participe au succès de l'artiste. Est-ce pour autant une œuvre légère ?

Le dragon d'une part n'est pas un élément anodin : il est emblématique de la culture traditionnelle chinoise. Les neuf photographies de la série ont été prises chacune devant l'un des dragons du mur de la Cité impériale, à Pékin. Ces derniers symbolisent la tradition chinoise, en même temps que le pouvoir. On ne peut qu'imaginer l'engagement politique du travail, qui apparaît comme une protestation face à l'autoritarisme tout-puissant du pouvoir actuel et à la censure qu'il exerce. Cependant, à l'inverse d'une affirmation claire et provocante, c'est un art de la discrétion que déploie Liu Bolin, en disparaissant dans la ville. C'est ainsi paradoxalement en s'effaçant, qu'il parvient à se faire remarquer et entendre.

Ce que la photographie rend transparent ici, c'est l'individu, contraint à disparaître au maximum pour avoir des chances de s'en sortir. Se fondant dans la masse, l'artiste semble poser la question de la disparition de toute personnalité, nécessaire pour survivre dans une dictature. C'est là que la psychasthénie revient à l'esprit, non comme absence d'action puisque la photographie constitue un acte fort, mais plutôt comme tentative de fusion avec le milieu, symptomatique d'un dysfonctionnement (porté ici par l'Histoire).

Il y a alors deux lectures possibles de l'œuvre. Soit la transparence est une stratégie de survie, soit il s'agit d'un symptôme d'une sorte de névrose. Dans le premier cas ce que révèle la photographie, c'est l'absolue nécessité pour l'individu de se fondre dans la masse, de devenir transparent, dans le contexte d'une dictature. Dans le second cas l'individu est réduit à une position aliénante face à son contexte historique et social. Il devient impuissant. Il perd

⁴⁵³ Il reprend ainsi le principe développé par Veruschka, mannequin célèbre, qui a réalisé une série de peintures-camouflages dans les années 1970.

⁴⁵⁴ Exposées en grand format, ces photographies donnent à voir une picturalité du camouflage qui n'apparaît pas dans les reproductions. C'est lors de la visite de l'exposition de Liu Bolin à la Maison Européenne de la Photographie en septembre 2018 que cette dimension picturale m'a frappée.

sa substance et devient transparent. Sa dépersonnalisation n'est qu'une réaction à ce processus. Il s'agit dans les deux cas d'une transparence métaphorique, celle de l'être qui disparaît dans un milieu hostile. Le dysfonctionnement dont l'artiste se fait le révélateur est celui de la dictature. Cependant on peut moins parler d'un engagement politique fort que d'un message sous-entendu, qui, peut-être, adopte lui aussi la stratégie du camouflage. Jamais l'artiste ne dénonce explicitement le pouvoir chinois. Il déclare ainsi : « *J'ai décidé de me fondre dans l'environnement. Certains diront que je disparaissais dans le paysage : je dirais pour ma part que c'est l'environnement qui s'empare de moi*⁴⁵⁵ ». Son travail évoque selon lui « *l'effacement de la personne ou de la personnalité face à quelque chose d'une ampleur qui l'écrase, ce peut être la surconsommation, l'Histoire, etc.*⁴⁵⁶ ».

Ainsi, dans ce travail, même si formellement, il s'agit de l'inverse d'une pure-transparence des matériaux, plusieurs types de transparence sont proposés : la transparence métaphorique de l'individu menacé de dissolution devant le poids de l'histoire, mais aussi la transparence consistant pour le spectateur à traverser la surface des images, comme celle d'une Chine en pleine croissance économique. Loin de faire acte d'effacement, le camouflage fait au contraire apparaître l'aliénation de l'individu. Cette série de photographies permet ainsi d'ouvrir le sens de la transparence. Dans la pratique de Liu Bolin, semble-t-il, la transparence est une question de survie.

D'autre part, se télescopent deux visions du vivant, l'une figée et insensible pour ainsi dire, celle des dragons minéraux, et l'autre vivante mais entre apparition et disparition, celle de l'artiste camouflé tel un caméléon. La transparence est ici métaphorique, bien qu'incarnée par une accumulation de peinture sur les vêtements et la peau. Mais plus la matière picturale s'ajoute à ce qui fait obstacle à la vue, le corps de l'artiste, plus l'œil voit clair, à travers le mur, au sens premier, et en même temps au sens second à travers la situation de l'individu. L'œil transperce les apparences pour découvrir une réalité sensible qui s'exprime de manière discrète, l'humain face à l'inhumanité.

C'est paradoxalement en se cachant que Liu Bolin s'expose. Ce fait permet de revenir à l'idée du phasme. En effet, n'est-ce pas, comme Caillois l'avancé, pour s'exposer dans toute sa beauté, plus que pour se dissoudre, que le phasme s'orne ?

⁴⁵⁵ Source :

<https://www.mep-fr.org/event/liu-bolin-ghost-stories/>

⁴⁵⁶ Liu Bolin : "Je suis un artiste, c'est tout !", Entretien entre l'artiste et Brigitte Hernandez, *Le point*, 15 novembre 2017, article consulté sur :

https://www.lepoint.fr/art-de-vivre/liu-bolin-je-suis-un-artiste-c-est-tout-15-11-2017-2172432_4.php#

Dans un ouvrage éponyme, Georges Didi-Huberman, qui a découvert les phasmes en lisant Caillois, affirme à propos du phasme (mais cette affirmation pourrait tout aussi bien s'appliquer à Liu Bolin) : « *N'apparaît que ce qui fut capable de se dissimuler d'abord*⁴⁵⁷ ». Ainsi la ressemblance permet moins la dissimulation que l'apparition.

Didi-Huberman pousse encore plus loin les considérations sur les phasmes, loin de les réduire à une étude de la faune. Selon lui, l'observation de ces animaux permet de repenser le phénomène. Tandis que Platon affirmait la prééminence des Idées, dont les phénomènes ne seraient qu'une copie matérielle inexacte, la réflexion à partir du phasme permet de repenser cet ordre des choses. Le phasme, qui imite son milieu, n'est pas un simple simulacre. « *Il n'y a plus ici le modèle et sa copie : il y a une copie qui dévore son modèle tandis que la copie, seule, par une étrange loi de la nature, jouit du privilège d'exister*⁴⁵⁸. » Le phasme non-seulement fusionne avec le milieu, mais le mange et devient ce qu'il a mangé. Le modèle est alors un accident fragile de la copie. Il fait rimer phasme avec fantasma.

⁴⁵⁷ Georges Didi-Huberman, *Phasmes, Essais sur l'apparition*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1998, p.15.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 18.

2.5.2.3. *Le Grand Verre* et la « tentation de l'espace »

« *L'objet émanant est une apparition*⁴⁵⁹ »



Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, [*Le Grand Verre*], 1915-1923 / 1991-1992, réplique réalisée par Ulf Linde, Henrik Samuelsson, John Stenborg, sous le contrôle d'Alexina Duchamp, avec l'aide de Marcel Duchamp lui-même, huile, feuille de plomb, fil de plomb, poussière et vernis sur plaques de verre, feuille d'aluminium, bois, acier, 321 x 204,3 x 111,7 cm, l'œuvre exposée au centre Pompidou en 1977 et en 2015

On ne peut penser à la transparence en art sans que vienne à l'esprit le *Grand Verre*, ou *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, œuvre réalisée par Marcel Duchamp entre 1915 et 1923. De nombreuses interprétations de cette œuvre ont été élaborées, aussi je n'en tenterai pas une nouvelle, mais chercherai plutôt à préciser les liens entre transparence et immatérialité. Tout d'abord, j'évoquerai les manières dont l'œuvre a été exposée. Dans un second temps j'aborderai la portée de la transparence pour l'artiste, ainsi que pour d'autres auteurs.

Si les photographies de Liu Bolin représentent un camouflage, celui de l'artiste devant le décor, Marcel Duchamp présente quant à lui un camouflage d'un autre genre. Ce n'est plus l'artiste qui se camoufle dans son environnement au sein de l'œuvre, mais l'œuvre elle-même qui se camoufle dans le lieu d'exposition.

⁴⁵⁹ Marcel Duchamp, « *À l'infinif* », cité en exergue de Georges Didi-Huberman, *Phasmes*, *ibid.*

Commençons par décrire brièvement l'œuvre. Deux panneaux de verre, superposés à la verticale, sont maintenus par un cadre. Dans la partie inférieure se distingue toute une machinerie avec pistons et tubes. A gauche des formes suspendues comme des costumes, reliées par des tubes à une partie pivotante à droite. La première impression est celle d'un dessin industriel.

Dans la partie supérieure, les formes sont plus nébuleuses. Une forme semble pendre au coin inférieur d'une nuée blanche, qui englobe trois ouvertures en réserve.

En 1933, le verre se fend, et l'artiste décide de conserver ces lignes imprévues en consolidant le tout par l'adjonction de deux plaques de verre de part et d'autre de l'œuvre. Ces brisures ne sont pas visibles dans toutes les versions, car cette œuvre, fragilisée en 1933, a donné lieu à quatre répliques. L'une d'entre elles, réalisée avec Ulf Linde, conservateur de musée, est considérée par Marcel Duchamp comme la première « réplique » officielle.

Le cadre sert traditionnellement à séparer la sphère de l'œuvre de son environnement. Cependant malgré le cadre, qui sert davantage à maintenir le verre qu'à le mettre en valeur, l'œuvre transparente se confond avec la salle d'exposition visible à travers elle. Or se pose alors le problème de l'exposition : comment exposer l'œuvre pour qu'elle soit visible ?

En 1977, le *Grand Verre* est présenté devant un mur blanc. Ainsi, l'interaction avec le lieu est réduite, les éléments de l'œuvre mis en valeur. Cependant, ce choix va à l'encontre des propriétés mêmes du matériau, censé ouvrir tel une fenêtre sur le monde derrière la vitre.

En 2015, lors de l'exposition « Duchamp, la peinture même », le *Grand verre* est cette fois exposé devant une immense photographie de ville la nuit. L'interaction avec un décor, ici de modernité, a donc lieu, et la vitre de verre reprend son rôle de fenêtre. Cependant il est vrai que les formes se distinguent moins bien à l'œil, se confondant avec l'image murale. On peut en ce sens considérer que l'œuvre se camoufle, elle se confond avec le décor. La nature transparente de l'œuvre, propre au camouflage, a été davantage respectée en 2015 par la scénographie de l'exposition qu'en 1977, malgré le manque de clarté qu'occasionne la superposition des plans visibles. Octavio Paz considère que le *Grand Verre*, « [...] véritable monument, est inséparable du lieu qu'il occupe et de l'espace qui l'entoure : c'est un tableau inachevé en perpétuel achèvement⁴⁶⁰. »

⁴⁶⁰ Octavio Paz, *Deux transparents : Marcel Duchamp et Lévi-Strauss* [1967], trad. Monique Fong-wust et Robert Marrast. Paris, Gallimard, NRF, coll. « Les Essais », 1971, p. 65.

Le Centre Pompidou lui-même, abritant l'œuvre lors de ces deux expositions, participe de sa transparence, en une sorte de mise en abîme, ou même de synecdoque⁴⁶¹. Le parallèle est ainsi établi entre un bâtiment qui ne cache rien, exposant en façade tuyauterie et structure porteuse, et l'œuvre de verre, elle aussi transparente, « mettant à nu » ses célibataires. Le musée, dont on a déjà abordé la transparence, imaginé et inauguré par un Pompidou épris de modernité et d'un désir « barbare⁴⁶² » de raser une partie du vieux Paris pour l'ouvrir à la lumière et à la vitesse des routes, relève bien d'une même logique que Le Grand Verre : sortir d'une matérialité trop datée et encombrante (la peinture, le vieux Paris), pour aller vers une immatérialité plus moderne.

Telle un phasme, la pure-transparence est par nature en fusion avec le « milieu » ou l'arrière-plan. Il s'agit là de la dimension quasi-immatérielle de la transparence, due à son matériau, le verre. Or ce matériau a bien un corps, une matérialité propres. Quelles relations le *Grand Verre* entretient-il avec la notion de matérialité ?

2.5.3 L'œuvre transparente et l'inframince

2.5.3.1 Transparence et dématérialisation

« J'estime que l'œuvre d'art accomplie sera celle qui passera d'abord inaperçue, qu'on ne remarquera même pas⁴⁶³. »

« Le verre offre seulement une résistance "inframince" à notre regard avant que celui-ci ne tombe dans le vide⁴⁶⁴. »

Œuvre à peine perceptible, le *Grand Verre* n'en a pas moins eu un impact décisif sur l'art contemporain, comme si son importance était proportionnellement inverse à sa démonstrativité. On pourrait en ce sens qualifier l'œuvre « *d'efficiente* », pour reprendre un terme

⁴⁶¹ « La première exposition du Grand Verre Pompidolien (contenant) abrita en effet, pour une parfaite mise en abyme, le Grand Verre Duchampien (contenu) ». Miguel Egaña, « Beaubourg a quarante ans ! », p. 7, communication personnelle.

⁴⁶² Voir *supra*.

⁴⁶³ André Gide, *Incidences*, Paris, Gallimard, 1924, p. 38.

⁴⁶⁴ Hans Belting, *Le chef-d'œuvre invisible*, [1998] trad. M.- N. Ryan, Nîmes, J. Chambon, 2003.

défini par le philosophe, helléniste et sinologue François Jullien⁴⁶⁵. On peut parler d'une tendance à la dématérialisation à l'œuvre dans le *Grand Verre*, à plusieurs titres.

Tout d'abord, la matérialité de l'œuvre est ténue. La vitre est à la fois caractérisée par sa pure-transparence, invisible, et par sa minceur. Duchamp a choisi ce matériau alors qu'il peignait en utilisant des palettes en verre. Des 1913, il cherche à remplacer la « peinture-peinture » par la « peinture-idée ». L'utilisation du verre non plus comme outil mais comme support marque un basculement dans la pratique de l'artiste, auparavant peintre, qui se détourne alors de la peinture pour trouver un nouveau langage artistique. A propos de la matière, Florence de Mèredieu parle d'une « inquiétante étrangeté de la transparence », d'une « substance allusive, possédant tout le mystère de l'absence et de l'invisible⁴⁶⁶ ».

Le verre rend donc l'œuvre quasi-immatérielle.

Outre cette faible matérialité, le *Grand Verre* est aussi concept. Il faut dire qu'aucune œuvre n'est jamais simplement matérielle : elle est aussi idée. Dans son *Esthétique*, Hegel conçoit l'histoire de l'art dans son ensemble comme une dématérialisation progressive de l'œuvre. Le rôle de la matière dans l'art est pour lui un simple moment dans l'avènement de l'esprit. Hegel classe ainsi les arts dans un ordre chronologique, chacun ayant son apogée dans le déroulement de l'Histoire. Vient d'abord l'architecture, suivie de la sculpture, puis la musique, puis le langage et la théorie esthétique. L'art est lui-même voué à disparaître : « L'art n'est donc qu'un moment de l'Idée absolue ; il devra être dépassé par la religion, puis par la philosophie⁴⁶⁷ ». Cet appauvrissement de la matière dans les arts semble trouver son expression dans la pratique de Duchamp, d'abord avec ses ready-made « artistiques »⁴⁶⁸. C'est déjà la démarche et l'idée qui priment sur le travail de la matière, tirant jusqu'à sa limite

⁴⁶⁵ Ce dernier, proche de la pensée chinoise, propose de distinguer efficacité et efficience. Au détriment de l'efficacité, jugée trop spectaculaire, François Jullien propose de nommer efficience « cette façon discrète (indirecte) d'opérer en prenant appui sur des transformations silencieuses, sans faire saillir d'événement, de façon à faire croire peu à peu l'effet au travers d'un déroulement ». F. Jullien, *Traité de l'efficacité*, Paris, Grasset/Livre de poche, 1996, pp. 78-79.

⁴⁶⁶ Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, op. cit., p. 64

⁴⁶⁷ « C'est cette marche vers l'expression de la vérité de plus en plus haute, de plus en plus conforme au concept de l'esprit, bref de plus en plus spiritualisée, qui fournit les indications concernant les divisions de la science de l'art. L'esprit en effet, avant de parvenir au véritable concept de son essence absolue, doit parcourir des degrés qui lui sont imposés par ce concept même, et à cette évolution du contenu qu'il se donne correspond, en étroite connexion avec elle, une évolution des représentations concrètes de l'art, des formes artistiques par le truchement desquelles l'esprit prend conscience de lui-même ». G. W. Hegel, *Esthétique des arts plastiques*, [1835], textes présentés et annotés par Bernard Teyssède, Paris, Hermann, Éditeurs des sciences et des arts, coll. « Savoir : lettres », 1993, p. 47.

⁴⁶⁸ Pour reprendre l'orthographe proposée par Octavio Paz, dans *Deux transparents*, op. cit., p. 27 : « Les « Ready-mades » ne sont pas anti-art, comme tant d'autres créations de l'expressionnisme, ils sont artistiques. »

la conception de l'artiste selon Vinci, un intellectuel non plus un artisan, l'art devenant « *cosa mentale* », et plus encore, art conceptuel⁴⁶⁹.

Le Grand Verre est éminemment conceptuel en premier lieu parce qu'il a un texte. La première partie de ce texte en est le titre, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, ce long titre tortueux qui est essentiel à l'œuvre. Ce titre⁴⁷⁰ recouvre trois niveaux de signification au moins : un premier niveau populaire, celui des jeux de foire où l'on jetait des boules pour décapiter une mariée, un second niveau mythique ou religieux, un troisième érotique. La seconde partie du texte est constituée des notes que Marcel Duchamp a écrites et rangées dans la Boite verte, et qui relatent ses idées. Ainsi peut-on y lire que la partie supérieure est consacrée à la mariée, tandis que celle inférieure représente les célibataires. L'artiste est fasciné par le langage, et grand admirateur de Stéphane Mallarmé et de Jules Laforgue.

Outre la faible matérialité du verre et l'importance de la partie textuelle, ce qui est représenté sur le verre est également peu matériel. Le dessin technique permet à Marcel Duchamp d'échapper encore plus à la matérialité de la « *peinture-peinture* ». La poussière qui lui sert de médium dans certaines zones est à peine matérielle. La mécanique représentée n'est là que pour rendre visible les contradictions humaines. Ainsi la broyeuse de chocolat, agressive, virile, peut représenter la logique des célibataires, une mécanique érotique présentée avec pessimisme, la mariée restant inaccessible dans le cadre supérieur. Les machines relèvent plutôt d'une anti-mécanique, ou mécanique-retard, prenant à contrepied l'idéal moderniste de la vitesse et de l'industrie. Que signifie cette notion de retard pour Duchamp, qui évoque la *Mariée mise à nu par ses célibataires, comme étant un* « retard en verre⁴⁷¹ » ? Tandis que Picasso représente l'artiste emblématique du XX^{ème} siècle : rapide, « *le mouvement fait peinture*⁴⁷² » ; tandis que les futuristes prônent la beauté de la vitesse et de la guerre, Duchamp oppose au vertige de l'accélération celui du retard. Cette mécanique-retard est ainsi plus psychologique que matérielle.

⁴⁶⁹ Dans le sens où le concept prime sur l'œuvre matérielle.

⁴⁷⁰ Titre inspiré de Raymond Roussel et ses jeux de mots, dont *Impressions d'Afrique* a été joué à Paris. Duchamp avait été impressionné par la vision de cette pièce.

⁴⁷¹ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, op. cit., p. 41.

⁴⁷² Octavio Paz, *Deux transparents*, op. cit., p 11.

La plus grande transparence est celle du concept finalement, qui sort de la matérialité. La transparence n'est pas seulement matérielle, elle est aussi valeur, pour Duchamp. Elle traduit une volonté d'exactitude et d'objectivité⁴⁷³.

On peut voir dans cette pure-transparence matérielle, le symbole d'une transparence cette fois idéale, celle de l'immatériel. Cette œuvre de Marcel Duchamp a souvent été mal interprétée comme étant pleine de cynisme, une œuvre anti-art. Certes, il s'agit d'un anti-tableau, l'inverse de l'art « rétinien » que Duchamp rejette, dans la mesure où il sort définitivement de la pratique de la peinture en tant qu'adjonction de matière sur un support opaque. Au contraire, c'est un idéal métaphysique qui guide l'artiste. Si la vitre fait penser à la conception albertienne du tableau, elle semble correspondre aussi à ce que Duchamp nomme l'inframince.

2.5.3.2. L'inframince

Prenons un moment pour pousser l'analyse de cette notion d'infra-mince. Habituellement, de bon goût pourrait-on dire, on pense que les arts visuels sont constitués justement d'éléments visuels : matière, couleur, forme. L'objet du livre *De l'inframince, Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*⁴⁷⁴, écrit par le philosophe et historien de l'art Thierry Davila, est de développer une esthétique (*aesthesis*, « perception ») de l'œuvre à peine visible. A la forme qui s'impose⁴⁷⁵, il oppose la ligne quasi-invisible. Marcel Duchamp définit l'inframince⁴⁷⁶, terme qu'il invente, dans quarante-six notes rédigées à partir de 1933.

Ainsi il considère comme infra-mince les petites manifestations corporelles, par exemple l'air expulsé. L'air occupe d'ailleurs une place importante dans l'œuvre de Duchamp, qui par ailleurs est fumeur, et se considère moins comme un peintre professionnel

⁴⁷³ Cf. Guillaume Désanges et François Piron, « Intouchable, l'idéal transparence », dans *Intouchable, l'idéal transparence & L'architecture de verre*, [1910], textes de Paul Scheerbart, Philippe Duboy, Guillaume Désanges, François Piron et Marcus Steinweg, Paris, Nice, Éditions Xavier Barral / Villa Arson, 2006.

⁴⁷⁴ Thierry Davila, *De l'inframince, Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, Éditions Du Regard, 2010.

⁴⁷⁵ Conception qui peut correspondre à l'injonction faite aux artistes par Henri Focillon d'« envisager la forme dans toute sa plénitude et sous tous ses aspects, la forme comme construction de l'espace et de la matière, qu'elle se manifeste par l'équilibre des masses, par les variations du clair et de l'obscur, par le ton, par la touche, par la tache, qu'elle soit architecturée, peinte ou gravée ». Henri Focillon, *Vie des Formes*, [1943], Paris, PUF, 1990, pp. 2-3.

⁴⁷⁶ Notons que Duchamp écrit « inframince », « infra-mince » ou « infra mince », selon le cas, et qu'il préconise d'utiliser ce mot seulement comme adjectif, mais l'emploie lui-même comme un substantif dans certaines notes, comme si toutes ces variations infinitésimales du mot participaient elles-mêmes de l'inframince.

qu'un « *respirateur* ». Il envisage les colonnes d'air qu'il respire comme œuvre conceptuelle :

J'ai voulu travailler, mais il y a en moi un fond de paresse énorme. J'aime mieux vivre, respirer, que travailler. Je ne considère pas que le travail que j'ai fait puisse avoir une importance quelconque du point de vue social dans l'avenir. Donc si vous voulez, mon art serait de vivre ; chaque seconde, chaque respiration est une œuvre qui n'est inscrite nulle part, qui n'est ni visuelle ni cérébrale. C'est une sorte d'euphorie constante⁴⁷⁷.

L'air, considéré non pas dans sa dimension métaphysique mais dans des variations physiques réelles situées au-delà de la perception commune, occupe donc une place de choix : les deux pistons de courant d'air en 1914, le ventilateur de cheminée de *Pulled at four pins* en 1915, les pistons de courant d'air du *Grand Verre*, *l'Air de Paris*, en 1919, ou encore *Belle haleine*, *eau de violette* en 1921 en sont des exemples. Ce matériau labile et quasi-imperceptible lui permet de réaliser des œuvres⁴⁷⁸.

Parmi les influences qui mènent Duchamp à ces recherches, on trouve entre autres la lecture, lorsqu'il était adolescent, de *Madame Bovary*, roman qui devait le marquer durablement, ce « *livre sur rien*⁴⁷⁹ » selon Flaubert.

Duchamp s'intéresse aussi aux rayons X, et admire le travail du mathématicien Henri Poincaré⁴⁸⁰.

Enfin, c'est sans doute la personnalité même de Duchamp qui se reflète dans cette exploration de l'infra-mince, lui dont Denis de Rougemont évoque un « *charme poli jusqu'à l'invisibilité*⁴⁸¹ ». Duchamp semble en effet tenir l'effacement comme un principe d'existence.

Thierry Davila associe ce terme inventé par Duchamp à la notion d'imperceptible. Il résume ainsi : « *est inframine ce qui est à peine perceptible, à peine repérable, ce qui représente une différence infime et singularisante*⁴⁸² ». Davila met en avant quelques jalons dans

⁴⁷⁷ Marcel Duchamp, *Entretien avec Pierre Cabanne*, Paris, Allia, 1966, pp. 88-90.

⁴⁷⁸ « *Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas "d'art" ?* » Marcel Duchamp, *Duchamp du signe* suivi de *Notes*, (1975/1980), écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet et Paul Matisse, Paris, Flammarion, 2008, p. 111.

⁴⁷⁹ Mais aussi, toujours selon Flaubert, « *un livre qui n'aurait pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut* ». « *Lettre de Flaubert à Louise Collet* », 16 janvier 1852, citée par Françoise Le Penven, dans *L'art d'écrire de Marcel Duchamp, À propos de ses notes manuscrites*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2003, p. 68.

⁴⁸⁰ Dans *La science et l'hypothèse*, 1902, Paris, Flammarion, 1968, p. 65, Henri Poincaré, influencé par Leibniz et son calcul différentiel, évoque pour expliquer la géométrie de Riemann « *un monde peuplé uniquement d'êtres dénués d'épaisseur* », un univers habité par « *des animaux infiniment plats* » circulant sur un seul plan.

⁴⁸¹ Denis de Rougemont, « *Marcel mine de rien* », (interview de Marcel Duchamp en 1945 par Denis de Rougemont), dans *Preuves*, n° 204, février 1968, p. 43.

⁴⁸² Thierry Davila, *De l'inframine*, *op. cit.*, p. 30.

cette histoire de l'œuvre inframince, non-assertive et à peine visible. Ainsi rappelle-t-il la rivalité entre les peintres Apelle et Protogène au premier siècle de notre ère, et leur duel pour déterminer celui qui tracerait la ligne la plus ténue possible⁴⁸³. Si la quasi-invisibilité est une marque de perfection, alors les fines lignes invisibles gravées au stylet par Raphaël⁴⁸⁴ pour mettre en place son dessin font partie intégrante de l'œuvre, par ailleurs elle-même discrète dans son ensemble⁴⁸⁵.

Le Grand Verre s'inscrit dans la lignée de cette conception de l'œuvre d'art au seuil de la perception. Il reflète dans la pratique de l'artiste son intérêt pour la quatrième dimension. En effet, en 1911, Duchamp lit le *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions* d'Esprit Pascal Jouffret, mathématicien qui a consacré sa recherche à explorer le « monde des petites dimensions⁴⁸⁶ ». Dans la « Boite blanche », Duchamp écrit : « le corps de l'objet se compose de molécules lumineuses et devient la matière-source de la matière des objets éclairés⁴⁸⁷ ».

L'inframince apparaît alors comme un seuil de renversement, entre l'espace et le temps, l'homme et la femme, le matériel et l'immatériel, l'intérieur et l'extérieur, seuil à la fois sensoriel, conceptuel et mental. Métaphysique, la vitre devient une mince peau appartenant à deux mondes à la fois, jouant le rôle d'interface. Cette recherche de la quatrième dimension correspond aux récentes données scientifiques selon lesquelles il y aurait dans l'univers infi-

⁴⁸³ En latin : *Lineam ex colore duxit summae tenuitatis* : « [Apelle] traça une ligne de couleur d'une ténuité extrême ». Pline L'Ancien, *Histoire Naturelle*, livre XXXV, traduction J-M Croisille, introduction et notes P.E. Dauzat, Paris, Les belles lettres, 1997, pp. 73-75.

Pline dit avoir vu le tableau résultant de ce duel graphique qui a brûlé dans un incendie : « sur une grande surface il ne contenait que des lignes échappant presque à la vue et, semblant vide au milieu de chefs-d'œuvre de nombreux artistes, il attirait l'attention par là-même et était plus renommé que les autres ouvrages ».

⁴⁸⁴ Ces lignes dans l'œuvre de Raphaël n'apparaissant qu'en macrophotographie, en lumière rasante. Alberti les nomme « circonscription » : celle-ci, « tour des contours », est « faite de lignes les plus ténues possible et qui échappent à la vue ». Léon Battista Alberti, *La peinture*, [1435], trad. Thomas Golsenne et Bertrand Prévost, revue par Yves Hersant, Paris, Seuil, 2004, II, 31, p. 117, cité par Thierry Davila, *L'inframince*, op. cit., p. 117. Voir Catherine Monbeig Goguel, « le tracé invisible des dessins de Raphaël, pour une problématique des techniques graphiques à la Renaissance », Studi Su Raffaello, I, colloque d'Urbino et de Florence, 14 avril 1984, M.S. Hamoud et M. L. Stocchi, Urbino, QuattroVenti, 1987, p. 377.

⁴⁸⁵ Roger de Piles souligne cette invisibilité curieuse des œuvres, mal repérées par le public : « on a vu souvent des gens d'esprit chercher Raphaël au milieu de Raphaël même ». Roger de Piles, *Cours de peinture par principes* (1708), préface de J. Thuillier, Paris, Gallimard, « Tel », 1989, pp. 12-13.

⁴⁸⁶ Esprit Pascal Jouffret, *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions*, Paris, Jacques Gabay, 2003, p. VII : selon Jouffret, l'espace n'est « qu'une tranche infiniment mince au milieu d'autres espaces formant autant de tranches pareilles dans une étendue à quatre dimensions ».

⁴⁸⁷ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, op. cit., p. 122.

niment plus de matière invisible que de matière visible : la matière noire. Distincte de l'apparence, mode de perception visuel, l'apparition consiste selon Duchamp en un processus d'irradiation qui émane de l'intérieur des choses⁴⁸⁸.

La mariée mise à nu par ses célibataires, même se présente comme une sorte d'aquarium, mettant à distance pour mieux l'analyser le sujet de la représentation, non sans rappeler un passage de *Locus Solus*, roman écrit par Raymond Roussel, dont les jeux de langage inspirèrent tant Duchamp, en 1914. Dans le chapitre III de ce roman, en effet, une expérience scientifique est menée dans un aquarium contenant une eau fulgurante.

Le maître voulut construire un immense récipient de verre, pour rendre bien visibles certaines expériences qu'il projetait touchant plusieurs partis à tirer de l'étrange liquide.

La plus frappante particularité de l'onde en question résidait de prime abord dans son éclat prodigieux ; la moindre goutte brillait de façon aveuglante et, même dans la pénombre, étincelait d'un feu qui lui semblait propre. Soucieux de mettre en valeur ce don attrayant, Canterel adopta une forme caractéristique à multiples facettes pour l'édification de son récipient, qui, une fois terminé puis rempli de l'eau fulgurante, ressembla servilement à un diamant gigantesque⁴⁸⁹.

Ainsi, l'œuvre cristalline expose d'un regard clinique un phénomène érotique analysé dans ses mécanismes secrets.

Enfin, la dématérialisation est portée aussi par le caractère inachevé de l'œuvre. Après une longue gestation en amont de la réalisation, faite d'élevage de poussière, de voyages et jeux d'échecs, Duchamp travaille plus de dix ans au *Grand Verre*, mais en 1923 il le laisse définitivement inachevé, ce qui rend le « retard » encore plus complet. Or cet inachèvement même, l'avenir virtuel de l'œuvre, semble la faire se prolonger dans une invisibilité qui participe de l'immatériel. Octavio Paz résume ainsi : « véritable monument, il (le tableau de Duchamp) est inséparable du lieu qu'il occupe et de l'espace qui l'entoure : c'est un tableau inachevé en perpétuel achèvement⁴⁹⁰. » Duchamp « a montré que tous les arts naissent et finissent dans une zone invisible⁴⁹¹ ».

La plus grande transparence donc, dans le *Grand Verre* comme dans toute œuvre en général, semble être le concept. La transparence ici revêt la valeur d'idéal, elle permet de

⁴⁸⁸ C'est en ce sens que Duchamp écrit : « L'objet émanant est une apparition » (pour reprendre l'exergue de cette partie, voir *supra*).

⁴⁸⁹ Raymond Roussel, *Locus Solus*, Paris, Éditions Alphonse Lemerre, 1914, chapitre III. Livre consulté sur : <https://www.gutenberg.org/files/19149/19149-h/19149-h.htm>

⁴⁹⁰ Octavio Paz, *Deux transparents*, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 11.

voir à travers les phénomènes pour découvrir leurs mécanismes secrets. Si viol il y a dans cette mise à nu, c'est celui opéré par le regard, regard voyeuriste, *trans-parens*.

2.5.3.3. Le mythe des grands transparents

Le *Grand Verre* de Duchamp inspire d'ailleurs André Breton⁴⁹², qui en 1942, propose dans les *Prolégomènes à un troisième manifeste* un mythe, celui des « Grands Transparents ». Dans ce texte, Breton propose de sortir d'une vision anthropocentrée, pour envisager l'existence « *d'êtres hypothétiques* » plus grands que nous, dont nous ne serions qui sait que les parasites.

L'homme n'est peut-être pas le centre, le point de mire de l'univers. On peut se laisser croire qu'il existe au-dessus de lui, dans l'échelle animale, des êtres dont le comportement lui est aussi étranger que le sien peut l'être à l'éphémère ou à la baleine. Rien ne s'oppose nécessairement à ce que ces êtres échappent de façon parfaite à son système de références sensoriel à la faveur d'un camouflage de quelque nature qu'on voudra imaginer, mais dont la théorie de la forme et l'étude des animaux mimétiques posent à elles seules la possibilité⁴⁹³.

Le phasme peut ainsi servir de modèle pour penser ces êtres mystérieux. Breton cite Novalis : « *Nous vivons en réalité dans un animal dont nous sommes les parasites*⁴⁹⁴ ».

Breton invite également à un total renversement de perspective, et à un questionnement de nos certitudes. Cette vision, au sens large du terme puisque ces êtres sont justement invisibles, peut apparaître comme une perception plus large du monde, plus poétique. Mais elle est aussi nourrie de considérations scientifiques⁴⁹⁵ de l'ordre de la physique quantique.

Un peu plus loin, Breton pose la question : « *Un mythe nouveau ? Ces êtres, faut-il les convaincre qu'ils possèdent du mirage ou leur donner l'occasion de se découvrir*⁴⁹⁶ ? »

Leur donner cette occasion peut en effet être l'objet de l'œuvre d'art. C'est donc la dimension propédeutique du *Grand Verre* vers une nouvelle dimension imperceptible que

⁴⁹² André Breton a écrit le premier texte sur *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, sans avoir encore vu l'œuvre. André Breton, « Le Phare de la Mariée », *Le Minotaure*, n°6, Paris, hiver 1935, pp. 45-49.

⁴⁹³ André Breton, « Les grands transparents », dans « *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* », [1942], dans *Manifeste du Surréalisme*, Folio Essais, Paris, Gallimard, [1985], 1994, p. 161.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 161.

⁴⁹⁵ Émile Duclaux, ancien Directeur de l'Institut Pasteur (1840-1904) s'exprime ainsi : « *Autour de nous circulent peut-être des êtres bâtis sur le même plan que nous, mais différents des hommes, par exemple, dont les albumines seraient droites.* » Hypothèse citée par André Breton dans « Les grands transparents », *Manifeste du Surréalisme*, *op. cit.*, p. 162.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 162.

retient pour l'élargir Breton, dans une conception à la fois onirique mais qui tente aussi de relier l'art aux recherches scientifiques, et à une possible quatrième dimension.

2.5.3.2. La transparence du silence

« *Le dessin est le trajet des idées en transit, il décrit les états critiques de la pensée*⁴⁹⁷ ».

Avec *Le Grand Verre*, Duchamp ouvre la voie à d'autres œuvres transparentes, non-assertives, dont il s'agit d'en analyser certaines, en regard de cette notion d'inframince.



Bernard Moninot, *Silent Listen VII*, 2011, 140 x 114 cm, graphite et acrylique sur soie.

⁴⁹⁷ Guitemie Maldonado, « Bernard Moninot, Le dessin dans ses moindres écarts », *Art Press* 421, avril 2015, p. 47.

Dans *De l'inframince*, Davila pose la question : « *Comment produire des intensités par soustraction*⁴⁹⁸ ? » C'est le défi que semble relever Bernard Moninot, lui qui travaille sur l'à peine perceptible : l'air, la lumière, la poussière, les reflets, les ondes. Son œuvre semble chercher une réponse à cette interrogation. Ses œuvres, transparentes, sont aussi non-démonstratives qu'elles sont intenses. *Silent Listen VII*, composition réalisée en 2011, fait partie d'une série de dessins prenant pour modèles les dessins dans l'espace que sont *Silent Listen* et *Antichambre*⁴⁹⁹, deux réalisations déclinant les sonogrammes du mot « silence ».

Le modèle de la composition, *Antichambre*, est réalisé entre 2011 et 2012. Cette dernière œuvre, une installation, est constituée de miroirs circulaires sans tain, et d'un moteur qui lui permet de prendre de multiples configurations au fil du temps. Les jeux d'ombres et de reflets diffractent six colonnes de cercles, qui composent des sonogrammes. L'installation, premier dessin tridimensionnel mouvant, donne ainsi naissance à des dessins bidimensionnels ultérieurs qui en constituent des arrêts sur image.

Parmi ceux-ci, *Silent Listen VII* est quasi-achrome. Sur un fond gris diaphane de soie, sont dessinées les ombres de l'installation initiale. Des ellipses semblent former des colonnes suspendues, entre chute et élévation, flottant dans un espace incertain dont on ne sait s'il est en profondeur et agrémenté de lignes.

Ces ombres paradoxales sont captées en blanc et en différentes valeurs de gris, en un camaïeu de tons, contrastant à peine avec la soie. En transparence, les ombres portées de ces motifs apparaissent reportées au mur, créant de nouveaux jeux de valeurs.

En quoi peut-on retrouver dans cette œuvre des préoccupations de l'ordre de l'inframince ?

Tout d'abord, l'écran de soie diaphane est, au sens premier, infra-mince, laissant percevoir à travers lui la deuxième strate du dessin. L'artiste, qui utilise parfois du verre comme support, utilise ici de la soie qui remplace la traditionnelle toile, et laisse deviner le mur derrière elle. Ce matériau à la fois transparent-translucide et transparent-grille, de par son fin tissage, fait écran : elle joue à dissimuler et révéler des pans de l'œuvre. Nul doute que ce milieu diaphane dans lequel baigne la représentation est inspiré de la transparence du *Grand*

⁴⁹⁸ Thierry Davila, *De l'inframince*, op. cit., p. 28.

⁴⁹⁹ « Ces dessins ont pour modèle la chambre graphique, construite en câbles et fils tendus. En relevant la forme et les ombres de l'installation, j'ai recomposé un nouveau dessin transparent et blanc, que la lumière duplique en ombre portées contre le mur ». Propos de l'artiste. Source : <https://www.bernardmoninot.com/pages/travaux/silentlistendessins.htm>

*Verre*⁵⁰⁰. La soie, transparente-translucide, reprend la transparence cette fois représentée des Serres dessinées par l'artiste dans les années 1970. L'écrivain Jean-Christophe Bailly écrit que « *les vitrines et les serres sont avant tout des leurres : ce qu'elles représentaient, c'était la représentation elle-même, mais vidée de ses attributs et ouverte à un espace désormais en friche*⁵⁰¹ ».

On pense d'autant plus à Duchamp et à l'infra-mince lorsqu'on considère que les motifs géométriques de la composition, qui reprennent les ombres des miroirs, dressent une sorte de représentation d'une machine, dont les contours rappellent la broyeuse de chocolat par exemple. Comme Duchamp, Moninot convoque le registre du dessin d'architecte ou du dessin d'observation scientifique. Le clin d'œil dans le dessin saute aux yeux. Ce dessin relève en effet non seulement de l'autoréférenciation, renvoyant à un travail antérieur de l'artiste, mais aussi de l'hommage, un hommage discret à Duchamp, explorateur de l'inframince. On peut voir dans cette composition une représentation exempte d'illusion, vide, au-delà de la représentation. Pour reprendre les termes de Jean-Christophe Bailly, « *une représentation impossible ou, pour mieux dire, empêchée*⁵⁰² ». Son sens semble lui aussi en suspens, et l'œuvre non-assertive.

D'autre part, le jeu des superpositions brouille les repères visuels du spectateur, qui en se déplaçant peut décaler les strates pour tenter de vérifier ce qui est profondeur réelle et ce qui est perspective feinte. En effet, l'œil se perd dans la perspective aérienne. De plus, l'œuvre a une présence fantômale de par son camaïeu de bleus-gris. L'œil s'égare : à la strate de la soie, qui semble avoir capté paradoxalement des ombres mais en valeurs claires, s'ajoutent les ombres portées du dessin à travers la soie translucide, sur le mur. Le spectateur confond alors dessin et ombre, le dessin représentant lui-même des ombres, celles de l'installation. En se déplaçant, le spectateur fait varier les superpositions entre ombres dessinées et ombres portées réelles des dessins. Les premières sont paradoxales, blanches et grises, capturées dans le filet de soie et redoublées par leur ombre propre sur le mur. Moninot donne à voir « *l'ombre du blanc* », pour reprendre une expression de Christine Buci-Glucksmann⁵⁰³.

⁵⁰⁰ Moninot ne présente pas ce travail comme un hommage explicite au *Grand Verre*, cependant il affirme que la lecture des écrits de Duchamp constitue un des événements les plus marquants de sa formation d'artiste. Jean-Christophe Bailly, *Bernard Moninot, op. cit.*, p. 13.

⁵⁰¹ « La voie libre de Bernard Moninot », *ibid.*, p. 8.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 8.

⁵⁰³ Christine Buci-Glucksmann évoque ainsi le rôle du verre comme matrice, support et récepteur de traces et projections : « *Une surface conceptuelle, un plan-transfert si l'on veut* ». Christine Buci-Glucksmann, « *l'ombre du blanc* », dans *Bernard Moninot, textes de Françoise Bonnefoy, Sarah Clément, Isabelle Sauvage*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, Les Éditions du Jeu de Paume, RMN, 1997, p. 7.

Entre les deux plans superposés de la soie et du mur, il y a un « écart d'air⁵⁰⁴ », réduit par la transparence mais qui fond les deux plans entre eux fait jouer la perspective en la rendant ambiguë, et suspend l'ensemble par le fait que les ombres sont toutes dessinées. Ainsi, cette confusion entre ombre représentée et ombre réelle, ainsi qu'entre les strates, établit le jeu des variations entre premier plan et arrière-plan ombragé du mur comme un terrain de jeu de l'infra mince. Moninot reprend alors le rôle du potier antique Dibutade, figeant l'ombre du bien-aimé au mur en un acte initiateur de l'art⁵⁰⁵ : l'artiste se fait « voleur d'ombres⁵⁰⁶ ». On ne sait plus si la perspective aérienne est réelle ou due à la superposition d'images.

Enfin, on peut être tenté de parler d'infra-mince lorsqu'on considère que les colonnes du dessin proviennent des sonogrammes du mots « silence ». Or quoi de plus immatériel que le son ? *Silent Listen*, comme son titre l'indique, met en œuvre une synesthésie, qui est aussi un paradoxe : elle met en place une « poétique visuelle de l'écoute⁵⁰⁷ ». Les dessins se présentent comme des déclinaisons des variations de silence. Ils enregistrent et rendent visibles les plus infimes battements et vibrations sonores enregistrés. Le sens de l'ouïe est ainsi convoqué comme en creux, aboli, au sein de cette composition quasi-imperceptible, qui semble incarner le fait « que l'écoute elle-même est silencieuse, que le « mouvement vers » de l'oreille tendue n'existe qu'en tant qu'il se creuse comme un pur retrait, en une sorte de dilatation active de la passivité⁵⁰⁸. » Semblant rendre visible le paradoxe même de l'immatériel sonore, l'écran de soie hésite entre présence et absence. On pourrait y voir une œuvre inframine en ce qu'elle est « neutre », selon la définition avancée par Roland Barthes au Collège de France : « le neutre, c'est la moire : ce qui change finement d'aspect, peut-être de sens, selon l'inclinaison du regard du sujet », un « espace totalement et exhaustivement nuancé⁵⁰⁹. »

Ainsi, bien qu'elle ne soit pas réalisée en verre, *Silent Listen*, dont la soie translucide rappelle le verre, semble relever de cet inframine qui échappe presque à la vue, et pose ainsi la question du seuil de visibilité. La minceur serait condition d'intensité, et l'œuvre reste

⁵⁰⁴ Propos de l'artiste dans Entretien, Biennale du dessin, Beaux-Arts de Paris, 2014, p. 11, cité par Guitemie Maldonado, « Bernard Moninot, le dessin dans ses moindres écarts », Art Press n° 421, *op.cit.*, p. 48.

⁵⁰⁵ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 12.

⁵⁰⁶ Christine Buci-Glucksmann, « l'ombre du blanc », dans *Bernard Moninot, op. cit.*, p. 11.

⁵⁰⁷ Jean-Christophe Bailly, *Bernard Moninot*, André Dimanche éditeur, *op.cit.*, p. 13.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁰⁹ Roland Barthes, *Le neutre*, (cours au Collège de France en 1977-1978), texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Paris, Seuil/Imec, 2002, p. 108. Barthes invente le terme de « diaphorologie », « études des moires » (de *diaphora*, « différence » en grec).

allusive, dans la non-affirmation. Elle semble marquer un suspens. Il s'agit d'une œuvre par soustraction, dont la soie fait seuil, aux limites du visible.

2.5.3.3. La transparence comme matériau métaphysique

La recherche de l'inframince aurait donné envie à Marcel Duchamp, qui a mis en bouteille l'air de Paris, de considérer l'air qu'il respire comme une œuvre d'art. Au-delà de la provocation lancée par le « grand paresseux », il est intéressant d'aborder sous cet angle le travail d'une artiste, Charlotte Charbonnel, qui cherche à capter l'insaisissable, nuées, brouillard ou autres phénomènes instables. *Nebulas* est une série de gravures qui reprend le sujet d'une œuvre précédente, *ADN*, dont elle se présente comme la version solide⁵¹⁰. Les deux œuvres semblent des tentatives pour répondre à la question suivante : comment saisir l'insaisissable, à savoir ici les nuages ?

⁵¹⁰ L'œuvre reprend la figure du nuage, précédemment travaillée dans une série composée de bocaux présentant des nuages de lait flottant dans des liquides, eau et alcool. L'artiste évoque ainsi sa fascination des nuages : « *Les nuages nous font voir nos propres projections, un scientifique m'a dit un jour qu'il y voyait la structure de l'ADN* ». Source : <http://charlotte-charbonnel.com/adn-2006/>



Charlotte Charbonnel, *Nebulas*, 2014, gravure laser sur verre, 18 x 24 cm

Les verres gravés composant *Nebulas* sont exposés parfois ensemble et verticalement, parfois individuellement et fixés au mur⁵¹¹. Les trois plaques vues l'une à la suite de l'autre semblent les vignettes d'une narration, relatant la métamorphose d'un nuage. Ou est-ce une typologie, un classement de plusieurs nuages ? L'immatériel, l'informe et l'immense trouvent ici leur place dans quelques plaques de verre fragiles et compactes.

Selon cette configuration-ci, trois plaques de verre sont présentées verticalement, alignées, sur des socles. On ainsi peut observer l'une au travers de l'autre. Au milieu des plaques, la pure-transparence est brouillée par ce qui semble être une saleté, ou encore une imperfection due à un frottage. L'opacité créée en gravant le verre parasite la vue, et en même temps, elle révèle la surface vitrée, qui sans cet obstacle serait demeurée quasi-invisible. La météo est mise sous plaques comme un échantillon de nature, préparé pour être ausculté au microscope.

⁵¹¹ L'un des verres était ainsi exposé selon cette dernière configuration, dans l'exposition *Miroir*, au carré Baudouin, en 2015.

Achrome, le travail pose les questions de sa matérialité. La pure-transparence du verre redouble celle de l'air, tandis que sa transparence-translucide une fois gravé s'apparente aux nuages. Paradoxalement, la transparence du verre, matériau dur et solide, permet à l'artiste de figer l'insaisissable immatériel des nuées et flux d'air. C'est cette immatérialité en puissance du verre que révèle Charlotte Charbonnel en gravant sa surface. Mince, non-démonstrative, l'œuvre semble ainsi relever de l'inframince duchampien.

2.5.4 transparence et mémoire

« Les rêves les mieux interprétés gardent souvent un point obscur ; on remarque là un nœud de pensées que l'on ne peut défaire, mais qui n'apporterait rien de plus au contenu du rêve. C'est l'ombilic du rêve, le point où il se rattache à l'Inconnu. Les pensées du rêve que l'on rencontre pendant l'interprétation n'ont en général pas d'aboutissement, elles se ramifient en tous sens dans le réseau enchevêtré de nos pensées. Le désir du rêve surgit d'un point plus épais de ce tissu, comme le champignon de son mycélium⁵¹² ».

2.5.4.1. Chromotomies



Chromotomie I et II, encre, estampes sur sacs plastiques, colle, papier, 55 x 80 cm chaque composition

Les compositions *Chromotomie I et II* sont constituées de différentes strates accumulées. Un dessin à l'encre sur papier, forme une sorte de noyau ou de nœud de lignes. Ce noyau

⁵¹² Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, trad. I. Meyerson, Paris, PUF, 1967, p. 446, cité dans *Comme le rêve le dessin*, dir. Philippe-Alain Michaud, *op. cit.*, 2005, p. 16.

fibreuse est recouvert de bandes translucides, colorées dans des tons bleus ou rouges selon la composition. Ces dernières ont été découpées dans une stratification composée de divers plastiques transparents, issus de sacs et de pochettes collés entre eux, sur lesquels j'ai tiré des estampes.

J'ai recomposé l'ensemble par-dessus le dessin initial, en laissant des interstices entre chaque bande verticale afin que l'on puisse mieux voir le dessin placé en-dessous. La nébulosité de ces compositions faites d'entrelacs et de strates translucides, tranche avec la rigueur des coupures verticales qui permettent de dissimuler ou de montrer certaines parties du dessin sous-jacent.

J'ai ainsi superposé les dessins, en déployant les différents temps correspondant aux différents recouvrements : à celui du dessin succède celui des estampes, puis celui des superpositions, et enfin celui des incisions et du collage.

Il se dégage une impression de vie de cette composition, sans que l'on puisse clairement identifier si elle est de nature végétale ou animale.

Les stries verticales inscrivent ainsi la composition dans une temporalité hachée. Dans son livre *Le temps vertical*⁵¹³, le philosophe Michel Ribon revient sur l'étymologie du mot « temps ». Ce dernier est issu de la racine indo-européenne *temp-*, qui signifie couper. Celle-ci a donné le grec *temno*, qui veut dire couper. *Tomos* est la tranche (le tome en français est par exemple un dérivé de ce mot.) Le temps est donc séparation entre l'individu et le tout. C'est le temps mathématique dont Bergson met en avant l'axe horizontal⁵¹⁴. Cependant le temps peut aussi bien être vertical, composé de strates.

Enrichir sa visualisation du temps permet d'envisager d'autres formes : à la traditionnelle ligne horizontale graduée du temps, on peut substituer une ligne qui bifurque, et dont les multiples embranchements constitueraient les chemins possibles de notre vie à chaque instant. Dans sa nouvelle « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », « *une énorme devinette ou parabole dont le thème est le temps*⁵¹⁵ », l'écrivain Jorge Luis Borges fait référence à « *des séries infinies de temps, à un réseau croissant et vertigineux de temps divergents, conver-*

⁵¹³ Michel Ribon, *À la recherche du temps vertical dans l'art, Essai d'esthétique*, Éditions Kimé, Paris, 2002.

⁵¹⁴ « *Le temps mathématique est une ligne* » ponctuée d'« *arrêts virtuels* » du temps ; il décompose la durée en moments, mesure les intervalles. Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, 1938, PUF, « Quadrige » 2009, p. 3.

⁵¹⁵ Jorge Luis Borges, « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », dans *Fictions* [1944], trad. Jean-Pierre Bernès, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 507.

*gents et parallèles. Cette trame de temps qui s'approchent, bifurquent, se coupent ou s'ignorent pendant des siècles, embrasse toutes les possibilités*⁵¹⁶ ». Ainsi, « *le temps bifurque perpétuellement vers d'innombrables futurs*⁵¹⁷ ». La figure du labyrinthe rend tangible la multiplicité des temporalités en associant espace et temps. Un certain Stephen Albert, sinologue, a découvert l'énigme du Jardin aux sentiers qui bifurquent. Le personnage Yu Tsun, chargé de le tuer, ressent en fin de récit une démultiplication :

Je sentis de nouveau cette pullulation dont j'ai déjà parlé. Il me sembla que le jardin humide qui entourait la maison était saturé à l'infini de personnages invisibles. Ces personnages étaient Albert et moi, secrets, affairés et multiformes dans d'autres dimensions de temps⁵¹⁸.

Cette fascination pour les différentes temporalités fascine également Marcel Duchamp, qui écrit :

A chaque fraction de durée se reproduisent toutes les fractions futures et antérieures. Toutes ces fractions passées et futures coexistent donc dans un instant présent qui n'est déjà plus ce qu'on appelle ordinairement l'instant présent, mais une sorte de présent à étendues multiples⁵¹⁹.

Le présent est ainsi fait de diffractions. Loin d'être linéaire, le temps semble davantage superposer les strates des possibles. On peut alors imaginer la temporalité comme une stratification, la transparence se prêtant particulièrement à l'évocation d'une telle temporalité. Abordons ces propriétés de la transparence à travers l'analyse d'une œuvre réalisée par Jean-Charles Taillandier.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 507. C'est l'auteur qui souligne.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 508.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 508.

⁵¹⁹ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, op. cit.*, p. 333.

2.5.4.2. Le diaphane du temps



Jean-Charles Taillandier, *L'énigme du Rouleau Césaire*, 2001, estampe sur papier japon, neuf fragments, exemplaire unique, 25 x 1900 cm, vue de l'exposition *Continuum rêvé et le rouleau Césaire* à la bibliothèque Stanislas, Nancy



Jean-Charles Taillandier, *L'énigme du Rouleau Césaire*, 2001, eau forte, aquatinte et collage sur papier japon, fragment 8 (détail), 20x40 cm

Jean-Charles Taillandier, peintre et graveur, développe un travail graphique qui explore la profondeur, tout en restant bidimensionnel. *Le rouleau Césaire* est un ensemble de gravures datant de 2001⁵²⁰. Long de dix-neuf mètres, ce rouleau se compose de neuf fragments. Les gravures, réalisées à l'eau-forte et à l'aquatinte, sont tirées sur papier japon. Le travail mêle aussi à ces techniques le collage et la peinture.

L'ensemble est accompagné d'un long texte, le présentant comme une soi-disant pièce archéologique majeure, et détaillant le contexte de sa découverte, ainsi que ses interprétations possibles. Selon ce discours revendiquant une légitimité scientifique, les fragments auraient été découverts en 1911, lorsqu'un paysan tombe par hasard sur une crypte. Augustin Cox, professeur d'histoire médiévale et membre de la société archéologique de Lorraine, dépêché sur place, y aurait découvert un squelette et les restes d'un parchemin, protégés dans un reliquaire clos.

Le format du parchemin, horizontal, semble s'organiser en plusieurs parties, comme autant d'images d'une narration. Le fragment que j'ai choisi d'analyser est un détail du fragment 8, qui semble abstrait. Le support en est un papier fin, jauni, de format irrégulier, aux bords déchirés, qui ressemble à un vieux parchemin. Ce dernier laisse entrevoir en transparence des taches noires et des zones colorées, comme si différentes strates d'images étaient prises dans le papier. Les estampes contrastent avec ce fond transparent sur lequel elles s'inscrivent en noir, à la manière de négatifs : un cercle, dont on ne parvient à déceler s'il est composé d'écritures, encadré à gauche par une forme mystérieuse, sombre, et à droite par un texte indéchiffrable, qui n'est pas sans évoquer l'écriture inversée de Léonard de Vinci. Ces figures mystérieuses font naître l'imaginaire. Ainsi, la composition frappe tant par l'énigme suggérée, que par la plasticité des jeux de textures, de superpositions et de transparence.

Quel rôle la transparence joue-t-elle dans ce travail ?

Tout d'abord, les différentes strates de papier en font un palimpseste. Ce jeu de transparences fait affleurer à la surface ce que Jean-Charles Taillandier appelle « *la chair du papier*⁵²¹ », c'est-à-dire son épaisseur, sa texture, sa structure interne. Mince, le papier n'en est pas moins profond. Il fait peau, composé lui aussi de fibres organiques disposées en couches successives. On imagine la texture de ce papier japon veloutée, son froissé semblant redoublé par les effets de l'estampe.

⁵²⁰ Travail exposé en 2017 lors du 11e Congrès international d'études sur l'emblème, à la bibliothèque Stanislas à Nancy, lors de l'exposition *Continuum révélé et le rouleau Césaire*.

⁵²¹ Pour reprendre le titre donné par l'artiste à une autre suite de gravures, datées de 2008.

A cette exploration pour ainsi dire sensuelle de la chair du papier, au travers de ses strates, s'ajoute la dimension symbolique de cette transparence. L'œil qui traverse le support réalise une exploration archéologique. Les transparences du papier rendent visible le temps, et manifestent la mémoire historique qui sert de prétexte à ces images. La bande de papier compose un *volumen*, qu'on devine abîmé, déroulant un sens mystérieux qui s'offre à la lecture au moyen du déplacement, d'un fragment à l'autre. Cette lecture le long de la surface de papier déroule un sens mystérieux, tandis que l'œil, se promenant de la surface vers l'intérieur du papier, fouille le temps lui-même.

La prétendue légitimité historique de ce volume est en réalité forgée de toutes pièces par l'artiste, qui est l'auteur des textes accompagnant le travail graphique. Ces textes ont pour but de rendre vraisemblable la mystification à laquelle est sujet le spectateur. Ils relatent avec précision le contexte de découverte et d'investigation du rouleau, en nommant les lieux, les personnes et dates clés de cette découverte majeure⁵²². Des hypothèses d'interprétation sont avancées, qui semblent très sérieuses et font argument d'autorité. Elles vont tantôt dans le sens de théories théologiques, tantôt dans le sens de l'alchimie. Ainsi sont évoqués le traité *L'alchimie de Nicolas Flamel*, de Denis Molinier⁵²³, ou encore *Aurora Consurgens*, livre attribué selon l'artiste à Saint Thomas d'Aquin⁵²⁴.

Cependant, un dernier sens de cette transparence peut être l'exploration, non de l'histoire, feinte, mais de la nature même de l'image. En effet, le texte accompagnant l'œuvre et l'ancrant dans une fausse véracité historique peut être considéré moins comme une supercherie que comme une invitation à se questionner sur la nature de l'image. Le canular serait ainsi davantage une piste vers le vrai qu'une mystification du spectateur. L'artiste déclare à ce sujet :

Sous des clins d'œil constants à l'histoire de l'art, j'explore la double thématique du portrait et de mon "archéologie imaginaire". Quitte à jouer avec le vrai et le faux, à mêler l'invention à l'objectivité historique, mon propos n'a de cesse de questionner cette énigme : qu'est-ce que la vérité d'une image⁵²⁵ ?

⁵²² « Au printemps 1911, un paysan qui travaillait au creusement des fossés en lisière du Bois d'Anon, près de Vézelize (France), mit à jour des murs de pierres imposants et une cavité à moitié enfouie sous les décombres. » (texte accompagné de la photographie dudit bois). Source : <https://chairdupapier66858056.wordpress.com/2017/02/10/lenigme-du-rouleau-cesaire/> (blog tenu par l'artiste sur le site du Monde).

⁵²³ *L'alchimie de Flamel* de Denis Molinier (texte écrit au XVIII^{ème} siècle), Carcassonne, Éditions d'art Savary, 1989.

⁵²⁴ <https://chairdupapier66858056.wordpress.com/2017/07/22/continuum-reve-et-le-rouleau-cesaire/>

⁵²⁵ Source : <http://www.taillandier-art.com/curriculum.htm>

Ainsi c'est moins l'histoire qu'explore la transparence du papier, que la mythologie personnelle de l'artiste⁵²⁶, une mythologie empreinte à la fois d'imagination et de mémoire et qui invite le spectateur à se perdre entre les strates du papier, en une rêverie dont il devient aussi l'auteur, à force d'imaginer et d'interpréter. Le papier stratifié devient ainsi le réceptacle de ses propres projections mentales.

La transparence des strates superposées de cette œuvre en palimpseste semble voiler et dévoiler par recouvrements successifs différentes pistes : elle rend visible la chair du papier, elle manifeste le temps historique, mais aussi elle invite à plonger dans une réflexion sur la nature de l'image et sa possible vérité, oscillant entre mémoire et rêve.

2.5.4.3. *Scilliphasmés II*

Le papier calque, à la transparence-translucide prise entre matérialité et immatérialité, semble un réceptacle propice aux rêves ; cependant, à peine visible, dans quelle mesure peut-il constituer un support pour un travail plastique ?



Scilliphasmés II, papier calque gravé, 40 x 50 cm

Scilliphasmés II est une gravure réalisée à la pointe sèche sur du papier calque. Les filaments diaphanes de la gravure contrastent avec le fond coloré sur lequel ils se détachent.

⁵²⁶ Dans la préface qui accompagne le récit, Jean-François Clément souligne que « *Jean-Charles Taillandier lui-même, au premier regard, donne le statut de canular à cette création. Un canular est seulement un jeu qui vise à créer des doutes sur la légitimité de nos croyances, en nous faisant abandonner la posture fictionnelle, mais son but est aussi parfois de déstabiliser les institutions. Il s'oppose donc à la supercherie et au faux.* » <https://chairdupapier66858056.wordpress.com/2017/07/22/continuum-reve-et-le-rouleau-cesaire/>
Cf. Jean-Charles Taillandier, *L'énigme du rouleau Césaire*, présentation de Jean-François Clément, Nancy, Éditions La dragonne, coll. « Curiosa », 2001.

Le dessin est réalisé sans médium, résultant simplement de la pression exercée par la pointe, et par endroits au stylo bille sans encre. Le travail de gravure sur calque nécessite des gestes précis. Il faut trouver le juste équilibre, pour blesser le papier sans pour autant le percer. Il s'agit alors moins d'un écorchement du support que de son étirement, une déformation subtile du papier. C'est la sous-couche qui révèle les lignes, peu discernables sans un fond en contraste. La transparence-translucide du calque permet un dessin sans médium, aux limites de la visibilité, par l'opacification discrète du papier. La transparence du support⁵²⁷ suggère une filiation avec l'imagerie médicale, et une perspicacité de la vue (au sens premier de *perspicare*, « voir à travers »).

Dans cette composition, l'organicité est suggérée sans que le dessin ne reprenne aucun contour d'imagerie existante. Le dessin, abstrait, évoque des excroissances grouillantes. Ainsi, le doute persiste pour savoir s'il s'agit d'êtres vivants comme des vers, des micro-organismes, des bactéries ou virus, ou encore des tissus vus au microscope. Cette impression de grouillement se retrouve dans une autre gravure sur calque, *Scilliphasmés III*.

⁵²⁷ Ici, il s'agit d'une transparence-translucide.

2.5.4.4. *Scilliphasmes III*



Scilliphasmes III, calque gravé, 50 x 65 cm

De retour d'un voyage en Inde où j'avais pu contempler la profusion des décorations et la prolifération des représentations de dieux sur la surface des temples, j'ai voulu travailler à partir des motifs d'une étoile en cachemire brodé que j'avais ramenée de mon périple. Les motifs inspirés par le tissu indien se délitent vers le bas de la composition, pour prendre l'allure de micro-organismes.

Cette troisième composition a été gravée dans un calque plus épais que les autres ; aussi la ligne blanche y est-elle plus opaque et marquée. Au-delà de l'Orient évoqué par les motifs de cette gravure, la translucidité du papier n'est pas sans rappeler l'art asiatique, en particulier

le théâtre dit d'ombres chinoises, mais qui est aussi un art traditionnel ancestral en Inde⁵²⁸. Le lien entre translucidité et arts asiatiques est souligné par Jun'ichiro Tanizaki, auteur d'*Éloge de l'ombre*, ouvrage dans lequel il oppose l'esthétique orientale à l'esthétique occidentale, éprise de clarté⁵²⁹. Selon lui, les Asiatiques ont développé un goût pour des matériaux moins blancs, moins transparents, moins purs. Par exemple, le goût des japonais pour la pénombre se retrouve dans l'architecture de leurs églises, moins hautes et plus sombres que celles occidentales, ou encore dans le *shôji*⁵³⁰, et différents papiers aux opacités et textures irrégulières, moins blancs, plus doux que ceux occidentaux. « *Les couleurs que nous aimons, nous, pour les objets d'usage quotidien, sont des stratifications d'ombre : celles qu'ils préfèrent, eux, sont les couleurs qui condensent en elles tous les rayons du soleil*⁵³¹ ». Les japonais préfèrent le jade et les verres et cristaux translucides aux pures-transparences.

Le cristal que l'on trouve depuis toujours dans la province de Ka.i, dont la transparence est toute brouillée de légers nuages, donne de ce fait l'impression d'être d'une grande densité ; quant au cristal qui contient des « pailles », celui qui dans sa masse renferme des parcelles de matière opaque, celui-là nous procure un plaisir plus vif encore⁵³².

Le papier calque, offrant à la vue une transparence brouillée, se prête particulièrement aux jeux d'ombres et aux gradations subtiles dans la transparence que célèbre l'esthétique orientale selon Jun'ichiro Tanizaki, et qui en font un support privilégié pour un travail artistique. Ainsi la transparence devient-elle de support de marques qui y inscrivent une histoire.

2.5.4.5. Transparence-translucide et mémoire

Sans teinte propre, perméable à la lumière qui le traverse, le calque, matériau fantomatique, enregistre la mémoire des gestes, comme des objets. Mona Hatoum utilise un voisin pauvre du papier calque, qui en partage la translucidité le papier ciré.

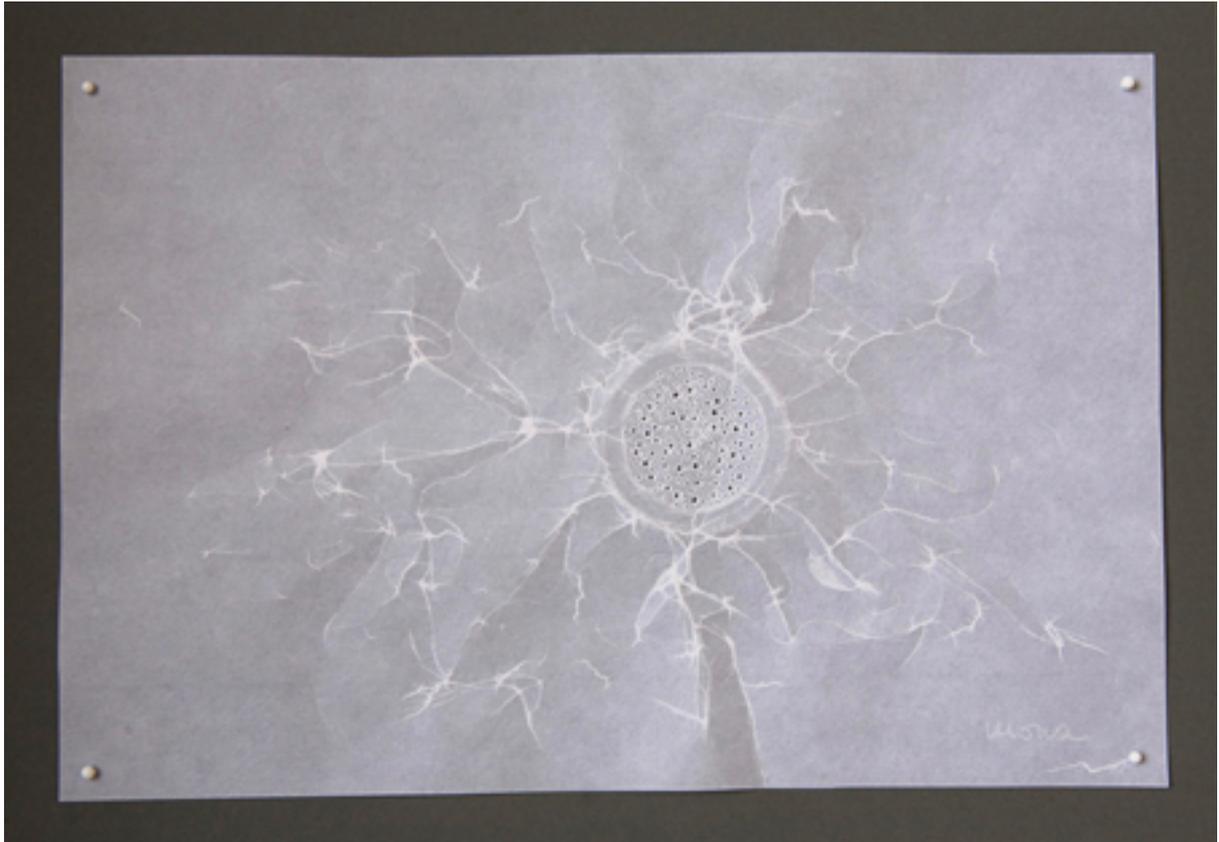
⁵²⁸ Le *Yholu Bommalata* de l'Andhra Pradesh et le *Togalu Gombeyaata* du Karnakata, racontent des épopées indiennes comme celles du *Râmâyana* et du *Mahâbhârata*.

⁵²⁹ Les Occidentaux sont selon lui « *Toujours à la recherche d'une clarté plus vive* ». Jun'ichiro Tanizaki, *Éloge de l'ombre*, trad. René Sieffert, [1933], Cergy, Publications Orientalistes de France, [1977], 1993.

⁵³⁰ Le *shôji* désigne une paroi ou une porte en papier translucide dans les maisons traditionnelles japonaises.

⁵³¹ *Ibid.*, pp. 78-80.

⁵³² *Ibid.*, pp. 36-37.



Mona Hatoum, Sans titre (tamis à mailles), 2008, frottage sur papier ciré, fixé sur une planche, 29.7 cm x 21 cm

Il y a quelques années lors d'une rétrospective de Mona Hatoum au centre Pompidou, j'ai découvert une série de travaux réalisés par l'artiste à partir d'ustensiles de cuisine. Après avoir présenté des ustensiles de cuisine en sculpture comme *Grater divide*, Mona Hatoum a réalisé cette série de frottages sur papier ciré. Les autres œuvres de la série déclinent également des traces d'objets, comme par exemple une passoire indienne, ou encore une passoire à thé. L'artiste a enveloppé chaque objet de papier ciré puis retiré ce dernier, obtenant en blanc opaque sur le support translucide les lignes des froissures, et les trous imprimés dans le matériau par la pression. La surface délicate et translucide du papier ciré est mise à mal par ces outils de cuisine, mais cette détérioration est ce qui imprime un dessin à la surface du papier et le rend artistique.

Le papier à l'usage alimentaire révèle des propriétés artistiques proches du calque, lui-même un support peu noble, car utilisé avant tout pour reporter des dessins.

Cependant le fait qu'il s'agisse d'un papier alimentaire décline la métaphore d'un art culinaire. On peut penser à l'origine alimentaire de la peinture, avec l'utilisation de pigments naturels (tels que des épices), d'huile, ou encore d'œuf, mais aussi à l'art comme étant une

question de goût. Ce qui m'a touchée c'est la fragilité de ces papiers, et la désinvolture apparente de cette trace de pression, quelques froissures, quelques trous dans un papier de peu de valeur. Le papier ciré n'appartient même pas au domaine artistique. Peu cher, assurant une fonction alimentaire, sa modestie est accentuée par la simplicité de l'accrochage : quelques épingles aux quatre coins.

Un questionnement surgit sur la mémoire et sur l'absence inscrite à même le papier. Là où ce dernier s'abîme, il devient blanc. Les blessures sont dessin : elles sont trous donc points, froissures donc lignes. Là où j'utilise une pointe sèche, Mona Hatoum va plus loin dans la simplicité des opérations, éliminant à la fois tout médium et tout outil autre que le modèle lui-même. La transparence-translucide est alors absence : absence de couleur, d'opacité, de texture, d'outil, de médium, mais aussi absence du modèle. Cependant, la capacité du matériau à se froter et s'abîmer, se marquer de trous et de lignes, en fait toute la valeur artistique. Les frottages et froissures révèlent les qualités plastiques du matériau, tout en dessinant un hommage aux petites choses du quotidien. Ainsi la transparence-translucidité du papier ciré dans ces dessins de Mona Hatoum revêt une triple dimension : matériellement, elle est surface d'inscription ; métaphoriquement, elle est tout à la fois réceptacle de mémoire et vecteur d'une poésie sublimant le trivial. Là où Mona Hatoum obtient le dessin sans médium par l'empreinte, je l'obtiens par un travail de gravure, cependant ces deux techniques inscrivent dans le papier translucide une dimension de mémoire. Dans son travail, la translucidité fixe la mémoire des objets, tandis que dans le mien, c'est une mémoire des gestes qui s'inscrit sur le papier au travers des lignes.

2.5.5. Une sédimentation temporelle

2.5.5.1. Histoires de lignes

« *Labyrinthe. Lieu dont le centre n'est nulle part. Ou bien : circuit dont le centre est partout. Ou bien encore : parcours dont le centre est défini par l'exacte place où le voyageur est annihilé, dévoré. Complexité des lignes qui se brisent, se tordent, se multiplient et se brouillent en bifurcations, embranchements tortueux, des lignes qui parfois s'enchevêtrent, se barrent, viennent à se confondre. Succession égarée de pertes et de retrouvailles de soi, de ruptures et d'unions. Mime des circonvolutions du cerveau. Tracé des cheminements d'une main qui caresse et sensibilise un corps où elle s'égare. Répétition des urbanismes désordonnés et d'une circulation qui s'embrouille. Espace monstrueux où les formes soclées se greffent : le Minotaure en est à la fois le Seigneur et l'emblème⁵³³ ».*

Le papier alimentaire ciré et le calque partagent une transparence-translucide. Ils pourraient être considérés comme des supports « *timides*⁵³⁴ ». Le calque est le support d'un grand dessin réalisé par Benjamin Hochart, *Cavalier #4* : il s'agit d'un grand lé de papier replié, donnant lieu à des jeux de transparences.



Benjamin Hochart, *Cavalier #4*, 2009 – 2010, graphite, crayon de couleur, stylo, feutre, gouache, pastel, fusain, encre, marqueur, peinture en spray sur calque et sur mur, dimensions variables selon les modes de présentation, ici (calque plié en deux) 146 x 208 x 40 cm ; vue de l'exposition au Salon du Dessin Contemporain, Carrousel du Louvre, à Paris en 2010

⁵³³ Gilbert Lascault, *Écrits timides sur le visible*, Paris, Les Éditions du Félin, « Les marches du temps », [1979], 2008, p. 46.

⁵³⁴ Pour reprendre le titre de l'ouvrage de Gilbert Lascault (*ibid.*). Ce dernier y écrit un éloge du faible, du modeste, du dispersé, de l'effiloché.

Des ramifications et enchevêtrements de lignes tracent une sorte d'arborescence chaotique en noir, blanc et rouge sur le calque. Le dessin s'échelonne sur quatre strates : en effet le lé de papier, replié, est couvert de signes graphiques sur ses deux côtés. Ainsi quatre strates de dessin sont superposées en deux feuillets. Le dessin ressurgit sur le revers. En transparence, on devine une croix tracée à la bombe aérosol noire sur le panneau de l'exposition. Quelle dimension la transparence revêt-elle dans cette production ?

Tout d'abord, la transparence confère un dynamisme à la composition. Dynamisme des lignes, qui semblent jaillir, animer le support de leurs angles aigus. Le dessin hésite, bifurque, se cherche à travers les parois. Sa gestualité rappelle l'esquisse (*schizzo* signifie jaillissement en italien). Les lignes sont embrouillées. Elles semblent enregistrer une énergie saccadée, comme un relevé sismique. Dynamisme également de la croix tracée à même la paroi, et dont les bifures transparaisent à travers le dessin. Cette inscription, qui fait penser au graffiti, contraste avec la délicatesse des graphismes. L'ensemble paraît mouvant, animé, les lignes semblent s'agiter dans différentes directions comme par bourrasques, ce que renforce la suspension légère de ce papier, à peine fixé au mur. Le dynamisme enfin est véhiculé par la couleur rouge.

De plus, la transparence brouille les pistes, elle joue avec les limites de la visibilité, et ce faisant, elle force le spectateur à se rapprocher. Le jeu qu'elle permet entre les formes cachées et celles montrées invite à une observation minutieuse, qui permet de saisir la subtilité du dessin. Aussi les quatre strates de dessin s'étagent-elles, pour devenir de moins en moins contrastées au fur et à mesure de leur enfouissement. L'énergie de ces lignes pourrait évoquer une scène de bataille. Mais la narration s'est dissoute, seul subsiste cet entre-deux de la forme, entre apparition et disparition, dans une vibration à la lisière de la figurabilité.

Enfin, le feuilletage du dessin transparent semble manifester une temporalité propre au dessin. A la rapidité du geste traçant la croix, répond la minutie des lignes sur le calque. L'œil pénètre le dessin par strates, plaçant le spectateur dans un rôle d'archéologue. Le dessin semble hésiter entre émergence et dissolution des formes. Les lignes pâles situées sous la surface du calque semblent relever de l'esquisse moins comme jaillissement que comme forme qui se cherche, correspondant à ce que Philippe-Alain Michaud décrit :

Dans les sinuosités improvisées et imprévisibles du geste, le dessin ignore sa propre direction : il n'anticipe rien, il ne se projette pas en avant, mais fait remonter à la surface des phénomènes visuels latents dans un croisement complexe d'automatismes et de rencontres hasardeuses. [...] C'est un retour d'un état constitué vers un état ouvert de la représentation, un état où les images ne sont pas encore fixées [...] ⁵³⁵.

Le dessin, comme le rêve, est processus ; il procède par strates, et se perd en connexions, filiations, enchaînements. Il est surface d'inscription de l'imaginaire, tout comme le rêve. Le dessin procède « *à la manière du rêve, à la surface duquel, lorsque les relations logiques sont perdues, surnagent des fragments tordus et morcelés, réunis comme des glaces flottantes* ⁵³⁶ ». Il est une stratification de traces mnésiques. Explorer les strates cachées du dessin évoque l'exploration des dimensions cachées du psychisme. Ce qui m'a marquée dans ce travail, c'est le contraste entre la faible matérialité du support et la vivacité du dessin.

⁵³⁵ *Comme le rêve le dessin*, dir. Philippe-Alain Michaud, *op. cit.*, p. 16.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 19.

2.5.5.2. Transparences et strates de sens



Shahzia Sikander, *Echo*, 2010, acrylique, encre sur papier et mur, 762 x 1676 cm, vue de l'installation au Musée d'Art Contemporain de Tokyo

La transparence peut apparaître comme l'équivalent visuel d'une sédimentation temporelle du psychisme. C'est ce qui se dégage du travail de l'artiste Shahzia Sikander, qui travaille souvent sur des papiers de soie, des papiers calques ou des tissus .

L'installation *Echo*, réalisée en 2010, présente un ensemble de bandes de différents papiers translucides, suspendus depuis le plafond. De différentes longueurs, ils s'enroulent parfois au sol. Le tout semble à l'inverse d'un art de l'érection et du monument, et nous renvoie une nouvelle fois à l'esthétique du mou telle que l'analyse Maurice Fréchuret⁵³⁷.

La transparence des papiers, ici des bandes de papier calque ou papier de soie, est une transparence ici encore translucide. Quelles dimensions la transparence revêt-elle dans ce travail ?

D'une part, les jeux de transparence peuvent relever des peaux psychiques. La transparence permet ici la superposition des cultures⁵³⁸ et le métissage des formes. Se situant à la confluence de diverses cultures, Shahzia Sikander, originaire du Pakistan où elle a été formée

⁵³⁷ Son analyse porte sur la sculpture avant tout, cependant elle peut également s'appliquer au dessin qui pend. Voir son chapitre « Laisser pendre ». Maurice Fréchuret, *Le mou et ses formes*, op. cit., p. 165.

⁵³⁸ Les influences de l'artiste sont persanes, hindoues, musulmanes et indiennes. Cf. *ART : 21, Art in the twenty-first century*, t. I, Harry N. Abrams, Quinn Latimer, Susan Sollins, p. 93, et *ART : 21, Art in the twenty-first century*, t. 3, Harry N. Abrams, Quinn Latimer, Susan Sollins, p. 135.

à la miniature traditionnelle, mêle dans ses œuvres des influences de l'art islamique et hindou. Elle associe des formes traditionnelles de l'art rajpoute et de l'art moghol. L'artiste a suivi une formation en peinture de miniatures persanes avant de suivre les cours de la Rhode Island School of Art and Design. De la première école, elle dit avoir appris la patience et une dimension rituelle dans la création, de la seconde l'art de s'exprimer de manière personnelle.

La transparence prend dans cette installation une dimension décorative. Les bandes de papier, ornées de motifs, peuvent rappeler les formats des peintures asiatiques, ou encore des lés de papier peint mural. On a envie de soulever ces bandes pour découvrir ce qu'elles cachent. Le mur fait aussi partie de l'installation (l'artiste peint souvent directement sur le mur).

Ainsi, outre leur qualité plastique, les superpositions de strates forment une sorte de palimpseste mural qui permet de juxtaposer divers éléments de différentes cultures. Le dessin se fait alors feuilleté culturel, empêchant par sa complexité les clichés et les a priori. L'artiste invite à soulever les voiles, le voile suggérant les préjugés⁵³⁹.

Superposer les couches était une stratégie pour juxtaposer culture, politique, art, histoire et sociologie. L'idée est de transformer les mobiles et cultiver de nouvelles associations pour des symboles historiques tranchés, et ainsi offrir différents points de vue. Cela m'intéresse de déranger une lecture binaire de n'importe quel événement parce que je pense que c'est dangereusement simpliste et réducteur. A la place, j'explore comment compliquer cela à travers des juxtapositions inattendues et en utilisant des perspectives interdisciplinaires⁵⁴⁰.

Le titre invite à saisir dans ce travail des manifestations de l'écho. Les échos formels d'un dessin à l'autre, d'un support à l'autre ? Les échos des différentes périodes qui composent notre vie ? Les pans translucides seraient alors les strates d'une sédimentation du vécu subjectif, tandis que l'artiste subvertit les conventions d'un art traditionnel pour y insérer une expression personnelle, ainsi que des strates pour ainsi dire psychologiques.

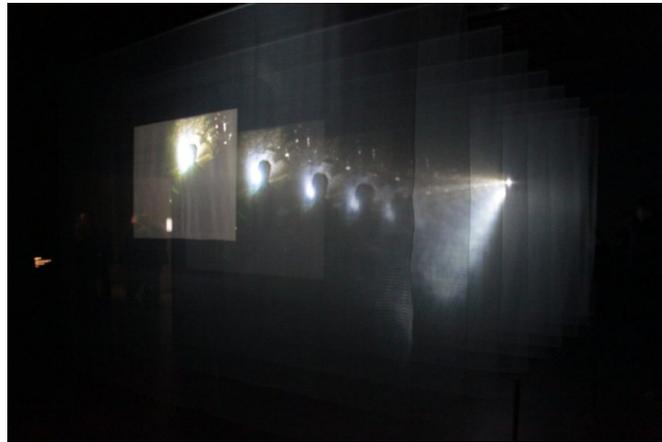
Toujours est-il que les jeux de transparence-translucide semblent ici offrir à la vue une pluralité de sens qui invite à aller au-delà de la surface apparente pour fouiller la complexité des phénomènes. Ce qui retient particulièrement mon attention dans cette installation, c'est

⁵³⁹ Ainsi par exemple, elle considère que le fanatisme islamique ne fait pas partie de ce qu'elle a vécu en grandissant au Pakistan, et pose des questions sur les limites que les différentes cultures se fixent en rejetant tantôt l'islam, tantôt l'hindouisme, tantôt l'Occident, tantôt l'Orient.

⁵⁴⁰ Sources : <https://ocula.com/magazine/conversations/shahzia-sikander/> (traduction personnelle).
<https://art21.org/artist/shahzia-sikander/> (traduction personnelle).
<https://crownpoint.com/app/uploads/Sikander-Overview-2002.pdf> (traduction personnelle).

la manière dont la stratification des transparences fait écho à la nature feuilletée de la mémoire, juxtaposant différents temps et différentes strates psychiques.

2.5.5.3. Passages



Bill Viola, *The Veiling*, 1995, deux projections vidéo en couleur depuis les extrémités opposées d'une grande salle obscure, à travers neuf grands voiles suspendus au plafond ; son mono amplifié sur deux canaux, quatre hauts-parleurs, 350 x 940 x 670 cm, 30 minutes. Performeurs : Gary Murphy, Lora Stone.

The veiling est une installation vidéo réalisée par l'artiste Bill Viola en 1995. D'abord présentée à la quarante-sixième Biennale de Venise, dans le Pavillon américain, elle a aussi été exposée au Grand Palais à Paris en 2014, lors de la rétrospective consacrée à l'artiste. Dans une salle plongée dans l'obscurité, neuf voiles translucides alignés servent de support de projection aux images vidéo diffusées par deux projecteurs, placés de part et d'autre de l'installation. La transparence de ces voiles est partielle : translucides, ils obstruent une partie

des rayons lumineux tout en en filtrant d'autres, ce qui permet à l'image de se reproduire sur l'écran suivant. Ainsi les voiles font écran en masquant, mais aussi en révélant : en effet, ils permettent tout juste aux deux images lumineuses en mouvement de les traverser pour que sur le voile central projette leur fusion. Il s'agit de près d'une transparence-grille, tressée par les fils entrecroisés du fin tissu au travers desquels passe la lumière, et qui de loin donne l'apparence d'une transparence-translucide. Le spectateur peut cheminer le long des écrans, et même entre eux. D'un côté, le film projeté montre un homme qui marche en pleine nuit, de l'autre, une femme. La bande-son diffuse des bruits nocturnes, accompagnant les images d'une forêt plongée dans l'obscurité. Arrivé au milieu du parcours, le spectateur voit sur l'écran les deux images mêlées. L'image se démultiplie à différentes échelles, plus grand à mesure que l'on s'éloigne de la source.

Quel rôle la transparence joue-t-elle dans cette installation ?

En premier lieu, la transparence matérialise l'immatériel. Souvent dans l'œuvre de Bill Viola, l'écran s'associe à l'eau, cet élément cristallin que traverse aussi la lumière. Dans ce travail, elle donne corps aux éléments quasi-immatériels que sont l'air, l'espace, mais aussi la lumière qui se fixe sur eux. Cette dernière s'y inscrit doublement, en une sorte de mise en abîme. En effet, le spectateur qui regarde à travers les voiles peut être aveuglé par le puissant rayon qui émane des vidéoprojecteurs dans la pénombre de la salle d'exposition. Mais l'une des vidéos projetées montre aussi une lampe torche qui balaye la nuit.

Cette transparence-grille permet d'autre part de déplier en strates un événement, celui d'un parcours dans la nuit de deux êtres qui semblent se chercher, de part et d'autre des écrans. Là aussi, le déplacement nocturne est mis en abîme, celui des spectateurs faisant écho à celui des personnages. Les écrans sont comme les jalons du déplacement nécessaire pour voir les deux images dans leur déclinaison spatio-temporelle, sous tous les angles. Ils matérialisent le chemin d'un vidéoprojecteur à l'autre, et semblent décomposer le mouvement des personnages et des spectateurs comme autant de chronophotographies d'un Eadweard Muybridge. Les conditions sont réunies pour véritablement immerger le spectateur dans l'image, lui qui déambule aussi comme à travers l'image, se projette en projetant son ombre, et peut regarder entre les interstices de l'image, entre les voiles.

Mais c'est le temps lui-même qui tisse ce déplacement, tout comme il tisse le temps de la vidéo, qui se donne à voir au travers de ces voiles. Le temps devient durée, il se déploie, spatialement et temporellement. C'est la durée de la quête, et de la possible rencontre, celle des personnages entre eux, celle des images entre elles, celle des spectateurs avec l'œuvre.

Peut-on sculpter le temps ? La sculpture peut-elle travailler l'immatériel ? C'est le paradoxe que semble déployer l'œuvre.

Le temps est la matière première du film et de la vidéo. La mécanique peut en être des caméras, de la pellicule et des cassettes, ce que l'on travaille, c'est du temps. On crée des événements qui vont se déplier sur une sorte de support rigide qui est incarné dans une cassette ou de la pellicule, et cela constitue l'expérience d'un déroulement. En un sens, c'est comme un rouleau, qui est une des formes les plus anciennes de communication visuelle⁵⁴¹.

L'artiste procède souvent à une modification de la durée dans ses films, ralentissant le temps ou l'accélération. Toutes ses œuvres plongent le spectateur dans un temps suspendu, une durée rendue manifeste, hors du temps ordinaire, un vrai moment de contemplation.

De plus, la transparence permet dans ce travail la fusion des deux images. Si l'on considère qu'il s'agit de vidéo, on peut penser aux fondus-enchaînés. Il s'agit ici d'une sorte de fondu-enchaîné infini entre deux images, dont la superposition se ferait non de manière abstraite sur l'écran, mais de manière concrète, par un déplacement réel du spectateur jusqu'au centre des neuf voiles, là où les deux images fusionnent. Le montage ne serait plus alors le résultat d'un processus passé, réalisé par le monteur, mais un processus en cours, vivant, laissé à l'appréciation du spectateur devenu acteur, qui fait varier les degrés de superposition au gré de ses déplacements.

Enfin, comment ne pas penser aux images projetées en ombre et lumière sur les parois de la caverne platonicienne ? Les personnages sont perdus dans l'espace et le temps, ils semblent lancés dans une quête existentielle, au-delà de l'exploration nocturne. L'œuvre englobe le spectateur lui-même dans l'expérience d'une exploration entre les voiles de l'image. Le phénomène est peut-être questionné, dans sa relation à l'illusion.

L'artiste évoque la « *quête d'une signification et d'une spiritualité... Je pense que le mystère est probablement l'aspect le plus important de mon travail. Le mystère est le moment où vous ouvrez une porte et où vous la refermez, et vous ne savez pas où vous allez. Vous êtes perdu. Être perdu est une des choses les plus importantes*⁵⁴² », déclare-t-il.

⁵⁴¹ Bill Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House, Writings 1973-1994*, traduction de J. Neutre, Cambridge, MIT Press, 1995, p. 253.

⁵⁴² Propos de l'artiste dans le documentaire réalisé par J-P. Fargier en 2014 : *Bill Viola, Expérience de l'infini*, Paris - Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais, 2014. Traduction personnelle.

La transparence prend alors un sens métaphysique : elle ancre l'expérience phénoménologique (ici la vue) et permet d'aller au-delà. Selon l'artiste, « *Le paysage est le lien entre notre moi extérieur et notre moi intérieur*⁵⁴³ ».

Bill Viola semble inviter le spectateur à imiter ses personnages, pour à s'engager dans un espace-temps de la quête pour accéder à un en-deçà, ou à un au-delà, de l'image.

Pour conclure, on peut dire que la transparence de l'écran, associée par Paul Virilio à la notion de vitesse, prend dans cette œuvre une dimension très différente. On l'a vu, selon Virilio la vitesse a gagné tous les aspects de notre existence, et envahi nos intérieurs sous la forme des écrans⁵⁴⁴. Dans l'installation de Bill Viola, les écrans, au contraire, permettent d'immerger le spectateur dans un temps suspendu. L'artiste nous fait pénétrer physiquement dans une stratification temporelle qui nous plonge hors de la course moderne contre le temps, dans un espace de contemplation. Cette vision pourrait correspondre à ce que Virilio envisage, une décélération :

Désormais on n'accélèrera plus. Désormais l'histoire aura atteint sa vitesse limite. C'est une question à laquelle je n'ai pas de réponse. Ce que je sais c'est que cet accident général, l'emboutissement du mur du temps est un évènement qui va nous faire ralentir, nous faire régresser, revenir en arrière⁵⁴⁵.

C'est donc aussi par le biais de l'écran que le temps peut être suspendu, comme autant de voiles, et que le spectateur se retrouve invité à se reconnecter à son corps.

Ainsi, la transparence-translucide, intermédiaire entre la pure-transparence et l'opacité, offre un support privilégié pour questionner le visible. En effet, la transparence, de par sa discrétion visuelle et les étagements qu'elle permet, instaure une réception sous forme d'exploration. Dans *The Veiling*, cette exploration est physique, cependant d'autres œuvres invitent à une exploration toute visuelle.

⁵⁴³ *Ibid.*

⁵⁴⁴ Voir *supra*.

⁵⁴⁵ Paul Virilio, *Cybermonde la politique du pire, Conversations pour demain*, Paris, Éditions Textuel, 2010, p. 52.

2.5.6. La transparence du processus

2.5.6.1. Strates de temps, strates d'images



Ellen Gallagher, *Morphia*, 2008-2012, encre, 20 x 30 cm

Morphia est une série de dix dessins réalisés par l'artiste Nord-américaine Ellen Gallagher entre 2008 et 2012, exposée à Paris en 2012 au palais de Tokyo dans le cadre de l'exposition *Intense proximité*. Ces derniers ont la particularité d'être exposés de manière à ce que le recto et le verso soient visibles : ils sont suspendus entre deux plaques de verre, dans un cadre sur pieds en métal noir, à la manière des pages de carnets d'artistes. L'encre traverse le papier de part en part pour offrir à l'œil la face cachée du travail, par-dessus laquelle l'artiste réintervient au verso. À la pure-transparence du verre et la transparence-translucidité du papier, s'ajoute la transparence-strates de l'encre. Ces transparences contrastent avec la matérialité des superpositions d'encre, de papiers découpés, ou de pâte polymère. Dans ce dessin-ci, un visage pris entre forme et informe semble vouloir émerger d'un entrelacs de lignes et de taches quasi-abstrait. De fines lignes circonscrivent après-coup les débordements de taches d'encre noire, dessinant des formes sombres, entre les cheveux et les tentacules, autour du visage. Au verso, apparaissent trois strates, imbibées dans la chair du

papier, l'une claire, l'autre plus sombre, et la dernière étant constituée d'un lavis de lignes blanches dont le dessin vient sublimer les taches.

La transparence dans cette œuvre suggère l'eau. Le mode de présentation sous verre fait penser à un aquarium, contenant la forme acqueuse du dessin à l'encre. L'artiste, qui a travaillé un semestre à étudier des ptéropodes à bord d'un bateau, convoque le mythe de Drexciya un monde sous-marin peuplé des enfants de femmes esclaves tombées des vaisseaux négriers.

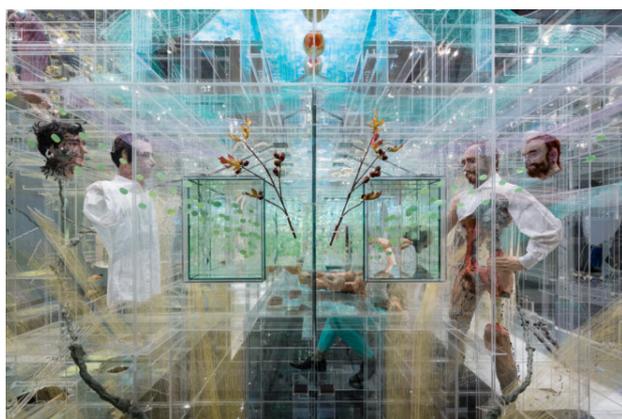
Mais cette transparence, au-delà mythe, retrace l'émergence des formes. Le dessin est exposé non comme un résultat mais comme un processus. Est rendu visible son surgissement, remontant des deux côtés du papier depuis ses profondeurs. Comme l'écrit Philippe-Alain Michaud,

Dès lors que le dessin cesse d'être pensé en termes de significations et s'émancipe des schémas d'interprétation finalistes qui le subordonnent à un ordre des formes constituées, il apparaît comme une collection d'effets non fixés, de mouvements de retour de la figure figurée vers la figure figurante, vers un état expressif plus archaïque ou plus originaire des représentations où les liens logiques se distendent et les images se déstructurent, où l'apparition du sens ne peut plus se penser que comme résistance au sens⁵⁴⁶.

La transparence dans ce dessin revêt de multiples dimensions : elle matérialise l'eau, fait émerger le processus de la forme, et accueille ce qui refait surface depuis les profondeurs de l'histoire au travers du mythe.

⁵⁴⁶ *Comme le rêve le dessin*, dir. Philippe-Alain Michaud, *op. cit.*, p. 16.

2.5.6.2. Transparence et genèse : l'œuvre comme un atelier



David Altmejd, *The Flux and the Puddle*, 2014, matériaux divers, 327,7 x 640,1 x 713,7 cm

La sculpture monumentale de David Altmejd, dont j'ai déjà évoqué les nombreuses strates⁵⁴⁷, multiplie les parois de plexiglas transparent. Quelle importance cette transparence revêt-elle dans l'œuvre ?

La fonction du plexiglas est avant tout une fonction de présentation. Le sculpteur, qui cherchait un moyen de disposer dans l'espace les multiples œuvres réalisées au cours des vingt dernières années⁵⁴⁸, a eu l'idée de construire des vitrines. Cependant, la vitrine traditionnelle subit une véritable transformation : totalement déstructurée, elle colonise l'espace en adoptant des formes mutantes. De *parergon*, simple mise en valeur de l'œuvre, elle devient objet artistique. Les parois prolifèrent sans réelle fonction, les coulures, cassures, jointures

⁵⁴⁷ Voir *supra*.

⁵⁴⁸ Chaque sculpture est une, mais l'ensemble compose une autre sculpture sans hiérarchie, ce dont attestent les différents titres subsumés au titre de l'ensemble.

comme contaminées par la forte matérialité des modelages rompent avec la pureté de la transparence. Le sculpteur apporte d'ailleurs un éclairage sur la genèse de cette œuvre : « *Lorsque j'ai commencé à travailler sur cette pièce, l'idée était de construire une boîte de plexiglas géante et de s'en servir comme d'une scène qui accueillerait différents personnages de différentes périodes de ma production*⁵⁴⁹ ». Les vitrines permettent ainsi la mise en scène et l'apparente suspension des éléments, parfois fichés dans les parois.

A cet aspect pratique s'ajoute l'esthétique : la transparence fait un contrepoint à la forte matérialité des sculptures qui semblent parfois en pleine formation, leur pâte encore empreinte de traces de doigts. On peut voir dans cette polarité un reflet de la dichotomie entre esprit et matière, entre corps et pensée. Contrastant avec la matérialité de la résine, de la céramique, du plâtre, ou encore de la mousse expansive, le plexiglas transparent confère un aspect kaléidoscopique et brillant à l'œuvre, qui semble un grand cristal, en écho aux cristaux et paillettes intégrés dans les sculptures. C'est comme si le processus proliférant d'une pensée créatrice était visible tel un immense algorithme. L'espace d'exposition, l'espace de l'atelier et l'espace mental se télescopent dans l'œuvre, qui reflète également le spectateur dans les vitres et dans des miroirs sur les murs alentour. Les vitres créent ainsi un univers prismatique et complexe.

Enfin, la transparence semble renvoyer une nouvelle fois à la peinture comme « fenêtre ouverte sur l'histoire ». Dans cette sculpture, la « fenêtre » est vitrée et accumule les strates. Au lieu des plans virtuels du tableau, s'étagent les plans réels de l'espace tridimensionnel. Quant à l'histoire, elle semble issue des contes : L'œuvre est une scène, à l'intrigue complexe mêlant géants, loups-garous, fruits personnifiés... Le spectateur reflété devient un personnage parmi les autres. Ainsi, la transparence brouille les pistes et fictionnalise le monde en le reflétant au sein de cette scénographie délirante.

2.3.6.3. Une réalité complexe

En 1968, Robert Rauschenberg crée *Solstice*, une œuvre tridimensionnelle transparente qui agrandit le feuilletage spatial expérimenté dans le livre *Shades*⁵⁵⁰.

⁵⁴⁹ L'artiste ajoute : « *Avec The Flux and the Puddle, c'est la seconde fois que je réalise une création dans laquelle j'ai envie de revisiter tout ce que j'ai fait en tant que sculpteur* ». David Altmejd, dans « Entretien avec David Altmejd » / entretien avec Robin Jeffrey, *Magazine du Musée des beaux-arts du Canada*, 5 janv. 2015.

Source : <https://www.beaux-arts.ca/magazine/artistes/entretien-avec-david-altmejd>

⁵⁵⁰ Voir *supra*.



Robert Rauschenberg, *Solstice*, 1968, sérigraphie sur portes automatiques en plexiglas, structure en métal sur socle, lampes électriques et composants électroniques, 304.8 x 436.9 x 436.9 cm

Solstice, œuvre sérigraphiée sur plexiglas résultant d'une collaboration de l'artiste avec des ingénieurs de l'E.A.T, fut créée pour *Documenta* en 1968. Cinq paires de portes coulissantes automatiques en plexiglas sont éclairées à la fois depuis le plafond et le sol. Elles sont couvertes de panneaux de sérigraphie colorés. Quels enjeux la transparence revêt-elle dans cette œuvre ?

Premièrement, la transparence fait référence à l'espace architectural. Les portes vitrées sont des éléments habituellement fonctionnels, qui sont ici détournés. A la transparence virtuelle du système perspectiviste succède la transparence réelle de ces portes, comme si le spectateur pouvait pénétrer le tableau et traverser ses différents plans. L'espace tabulaire traditionnel, qui crée l'illusion de la profondeur, est remplacé par une accumulation de strates d'images dans les *Combine Paintings*. Mais cette installation cumule les strates d'images de manière spatiale. Le spectateur, en traversant les portes vitrées, pénètre littéralement dans l'espace de l'image. Il est immergé dans une pièce où les images l'entourent, isolée du monde extérieur. Par ailleurs, l'espacement entre les différents pans de plexiglas permet de circuler entre les images. L'installation semble matérialiser l'écart entre les choses, invitant à établir des liens, se déplacer entre les éléments. La transparence matérialise l'écart entre les choses et invite à les confronter, croiser les sources, laissant un espace pour le spectateur. Ce dernier, au sens propre, est invité à se déplacer et à expérimenter différents points de vue. Au sens figuré, il est également invité à multiplier les points de vue. L'œuvre laisse ainsi des espaces libres pour la réflexion critique.

D'autre part, la transparence permet tout d'abord de jouer avec la lumière, cet élément mis en valeur par le titre de l'œuvre. Si les solstices sont les journées de plus forte ou plus

faible amplitude solaire, ici la lumière provient de deux sources différentes : celle de la lumière naturelle, et celle artificielle des éclairages. Quant aux images, leurs couleurs vives sont animées par les sources de lumière qui les rendent encore plus vives.

De plus, la transparence déploie le tableau. Ainsi *Solstice* reprend les superpositions déjà expérimentées sur un même plan dans la peinture de Rauschenberg, notamment ses « combines ». En 1964, Rauschenberg publie un texte, « Random order », où il explicite sa conception de la représentation. Il y évoque l'épaisseur multistrate du tableau, et l'ordre arbitraire de la lecture de l'image. « *Le volume de l'air peut être comprimé et aplati au point qu'une charge de peinture à la brosse le maintienne sur la surface picturale*⁵⁵¹ ». *Solstice* semble appliquer ce principe, de manière tridimensionnelle ; l'œuvre substitue à la transparence virtuelle du tableau une transparence réelle, qui permet d'entrer physiquement dans les strates du tableau, au gré de l'ouverture et de la fermeture des portes.

Enfin, la transparence permet les superpositions. Les combinaisons d'images ne sont plus fixes : elles permutent, selon le point de vue adopté et la position des portes vitrées. Cette disposition correspond à la représentation d'un monde complexe, multistrate, envahi par les images. Celles-ci se télescopent avec la réalité : les spectateurs se reflètent dans le plastique, les images sérigraphiées se superposant à celles des autres spectateurs de l'autre côté des portes. Ainsi, grâce à la transparence des strates de plexiglas, l'œuvre superpose imagination, espace architectural et réalité. La transparence matérialise alors de manière discrète un mode non-assertif de l'œuvre. L'œuvre fait expérimenter physiquement les écarts entre les choses. Elle rend le spectateur acteur, l'amenant à se déplacer sur le socle de l'œuvre, devenu scène, et à traverser les rideaux et coulisses vitrés. Le public en se déplaçant dans l'œuvre confronte, compare, examine. *Solstice* invite à feuilleter les strates et à confronter les images pour se raconter l'histoire que l'on veut. Cette histoire est celle du monde moderne, que le spectateur reste libre d'interpréter comme il le souhaite. Ici, il semblerait que la transparence permette un ancrage à ce positionnement critique. La vitalité de l'œuvre se mesure ainsi au réseau d'interprétations possibles qu'elle déploie. L'œuvre se présente visuellement et conceptuellement comme une ramification, d'influences et de sens divers, sans hiérarchies. En cela, réseau, elle vit à travers les réseaux qu'elle crée chez le spectateur. Dans un monde en crise devenu multidirectionnel, marqué par les découvertes de la physique quantique, et la théorie de la relativité, l'ouverture fondamentale de l'œuvre à la participation

⁵⁵¹ Robert Rauschenberg, « Random order », *Location 1* n°1, New York, Harold Rosenberg and Thomas Hess, 1963, p. 28. Traduction de Jean Arnaud, dans *L'espace feuilleté dans l'art moderne et contemporain*, op. cit., p. 60.

du spectateur, physique comme mentale au travers de son interprétation, semble transposer le principe de l'œuvre ouverte pensée par Umberto Eco⁵⁵².

Il n'y a plus d'objectivité de l'ensemble. Aux certitudes succède la relativité des expériences, dont la variabilité est infinie. Dans cette installation, la transparence laisse libre d'interpréter Elle incarne un art non assertif. Elle concrétise alors l'espace entre les choses.

Ainsi dans ma pratique, je tente de rendre transparent ce qui est opaque, le corps interne. La transparence n'est jamais absolue : c'est un fantasme. Que ce soit celle du verre, du calque, du papier de soie ou encore des encres diluées à travers lesquelles on voit d'autres dessins, la transparence pose question en ce qu'elle est moins unique que plurielle (plus ou moins absolue, et parfois étagée), mais aussi en ce qu'elle tend vers une immatérialité sans jamais l'atteindre. Pour ma part, je considère que ce sont les propriétés matérielles du matériau qui lui permettent d'exister, et qui en font un élément plastique par excellence permettant de jouer avec les seuils de visibilité. En effet, c'est la matérialité même de la transparence (son épaisseur, sa plus ou moins grande opacité, sa capacité à être marquée) qui en fait le potentiel artistique.

Je travaille le corps de cette transparence. Le verre et ses succédanés sont à mes yeux des matériaux organiques, historiques, corporels, que la gravure notamment permet de marquer, en y inscrivant à la fois une temporalité et une subjectivité qui lui permettent de prendre chair.

Un étagement de transparences permet de plonger le regard à travers les différentes strates corporelles. Mais que contient cette profondeur invisible du corps ? Que laisse voir la transparence ?

⁵⁵² Voir *supra* : nous avons vu dans la partie I comment l'œuvre ouverte se conforme, selon Umberto Eco, à l'état de complexité du monde actuel. Cependant le second volet de son propos consiste à voir dans cette complexité proposée par l'œuvre une invitation à l'interprétation, multipliant les possibles de l'œuvre à l'infini.

III

En profondeur, le flux vital

« *La vie, c'est la création*⁵⁵³ ».

« *Je ne peins pas l'estre, je peins le passage*⁵⁵⁴ ».

« *La peinture est liée à l'art et à la vie. Ni l'un ni l'autre ne peuvent être fabriqués. J'essaie d'agir dans cette brèche qui les sépare*⁵⁵⁵ ».

⁵⁵³ Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris, J-B. Baillière et fils, 1865, II, chap. 2, p. 161.

⁵⁵⁴ Michel de Montaigne, « Du repentir », dans *Essais*, 1580, III, 2.

⁵⁵⁵ Propos de Robert Rauschenberg concernant ses *Combine Paintings*. Judith Benhamou-Huet, « Le roi Rauschenberg », *Les échos*, 13 octobre 2006.

Source : <https://www.lesechos.fr/2006/10/le-roi-rauschenberg-583272>

Après avoir abordé la profondeur comme un feuilleté de surfaces, et la transparence comme un compromis entre surface et profondeur, il s'agit de plonger dans ce que recèle la profondeur corporelle : le grouillement de la vie. La vie semble essentiellement un flux d'énergie animant la matière. Comment rendre visible ce flux invisible à l'œil nu ? L'œuvre d'art peut-elle rendre visible la vie ? Est-elle elle-même en quelque sorte vivante ? Approfondir ces questions nécessite au préalable de définir ce qu'est la vie.

3.1. Qu'est-ce que la vie ?

3.1.2. Pistes pour une définition

3.1.2.1. Vie

Dans *l'Encyclopédie*, la définition du terme vie est presque une lapalissade : « *La vie, c'est l'opposé de la mort*⁵⁵⁶ ». Si une définition exhaustive du phénomène semble impossible, on peut toutefois proposer quelques pistes, afin de mieux saisir ce qu'est la vie, en commençant par l'étymologie du terme.

Le mot « vie » apparaît relativement tard dans le vocabulaire français⁵⁵⁷. Ce terme est issu du latin *vita* « vie, existence » et au sens figuré « manière de vivre, genre de vie », « moyen d'existence » « réalité » et « biographie ». On remarque déjà les deux directions sémantiques englobées par le terme : la vie biologique et la vie comme existence humaine, ensemble des activités qui s'étendent de la naissance à la mort, d'où les expressions gagner sa vie, refaire sa vie, vivre sa vie.

Le terme se rapporte bien entendu au vivant ; pourtant, au sens figuré, il désigne également « l'animation que l'artiste donne à sa matière⁵⁵⁸ ». Selon cette acception, figurée, l'œuvre peut être qualifiée de vivante. Le terme revêt donc rapidement différentes significations, littérales et figurées.

⁵⁵⁶ Définition citée dans François Jacob, *La logique du vivant*, Paris, Gallimard, 1970, p. 105.

⁵⁵⁷ Il apparaît au XI^{ème} siècle, après les formes *vida* (en 980) et *vithe* (en 1050). *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., pp. 3896-3987.

⁵⁵⁸ Usage du terme dès 1630.

Revenant à l'étymologie grecque, le philosophe Giorgio Agamben note qu'il existe deux mots pour désigner la vie. En effet, dans le premier livre de la série *Homo Sacer*⁵⁵⁹, *Le pouvoir souverain et la vie nue*, il rappelle que la démocratie athénienne prenait soin de distinguer deux types de vie par deux termes différents, et de les circonscrire dans des espaces distincts.

Les Grecs ne disposaient pas d'un terme unique pour exprimer ce que nous entendons par le mot *vie*. Ils se servaient de deux mots [...] : *zôê*, qui exprimait le simple fait de vivre, commun à tous les êtres vivants (animaux, hommes ou dieux), et *bios*, qui indiquait la forme ou la façon de vivre propre à un individu ou à un groupe⁵⁶⁰.

La cité grecque est le lieu de la *bios*, ou *bios politikos*, existence politique, « *mode de vie qualifié qui est propre aux hommes*⁵⁶¹ » et qui s'exerce selon le droit. Mais passé le seuil de la *domus*, c'est la vie de fait, non de droit, qui prenait le dessus. Les grecs appelaient cette vie donnée en partage à tous les êtres vivants *zoe* (terme issu de *zôon*, « animal ») ; Agamben quant à lui l'appelle également « *simple vie* », « *vie en général* », « *vie privée* », et surtout « *vie nue*⁵⁶² ».

Ainsi les deux termes de *zoe* et de *bios* permettent-ils de distinguer les deux sens du mot « vie » : d'une part la vie comme phénomène biologique partagé par tous les êtres vivants, et de l'autre l'existence humaine, en particulier culturelle et politique⁵⁶³.

Dans mon travail, la vie qui est en jeu est *zoe*, cette vie première, énergie secrète animant tant les plantes que les animaux et humains. Mon expérience de la vie comme *bios* s'appuie sur le ressenti des replis internes de la matière, le grouillement microscopique de la *zoe*, que je cherche à traduire visuellement. Pendant que je dessine des formes proliférantes,

⁵⁵⁹ Giorgio Agamben, *Homo sacer*, vol. I, *Le Pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Seuil, 1997. Agamben tire son titre de l'expression *homo sacer*, qui désignait un homme privé de droits dans le monde latin, à qui on pouvait faire ce qu'on voulait sans impunité, mais qui ne pouvait faire l'objet d'un sacrifice humain lors d'une cérémonie religieuse. De manière similaire, certains individus apparaissent comme des *homo sacer* modernes : les déportés de la Seconde Guerre Mondiale dans l'après-guerre, ou encore de nos jours les exilés, les réfugiés des camps. Leur vie biologique se poursuit, mais ils sont privés de vie politique

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 76.

⁵⁶² Terme emprunté à Walter Benjamin. Agamben souligne cette partition dans le monde grec afin de mettre en garde contre les dérives actuelles de la politique, qui tend de plus en plus contrôler la vie « simple », ce qui mène à des dérives totalitaires.

⁵⁶³ Cette distinction était garante que l'État ne s'occupait pas d'encadrer la vie naturelle, se contentant du domaine politique. Agamben met en garde contre les dérives possible d'une biopolitique, reprenant ce terme au philosophe Michel Foucault (Michel Foucault, *Surveiller et punir, Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, « Tel », 1975). Or selon Giorgio Agamben, les pouvoirs prennent aujourd'hui de plus en plus en charge cette « vie nue », dérive que l'auteur appelle *bio-politique*, et qui peut prendre la forme de l'état d'exception dans nos régimes dits démocratiques actuels. Ainsi, le danger consiste à laisser contrôler la vie en tant que *zoe* par le pouvoir étatique dont le champ d'action devrait se limiter au *bios*.

je suis également traversée par la vie. Vie biologique et vie artistique se confondent alors. Toute création artistique relève à la fois de la vie culturelle et de la vie biologique.

Cependant, la vie biologique et la création artistique sont considérées comme relevant de deux domaines différents. A la distinction entre *zoe* et *bios* se substitue dans le monde Occidental actuel la bipartition entre nature et culture. L'art relèverait du second, permettant de se hisser hors de la vie animale éphémère pour atteindre une intemporalité. La vie est éphémère, tandis que l'art (notamment funéraire) est « éternel »⁵⁶⁴.

N'est-il pas possible d'assouplir cette partition et d'envisager des zones de contact entre la vie et l'art, voire leur fusion ? Un détour par les concepts de nature et de culture permettra de mieux cerner les enjeux de cette question.

3.1.2.3. Nature et culture, des concepts évidents ?

L'opposition traditionnelle entre nature et culture qui régit notre société⁵⁶⁵ n'a rien d'évident : l'anthropologue Philippe Descola appelle ce dualisme un « naturalisme », en ce qu'il oppose d'une part la nature (et la matière), de l'autre la culture (et les conventions). Il s'agit d'un phénomène propre à la civilisation Occidentale depuis la Renaissance⁵⁶⁶, que Descola appelle Modernité. Les Modernes cachent leur ethnocentrisme derrière une prétendue rationalité, le but de ce système de pensée arbitraire étant de discipliner la nature. Aussi, c'est le naturalisme qui fait exception à travers le monde, et « *la manière dont l'Occident moderne se représente la nature est la chose du monde la moins bien partagée*⁵⁶⁷ ».

⁵⁶⁴ Hannah Arendt oppose art et vie : « *En raison de leur éminente permanence, les œuvres d'art sont de tous les objets tangibles les plus intensément du monde : [...] Dans cette permanence, la stabilité même de l'artifice humain qui, habité et utilisé par des mortels, ne saurait être absolu, acquiert une représentation propre. Nulle part la durabilité pure du monde des objets n'apparaît avec autant de clarté, nulle part, par conséquent, ce monde d'objets ne se révèle de façon aussi spectaculaire comme la patrie non mortelle d'êtres mortels* ». Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, trad. Georges Fradier, Agora/Pocket, p. 223.

Seule l'œuvre permet à l'homme d'échapper à son animalité et s'inscrire dans une permanence. Comme le souligne Miguel Egaña, « *L'art, créé par des êtres vivants (les artistes) pour d'autres vivants (les spectateurs, le public), se définit paradoxalement par son écart, la distance qu'il instaure avec la vie, jusqu'à se confondre avec la non-vie, l'objectivité non-organique que sont les œuvres dans lesquelles il s'incarne* ». Miguel Egaña, « Vie de chien, vie d'artiste », communication personnelle.

⁵⁶⁵ Selon une conception courante, les animaux domestiques, les jardins composés de plantes domestiquées, les cultures agricoles, font partie de la culture au sens large. La nature quant à elle, serait ce qui échappe au contrôle et à l'exploitation humains : l'adjectif « sauvage » caractérise alors ces bêtes et étendues.

⁵⁶⁶ Elle naît en Occident, juste après l'époque de Montaigne. Ce dernier considérait encore « nature » et « culture » dans un *continuum* : « *Qui contrôlera de près ce que nous voyons ordinairement des animaux qui vivent parmi nous, il y a de quoi y trouver des effets admirables que ceux qu'on va recueillant es pays et siècles étrangers. C'est une mesme nature qui roule son cours.* » Michel de Montaigne, « Apologie de Raymond de Sebonde », cité par Philippe Descola en exergue de *Par-delà nature et culture*, *op. cit.*

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 56, Descola reprenant dans cette expression la célèbre citation de Montaigne, « *Le bon sens est la chose du monde la mieux partagée* ». En effet, l'Occident considère qu'il y a seulement deux groupes d'existants :

Descola pose la question de savoir si l'on peut penser le monde hors de cette distinction entre nature et culture. Il propose au préalable de suspendre le postulat du dualisme nature/culture et d'opter pour un monisme temporaire, permettant de chercher de nouvelles bases plus adaptées et de confronter les différentes conceptions du vivant selon les civilisations. Il distingue alors quatre manières d'identifier les « existants » selon une continuité ou une discontinuité : l'animisme⁵⁶⁸, le totémisme⁵⁶⁹, le naturalisme⁵⁷⁰ et l'analogisme⁵⁷¹.

L'erreur selon l'auteur serait de considérer les trois familles de distribution distinctes de la nôtre comme de simples exceptions d'un point de vue anthropologique. Par exemple, l'animisme, qui consiste à voir dans les plantes et animaux de la forêt de véritables personnes, est un système ontologique qui caractérise de nombreuses cultures d'époques et d'ères géographiques diverses : les Achuar en Equateur ou les Akunas en Colombie, mais aussi les Eskimos, les peuples de la Taïga, les Canaques en Nouvelle-Calédonie, ou encore les Mongols... Descola réfute à ce propos la théorie d'un diffusionnisme de l'animisme à partir d'un foyer asiatique, qui se serait étendu à l'Amérique latine. Il conteste également la théorie selon laquelle il ne s'agirait que d'un stade du développement de la pensée humaine. La conception d'une continuité entre existants se retrouve aux quatre coins du globe ; le naturalisme n'est qu'un modèle de pensée parmi d'autres⁵⁷².

Une telle indistinction entre nature et culture se reflète dans l'ambiguïté des motifs, veines-algues-branches, de mes dessins. Ainsi, l'objet de mes déambulations graphiques semble moins être la vie au sens strictement humain, que la vie en tant que principe d'animation commun à tous les êtres vivants. Peut-on alors parler de vitalisme à l'œuvre ? Il nous faudra définir ce terme, dans son acception classique mais aussi dans un nouveau sens qui pourrait s'appliquer à l'art, sans oublier de définir la notion de prolifération.

les humains d'un côté, et de l'autre tous le reste des existants. Or la niche ontologique qu'il a créée pour y regrouper tous les autres existant à part lui, en vérité, n'existe pas.

⁵⁶⁸ Selon cette ontologie, les intériorités se ressemblent mais les physicalités diffèrent entre « existants » naturels et hommes.

⁵⁶⁹ Dans le totémisme en revanche, intériorités et physicalités se ressemblent.

⁵⁷⁰ Dans le naturalisme, les physicalités entre nature et culture se ressemblent, mais les intériorités diffèrent (c'est l'ontologie naturaliste qui caractérise la pensée Occidentale actuelle).

⁵⁷¹ Dans l'analogisme, les physicalités et les intériorités diffèrent.

⁵⁷² Les cosmologies qui découlent d'une indistinction dépassée entre la nature à soumettre et la culture strictement humaine, restent à inventer dans une ère où le partage des données ainsi établi touche à ses limites et les préoccupations environnementales tentent une nouvelle approche, plus viable à long terme.

3.1.2.3. Première définition du vitalisme : le vitalisme médical

Dérivé du terme latin *vitalis*, « qui concerne la vie », le terme vitalisme désigne une « doctrine d'après laquelle il existe en chaque être vivant un "principe vital", distinct à la fois de l'âme pensante et des propriétés physico-chimiques du corps, gouvernant les phénomènes de la vie⁵⁷³».

On parle de « souffle vital » en français (1190) pour nommer la respiration, ou « d'esprits vitaux » (dès le début du XVI^{ème} siècle) pour désigner dans l'ancienne médecine les parties du sang que l'on pense être le principe vital. Par opposition à une vision mécaniste du corps telle que Descartes a pu la concevoir⁵⁷⁴, se met en place au XVIII^{ème} siècle le terme de « vitalisme », qui désigne l'école de médecine de Montpellier⁵⁷⁵. Le médecin Paul-Joseph Barthez, qui pose les jalons de cette école, stipule ainsi l'existence d'un principe vital⁵⁷⁶ supérieur : « *J'appelle principe vital de l'homme la cause qui produit tous les phénomènes de la vie dans le corps humain*⁵⁷⁷. » Ce vitalisme influence celui de Xavier Bichat, précédemment évoqué, qui considère la vie comme « *l'ensemble des fonctions qui s'opposent à la mort*⁵⁷⁸ ». Ce dernier écrit :

Il est facile de voir [...] que la science des corps organisés doit être traitée d'une manière toute différente de celles qui ont les corps inorganiques pour objet. Il faudrait, pour ainsi dire, y employer un langage différent, car la plupart des mots que nous transportons des sciences physiques dans celle de l'économie animale ou végétal nous y rappellent sans cesse des idées qui ne s'allient nullement avec les phénomènes de cette science⁵⁷⁹.

Le vitalisme médical postule ainsi une spécificité du vivant, irréductible aux seuls phénomènes physico-chimiques : il s'agit d'un premier type de vitalisme. Cette définition temporaire du vitalisme devra cependant être complétée à mesure de la réflexion.

⁵⁷³ André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, [1926], PUF, « Quadrige », 2002, p. 1214.

⁵⁷⁴ Dans une lettre au Comte de Newcastle, Descartes présente en effet le vivant comme s'il était par les mêmes lois que la matière inanimée, l'organisme des animaux n'étant qu'une sorte d'automate dénué de sensibilité. Selon lui, les bêtes « *agissent naturellement et par ressort, ainsi qu'une horloge* ». René Descartes, « Lettre au marquis de Newcastle », 23 novembre 1646.

⁵⁷⁵ Selon l'usage du terme en 1775, et les médecins Bordeu et Barthez, de l'école de médecine de Montpellier. *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, p. 3225.

⁵⁷⁶ Le « principe vital » est défini en médecine et en philosophie comme une réalité énergétique distincte de la matière et d'où émanent tous les phénomènes de la vie.

⁵⁷⁷ Pierre-Joseph Barthez, *Nouveaux Éléments de la science de l'homme* [1778], Paris, cité par Georges Canguilhem dans *La connaissance du vivant*, *op. cit.*, p. 109.

⁵⁷⁸ Xavier Bichat, *Recherches physiologiques sur la vie et la mort* [1800] *et autres textes*, Paris, Garnier-Flammation, 1994, 1^o partie, article premier : « Division de la vie », p. 57.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, article VII, § 1, « différence des forces vitales d'avec les lois physiques », p. 122.

3.2. Le modèle biologique, et son pendant en art, l'œuvre proliférante

3.2.1. La cellule

L'*Encyclopédie* définissait la vie comme l'envers de la mort. Faut-il pour autant postuler une telle dichotomie ? Nous avons vu que Bichat propose de revenir sur cette antinomie du point de vue médical, en considérant que l'organisme est composé de parties vivantes, la mort se propageant petit à petit le long des membranes qui sont des axes de communication dans le corps. Aussi la mort et la vie sont-elles présentes dans des proportions variables dans le corps. Du point de vue cellulaire, la plupart des cellules du corps sont remplacées au cours de la vie. Elles se régénèrent à une cadence plus ou moins rapide selon les parties du corps, ainsi celles de la peau meurent et sont entièrement remplacées en l'espace de quelques semaines.

La vie, pour enrichir la première définition qui consistait à y voir le contraire de la mort, est ainsi un phénomène croisant les fonctions de nutrition, de reproduction et de communication. L'être vivant, qu'il soit végétal ou animal, naît, se nourrit, communique avec le milieu extérieur, avec ses pairs, et s'il est organisme, ses parties communiquent entre elles. Il se reproduit, transmettant ainsi la vie, et meurt.

La cellule est, à l'échelle microscopique, l'être vivant le plus petit. Si le vivant était un langage, il en serait l'unité syntagmatique. Aussi nous faut-il nous pencher sur le fonctionnement de cet être unité composant le vivant. Loin de simplement revêtir une portée biologique la théorie cellulaire véhicule, au-delà du biologique, une vision philosophique de ce qu'est l'individu du point de vue sociétal.

3.2.2. Le modèle cellulaire

« L'intérieur, dans les êtres vivants, est le fond du dessin de la nature⁵⁸⁰. »

« Le rêve de toute cellule, devenir deux cellules⁵⁸¹ ».

Cette cellule, la plus petite unité de vie, constitue le sujet de représentation d'un de mes travaux qui reflète mon intérêt pour cette matrice de la prolifération vitale.

3.2.2.1. *Orbose I*



Orbose I, deux plaques de plexiglass gravé, cadre en bois. 80 x 80 cm.

Orbose est un dessin bipartite réalisé à la pointe sèche sur deux plaques de plexiglas, maintenues dans un cadre en bois. Les gravures représentent une cellule, composée de cercles concentriques et d'un noyau. Ce noyau, de forme tentaculaire, reprend les contours d'une tache d'encre que j'ai réalisée dans une autre production. Les trois transparences présentes dans cette production sont la transparence-grille des rainures gravées, la transparence-strates de la superposition, et la transparence symbolique consistant à rendre visible la cellule, invisible à l'intérieur du corps. Le plexiglas fait alors écho à la plaque du biologiste.

⁵⁸⁰ Georges-Louis Leclerc de Buffon, « L'Un et l'Autre », dans *Histoire Naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roi*, t. XIII, « Histoire Naturelle des Quadrupèdes », X, Paris, Imprimerie royale, 1765.

⁵⁸¹ Propos de François Jacob, cités dans Jacques Monod, *Hasard et nécessité*, Paris, Seuil, 1970, p. 39.

Au départ, j'avais l'idée de travailler des lignes concentriques de gravure interrompues. Pour ce faire, je comptais protéger certaines zones avec de l'adhésif, pour les garder en réserve, et ensuite graver autour, mais finalement j'ai décidé de conserver le ruban adhésif, dont le blanc opaque contraste avec le blanc translucide des stries gravées. Cette composition grossit la cellule et la dote de détails minuscules, gravés à la pointe : la cellule devient tellurique.

3.2.2.2. Intuitions atomistiques

« *Faites danser enfin l'anatomie humaine*⁵⁸² ».

Lorsque je laisse libre cours à ma vision du corps interne, je procède par abstraction sans me soucier de l'exactitude scientifique. Au fondement de ces dessins, on distingue deux éléments, qui en composent la syntaxe : d'un côté les lignes, de l'autre les points ou cercles. Ces deux éléments graphiques sont à relier à deux conceptions différentes de l'organisation du corps interne, l'une sous forme de réseaux et l'autre sous forme de cellules.

Dans l'histoire de la biologie, les deux conceptions du corps alternent, donnant lieu à deux approches distinctes. La première cherche le principe de la vie dans une continuité corporelle, animée d'un fluide vital en circulation le long de fibres, membranes ou réseaux. La seconde met au contraire en avant une discontinuité fondamentale selon laquelle le corps est atomisé en « *grains de vie*⁵⁸³ ». Ainsi dans mes compositions, la ligne et les réseaux se situeraient davantage du côté de la continuité corporelle, telle que l'a envisagée Xavier Bichat⁵⁸⁴, tandis que les ronds et sphères évoqueraient les monades du corps, puis la découverte des cellules.

La cellule est, comme déjà mentionné, le plus petit organisme vivant. Elle naît d'une autre cellule, se reproduit et meurt. Bien avant sa découverte scientifique, des philosophes et des chercheurs commencèrent par deviner la nature corpusculaire de la matière, sous la forme

⁵⁸² Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu* [1931-1933], dans *Pour en finir avec le jugement de dieu* suivi de *Le Théâtre de la cruauté*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003, p. 67.

⁵⁸³ Georges Canguilhem, *La connaissance de la vie*, *op. cit.*, p. 61. Cette exploration du corps atomisé en biologie peut être mise en lien avec le ressenti corporel schizophrénique tel que l'envisage le philosophe Gilles Deleuze, voir *supra*.

⁵⁸⁴ Voir *supra*.

d'atomes⁵⁸⁵. C'est ce que relate le biologiste François Jacob⁵⁸⁶ en revenant sur l'histoire de la biologie cellulaire, dans *La logique du vivant*⁵⁸⁷. Démocrite, philosophe atomiste, considère dans un ouvrage aujourd'hui disparu, *De l'existence des atomes*⁵⁸⁸, que l'âme est composée de particules sphériques. Ainsi, tout comme un rayon de soleil révèle dans l'air la danse des particules en suspension à peine visibles, de même l'être vivant est composé de particules minuscules qui l'animent et lui confèrent sa chaleur.

Parmi les atomes, ceux qui sont sphériques, disent-ils [Leucippe et Démocrite], constituent l'âme car, du fait de leur structure, ces sphères sont en mesure de se glisser partout et de rendre tout le reste comme elles-mêmes le sont, car c'est l'âme qui transmet le mouvement aux êtres vivants⁵⁸⁹.

Démocrite a donc l'intuition du vide et des atomes corporels, qu'on nomme aujourd'hui cellules. Le poète épicurien Lucrèce, plusieurs siècles plus tard, reprend cette intuition de Démocrite, et la formule en vers :

L'atome pourrait-il s'arrêter ? Son repos
Pourrait-il engendrer des mouvements nouveaux ?
Le croire, c'est tourner le dos à l'évidence.
Dans le vide infini s'agite la substance ;
C'est donc leur propre poids qui meut les éléments ;
Et leurs chocs variés guident leurs mouvements.
Car ils tombent d'en haut ; rien ne retient leur chute ;
Insolubles, pesants par eux-mêmes, la lutte
Qu'amène leur concours les projette en tous sens.
Mouvements enchaînés l'un de l'autre naissants !
Pour les mieux concevoir, souviens-toi que l'espace
Est sans fond. Tu le sais, nulle région basse
N'arrête et ne retient les atomes épars.
L'immensité sans bords s'ouvre de toutes parts.
De cette vérité ne dois-tu pas conclure
Qu'il n'est point de répit dans un champ sans mesure ?
Le mouvement sans fin règle donc les rapports
Des principes. Le choc lie ou disjoint ces corps,
Et la diversité des pressions rivales
Élargit ou resserre entre eux les intervalles⁵⁹⁰.

⁵⁸⁵ Le mot « atome », *atomos*, « insécable » en grec ancien, couvre le sens actuel du mot « cellule ». Le terme de cellule n'est utilisé dans son acception actuelle qu'à partir du XVII^{ème} siècle et de son emploi par Robert Hooke (voir *supra*). Contrairement à cette étymologie, on sait aujourd'hui que l'atome comme la cellule sont divisibles.

⁵⁸⁶ François Jacob, biologiste et médecin, reçoit en 1965 le Prix Nobel de physiologie ou médecine avec Jacques Monod et André Lwoff, prix récompensant leurs travaux en génétique.

⁵⁸⁷ François Jacob, *La logique du vivant, une histoire de l'hérédité*, *op. cit.*

⁵⁸⁸ Les propos du livre ont cependant été rapportés et commentés par Aristote et d'autres doxographes.

⁵⁸⁹ Aristote évoque ainsi Leucippe et Démocrite d'Abdère, philosophes atomistes. Aristote, *Traité de l'âme*, *op. cit.*, p. 67.

⁵⁹⁰ Lucrèce, *De la nature des choses*, trad. André Lefèvre, [1876], 1899, Paris, Société d'Éditions littéraires, livre II, « Les atomes », vers 90 à 106.

Ainsi, à partir de la vision de grains de poussière dansant dans un rayon de soleil, ces deux auteurs ont l'intuition d'une matière divisée en micro-particules. Cette théorie mène à la découverte du grouillement du vivant. La cellule a été inventée en tant que concept, avant même qu'on en vérifie l'existence grâce au microscope. Georges Canguilhem met en avant le fait que c'est ainsi la pensée, et non l'observation, qui a précédé dans la découverte de la cellule comme principe du vivant, « *le microscope [étant] plutôt le prolongement de l'intelligence que le prolongement de la vue*⁵⁹¹ ».

La théorie cellulaire ne se met véritablement en place qu'au XIX^{ème} siècle. Au XVIII^{ème} et au début du XIX^{ème} siècles, la recherche d'une unité vivante comme principe guide les réflexions de deux scientifiques, Buffon et Oken, qui proposent deux intuitions de la cellule proches l'une de l'autre, mais néanmoins distinctes quant à leur portée politique. Selon la première, la cellule l'emporte sur l'individu. Le scientifique et philosophe Georges-Louis Leclerc de Buffon élabore une théorie des molécules organiques dans laquelle il décrit l'existence de petits animaux :

La vie de l'animal ou du végétal ne paraît être que le résultat de toutes les actions, de toutes les petites vies particulières (s'il m'est permis de m'exprimer ainsi) de chacune de ces molécules actives dont la vie est primitive et paraît ne pouvoir être détruite : nous avons trouvé ces molécules vivantes dans tous les êtres vivants ou végétants⁵⁹².

Ainsi, Buffon examine l'être comme étant lui-même divisé en minuscules êtres, moins grâce à l'observation qu'au raisonnement. Le second type d'intuition cellulaire considère au contraire l'être vivant comme un produit plutôt qu'une somme de cellules. Par exemple, le naturaliste Lorenz Oken en 1805 conçoit l'individu comme formé d'infusoires ou animaux primitifs⁵⁹³.

⁵⁹¹ Georges Canguilhem, *La connaissance de la vie, op. cit.*, p. 59. La théorie cellulaire ne consiste pas à affirmer que l'être se compose de cellules, mais d'abord que la cellule est le seul composant de tous les êtres vivants, et ensuite que toute cellule provient d'une cellule préexistante. Or le microscope ne peut être tout au plus qu'un moyen de vérifier cette hypothèse.

⁵⁹² Buffon, *Histoire générale des animaux*, [1949], chapitre X, cité par Georges Canguilhem dans *La connaissance de la vie, op. cit.*, p. 70.

⁵⁹³ Il n'entend pas par « infusoires » les animaux unicellulaires selon l'acception actuelle du terme, mais plus généralement les êtres vivants absolument simples.

La genèse des infusoires n'est pas due à un développement à partir d'œufs, mais une libération de liens d'animaux plus grands, une dislocation de l'animal en ses animaux constituants. [...] L'association des animaux primitifs sous forme de chair ne doit pas être conçue comme un accollement mécanique d'un animal à l'autre, comme un tas de sable dans lequel il n'y a pas d'autre association que la promiscuité de nombreux grains. Non ! [...] il se produit une véritable interpénétration, un entrelacement et une unification de tous les animalcules. Ils ne mènent plus de vie propre à partir de ce moment-là. [...] Ici aucune individualité n'est épargnée, elle est ruinée tout simplement⁵⁹⁴.

Le tout domine cette fois la partie, qui lui reste soumise⁵⁹⁵. Ainsi différentes échelles de vie se télescopent-elles.

En quoi les découvertes cellulaires nourrissent-elles ma pratique ? A la conception de l'organisme comme un ensemble ayant une forme extérieure, je préfère la vision d'un corps interne traversé par des forces. L'atomisme, qui divise le corps en parcelles de vie, peut être mis en relation avec la « vie nue » envisagée par Agamben, la *zoe*, force de vie commune à tous les êtres vivants, comme nous l'avons abordée précédemment. Cette vision peut également être mise en lien avec le ressenti corporel schizophrénique décrit par Gilles Deleuze, lorsqu'il évoque le corps moléculaire et les sensations de dissémination. La vie que je tente de rendre visible dans mes compositions relève davantage de cette vie animale en-deçà de la forme. Je compose alors un portrait macroscopique du corps interne. Ainsi, la composition *Orbose* s'attache à la figure de la cellule comme unité de vie.

3.2.2. Pratiques proliférantes

Le nom commun féminin « prolifération » provient de l'adjectif « prolifère », ayant pour sens « qui se reproduit rapidement » au XVIII^{ème} siècle (au même titre que « prolifique »). Il est issu du latin *proles*, « lignée, enfants, famille », et du suffixe *-fère* « qui porte, qui produit ». En latin médiéval, on trouve le verbe *prolificare*. Au XIX^{ème} siècle, proliférer signifie se multiplier en se reproduisant. De la biologie et de la médecine, le verbe est passé dans le langage courant au sens de « foisonner, augmenter en nombre ». Au XIX^{ème} siècle, le terme prolifération est utilisé en botanique et en médecine pour désigner un processus rapide

⁵⁹⁴ Lorenz Oken, *La génération*, [1805], cité par Marc Klein dans *Histoire des origines de la théorie cellulaire*, *op.cit.*, Paris, Hermann, 1936, selon Georges Canguilhem, *La connaissance de la vie*, *op. cit.*, p. 76.

⁵⁹⁵ Cette conception de la cellule n'est pas dénuée d'une dimension politique, en ce qu'elle reflète la vision qu'on se fait de l'individu au sein de la société. Aussi, Canguilhem souligne le fait que « l'histoire du concept de cellule est indissociable de l'histoire de l'individu ». *Ibid.*, p. 78.

et exponentiel de reproduction, ou de multiplication, et de dissémination dans l'espace d'une espèce vivante, faune ou flore. En ce sens, le terme se distingue des notions voisines de pululement, grouillement et fourmillement par l'idée de la génération.

La prolifération cellulaire est au fondement de la vie. Le biologiste Francois Jacob s'extasie ainsi devant le « *bricolage cosmique* » qu'est la formation d'un être humain,

[...] le processus qui, par la fusion d'un spermatozoïde et d'un ovule, met en route la division de la cellule-oeuf, qui devient deux cellules, puis quatre cellules, puis une petite boule, puis un petit sac. Puis, quelque part, dans ce petit corps en croissance, s'individualisent quelques cellules qui se multiplient jusqu'à former une masse de quelques dizaines de milliards de cellules nerveuses. Et c'est grâce à ces cellules qu'il devient possible d'apprendre à parler, à lire, à écrire et à compter. C'est avec ces cellules qu'il est possible de jouer du piano, de traverser une rue sans se faire écraser, ou d'aller faire une conférence à l'autre bout du monde. Toutes ces capacités sont contenues dans notre petite masse de cellules, toute la grammaire, la syntaxe, la géométrie, la musique. Et nous n'avons pas la moindre idée sur la manière dont tout cela se construit. Pour moi, c'est l'histoire la plus étonnante qu'on puisse raconter sur cette Terre⁵⁹⁶.

Quelle forme peut prendre l'œuvre artistique qui prend pour modèle cette prolifération biologique ? Il s'agira de donner une définition personnelle de ce type d'œuvre, l'œuvre proliférante.

3.2.2.1. Définitions préalables

- Œuvre proliférante

Par œuvre « proliférante », au sens propre « qui porte des enfants, une lignée », je désigne une œuvre qui donne naissance à d'autres œuvres qui reprennent ses caractéristiques. L'œuvre proliférante déborde des cadres, pour se répandre au-delà des limites du support en une multiplicité en expansion.

La prolifération en art se distingue de la contamination : toutes deux évoquent une propagation de formes, mais la première renvoie à des unités de vie tandis que la seconde consiste en micro-organismes pathogènes. La prolifération se distingue également de la saturation, qui consiste à remplir entièrement un espace clos, tandis que l'œuvre proliférante, sans forcément saturer l'espace de chaque support, en dépasse les limites pour s'étendre au-delà. Enfin il faut distinguer prolifération et accumulation : alors que l'accumulation en art

⁵⁹⁶ Francois Jacob, *Le jeu des possibles, Essai sur la diversité du vivant*, Paris, Librairie Arthème Fayard, Le livre de poche, « Biblio Essais », 1981, pp. 85-86.

consiste à empiler, entasser dans un espace défini, la prolifération consiste à faire se multiplier, foisonner, pulluler, les éléments de manière à déborder tout espace défini.

- Limite

La limite d'une œuvre est déterminée par ses bords, parfois mis en valeur par un cadre lorsqu'il s'agit d'une œuvre bidimensionnelle.

Dans *L'expérience des limites*⁵⁹⁷, Michel Guérin distingue deux étymologies du mot « limite ». Premièrement, on peut le relier au terme *limes*, « la limite », ce qui installe et protège. En ce sens, la ligne par rapport à la tache, mais aussi la peau par rapport au corps, ou encore le cadre par rapport au dessin, sont des délimitations qui permettent de circonscrire l'informe dans une forme. Par ailleurs l'esprit a besoin de fixer des limites, parce qu'il est effrayé par *l'apeiron*, l'illimité. Il se définit, il définit, il trace des limites rassurantes autour des choses. Prendre la mesure des choses relève de l'intellection. Le cadre relève de cette logique. Cependant une deuxième étymologie est possible : on peut aussi relier le terme de limite au *limen*, le seuil. Ce deuxième terme est intéressant dans le sens où le seuil invite au contraire au passage. Ainsi, selon cette seconde étymologie, toute limite appelle sa transgression.

C'est ainsi que ma pratique met en tension la notion de limite avec celle de débordement. Je travaille parfois avec des cadres ou des supports issus du commerce, aux formats standardisés, mais c'est surtout le débordement de leurs limites qui m'intéresse. Au-delà de chaque pièce présentée, l'ensemble des productions décline, d'un support à l'autre, un réseau de lignes fibreuses et de cellules qui donnent à voir la prolifération de la vie microscopique.

⁵⁹⁷ *Les limites de l'œuvre*, dir. Michel Guérin et Pascal Navarre, *op. cit.*

3.2.2.2. *Circulations*

« La fibre est pour le physiologiste ce que la ligne est pour le géomètre⁵⁹⁸ »



Circulations, deux collages d'estampes sur papier de soie, cadres, chaque collage 50 x 130 cm env.,
work in progress

Circulations donne à voir deux réseaux de lignes tirés sur papier de soie, l'un dans des tons bleutés, l'autre dans des tons rouges, débordant de deux cadres pour s'écouler jusqu'au sol. Le dessin, réseau de lignes souples, s'organise en un flux descendant. La circulation sanguine est évoquée, rouge ou bleue selon son oxygénation.

⁵⁹⁸ Albercht von Haller, *Éléments de physiologie* [1757], I^o partie, chap. I, X, trad. française, Amsterdam, 1969, p. 3, cité par François Jacob dans *La logique du vivant*, *op. cit.*, p. 88.

La composition a été gravée à la pointe sèche dans deux plaques de plexiglas, chacune divisée en trois parties. Après encre (avec les couleurs laque de garance et bleu céruléen), chacune des matrices a servi pour plusieurs tirages sur papier de soie humidifié. Je suis ensuite intervenue au scalpel pour découper ces réseaux, et les ai collés bout à bout afin de former de long flux d'estampes, qui une fois suspendus vibrent à chaque courant d'air.

Le papier de soie semble retenir une part de la transparence initiale des matrices. Fragile, habituellement utilisé pour emballer des marchandises, ce papier de peu de valeur prend ici une nouvelle connotation, pour suggérer la fragilité d'un corps interne formé de membranes légères et mouvantes.

Ces estampes assemblées donnent à voir un corps interne composé d'une continuité fibreuse, tandis que leur processus de fabrication, permettant les tirages multiples, rappelle la prolifération biologique.

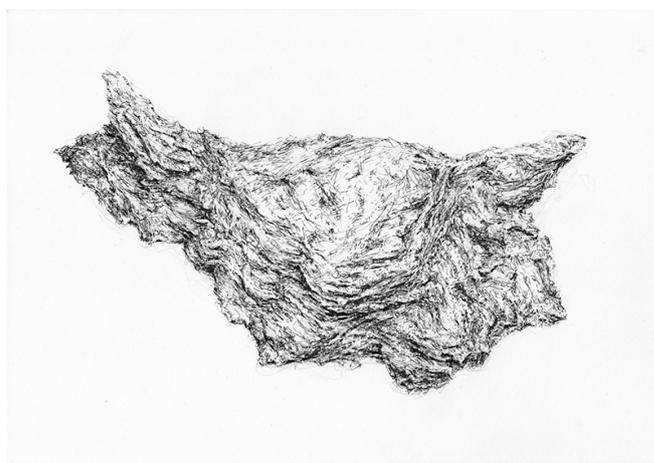
3.2.2.3. La prolifération des images



Anaïs Lelièvre, Stratum II, 2019, installation à partir du dessin Schiste argile (Sion), retraité numériquement, papier, encre, colle, bois, environ 250 x 220 x 120 cm, vue de l'installation à Drawing Now

Stratum II est une installation *in situ* de dimensions variables, réalisée par Anaïs Lelièvre en 2019. A l'angle entre deux parois, un magma de lignes surgit du mur, comme figée en plein processus. L'œuvre se prolonge au sol. En s'approchant, le spectateur plonge dans un entrelacs chaotique, qui s'étend sur différentes strates superposées. Des trous permettent

de voir ces différentes couches, qu'une structure invisible en bois maintient verticalement. Le dessin évoque des strates géologiques, des grottes, des cheveux, les tissus du corps, des cumulo-nimbus en expansion, un mycélium géant, ou encore une plante proliférante... A l'avant de ce tourbillon sont placées, à y regarder de plus près, des lignes plus fines, tandis que les strates contre le mur portent des lignes plus épaisses. Cela crée une impression de perspective inversée. Certaines lignes étant parfois légèrement pixellisées, on devine la reproduction à la photocopieuse numérique. En effet, il s'agit d'agrandissements à différentes échelles d'un premier dessin matriciel figurant un croquis d'un morceau de schiste.



Schiste argileux (Sion), 2018, dessin et mots mêlés, crayon et encre (rotring) sur papier, 21 x 29,7 cm.

L'artiste a dessiné cette « *pierre métamorphique de type schiste, argile pétrifiée, stratifiée et friable, arrachée d'un mur* » lors d'une résidence artistique, avant d'en dupliquer des fragments à différentes échelles pour les juxtaposer dans l'espace. « *Avec la pointe du rotring, je procède par impacts, grattages, mon geste dérapant, glissant dans l'après-coup. La feuille de papier comme une surface indépendante/ avec le dessus, le dessous, qui n'est plus le pan de mur*⁵⁹⁹ ».

La figuration devient abstraite, le dessin installation, à mesure que profondeur et surface se mêlent.

En quoi y a-t-il prolifération dans cette œuvre ? D'un dessin centré, figuratif, de taille modeste, l'artiste tire une prolifération de lignes qui débordent la composition initiale pour envahir les cloisons. A cette prolifération qu'on peut dire horizontale, par la copie, s'ajoute la prolifération verticale des superpositions. De plus, les cloisons murales figurant des sortes de cadres, la composition en déborde également pour se répandre au sol. Ainsi, à la vue de

⁵⁹⁹ Texte figurant sur le cartel de l'œuvre au salon *Drawing now*, galerie La Ferronnerie (Brigitte Négrier)

cette installation, une impression de pluralité se dégage, malgré l'utilisation par l'artiste d'une matrice unique. Stéphanie Le Follic-Hadida évoque le « *rythme structurel du cumul* » de cette œuvre⁶⁰⁰.

Enfin, on peut considérer cette dernière comme une stratification temporelle : l'artiste réalise d'abord le dessin d'observation initial, puis en tire une première installation, *Stratum I*, œuvre pénétrable exposée en 2018 en Suisse, et une seconde, *Stratum II*, l'année suivante.

Dans cette dernière, l'impression de vie se dégage donc de la profusion des lignes qui créent un grouillement de la matière, une prolifération de lignes dans l'espace permise par la reproduction numérique. De manière comparable, une même matrice gravée donne naissance à plusieurs estampes, dans mon travail *Circulations* présenté précédemment.

⁶⁰⁰ *Ibid.*

3.2.2.4. *Histémie*



Histémie, encre rouge sur papier, 30 x 40 cm chaque support, cadres

*Histémie*⁶⁰¹ est un triptyque réalisé à l'encre rouge sur papier blanc. Ces dessins sont présentés dans des cadres de format standard. Cependant, le flux de lignes et de taches qui compose chaque partie se prolonge d'un support à l'autre, dépassant ainsi les limites établies par ces cadres. Il s'agit également d'un réseau de lignes similaire à celui qui se poursuit dans bon nombre de mes œuvres, semblant se prolonger d'un support à un autre.

Pour réaliser ce travail, j'ai pressé un chiffon imbibé d'encre rouge par-dessus trois supports de papier alignés. A partir de ces taches, j'ai tracé au stylo rouge des flux de lignes, qui tantôt s'ourlent autour des taches, tantôt semblent en jaillir. Puis j'ai dessiné au sol, afin de poursuivre la composition d'un support à l'autre.

⁶⁰¹ Néologisme formé à partir du préfixe « hist- », relatif aux tissus, et du suffixe « -émie », relatif au sang.

La spontanéité et l'imprévisibilité de ces gestes est contrebalancée par la délicatesse et la minutie des lignes. Ce contraste entre la tache et la ligne oppose l'informe et la forme, l'instantané et le dessin minutieux, le hasard et le contrôle, mais aussi la limite et le débordement. En effet, la ligne circonscrit tandis que la tache déborde.

Ce travail interroge la forme et le flux. La forme est déterminée dans ce triptyque par les cadres aux dimensions standardisées. Quelle portée revêt le choix de travailler sur de tels formats ? En ancien bas francique, *standhard* signifie « stable, fixe ». Le standard est proche de l'idée de norme dans un contexte industriel : il permet un meilleur stockage en fixant les dimensions et poids des produits. L'utilisation de formats standards est également mise en avant dans les cadres de *Circulations*, dont les lignes et taches débordent. Le cadre est ainsi forme ; lignes et taches sont flux. Toutes sont associées et participent à l'idée de vie.

Cependant, la vie est-elle du côté de la détermination ou du hasard ? L'analyse d'une autre de mes compositions réalisées à partir de taches, *Macula*, permettra d'aborder le hasard tant dans la création artistique que dans le domaine de la biologie.

3.2.2.5. Macula

« Esquisser, c'est délinéer les idées ; tacher les suggère⁶⁰² ».



Macula, 2018, encre sur papier, cadres, 50 x 70 cm chaque support

⁶⁰² Alexander Cozens, *Nouvelle Méthode pour assister l'invention dans le dessin de compositions originales de paysages*, 1785, pp. 8-9, cité par Jean-Claude Lebensztein dans *L'art de la tache, Introduction à la Nouvelle Méthode d'Alexander Cozens*, Éditions du Limon, Chalon-sur-Saône, 1990. Dans cette citation de Cozens et les suivantes, la traduction est celle de Jean-Claude Lebensztein.

Macula est un triptyque réalisé au feutre rose et à l'encre de chine. Sur trois supports blancs s'étoilent des réseaux de lignes roses, prenant naissance à partir de taches d'encre. En-dessous des taches, des empreintes de textile composent une texture pleine d'anfractuosités, réalisée au lavis en jetant des tissus imbibés d'encre de Chine diluée sur le papier. Le format horizontal des supports peut suggérer des étendues rocheuses sous le soleil couchant, autant qu'il peut faire penser à l'univers microscopique du corps interne et de ses ramifications secrètes.

Le titre de ces dessins, *Macula*, fait à la fois référence à la tache en général (*macula* en latin, de l'ancienne forme *mala*) et, au niveau médical, à la *macula* rétinienne⁶⁰³.

Tandis que les lignes relèvent dans ce travail de l'esprit qui guide la main, autrement dit du contrôle, les taches qui les ont précédées sont nées, quant à elles, de l'imprévisible. Dominique Chateau distingue l'imprévu de l'imprévisible :

L'imprévu surprend, faute de l'attendre. L'imprévisible est encore plus : ce qui ne peut pas être prévu. Quand il arrive, non seulement il nous surprend, mais il nous étonne. Non seulement il nous prend par surprise, mais il nous propose l'énigme supposée indéchiffrable de son imprévisibilité. Supposée : car est-on sûr que l'imprévisible le soit vraiment ? L'imprévisible ne se juge tel qu'après-coup⁶⁰⁴.

La différence selon lui entre imprévu et imprévisible se mesure ainsi au degré d'étonnement ressenti, et semble subjective. La tache relèverait en ce sens de l'imprévisible, dans le sens où je choisis en amont de laisser de la place à sa non-anticipation, où je me laisse surprendre par ses formes. Pourtant, il existe une part de contrôle : je choisis mon outil (un chiffon), je mesure mes gestes. Aussi s'agit-il d'un imprévisible relatif.

Cependant la tache relève également du hasard. Ce terme désigne ce qui arrive de manière fortuite, les concours de circonstances inattendus, inexplicables. L'étymologie du terme relie le hasard au jeu⁶⁰⁵. En effet, décider de jeter des taches sur un papier, comme point de départ à un travail graphique plus contrôlé, c'est en quelque sorte fixer les règles de mon jeu de hasard à l'avance.

⁶⁰³ La macula est une zone de la rétine dans l'axe de la pupille qui concentre un maximum de cônes, et permet la vision des détails.

⁶⁰⁴ Dominique Chateau, « La logique de l'imprévisible », dans *L'imprévisible dans l'art*, dir. Dominique Berthet, Paris, L'harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2912, p. 52.

⁶⁰⁵ Le terme de hasard constitue en effet un emprunt à l'arabe *az-zahr*, jeu de dés, sens dont il se distingue par la suite pour prendre un sens absolu, philosophique. *Dictionnaire historique de la langue française*, dir. Alain Rey, *op. cit.*, p. 1598.

3.2.2.6. Hasard et création artistique

Cette ambiguïté entre contrôle et lâcher prise trouve un éclairage nouveau dans la *Nouvelle méthode pour assister l'invention dans le dessin de compositions originales de paysages*⁶⁰⁶ écrite par Alexander Cozens. Le peintre et pédagogue y prône l'utilisation de ce qu'il appelle des « macules », comme point de départ pour peindre des paysages. « *La macule n'est pas un dessin mais un assemblage de formes accidentelles à partir duquel un dessin peut être réalisé*⁶⁰⁷ ». Dans la lignée du mythe de Protogène⁶⁰⁸ ou encore des préconisations de Léonard de Vinci dans ses carnets⁶⁰⁹, Cozens conseille au peintre de tracer sur le papier ces macules initiales, d'une main prompte et sans intentionnalité. Une série de planches montrent dans son ouvrage des exemples de compositions dont les étapes de construction mènent de l'informe de la tache à la forme du paysage pictural.

Toutefois, Cozens ajoute : « *Les taches sommaires fournies par mon procédé sont faites à volonté [at will]* » ; elles sont donc réalisées intentionnellement. Cozens explique ainsi :

Une tache artificielle est une production du hasard, avec un faible degré de dess(e)in, car en la faisant, l'attention de l'exécutant doit se concentrer sur l'ensemble, ou forme générale [*general form*] de la composition, et sur elle seule ; tandis que les parties subordonnées sont laissées au mouvement accidentel de la main et du pinceau⁶¹⁰.

On remarque qu'il ne s'agit donc pas de taches naturelles, mais bien artificielles, autrement dit intentionnelles, causées par un hasard délibérément provoqué, ce « *faible degré de dess(e)in*⁶¹¹ ». L'écriture laisse persister l'ambivalence entre contrôle et lâcher prise, volontaire et involontaire.

⁶⁰⁶ Alexander Cozens, *Nouvelle méthode*, op. cit.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁰⁸ « *Protogène trouvait qu'il ne rendait pas bien la bave de ce chien haletant, du reste satisfait, ce qui lui arrivait très rarement, des autres parties.[...] Il avait effacé plusieurs fois, il avait changé de pinceau, et rien ne le contentait ; enfin, dépité contre l'art, qui se laissait trop voir, il lança son éponge sur l'endroit déplaisant du tableau : l'éponge remplaça les couleurs dont elle était chargée, de la façon qu'il souhaitait, et dans un tableau le*

hasard reproduisit la nature.[...] De la sorte, Protogène a enseigné même à se servir du hasard ». Plinie L'ancien, *Histoire Naturelle*, trad. Emile Littré, t. II, livre XXXV, § 38-40.

⁶⁰⁹ Léonard de Vinci conseille ainsi de contempler les taches des murs, les cendres du foyer, les nuages et ruisseaux : « [...] *si tu les considères attentivement, tu y découvriras des inventions très admirables, dont le génie du peintre peut tirer parti, pour composer des batailles d'animaux et d'hommes, des paysages ou des monstres, des diables et autres choses fantastiques qui te feront honneur. Dans ces choses confuses, le génie s'éveille à de nouvelles inventions* ». Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, trad. A. Chastel, Paris, Calmann-Lévy, p. 217.

⁶¹⁰ Alexander Cozens, *Nouvelle méthode*, op. cit. p. 6, cité par Jean-Claude Lebensztein, *L'art de la tache*, op. cit., p. 133.

⁶¹¹ Lebensztein attire l'attention sur la difficulté de traduire le terme « design », qui l'a mené à opter pour l'orthographe « dess(e)in » : le terme anglais de *design* peut en effet être traduit par au moins trois termes différents en français : « dessein », « design », et enfin « art visuel » (*arts of design*).

S'agit-il pour autant de pur hasard, sans aucun contrôle par l'artiste ? Dans son commentaire sur l'art de la tache, Jean-Claude Lebensztejn considère que les planches de l'ouvrage de Cozens feignent l'involontaire, tandis qu'en réalité rien n'est plus méthodique que ce travail, comme en atteste le titre de l'ouvrage. D'ailleurs, Cozens recommande ceci, afin de former une tache : « *Pénétrez fortement votre esprit d'un sujet*⁶¹². » Ainsi, l'idée préexiste au hasard de la tache. Allant plus loin, l'artiste conseille de préparer à l'avance le support pour orienter la formation des taches : « *Le moyen le plus sûr de produire une grande variété de formes accidentelles de plus petite taille [a great variety of small accidental shapes] est de froisser de la main le papier où vous allez faire la tache, puis de l'aplatir à nouveau*⁶¹³. » L'accident est donc recherché, quoique échappant au contrôle total. Il participe d'une sérénité de l'œuvre.

Afin de réaliser *Réseaux* et *Macula*, j'ai également provoqué le hasard en préparant le support, les outils, et en adaptant mes gestes. Cependant la tache résiste et une part de désaisissement de la volonté est conservée. Ce n'est qu'ensuite que je retravaille les formes à partir du hasard. Or ce hasard existe-t-il dans le fonctionnement corporel lui-même ? En d'autres termes, le recours au hasard rapproche-t-il l'œuvre de son modèle, le corps, dans son mode de fonctionnement ? Un détour par les recherches du biologiste Jacques Monod sur l'ADN nous permettra d'examiner cette question.

3.2.2.7. Hasard et vie

Dans un essai intitulé *Le hasard et la nécessité*, le biologiste et biochimiste Jacques Monod⁶¹⁴ expose ses découvertes à propos du code génétique, au fondement de la vie microscopique. « *La théorie du code génétique constitue la base fondamentale de la biologie*⁶¹⁵ » écrit-il.

Cet essai invalide tout recours à un prétendu dieu pour expliquer la vie. L'exergue rappelle ainsi que « *Tout ce qui existe dans l'univers est le fruit du hasard et de la nécessité*⁶¹⁶ ».

⁶¹² Alexander Cozens, *Nouvelle méthode*, op. cit., p. 23.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 6.

⁶¹⁴ Comme vu précédemment, ce dernier est lauréat du Prix Nobel de physiologie ou médecine, en 1965, avec André Jacob et André Lwoff.

⁶¹⁵ Jacques Monod, *Le hasard et la nécessité, essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*, Paris, Seuil, 1970, p. 11. L'essai est constitué d'un ensemble de conférences prononcées à l'université de Pomona en Californie et au collège de France en 1969 et 1970.

⁶¹⁶ Cette citation est attribuée à Démocrite.

Monod écrit ainsi :

L'organisme est une machine qui se construit par elle-même. Sa structure macroscopique ne lui est pas imposée par l'intervention de forces extérieures. Elle se constitue de façon autonome, grâce à des interactions constructives internes. Encore que nos connaissances concernant la mécanique du développement soient plus qu'insuffisantes on peut cependant, dès maintenant, affirmer que les interactions constructives sont microscopiques, moléculaires, et que les molécules en cause sont essentiellement, sinon uniquement, des protéines⁶¹⁷.

Aucune force divine extérieure n'intervient pour déterminer l'organisme : c'est au niveau moléculaire que se jouent les déterminations corporelles.

Monod expose la théorie de l'hérédité, dont le fondement est l'ADN. Cet ADN est porteur d'un véritable code : il est composé de quatre lettres ou nucléotides, et porte un message qui est transcrit au niveau de l'organisme. L'organisme résulte de milliers de réactions chimiques⁶¹⁸ composant le métabolisme, grâce auxquelles sont élaborés les constituants essentiels des cellules.

En effet, la séquence des nucléotides dans un segment de fibre de l'ADN détermine celle des radicaux amino-acides composant la protéine. Le code génétique est alors la règle qui associe à une séquence polynucléotidique donnée une séquence polypeptidique. Le milliard de protéines différentes ainsi formées est constitutif de l'organisme humain.⁶¹⁹. Autrement dit, selon Jacques Monod, la seule croyance que nous puissions avoir est celle en la protéine, qui aboutit à la seule théorie objective, hors de tout recours à une prétendue cause extérieure.

Quelle est la part de hasard dans cette vie moléculaire ? L'ADN est constitué en quelque sorte au hasard, à partir des gènes. Aussi Monod rappelle-t-il l'importance de rester dans un discours scientifique objectif, indépendamment de toute croyance, malgré cette impression que la vie est une énigme.

⁶¹⁷ Jacques Monod, *Le hasard et la nécessité, op. cit.*, p. 60.

⁶¹⁸ Ces réactions chimiques ont pour catalyseurs les enzymes.

⁶¹⁹ Les protéines sont de très grosses molécules de la classe des acides aminés. Il existe deux classes principales de protéines : celles globuleuses et celles fibreuses. La protéine assure trois fonctions : une fonction catalytique, une fonction régulatrice et enfin une fonction constructrice. La protéine est structurée en une chaîne « polypeptidique » résultant de la polymérisation linéaire des corps « amino-acides ». *Ibid.*, p.195.

Lorsqu'on songe à l'immense chemin parcouru par l'évolution depuis peut-être trois milliards d'années, à la prodigieuse richesse des structures qu'elle crée, à la miraculeuse efficacité des performances des êtres vivants, de la Bactérie [*sic*] à l'homme, on peut bien se reprendre à douter que cela puisse être le produit d'une énorme loterie, tirant au hasard des numéros parmi lesquels une sélection aveugle a désigné les rares gagnants. [...] cette conception est bien la seule qui soit compatible avec les faits (notamment avec les mécanismes moléculaires de la réplication, de la mutation et de la tradition)⁶²⁰.

Le hasard est une donnée à accepter, en luttant contre « *ce sentiment si puissant du destin*⁶²¹ ». Les postures animistes et vitalistes sont, selon Jacques Monod, des réactions à la peur de regarder en face la contingence de l'univers et de la vie sur terre. « *Nous nous voulons nécessaires, inévitables, ordonnés de tout temps. Toutes les religions, presque toutes les philosophies, une partie même de la science, témoignent de l'inlassable, héroïque effort de l'humanité niant désespérément sa propre contingence*⁶²². »

Monod reprend et complète la théorie darwinienne par la théorie de l'hérédité au regard des dernières avancées scientifiques. Selon le darwinisme, les êtres apparaissent et évoluent pour devenir de plus en plus téléonomiques dans leur structure. Or les mécanismes chimiques de l'invariance reproductrice complètent cette théorie de l'évolution. Si la sélection naturelle donne l'illusion que la nature poursuit un objectif, en réalité seul le hasard et la nécessité mènent le vivant à s'adapter à son milieu. L'organisme est capable de conserver le hasard et d'en soumettre les effets à la sélection naturelle. Ainsi, l'accidentel peut être conservé au niveau génétique, et l'évolution est soumise à la fois à la téléonomie et à l'invariance. C'est la notion de hasard qui permet de résoudre le dilemme entre ces deux propriétés des êtres vivants et de les réconcilier.

La notion de hasard, conservée au niveau génétique, est complétée par celle d'imprévisibilité. La probabilité que les événements arrivent dans l'univers est voisine de zéro. Monod défend l'idée que : « [...] *la biosphère ne contient pas une classe prévisible d'objets ou de phénomènes, mais constitue un événement particulier, compatible certes avec les premiers principes, mais non déductibles de ces principes. Donc essentiellement imprévisibles*⁶²³. » On peut expliquer la vie sur le plan biologique mais on ne peut la prévoir.

L'être vivant est ainsi conditionné par son ADN, tout en étant soumis au hasard, dont résulte également cet encodage même, et l'existence qui s'ensuit.

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 155.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 61.

⁶²² *Ibid.*, p. 55.

⁶²³ *Ibid.*, p. 55.

A partir du moléculaire, Monod tire une vision de l'organisme, et au-delà, de l'univers, régis par le hasard. Il étoffe d'ailleurs le champ lexical du hasard. « *Notre numéro est sorti au jeu de Monte Carlo. Quoi de plus étonnant à ce que, tel celui qui vient d'y gagner un milliard, nous éprouvions l'étrangeté de notre condition*⁶²⁴ ? »

La conclusion de l'essai est sans appel : « *L'ancienne alliance est rompue : l'homme sait enfin qu'il est le seul dans l'immensité indifférente de l'Univers d'où il a émergé par hasard. Non plus que son destin, son devoir n'est écrit nulle part*⁶²⁵ ». La cellule, l'organisme, et l'univers sont soumis à un hasard aveugle. Reconnaître ces faits requiert un certain courage.

Ainsi, le hasard tient une place de premier choix dans le phénomène vital, sur le plan biologique. Non seulement il semble régir nos destinées, mais à l'échelle microscopique, il est encodé dans notre ADN.

Pour en revenir aux compositions *Réseaux* et *Macula*, une part de hasard intervient sous la forme de ces taches d'encre, points de départ de lignes proliférantes. A mon sens, cette part de hasard rapproche le dessin du fonctionnement vital, dépassant le clivage entre nature et culture. Nées de rêveries à propos du grouillement du corps interne, ces compositions relèvent elles aussi d'une part de contingence.

3.3. Qu'est-ce que la vie du point de vue philosophique ?

Pour Jacques Monod, biologiste rappelons-le, mais aussi chimiste, ce qui compte c'est la structure du vivant, en particulier de l'ADN. Il évoque la « *machinerie cellulaire* ». L'organisme lui-même, comme nous l'avons vu, est une « *machine qui se construit par elle-même*⁶²⁶ », « *les êtres vivants sont des machines chimiques*⁶²⁷ ». Ce paradigme mécaniste pour penser le corps n'est pas sans rappeler la position cartésienne et sa conception de « *l'animal-machine* ». Or il n'explique pas la différence radicale entre matière inanimée et phénomène de vie. Si la science permet d'étudier les formes de vie et d'en expliquer le fonctionnement,

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁶²⁵ *Ibid.*, pp. 194-195.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 59.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 60.

qu'est-ce qui fait que la matière vivante est bien vivante ? Les sciences n'ont jamais pu expliquer l'étincelle de vie qui distingue la matière vivante de la matière inanimée, aussi précises leurs investigations soient-elles.

Là où les sciences achoppent, la philosophie reprend la réflexion. Avant de tenter encore de définir la vie d'un point de vue non plus médical mais philosophique, analysons une de mes productions.

3.3.1. *Pellucide II*



Pellucide, taille douce à la pointe sèche sur plaque de rhodoïd, 50 x 65 cm

Pellucide II est une composition gravée sur une plaque de rhodoïd transparent, accrochée à quelques centimètres du mur. Les lignes tissent un réseau minutieux entrecoupé de zones en réserve. Contrairement à d'autres matériaux, le plastique composant cette plaque ne blanchit pas lorsque la pointe l'écorche : aussi les sillons de la gravure sont-ils quasi-invisibles, mais la lumière projetée sur la plaque les révèle au travers de leur ombre portée sur le mur.

En quoi cette composition confère-t-elle une impression de vie ?

Tout d'abord, la composition rappelle l'imagerie médicale. On croirait une image histologique révélant un microcosme animé de bulles et de fibres, impression renforcée par la transparence de la plaque, qui rappelle les lamelles du biologiste.

D'autre part, la densité des lignes organisées autour de « bulles » centrales crée une impression de grouillement. Partant de ronds disséminés au travers du support, j'ai gravé des nœuds de lignes autour de ces bulles centrales jusqu'à former des réseaux de lignes denses et serrées. On croirait voir un flux microscopique figé en plein mouvement. La composition n'a ni centre, ni périphérie, et paraît pouvoir s'étendre hors-cadre à la manière d'un *all-over*, comme si l'acétate ouvrait une fenêtre sur l'infiniment petit corporel.

Cette transparence du matériau semble s'opposer à la conception traditionnelle du tableau comme objet matériel, superposition d'opacités sur un support. Pourtant, cette opacité du tableau n'est que matérielle : le tableau traditionnel n'a-t-il pas pour vocation, en tromper l'œil, d'ouvrir une percée sur le monde ? Cette composition pourrait ainsi reprendre les préceptes d'Alberti, qui recommande au peintre de faire « *comme si la surface qu'il recouvrait de couleurs était d'un verre ou d'une matière à ce point translucide qu'elle laisse passer la pyramide visuelle dans sa totalité*⁶²⁸ ». Cependant, l'ouverture transparente offerte par cette surface gravée ne montre pas l'*historia* albertienne, vue en perspective, mais rend seulement visible un grouillement, qui semble microscopique. C'est comme si une fenêtre s'ouvrait sur l'invisible corporel, qui s'associe aux granulosités du mur pour détailler la texture de l'infiniment petit.

Si cette composition tente de rendre visible la vie microscopique, peut-on définir cette vie ?

3.3.2. La vie de l'âme

Aristote définit la vie comme « [...] *la nutrition, la croissance et le dépérissement spontanés*⁶²⁹ ». Fils du médecin Nicomaque et de la sage-femme Phéstias, sa pensée se situe entre sciences, en particulier biologie, et philosophie. En effet, Aristote consacre plus du quart de ses ouvrages à la biologie⁶³⁰. Son *Traité de l'âme, ou de l'âme et du corps* s'inscrit dans une investigation avant tout d'ordre naturaliste⁶³¹, dans laquelle il occupe une place par-

⁶²⁸ Léon Battista Alberti, *De la peinture, op. cit.*, p. 71.

⁶²⁹ Aristote, *Traité de l'âme, ou de l'âme et du corps, op. cit.*, p. 106.

⁶³⁰ Il fonde la biologie avec son condisciple et ami Théophraste, qui étudie les plantes tandis que lui-même se consacre à l'étude des animaux.

⁶³¹ Au sens de *phusis*, science de la nature.

ticulière. Dès les premières lignes de l'ouvrage, Aristote établit ainsi que « *cette connaissance [de l'âme] apporte une grande contribution à l'entière mise au jour de la vérité, surtout pour ce qui concerne la nature*⁶³² ».

Le biologiste y cherche, derrière les formes de vie observées, le principe même de la vie. Ce principe vital, il l'appelle *psukhê*⁶³³, terme qui a été traduit par « âme ». Aristote, pourtant l'élève de Platon pendant une vingtaine d'années, dégage la notion d'âme de toute métempsychose et de son existence sidérale. L'âme, selon lui, est indissociable du corps vivant⁶³⁴.

D'autre part, l'âme est commune à tous les êtres vivants. Il existe une continuité entre la vie végétative et celle active des animaux et des humains. Cependant il existe différentes fonctions de l'âme selon les espèces⁶³⁵. Seule l'âme humaine possède à la fois les fonctions végétative, sensitive et intellectuelle (*noûs*). L'ensemble du texte est ainsi orienté à partir de la sensibilité humaine, qu'analyse Aristote dans la suite du traité (perception, désir et raison).

Dans cette quête d'une traduction visuelle de la vie nous traversant, je m'appuie sur les penseurs qui mettent en avant une spécificité du vivant par rapport à l'inanimé, et qui considèrent la matière du corps vivant comme irréductible à toute vision mécaniste. Aristote peut être considéré comme le premier philosophe vitaliste, dans le sens où il envisage dans son traité *De l'âme* l'existence d'un principe vital, dénué de toute métaphysique mais également distinct des simples propriétés physico-chimiques du corps.

Si l'on considère la dichotomie entre forme et force de vie, Aristote est un penseur de la forme. Selon lui, toute substance est composée d'une forme et d'une matière, y compris la vie, « *en sorte que tout corps naturel ayant la vie en partage est être de l'étant et il l'est au titre de composé (de matière et de forme, comme nous avons dit)*⁶³⁶ ». Tout comme la matière comprend sa mise en forme en puissance par le sculpteur⁶³⁷, l'âme est la forme du corps vivant. Sans l'âme qui lui insuffle la vie, le corps ne serait qu'une enveloppe vide. Pour ma

⁶³² *Ibid.*, p. 53.

⁶³³ Terme à ne pas confondre avec ce que la modernité entend par « psyché » : il ne s'agit pas d'un traité de psychologie, pas plus d'ailleurs qu'il ne s'agit d'un traité de biologie.

⁶³⁴ Le sous-titre du traité, *De l'âme et du corps*, met en avant cette indissociation.

⁶³⁵ Ainsi, les plantes n'ont qu'une âme végétative (fonction de nutrition), tandis que les animaux ont une âme végétative et une âme sensitive (fonction de perception). « *Quant aux aptitudes de l'âme dont il a été question, certains vivants les ont toutes, comme nous l'avons dit, d'autres en possèdent quelques-unes et certains n'en ont qu'une. Ces aptitudes sont respectivement la nutrition, l'attraction (orexis), la sensibilité, la locomotion, et la pensée* ». *Ibid.*, p. 117.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 106.

⁶³⁷ « *Nous disons par exemple qu'Hermès est en puissance dans le bois* ». Aristote, *La métaphysique*, [1048a]. La forme est donc présente virtuellement dans la matière. La matière recèle un nombre infini de formes en puissance, que le sculpteur actualise.

part, ma réflexion ne se situe pas tant dans la forme que dans la force. En effet, dans ma pratique, les lignes et ronds proliférants débordent toute forme figée. Ils représentent une tentative de traduire visuellement la force qui nous anime, ce flux d'énergie qui traverse tout corps vivant. Comment saisir la vie en art, non pas comme une forme figée, mais comme un flux ?

3.3.3. La vie comme flux

3.3.3.1. L'élan vital

Revenons quelque peu en arrière sur le raisonnement. Plusieurs siècles après Aristote, Jacques Monod peut également être considéré comme un biologiste de la forme. Cependant il nie toute spécificité du vivant et s'oppose radicalement au vitalisme, au nom de l'objectivité scientifique. Le vivant ne paraît une énigme que parce qu'on n'en comprend pas encore tous les paramètres. Aussi, seule l'ignorance actuelle permet de justifier, selon Monod, les positions vitalistes. Les « *mystères reculent à mesure des avancées scientifiques*⁶³⁸ » déclare-t-il. Pire : les « *spéculations vitalistes*⁶³⁹ » sont dangereuses. Par le recours à l'argument d'une « force vitale », elles renoncent à chercher une explication naturelle aux phénomènes observés et freinent la recherche expérimentale, voire empêchent tout discours rationnel.

Si cette exigence d'objectivité constitue un prérequis scientifique essentiel, en revanche le vitalisme médical, aujourd'hui tombé en désuétude, connaît un renouveau en philosophie. Il ne s'agit plus du vitalisme tel que nous l'avions défini, consistant à postuler une spécificité du vivant irréductible aux propriétés physico-chimiques, mais d'un second type de vitalisme, compris comme valorisation philosophique du vivant. Ainsi, des philosophes comme Bergson, Hans Jonas ou encore Gilles Deleuze récupèrent et réhabilitent le vitalisme dénigré par les sciences.

Comment penser la vie autrement que comme un ensemble de mécanismes ? Dans son ouvrage *l'Évolution créatrice*, Henri Bergson (dont les idées sont rejetées par Jacques Monod⁶⁴⁰) revient sur la nécessité de penser le vivant différemment de la matière inanimée. Berg-

⁶³⁸ Jacques Monod, *Hasard et nécessité*, op. cit., pp. 40-41.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 41.

⁶⁴⁰ « *On sait que grâce à un style séduisant, à une dialectique métaphorique dépourvue de logique mais non de poésie, cette philosophie a connu un immense succès. Elle semble tombée aujourd'hui dans un discrédit presque complet alors que dans ma jeunesse on ne pouvait espérer réussir au bachot à moins d'avoir lu l'Évolution créatrice* ». Jacques Monod, *Hasard et nécessité*, op. cit., p. 39.

son, lui-même au fait des dernières découvertes biologiques de son époque, ne nie pas l'importance du discours scientifique qu'il appelle « intelligence », mais il le considère incomplet. Selon Bergson, si le discours scientifique se justifie dans son approche mécaniste, c'est en ce qu'il est motivé par l'utilité. Le mécanisme est issu du besoin matériel. Or le rôle de la philosophie est de reprendre la réflexion là où la science s'arrête⁶⁴¹.

Ni les mathématiques, incapables de réduire la vie à une formule, ni la chimie et la physique, sciences de la matière inanimée, ne peuvent livrer les clés de la vie. La complexité du vivant augmente à mesure que la science avance et qu'elle juxtapose le vivant en une succession d'éléments hétérogènes de plus en plus infimes.

[La science] serre-t-elle ainsi plus près la vie ? ou au contraire, ce qu'il y a de proprement vital dans le vivant ne semble-t-il pas reculer au fur et à mesure qu'on pousse plus loin le détail des parties juxtaposées⁶⁴² ?

Bergson, qui pense par images, considère la vie comme une ligne courbe, ou plus exactement comme une gerbe de telles lignes. La science peut décomposer cette courbe vitale en segments qui semblent droits, mais la courbe n'est pas une juxtaposition de segments droits⁶⁴³. La pensée rationnelle, en décomposant le vivant, le fait mourir. En effet, selon Bergson « *La pensée la plus vivante se glacera dans la formule qui l'exprime*⁶⁴⁴ ». L'intelligence est incapable de penser le vivant. « *Nous ne sommes à notre aise que dans le discontinu, dans l'immobile, dans le mort. L'intelligence est caractérisée par une incompréhension naturelle de la vie*⁶⁴⁵ ». L'analyse, c'est la mort, car elle découpe, alors que la vie est continuité ; elle fige, alors que la vie est processus.

La vie n'est donc pas forme selon lui mais force. Il l'envisage comme, « élan », « poussée⁶⁴⁶ » ou encore « courant », « énergie », « onde de propagation⁶⁴⁷ ». Il définit la vie comme « un courant lancé à travers la matière, et qui en tire ce qu'il peut⁶⁴⁸ », ou encore « une onde immense qui se propage à partir d'un centre et qui, sur la presque-totalité de sa circonférence, s'arrête et se convertit en action sur place⁶⁴⁹ ».

⁶⁴¹ Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, op. cit., p. 177.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 369.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 31. Tout comme la durée est continuité et le temps une juxtaposition d'arrêts sur image, les instants, la vie est mouvante alors que les analyses scientifiques n'en dressent que des formes prises sur la continuité du processus.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 128.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 166.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 103.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 266.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 266.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 266.

La vie est ainsi définie par Bergson comme dépense énergétique de force solaire, trace d'une explosion originelle. L'énergie vitale circule différemment dans la plante et dans l'animal. La plante stocke la radiation solaire, tandis que l'animal la dépense « *en mouvements libres dans l'espace, de manière discontinue et explosive par mouvements de locomotion*⁶⁵⁰ ».

Seule l'intuition permet d'appréhender la vie, Bergson reprend alors l'évolutionnisme au sens précis d'évolution, le vivant étant en mutation constante. « *Il n'y a pas de forme, puisque la forme est dans l'immobile et que la réalité est mouvement. Ce qui est réel, c'est le changement continu de forme : la forme n'est qu'un instantané pris sur une transition*⁶⁵¹ ». La vie est ainsi fluide, « *processus de mutation*⁶⁵² ». Les êtres vivants eux-mêmes ne sont que des étapes sur le chemin de l'énergie qui les transcende. « *La vie apparaît comme un courant qui va d'un germe à un germe par l'intermédiaire d'un organisme développé*⁶⁵³ ».

Bergson conçoit donc la dynamique de la vie comme une gerbe qui se complexifie toujours davantage, « *car la vie est tendance, et l'essence d'une tendance est de se développer en forme de gerbe, créant, par le seul fait de sa croissance, des directions divergentes entre lesquelles se partagera son élan*⁶⁵⁴ ».

Au niveau individuel, la liberté de l'existence reflète la gratuité de la vie. Bergson n'est pas finaliste : l'évolution se fait à l'aveugle, sans aucun but, et relève du hasard. En revanche, la vie a une origine ou une cause, qu'il appelle « *élan originel* », « *poussée*⁶⁵⁵ », « *jaillissement d'énergie*⁶⁵⁶ ». Cette explosion est « *continuité de jaillissement. Dieu, ainsi défini, n'a rien du tout fait ; il est vie incessante, action, liberté. La création, ainsi conçue, n'est pas un mystère, nous l'expérimentons en nous dès que nous agissons librement*⁶⁵⁷ ». La vie est faite de choix. « *La route que nous parcourons est jonchée des débris de tout ce que nous comptions d'être, de tout ce que nous aurions pu devenir*⁶⁵⁸ ».

Ainsi selon Bergson, l'art est plus proche de la vie que l'analyse scientifique, parce qu'il relève davantage de l'intuition que de l'intelligence. L'artiste est privilégié pour capter

⁶⁵⁰ L'animalité se caractérise donc comme une manière de convertir en actions « explosives » une somme aussi grande que possible d'énergie accumulée.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 302.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 7.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, P. 103.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 247.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 247.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 101.

la vie. « *C'est cette intention [de la vie] que l'artiste vise à ressaisir en se replaçant à l'intérieur de l'objet par une espèce de sympathie, en abaissant, par un effort d'intuition, la barrière que l'espace interpose entre lui et le modèle*⁶⁵⁹ ».

Qui plus est, la création artistique elle-même est une manifestation vitale. Bergson met en parallèle création artistique et Création de la vie. L'art, plus proche de l'intuition que de l'intelligence, est également plus proche de la vie dont il adopte le mouvement. « *Quelle juxtaposition de courbes connues équivaldra jamais au trait de crayon d'un grand artiste ? [...] Les lignes originales dessinées par l'artiste ne sont-elles pas déjà, elles-mêmes, la fixation et comme la congélation d'un mouvement*⁶⁶⁰ ? »

Création de vie et création artistique sont toutes deux gratuites et livrées au hasard. Elles relèvent de la liberté. Ce que l'artiste met en œuvre, c'est sa vitalité. L'acte de création artistique est ainsi, plus encore que toute autre action, au diapason de cette explosion originelle source d'invention et de liberté. Tout comme la vie résulte du hasard et possède une liberté que les sciences ne peuvent saisir, la composition artistique est une décision libre. La vie, et l'art qui en fait partie, consistent en une accumulation et une canalisation de l'énergie originelle, résultant en actions libres. La création artistique est jaillissement, elle est invention, au même titre que la vie.

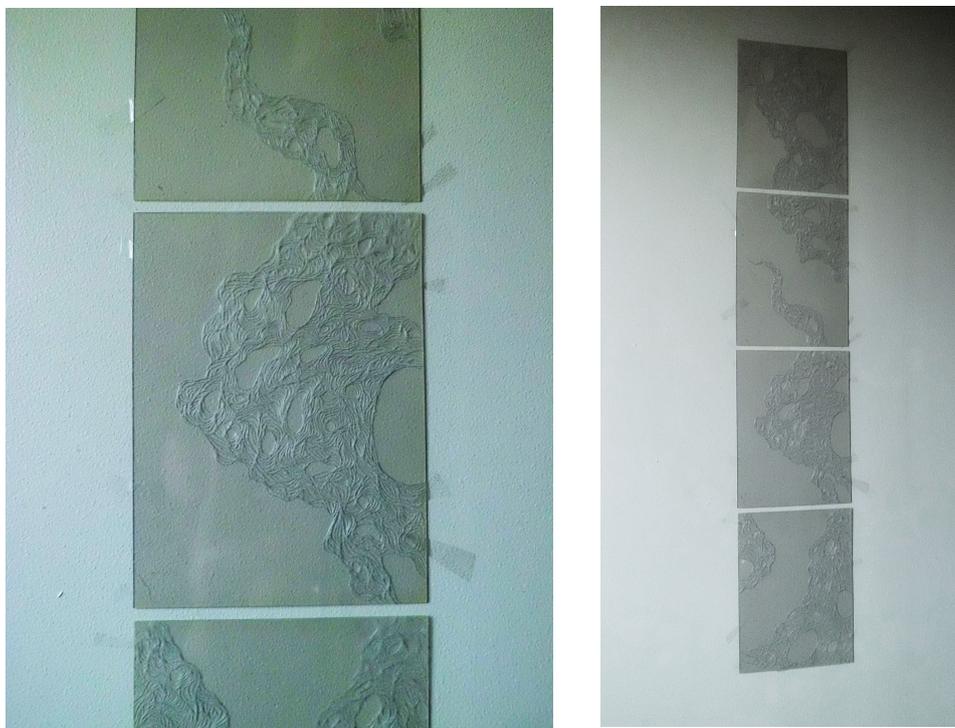
Ce qui m'interpelle dans l'approche bergsonienne, c'est la reconnaissance d'une énergie à l'œuvre dans la vie, qui circule, et dont l'œuvre d'art peut constituer une manifestation lorsqu'elle capte cette force. Lorsque je crée, je canalise la force de vie qui me traverse au moyen du geste. D'autre part, je trouve aussi dans cette conception de la vie sous la forme d'une gerbe de lignes se démultipliant, une vision qui fait écho au foisonnement graphique de ma recherche. Je me retrouve également dans la conception bergsonienne de l'art comme processus. Mon travail se présente en quelque sorte comme un *work in progress* dont les lignes et points se poursuivent d'un support à l'autre. En ce sens, la vie se trouve dans cette continuité et cette évolution constante, dans la prolifération qui déborde hors de toute structure et de tout cadre. La forme n'est qu'une congélation de l'énergie à l'œuvre dans le processus. Enfin, cette conception de la création artistique comme la quintessence de la liberté en jeu dans la vie, soumise au hasard, résonne en moi. Les taches et imprévus ne seraient autres que ce hasard au fondement de la vie, inscrit dans la matière de l'œuvre.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 178.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 240.

Bergson souligne ainsi les limites de la rationalité en ce qui concerne la vie, mais lui-même considère la vie comme un miracle extérieur à tout discours scientifique.

3.3.3.2. *Dendrose*



Dendrose, quatre plaques de rhodoïd gravé, 4 x 10 x 15 cm

Ces quatre plaques de rhodoïd⁶⁶¹ séparés par quelques millimètres, présentées verticalement, forment un polyptique. Chacune représente une partie d'une onde fibreuse, gravée à la pointe sèche. Dans le rhodoïd, contrairement à l'acétate, la pointe ne laisse pas de sillons blancs. Ces derniers restent translucides, la pointe sèche glissant sur la paroi lisse du plastique sans l'écorcher. Les lignes creusées sont à peine perceptibles, grâce à la légère ombre portée qu'elles projettent sur le mur. Le rhodoïd jaunissant vite, les quatre supports aux formats standardisés semblent des photographies peu contrastées fixant un flux de lignes en plein mouvement.

⁶⁶¹ Ce rhodoïd est fabriqué pour servir de matrice à des estampes. Je présente au mur ce qui devrait être caché, sans réaliser de tirage. Ne permettant pas de multiplication des images, la gravure sans impression est ainsi décrite par John Ruskin, qui souligne la prépondérance à ses yeux du processus sur le résultat en gravure : « *La gravure, en somme, est alors l'art du grattage* [« the art of scratch »]. [...] *Elle a pour objet la permanence, voyez-vous, non pas la multiplicité ; cette dernière est un attribut assez accidentel, parfois même peu désirable de la gravure* ». John Ruskin, *The complete works of John Ruskin*, Londres, Éditions George Allen, 1903-1912, t. XXII, p. 320. Traduction personnelle.

Ces lignes se poursuivent hors-cadre, dans les interstices de la composition, comme si les quatre supports plastifiés, lisses, rendaient visible en mode macro une imperceptible circulation microscopique sous la surface du mur. La transparence et l'aspect lisse, brillant du plastique rappelle la photographie et évoque en particulier l'imagerie médicale. L'onde muette de ces gravures est abstraite, même si elle suggère la photographie microscopique. J'évoque ainsi l'imagerie sans faire image. Comment définir ces termes, et quelles nuances les distinguent-elles d'autres termes, au sens voisin ?

3.3.4. Intelligence et intuition : comment appréhender le phénomène vital ?

La modernité se trouve confrontée à une aporie. D'une part le mécanisme scientifique ne permet pas une vraie pensée du vivant. Aussi François Jacob, précédemment évoqué, fait-il ce constat :

[...] reconnaître l'unité des processus physico-chimiques au niveau moléculaire, c'est dire que le vitalisme a perdu toute fonction. En fait depuis la naissance de la thermodynamique, la valeur opératoire du concept de vie n'a fait que se diluer et son pouvoir d'abstraction que décliner. On n'interroge plus la vie dans les laboratoires. On ne cherche plus à en cerner les contours. On s'efforce seulement d'analyser des systèmes vivants, leur structure, leur fonctionnement, leur histoire⁶⁶² [...].

D'autre part, le vitalisme bergsonien qui s'appuie sur l'intuition considère la vie comme un miracle inexplicable par la science. Comment alors dépasser cette aporie ?

3.3.4.1. Résurgences du premier vitalisme

Si le vitalisme strict, celui de l'école de Montpellier, apparaît aujourd'hui délaissé dans le domaine des sciences, et en particulier celui de la médecine, au profit d'un mode de pensée qu'on pourrait qualifier de mécaniste, les questions qu'il soulève demeurent toujours aussi fondamentales, et trouvent une nouvelle actualité dans le domaine de la philosophie. Georges Canguilhem reprend ainsi la réflexion sur la vie, en se situant comme Aristote à la croisée entre philosophie et sciences⁶⁶³. La pensée rationnelle et scientifique suffit-elle pour penser la vie ? Est-elle à même de la saisir ? Dans *La connaissance de la vie*, Canguilhem tente de dépasser le double écueil entre pensée rationnelle et pensée intuitive ; entre, d'une part, « un

⁶⁶² François Jacob, *La logique du vivant*, op. cit., p. 320.

⁶⁶³ En effet, Canguilhem est à la fois philosophe, médecin et épistémologue.

*intellectualisme cristallin, c'est-à-dire transparent et inerte, et [de l'autre] un mysticisme trouble, à la fois actif et brouillon*⁶⁶⁴ ». Il cherche alors une troisième voie, qui à la fois s'appuierait sur les dernières avancées scientifiques, et ouvrirait sur un questionnement plus large.

Dès l'introduction de l'ouvrage, Canguilhem réaffirme la nécessité et l'efficacité de l'analyse scientifique. « *Connaître, c'est analyser*⁶⁶⁵ », écrit-il. Ainsi, on ne peut se contenter de taxer les sciences d'inaptitude à comprendre le vivant, et d'en rester à une forme de mysticisme. « *Décomposer, réduire, expliquer, identifier, mesurer, mettre en équations, ce doit bien être un bénéfice du côté de l'intelligence puisque, manifestement, c'est une perte pour la jouissance*⁶⁶⁶ ». Cependant, l'analyse ne suffit pas. Canguilhem postule alors la nécessité de limiter les prétentions de la science, qui doit avoir conscience de ses limites et éviter de tomber dans une vision mécaniste de la vie : « [...] *plus on compare les êtres vivants à des machines automatiques, mieux on comprend, semble-t-il, la fonction, mais moins on comprend la genèse*⁶⁶⁷ ».

En effet, le vivant n'est pas une simple juxtaposition d'éléments. Reprenant Claude Bernard⁶⁶⁸, Canguilhem réaffirme la spécificité du vivant : « *La difficulté, sinon l'obstacle, tient dans le fait de tenter par l'analyse l'approche d'un être qui n'est ni une partie ou un segment, ni une somme de parties ou de segments, mais qui n'est un vivant qu'en vivant comme un, c'est-à-dire comme un tout*⁶⁶⁹. » Le vivant est davantage un produit qu'une somme de ses parties. Or l'analyse consiste à « *décomposer, réduire, expliquer, identifier, mesurer, mettre en équations*⁶⁷⁰ », opérations qui semblent à l'opposé de la vie.

La physique et la chimie, en recherchant à réduire la spécificité du vivant, ne faisaient en somme que rester fidèles à leur intention profonde qui est de déterminer des lois entre objets, valables hors de toute référence à un centre absolu de référence⁶⁷¹.

⁶⁶⁴ Georges Canguilhem, *La connaissance du vivant*, op. cit., p. 12.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 153.

⁶⁶⁸ « *En physiologie, l'analyse qui nous apprend les propriétés des parties organisées élémentaires isolées ne nous donnerait jamais qu'une synthèse idéale très incomplète [...]. Il faut donc toujours procéder expérimentalement dans la synthèse vitale parce que des phénomènes tout à fait spéciaux peuvent être le résultat de l'union ou de l'association de plus en plus complexe des phénomènes organisés. Tout cela prouve que ces éléments, quoique distincts et autonomes, ne jouent pas pour cela le rôle de simples associés et que leur union exprime plus que l'addition de leurs parties séparées.* » Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la Médecine expérimentale*, op. cit., pp. 157-158.

⁶⁶⁹ Georges Canguilhem, *La connaissance du vivant*, op. cit., p. 31.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 122.

Aussi, l'analyse scientifique permet d'organiser l'expérience humaine mais pas de saisir la vie en soi. La vie se situe, pour Canguilhem comme pour Bergson, du côté du devenir continu.

La vie est formation de formes, la connaissance est analyse des matières informées. Il est normal qu'une analyse ne puisse jamais rendre compte d'une formation et qu'on perde de vue l'originalité des formes quand on n'y voit que des résultats dont on cherche à déterminer les composantes. Les formes vivantes étant des totalités dont le sens réside dans leur tendance à se réaliser comme telles au cours de leur confrontation avec le milieu, elles peuvent être saisies dans une vision, jamais dans une division. Car diviser c'est, à la limite, et selon l'étymologie, faire le vide, et une forme, n'étant que comme un tout, ne saurait être vidée de rien⁶⁷².

Le vivant peut être analysé scientifiquement, cependant il est ainsi coupé. L'expérience première que nous avons tous en tant qu'êtres humains de ce qu'est la vie ne devrait pas disparaître au profit d'analyses scientifiques nous séparant de notre objet d'études, et un certain bon sens « naïf » doit demeurer présent lorsqu'on tente de penser la vie. « *L'homme c'est le vivant séparé de la vie par la science et s'essayant à rejoindre la vie à travers la science*⁶⁷³ ». Le scientifique qui analyse la vie est avant tout un être vivant lui-même, expérience dont il ne devrait pas se couper afin de replacer ses analyses dans un tout cohérent, c'est-à-dire la vie dans sa globalité et son expérience première. La pensée d'une non-continuité du vivant sépare non-seulement le scientifique de sa recherche sur le vivant, mais aussi l'être humain de la faune et la flore⁶⁷⁴. Aussi, selon Canguilhem, « *le conflit n'est pas entre la connaissance et la vie dans l'homme, mais entre l'homme et le monde*⁶⁷⁵ ».

Canguilhem rappelle la définition du vitalisme scientifique : « *C'est pourtant un fait que l'appellation de vitalisme convient, à titre approximatif et en raison de la signification qu'elle a prise au XVIII^{ème} siècle, à toute biologie soucieuse de son indépendance à l'égard des ambitions annexionnistes des sciences de la matière*⁶⁷⁶ ». Ce premier vitalisme, aujourd'hui délaissé par la médecine et la biologie, donne naissance à un second vitalisme, philosophique, entendu cette fois comme « *une exigence plutôt qu'une méthode et peut-être*

⁶⁷² *Ibid.*, p. 14.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 110.

⁶⁷⁴ Cette pensée de la non-continuité du vivant caractérise le mécanisme cartésien, réactualisé par Jacques Monod, lorsqu'il déplore que certains scientifiques reprennent à l'animisme la volonté de lutter contre la dissociation entre l'homme et la nature. Selon Jacques Monod, cette dissociation, de fait, existe. Jacques Monod, *Hasard et nécessité*, *op. cit.*, p. 45.

⁶⁷⁵ Georges Canguilhem, *La connaissance du vivant*, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 106.

*une morale plus qu'une théorie*⁶⁷⁷ ». On retrouve en effet une « vitalité du vitalisme⁶⁷⁸ » en philosophie. « *Rendre justice au vitalisme ce n'est finalement que lui rendre la vie*⁶⁷⁹ ».

Canguilhem contre à l'avance les reproches de « flou ou de « nébulosité⁶⁸⁰ » qui peuvent être formulées à l'encontre du vitalisme :

Nous pouvons donc proposer que le vitalisme traduit une exigence permanente de la vie dans le vivant, l'identité avec soi-même de la vie immanente au vivant. Par-là s'explique un des caractères que les biologistes mécanistes et les philosophes rationalistes critiquent dans le vitalisme, sa nébulosité, son flou. Il est normal, si le vitalisme est avant tout une science, qu'il ait quelque peine à se formuler en déterminations⁶⁸¹.

Le vitalisme consiste moins en une alternative à l'intelligence scientifique qu'en une morale de précaution pouvant s'appliquer aux sciences. « *Le vitalisme médical est donc l'expression d'une méfiance, faut-il dire instinctive, à l'égard du pouvoir de la technique sur la vie*⁶⁸² ». Il existe donc une originalité fondamentale de la vie, qui appelle à une méfiance à l'égard de la science. « *Le vitalisme c'est l'expression de la confiance du vivant dans la vie, de l'identité de la vie avec soi-même dans le vivant humain, conscient de vivre*⁶⁸³ ».

Ainsi Canguilhem enrichit-il la conception du rationalisme scientifique : la raison devrait toujours allier ses deux acceptions, à savoir l'intelligence, et la modération « [...] *un rationalisme raisonnable doit savoir reconnaître ses limites et intégrer ses conditions d'exercice. L'intelligence ne peut s'appliquer à la vie qu'en reconnaissant l'originalité de la vie. La pensée du vivant doit tenir du vivant l'idée de vivant*⁶⁸⁴ ». Du point de vue philosophique, Canguilhem appelle à une prudence à l'égard du discours scientifique, qui doit viser l'organisation de la relation entre l'homme et le monde, mais pas l'explication totale du vivant. Tandis que les sciences décortiquent le vivant et en étudient les formes, sans prétendre les expliquer, la philosophie réfléchit à la nature du vivant, sans chercher à l'analyser. Ainsi, pour Canguilhem, la biologie ne devrait pas se nommer et se revendiquer comme « science de la vie ».

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 111. Quelques pages plus haut, Canguilhem distingue également bien les deux domaines, celui des sciences et celui de la philosophie. « *Il ne s'agit pas de défendre le vitalisme d'un point de vue scientifique, le débat ne concerne authentiquement que les biologistes. Il s'agit de le comprendre d'un point de vue philosophique* ». *Ibid.*, p. 106.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 108.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 127.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 109.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 109.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 109.

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 109.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 16.

La pensée est donc réflexion de la vie sur elle-même et sur ce qui en elle lui échappe. « *La pensée n'est rien d'autre que le décollement de l'homme et du monde qui permet le recul, l'interrogation, le doute (penser c'est peser, etc.) devant l'obstacle surgi*⁶⁸⁵ ». La connaissance permet de réduire les obstacles avec le milieu, mais elle ne peut en aucun cas prétendre saisir le phénomène de la vie dans son ensemble.

Qu'en est-il de l'art dans cette réflexion ? Canguilhem propose que les sciences prennent modèle sur ce dernier, ainsi que sur la religion, en ce qui concerne leur non-séparation d'avec le vivant.

[...] la religion et l'art ne sont pas plus des ruptures d'avec la simple vie moins expressément humaine que ne l'est la science ; or quel esprit sincèrement religieux, quel artiste authentiquement créateur, poursuivant la transfiguration de la vie, a-t-il jamais pris prétexte de son effort pour déprécier la vie ? Ce que l'homme recherche parce qu'il l'a perdu, ou plus exactement parce qu'il pressent que d'autres êtres que lui le possèdent – un accord sans problème entre des exigences et des réalités, une expérience dont la jouissance continue qu'on en retirerait garantirait la solidité définitive de son unité, la religion et l'art le lui indiquent, mais la connaissance, tant qu'elle n'accepte pas de se reconnaître partie et non juge, instrument et non commandement, l'en écarte. Et de là s'ensuit que tantôt l'homme s'émerveille du vivant et tantôt, se scandalisant d'être un vivant, forge à son propre usage l'idée d'un règne séparé⁶⁸⁶.

Sans freiner les sciences ni tomber dans le mysticisme, Canguilhem pose les nécessaires limites du rationalisme face à l'originalité irréductible de la vie. L'art et la religion ouvrent la voie et montrent l'exemple de modes de pensée qui ne séparent pas le penseur vivant de son objet d'étude, la vie.

Je me reconnais tout particulièrement dans cette distinction entre reconnaissance de l'utilité et de l'efficacité scientifique, et affirmation d'un surplus qui déborde toute analyse dans le phénomène de la vie. L'art semble en effet une manière de surpasser cette division entre le penseur de la vie et son objet d'étude. A travers mes explorations graphiques, je cherche également à rétablir la connexion entre la vie analysée et la vie vécue. En effet, je cherche à allier dans mes productions la vie comme objet d'étude scientifique (par les vues microscopiques du corps interne dont je me suis inspirée au départ), l'intuition de ce qu'est la vie (qui mène à des explorations plus libres de la notion de flux), et la sensation interne d'être en vie (qui est captée par le geste).

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 13.

Le vitalisme, selon Canguilhem, consiste à poser des limites strictes aux tentations hégémoniques de la science. Cependant ce vitalisme ne prétend pas expliquer ce qu'est la vie. Peut-on penser la spécificité du vivant en philosophie ?

3.3.4.2. Un second vitalisme, philosophique : la valorisation du vivant

Un second vitalisme, qui ne concerne plus la science, consiste à considérer la vie comme un phénomène particulier auquel est subordonné l'ensemble des théories et de la vie intellectuelle. Hans Jonas, en particulier, réhabilite le vitalisme et lui confère une actualité dans le champ de la philosophie.

Qu'est-ce que la vie selon lui ? Dans *Le phénomène de la vie*⁶⁸⁷, il considère la vie comme l'élément de crise qui entraîne l'ensemble de la philosophie, à travers la notion de corps vivant. Le corps constitue l'élément de crise qui fonde toute philosophie. « *C'est en lui seul que l'être « étendu » et l'être « pensant » se rencontrent, matière et esprit*⁶⁸⁸ ». En effet, le corps est non seulement le véhicule de la vie, mais aussi ce qui force à chercher une explication à la vie, au monde, à la mort... La philosophie est née d'un étonnement, tantôt face à la mort, tantôt face à son pendant la vie⁶⁸⁹. A ce titre, toute philosophie est essentiellement une ontologie du vivant, quelle que soit son approche.

Hans Jonas distingue deux grandes périodes historiques. Dans une première phase de l'histoire humaine, que le philosophe qualifie d'animiste, l'homme découvre que la vie est un phénomène très répandu autour de lui et en lui. Il considère la vie comme naturelle. Aussi s'agit-il d'un « *panvitalisme primitif*⁶⁹⁰ ». « *Au commencement se tient, inquestionnée et convaincante, l'expérience de l'omniprésence de la vie. Dans une telle vue du monde, l'énigme à laquelle l'homme est confronté est la mort*⁶⁹¹ ». C'est ainsi la mort qui lui semble l'exception, et qui provoque l'incompréhension. Face à ce mystère de la mort, se développe l'art funéraire, le récit de Gilgamesh⁶⁹² et autres réponses artistiques visant à exprimer cette incompréhension. Il s'agit d'un monisme vitaliste naïf.

⁶⁸⁷ Hans Jonas, *Le phénomène de la vie, Vers une biologie scientifique*, trad. Danielle Lories, Paris/Bruxelles, Éditions De Boeck Université, coll. « Sciences Ethiques Sociétés », 2001.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 16 : « *La vie porte en soi la mort, non pas en dépit de ce qu'est la vie, mais en vertu de ce qu'elle l'est, car est de cette sorte révoicable et inassurée la relation de forme et de matière sur laquelle elle repose* ».

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁹² Cette épopée, dont la première version écrite connue date du XVIII^e au XVII^e siècle av. J.-C. met en scène Gilgamesh, roi de la cité d'Uruk, qui résume ainsi sa quête : « *Je veux connaître le secret de l'immortalité* ».

Puis survient une période de transition dualiste, opposant l'âme et le corps, avant qu'une seconde grande période historique moniste ne démarre, cette fois matérialiste, dans la lignée de la révolution copernicienne. Avec la découverte de l'espace, minéral et infini, s'esquisse un cosmos où ce n'est plus la mort qui fait exception, mais plutôt la vie.

En fait, il fallut attendre que la révolution copernicienne étende cet horizon à l'immensité de l'espace cosmique pour que la place proportionnelle de la vie dans l'ordre des choses rapetisse au point qu'il devient possible de la négliger pour la plus grande part de ce qui serait dorénavant le contenu du terme « nature »⁶⁹³.

Face à ce cosmos inanimé, le nouveau monisme, ne considère plus la mort mais bien la vie comme l'exception. Ce monisme matérialiste caractérise aujourd'hui encore notre société. La vie y apparaît comme une « expatriée métaphysique » : « *Toutes les théories modernes de la vie sont à comprendre par rapport à cet arrière-plan d'une ontologie de la mort, de laquelle chaque vie singulière doit à force de flatterie ou d'intimidation obtenir son bail, pour à la fin être engloutie par elle*⁶⁹⁴ ». Le monisme depuis la Renaissance est surtout matérialiste, l'idéalisme ayant été évincé. Le matérialisme conçoit le corps vivant comme étrange, dans un univers privé de vie. Il pense le corps comme une matière inanimée. Ce n'est plus le cadavre qui constitue les limites de l'intelligible, mais bien le corps vivant⁶⁹⁵.

C'était alors le cadavre, cette exposition primordiale de « matière » morte qui était la limite de toute compréhension et par conséquent la première chose à ne pas accepter pour sa valeur apparente. Aujourd'hui c'est l'organisme luttant, sentant, vivant qui a pris en charge ce rôle et qui est démasqué comme un *ludibrium materiae*, un subtil subterfuge de la matière. C'est seulement devenu cadavre que le corps est franchement intelligible : à ce moment il revient de son comportement énigmatique et inorthodoxe de vitalité, et retourne à l'état « familier », sans ambiguïté, d'un corps dans le monde des corps, monde dont les lois générales procurent le canon de toute possibilité de compréhension [...] Notre pensée est aujourd'hui sous la domination ontologique de la mort⁶⁹⁶.

A partir de ce constat, Hans Jonas appelle à un nouveau monisme intégral, qui dépasserait la dichotomie entre matérialisme et idéalisme. Ce nouveau monisme doit s'appuyer sur l'expérience première du corps, au fondement de la philosophie. En effet le corps, tout en faisant partie de l'univers, s'en distingue. Il est à la fois étendue et dans l'étendue⁶⁹⁷. Ainsi le

L'Épopée de Gilgamesh, Le grand roi qui ne voulait pas mourir, trad. Jean Kardec, Jean Kardec Éditeur, 2014, p. 136.

⁶⁹³ Hans Jonas, *Le phénomène de la vie*, op. cit., pp. 19-20.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 25.

corps organique signifie-t-il la crise de toute ontologie connue et le critère de « *toute ontologie future qui pourra se présenter comme science*⁶⁹⁸ ».

Le vitalisme de Hans Jonas prend ainsi racine dans le constat d'un cosmos minéral, que l'on découvre chaque jour de plus en plus privé de vie. Ce vitalisme consiste en un étonnement devant le miracle devenu rare de la vie. « *Comment la vie est-elle rentrée dans le monde, le monde sans vie ?*⁶⁹⁹ » La vie, connue en premier lieu à travers l'expérience du corps, est ainsi un « *paradoxe et défi constant à la nature mécanique*⁷⁰⁰ », un « *défi théorique*⁷⁰¹ » que toute philosophie cherche à résoudre.

Mais qu'est-ce que la vie ? Selon le philosophe, elle est à la fois le corps et l'esprit ; « [...] *l'organique, même dans ses formes les plus inférieures, préfigure l'esprit, et l'esprit, même dans ce qu'il atteint de plus haut, demeure partie intégrante de l'organique*⁷⁰² ». De plus, la vie résulte de la liberté que prend la matière de s'animer. En effet, « *c'est dans les sombres remous de la substance organique primitive qu'un principe de liberté luit pour la première fois à l'intérieur de la vaste nécessité de l'univers physique – un principe étranger aux soleils, aux planètes et aux atomes*⁷⁰³ ». Ainsi le corps est-il liberté. « *En effet, nous soutenons que le métabolisme lui-même, le niveau fondamental de toute substance organique, la manifeste [la liberté] : qu'il est lui-même la première forme de liberté*⁷⁰⁴ ». Ce concept de liberté de la matière, définie comme vie, permet au philosophe d'aborder d'une manière nouvelle le mystère des origines, rompant avec le pur matérialisme scientifique, mais aussi avec le vitalisme bergsonien dressant le tableau d'une évolution aveugle, guidée par le simple hasard, selon lequel la vie ne serait qu'accidentelle⁷⁰⁵. Il outrepassé alors les simples observations de la science guidée par le matérialisme, achoppant sur le problème irrésoluble de l'origine de la vie, pour élaborer une hypothèse relevant du domaine philosophique.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 29. Hans Jonas ajoute, quelques lignes plus bas, que « *c'est [ainsi] sur l'unité concrète manifeste dans la vie du corps, qu'à son tour vient échouer le dualisme des deux substances* ».

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 22.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 16.

⁷⁰² *Ibid.*, p. 15. Jonas rejoint ici Aristote et sa théorie de l'âme, avec ses formes inférieures à supérieures. Voir *supra*.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 14. Sur ce point, sa conception de la vie est à rapprocher de celle de Bergson, voir *supra*.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 13 : « *Contemplant le vaste panorama de la vie sur notre planète, le philosophe ne se contentera pas de l'hypothèse (aussi seyante soit-elle en tant qu'outil pour le scientifique) selon laquelle le processus continu et si répandu, se mouvant avec esprit de suite, malgré les détours, à travers un temps incommensurable, s'essayant à des créations toujours plus subtiles et plus audacieuses, devrait avoir été aveugle en ce sens que sa dynamique ne consisterait en rien d'autre que la permutation mécanique d'éléments indifférents, déposant ses résultats, fruits du hasard, le long du chemin et donnant accidentellement naissance, grâce à eux, aux phénomènes successifs qui inexplicablement s'y confirment comme un jeu de scène secondaire et superflu.* »

L'hypothèse à mes yeux la plus convaincante est que même le passage de la substance inanimée à l'animée, le premier haut fait de la matière s'organisant pour la vie fut produit par une tendance, dans les profondeurs de l'être, vers les modes mêmes de liberté auxquels ce passage ouvrit la porte⁷⁰⁶.

La vie est ainsi relation avant tout, c'est là sa complexité. La vie est un suspens entre deux phases de non-être, et « l'être ainsi suspendu dans la possibilité est de part en part un fait de polarité, et la vie le manifeste dans les aspects fondamentaux que voici : la polarité de l'être et du non-être, du soi et du monde, de la forme et de la matière, de la liberté et de la nécessité⁷⁰⁷. »

La réflexion sur le vivant adoptée par Hans Jonas dans *Le phénomène de la vie* relève d'un vitalisme philosophique, compris en tant que valorisation du vivant. Ce vitalisme me permet d'analyser sous un nouvel angle ma démarche artistique. Il fait d'une part écho à mon sens à la prévalence *de* l'expérience corporelle première, au fondement de tout questionnement sur le monde. De plus, je me retrouve tout particulièrement dans cette conception de la matière animée comme étant dotée de liberté, invitant à considérer le corps comme moteur de liberté créatrice. Le jeu avec le hasard et les imprévus en cours de création peut également apparaître comme un reflet de cette liberté au cœur de la vie.

Mais surtout, la valorisation philosophique du vivant comme exception dans un univers inanimé éveille mon imagination. Hans Jonas écrit : « *Considérer la vie comme un problème, c'est ici reconnaître son étrangeté dans le monde mécanique qui est le notre*⁷⁰⁸ ». Ne peut-on transposer cet étonnement face à l'étrangeté irréductible de la vie dans le domaine artistique ?

3.4. L'art et la vie, réflexions esthétiques

3.4.1. Troisième définition du vitalisme : le vitalisme artistique

Nous avons jusqu'ici rencontré deux définitions distinctes du vitalisme. Selon la première, le vitalisme dans son acception scientifique et médicale consiste à prendre en compte la spécificité non-mécanique du vivant. Il s'agit du vitalisme au sens strict, tel que Canguilhem le définit. Selon la seconde définition, le vitalisme philosophique se présente comme une valorisation du vivant.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 22.

Pour ma part, il me semble que cette réflexion vitaliste pourrait trouver en art une nouvelle résurgence. Selon une troisième définition, le vitalisme artistique concernerait l'art vitaliste, c'est-à-dire les œuvres qui relèvent d'une tentative de rendre visible l'invisible vital. J'utiliserai ainsi ce terme non pas au sens traditionnel, mais comme une métaphore des processus vitaux. Mais est-il vraiment possible de rendre visible la vie ? Dans quelle mesure l'œuvre peut-elle se rapprocher de la vie ? Il s'agira d'examiner cette question et les limites de cette démarche du point de vue esthétique.

3.4.2. Vers une bioesthétique

Dans *Homo Sacer*, comme nous l'avons vu, le philosophe Agamben évoque les dérives de la biopolitique, qui se mêle de la vie et peut tenter de la contrôler. Dans cette lignée, à la suite de Miguel Egaña⁷⁰⁹, on pourrait nommer bio-esthétique l'esthétique qui réfléchit au rapport entre les œuvres et la vie, et aborde la possibilité ou non de « rendre la vie en art ».

3.4.3. L'art est-il l'opposé de la vie ?

Peut-on parler d'une vitalité de l'art, ou bien l'art est-il l'inverse de la vie ? Trois fictions interrogent particulièrement cette relation entre d'un côté la vie, et de l'autre l'art : *Le chef d'œuvre inconnu* de Honoré de Balzac, *Le portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde, et *L'œuvre* d'Emile Zola.

3.4.3.1. L'art et la folie

Dans *le Chef d'œuvre inconnu*, publié en 1831, Balzac attribue au peintre de génie Frenhofer le talent d'imiter à la perfection la vie au travers de ses œuvres. Ainsi son admirateur Poussin s'écrie « *Tudieu ! Je suis donc chez le dieu de la peinture*⁷¹⁰ », en pensant voir un tableau de Giorgion [*sic*] dans son atelier. Cependant, Frenhofer est obsédé par l'ambition

⁷⁰⁹ Miguel Egaña envisage dans l'art l'équivalent de la notion de bio-politique envisagée par Michel Foucault et reprise par Agamben dans *Homo sacer* : « à cette bio-politique et son double négatif, la bio-contestation, je me permettrai d'ajouter un troisième terme, lui aussi impliqué par les analyses de Foucault, mais que curieusement il laisse de côté, qui définit ce qu'on pourrait appeler une bio-esthétique. [...] En effet, à rebours de tout l'édifice classique, c'est maintenant la vie qui devient le fondement même du procès artistique, c'est elle qui va lui donner ces valeurs et qui va définir le programme pour les artistes à venir ». Miguel Egaña, « Vie de chien, vie d'artiste », communication personnelle.

⁷¹⁰ Honoré de Balzac, *Le chef d'œuvre inconnu et autres nouvelles*, Éditions d'Adrien Goetz, Paris, Gallimard. « Folio Classique », 1994, p. 59

d'imiter la vie à la perfection. Il travaille ainsi des années durant sur un portrait de femme nue sans parvenir à son objectif. « *Hier, vers le soir, dit-il, j'ai cru avoir fini. Ses yeux me semblaient humides, sa chair était agitée. Les tresses de ses cheveux remuaient. Elle respirait ! Quoique j'aie trouvé le moyen de réaliser sur une toile plate le relief et la rondeur de la nature, ce matin, au jour, j'ai reconnu mon erreur* »⁷¹¹ ».

A la fin de la nouvelle, Poussin, accompagné d'un autre peintre nommé Porbus, revient dans l'atelier de Frenhofer pour admirer son travail. Ce dernier pense enfin avoir achevé son œuvre.

Ah ! Ah ! s'écria-t-il, vous ne vous attendiez pas à tant de perfection ! Vous êtes devant une femme et vous cherchez un tableau. Il y a tant de profondeur sur cette toile, l'air y est si vrai, que vous ne pouvez plus le distinguer de l'air qui nous environne. Où est l'art ? perdu, disparu ! Voilà les formes mêmes d'une jeune fille. N'ai-je pas bien saisi la couleur, le vif de la ligne qui paraît terminer le corps ? N'est-ce pas le même phénomène que nous présentent les objets qui sont dans l'atmosphère comme les poissons dans l'eau ? Admirez comme les contours se détachent du fond ? Ne semble-t-il pas que vous puissiez passer la main sur ce dos ? Aussi, pendant sept années, ai-je étudié les effets de l'accouplement du jour et des objets. Et ces cheveux, la lumière ne les inonde-t-elle pas ? Mais elle a respiré, je crois ! Ce sein, vous voyez ? Ah ! Qui ne voudrait pas l'adorer à genoux ? Les chairs palpitent. Elle va se lever, attendez⁷¹².

Cependant, Porbus et Poussin ne voient sur la toile « [...] *que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture* »⁷¹³ ». La toile est quasiment abstraite : « *En s'approchant, ils aperçurent dans un coin de la toile le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme ; mais un pied délicieux, un pied vivant* »⁷¹⁴ ! » Trop de travail artistique a fait perdre la raison à Frenhofer, qui n'a plus conscience de gâcher son talent d'imitation à force de retravailler. L'art non seulement ne parvient pas au travers de cette toile à saisir la vie du modèle, mais il emporte également la vie de l'artiste, qui finit par se suicider.

Dans ce récit, la création artistique semble épuiser les forces vitales de l'artiste sans pour autant refléter la vie sur la toile. On peut toutefois remarquer que c'est l'apparence extérieure de la vie, et non son processus même, qui est visé par l'artiste⁷¹⁵.

⁷¹¹ *Ibid.*, pp. 50-51.

⁷¹² *Ibid.*, p. 65.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 66.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 66.

⁷¹⁵ Si l'artiste bascule dans l'abstraction, ce n'est pas par un parti-pris visant à coucher sur toile les énergies vitales, comme cela aurait pu être le cas, mais bien par un aveuglement de la raison.

3.4.3.2. L'art et le désir d'immortalité

Le second récit, *Le portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde, reprend cette idée que l'art et la vie sont proportionnellement inverses. Le peintre Hallward immortalise la beauté frappante d'un jeune homme, Dorian Gray, en peignant un portrait qui a toute l'apparence de la vie. C'est alors que Lord Henry, un ami, incite le jeune homme à profiter davantage de la vie.

Vivez ! Vivez la vie merveilleuse qui est en vous ! Soyez réceptif à tout. Cherchez sans cesse de nouvelles sensations. [...] Car il est si court, le temps que votre jeunesse durera, si court. Les fleurs des champs se fanent, mais elles refleurissent. [...] Mais nous ne recouvrons jamais notre jeunesse. La pulsion de joie qui bat en nous à vingt ans finit par s'affaiblir. Nos membres nous font défaut, nos sens se corrompent. Nous nous dégradons en pantins hideux, hantés par les souvenirs de ces passions qui nous faisaient trop peur et de ces tentations exquises auxquelles nous n'osions céder. La jeunesse ! La jeunesse ! Rien ne compte que la jeunesse⁷¹⁶ !

Dorian Gray prend alors brutalement conscience à la fois de sa propre grâce physique, et de son caractère éphémère. Il s'écrie :

Comme c'est triste ! Je vais devenir vieux et affreux et repoussant. Mais ce portrait restera toujours jeune. Il ne dépassera jamais l'âge qu'il avait en ce jour précis de juin... Si seulement c'était l'inverse ! Si c'était moi qui restais éternellement jeune et ce portrait qui vieillissait ! Pour cela – pour cela – je donnerais tout ! Oui, il n'y a rien au monde que je ne donnerais pas⁷¹⁷ !

Ce pacte signe la perte du protagoniste, qui se met à vivre dans l'excès. Démarre alors un processus inversé : tandis que le jeune homme reste immuablement beau et jeune au fil des ans, son portrait s'altère peu à peu, prenant à son compte tant les marques du temps que celles des vices moraux de son modèle. Lorsque le peintre Hallward découvre que le portrait qu'il a peint est devenu hideux, il tente de le détruire, mais Dorian Gray s'interpose en arguant que cette destruction équivaldrait à un meurtre, et tue finalement le peintre. L'œuvre d'art est alors traitée comme si elle était plus vivante qu'un être humain. Cependant, en fin de compte Dorian Gray, n'en pouvant plus d'être confronté à ce tableau démoniaque, tente de le détruire au couteau. Mais l'œuvre finit par avoir raison de lui.

⁷¹⁶ Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray non censuré*, (1890, révisé en 1891), trad. Anatole Tomczak, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, « Les cahiers rouges », 2016, p. 49.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 53.

En entrant, ils [les domestiques] découvrirent, accroché au mur, un magnifique portrait de leur maître tel qu'ils l'avaient vu pour la dernière fois, dans toute la splendeur de sa jeunesse et de sa divine beauté. Sur le plancher gisait un homme mort, en frac, un couteau planté dans le cœur. Son visage était figé, desséché, repoussant. C'est seulement après avoir examiné ses bagues qu'ils le reconnurent⁷¹⁸.

Cette histoire raconte une fois de plus la mise à mort de l'être vivant par l'œuvre.

3.4.3.3. Rivalité entre l'art et la vie

Le dernier récit que nous analyserons est *L'œuvre* de Zola⁷¹⁹. Ce roman met lui aussi en scène une œuvre qui semble puiser ses forces au cœur de la vie-même, et qui finit par la détruire. Le peintre Claude Lantier tente de saisir la vie en peignant sa femme Christine, laquelle s'affaiblit à force de poser. Lui-même s'épuise aussi : « *Ah ! cet effort de création dans l'œuvre d'art, cet effort de sang et de larmes dont il agonisait, pour créer de la vie !*⁷²⁰ ».

Le peintre traite le portrait de sa femme comme une maîtresse, ce qui entraîne la jalousie de Christine. À mesure que cette dernière pose, son mari, qui juge qu'elle vieillit, lui préfère sa représentation. « *Et elle renaissait, cette image, elle ressuscitait, plus vivante qu'elle, pour achever de la tuer*⁷²¹ ». Christine, une vraie femme, a ainsi pour rivale la peinture, symbolisée par une femme représentée, telle une maîtresse concurrente. « *Tu m'as prise pour modèle, tu as voulu des copies de mon corps. A quoi bon, dis ? est-ce que ces copies me valent ? elles sont affreuses, elles sont raides et froides comme des cadavres*⁷²²... »

Lorsque le couple a un enfant, c'est ce dernier qui est à son tour délaissé par le peintre au profit de l'art, au point de mourir de négligence. « *Lui qu'elle [Christine] trouvait si désobéissant, il venait de trop obéir. Elle lui avait tant de fois répété, quand il jouait : "Tiens-toi tranquille, laisse travailler ton père !" qu'à la fin il était sage, pour longtemps*⁷²³ ». Mais le chagrin de Claude se dissipe lorsqu'il remplace la vie de son fils par la peinture.

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 215.

⁷¹⁹ Publié en 1886, ce roman constitue le quatorzième volume de la série des Rougon-Macquart. *L'œuvre*, dans *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire*, IV, dir. Armand Lanoux, études, notes et variantes par Henri Mitterand, Paris, Éditions Fasquelle & Gallimard, « NRF », « Bibliothèque de la Pléiade », 1966.

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 245.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 254.

⁷²² *Ibid.*, p. 348.

⁷²³ *Ibid.*, p. 266.

Puis, le travail sécha ses paupières, assura sa main ; et, bientôt, il n'y eut plus là son fils glacé, il n'y eut qu'un modèle, un sujet dont l'étrange intérêt le passionna. Ce dessin exagéré de la tête, ce ton de cire des chairs, ces yeux pareils à des trous sur le vide, tout l'excitait, le chauffait d'une flamme. Il se reculait, se complaisait, souriait vaguement à son œuvre⁷²⁴.

Il s'agit à proprement parler d'une exécution, non pas en peinture, mais par la peinture.

Enfin Claude Lantier lui-même se donne la mort, happé par son obsession pour sa « maîtresse » la peinture dont la voix l'appelle.

Claude s'était pendu à la grande échelle, en face de son œuvre manquée. [...] En chemise, les pieds nus, atroce avec sa langue noire et ses yeux sanglants sortis de ses orbites, il pendait là, grandi affreusement dans sa raideur immobile, la face tournée vers le tableau, tout près de la Femme au sexe fleuri d'une rose mystique, comme s'il lui eût soufflé son âme à son dernier râle, et qu'il l'eût regardée encore, de ses prunelles fixes⁷²⁵.

Ces trois récits installent ainsi une rivalité entre l'art et la vie. D'une part, c'est l'œuvre qui, en imitant la vie, puise ses forces dans l'énergie vitale des modèles. De l'autre, c'est l'artiste qui sacrifie sa vie au profit de la création. Ainsi l'art vide les artistes comme leurs modèles de toute substance vitale. Cependant dans ces trois récits, l'artiste tente de saisir la vie uniquement au travers de l'imitation de son apparence. Or la vie n'est-elle pas moins à penser du côté de la forme que du côté du processus interne ? À l'inverse d'une conception de l'art en rivalité avec la vie qu'il imite, ne peut-on envisager l'art comme adoptant le processus même de la vie ?

⁷²⁴ *Ibid*, p. 267.

⁷²⁵ *Ibid*, p. 352.

3.5. La vie dépassant la représentation

3.5.1. *Diascopie*



Diascopie, calque polyester ajouré, encre, env. 80 x 50 cm

Au mur, un foisonnement de fibres forme un nœud suspendu à un clou : il s'agit de *Diascopie*. Cette production résulte de la fusion de deux dessins réalisés sur de grands pans de calque polyester. Après avoir tracé des lignes avec des encres noire et brune, j'ai opéré le calque au scalpel, en ne conservant bien souvent que les lignes du dessin. J'ai ensuite emmêlé les fibres ainsi obtenues. Ce grouillement de lignes, dessin devenu ainsi volume, pend souplement. L'ensemble évoque de manière diffuse la mollesse du corps, se distinguant ainsi d'une conception de la création comme mise en forme. Cette production échappe en effet à la forme de différentes manières : tout d'abord, en sortant de la strate de papier sur laquelle, plane et figée, elle était soumise au regard, pour se déployer plus librement au mur, mais aussi en évoquant les fibres du corps sans pour autant en adopter la forme, entendue comme apparence extérieure. La vie qui semble animer ces lignes relève ainsi de la force, et non pas de la forme.

3.5.2. L'art comme refuge hors de la vie

Les trois narrations évoquées plus haut s'appuient sur le paradigme de la représentation. Sortir de l'imitation de la vie invite à une approche plus intuitive de ce phénomène. Dans le troisième livre du *Monde comme Volonté et comme Représentation*⁷²⁶, Schopenhauer, grand admirateur de Bichat, développe l'idée que la vie ne peut se saisir que par l'intuition⁷²⁷, hors de toute représentation. En effet, pour sentir le flux de la vie, il est nécessaire de s'abstraire des phénomènes du temps et du lieu pour se plonger dans la contemplation⁷²⁸. Ce faisant, on s'extrait également de la douleur et de la représentation. Le monde comme représentation, celui que pense la raison, n'est qu'illusion. Les individus passent⁷²⁹. Leur existence et l'ensemble des phénomènes sont du côté de l'accidentel. « *Si nous faisons complète abstraction du monde considéré proprement comme représentation, il ne nous reste plus rien, si ce n'est le monde considéré comme volonté*⁷³⁰ ».

Cette volonté est l'autre face du monde selon Schopenhauer⁷³¹. Il ne s'agit pas de la volonté telle qu'on la conçoit couramment, relevant du choix individuel, mais plutôt de l'inverse : une force non choisie par l'individu, qui en subit l'influence, et qui correspond en quelque sorte à l'idée d'une nature entendue comme force, « *simple volonté, impulsion aveugle*⁷³² ». L'individu passe mais la volonté reste. Le monde n'est que la représentation de cette volonté sous-jacente, dont tout, êtres et choses, n'est que phénomènes. Le corps lui-même n'est selon Schopenhauer qu'une espèce de symptôme de cette volonté, dont le but est de conserver et de faire proliférer la vie au moyen des individus⁷³³. « *La sensibilité, les nerfs,*

⁷²⁶ Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, (1819), trad. fra. A. Burdeau, Paris, PUF, « Quadrige », 2014.

⁷²⁷ Selon lui, l'individu qui essaye de connaître un objet demeure dans une dissociation factice. Lui et l'objet ne sont que des éléments d'une suite de causes et d'effets. La sortie de l'individualité et de la raison mène à un état contemplatif où sujet et objet ne sont plus séparés.

⁷²⁸ Ce que Schopenhauer appelle la contemplation constitue un état proche de la méditation hindoue. Le philosophe s'inspire des textes sacrés des Upanishads, alors récemment découverts en Europe (textes qu'il cite, par exemple p. 234).

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 220 : « *Tandis que les individus, les innombrables individus, dans lesquels elle [l'Idée] se manifeste, sont soumis irrévocablement au devenir et à la mort, elle demeure inaltérable, unique et identique* ».

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 233.

⁷³¹ Si l'on tente un rapprochement entre la terminologie de Schopenhauer et celle précédemment évoquée d'Agamben pour désigner la vie, on peut associer la représentation au *bios*, et la volonté à la *zoe*, cette vie animale en nous.

⁷³² *Ibid.*, p. 233.

⁷³³ *Ibid.*, p. 27. Cette idée se retrouve dans l'ouvrage écrit par le biologiste et éthologiste Richard Dawkins en 1976, *Le gène égoïste*. L'auteur y propose une extension de la théorie de la sélection naturelle darwinienne, en invitant à adopter non plus le point de vue des animaux, mais celui des gènes. « *La véritable fonction d'utilité de la vie, ce vers quoi tout tend dans la Nature, c'est la survie de l'ADN. Or, celui-ci n'est pas libre : enfermé dans*

*le cerveau sont, au même titre que les autres parties de l'être organique, l'expression de la volonté considérée à ce degré d'objectivité*⁷³⁴ ».

La volonté est ainsi cette force biologique qui pousse l'ensemble des vivants et soutend tous leurs actes, même lorsqu'ils ont l'illusion du libre-arbitre, notamment au travers de la pulsion sexuelle. En ce sens, on peut dire que Schopenhauer est un vitaliste au sens fort du terme. La vie en tant qu'impulsion biologique est considérée par ce philosophe comme toute-puissante. Mais le vitalisme de Schopenhauer est extrêmement pessimiste, dans le sens où la vie n'est pas conçue comme une force positive mais comme un facteur d'emprisonnement. C'est elle qui régit les animaux, et les êtres humains ordinaires, englués dans leur routine et leur mental. L'amour n'est qu'une illusion de l'esprit destinée à la conservation de l'espèce ; c'est la volonté, et non l'individu, qui en est à l'origine.

Cependant, pour Schopenhauer, il existe une distinction essentielle entre l'homme et l'animal. Tandis que l'animal est conditionné par ses instincts et pulsions, forces d'expression de la volonté, l'être humain est capable d'échapper à son conditionnement naturel en entrant en « *contemplation* »⁷³⁵. Schopenhauer évoque la tentation de nier la volonté par l'anorexie et le suicide. Mais il existe d'autres échappatoires : l'une est la contemplation, opposée à la connaissance discursive ; l'autre est l'art. Toutes deux reposent sur l'intuition.

L'art se situe du côté de l'approche intuitive ; il libère l'individu de la volonté. L'art donne accès à « *la contemplation des choses, indépendamment du principe de raison ; il s'oppose ainsi au mode de connaissance qui conduit à l'expérience et à la science*⁷³⁶ ». Tandis que la science reste dans la représentation et dans une pensée de l'utilitaire, l'art seul, loin d'être un simple divertissement, permet de sortir de la représentation pour atteindre une véritable connaissance, et au-delà, la liberté et le plaisir. Il arrache le sujet à la *fuite universelle* qui emporte tout, pensées et phénomènes ; il l'extrait du temps et de la raison. Ainsi, l'art ne se situe pas du côté de la vie, qui empêche toute liberté : bien au contraire il en est la seule échappatoire possible. L'art est donc dans la philosophie de Schopenhauer le pôle opposé à la vie.

des organismes vivants, il doit employer les moyens d'action qui sont à sa disposition ». Richard Dawkins, « La loi des gènes », *Pour la science* n° 219, janvier 1996, p. 75.

⁷³⁴ Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *op. cit.*, p. 228.

⁷³⁵ *Ibid*, p. 229. Cependant seul l'homme de génie, échappant à toute considération utilitaire, peut contempler cette vie et devenir « *le clair miroir l'être du monde* » (p. 240). En revanche, « *l'homme ordinaire* » (p. 242), que Schopenhauer appelle aussi l'homme « *logique* », ou encore « *le vulgaire* » (p. 241), reste englué dans la représentation, et orienté uniquement vers ce qui est utile, inconscient de la volonté qui le manipule.

⁷³⁶ *Ibid*, p. 239.

La contemplation, qui arrache à la tyrannie de la volonté, peut prendre pour objet une œuvre mais aussi la nature. Le plaisir esthétique affranchit l'être de sa personnalité factice et permet le bonheur. Schopenhauer distingue alors le beau, défini comme « *contemplation pure, abstraite de toute volonté*⁷³⁷ », du sublime, caractérisé par le contraste entre une volonté qui craint et une part indifférente qui contemple : le sujet de connaissance pur⁷³⁸. La contemplation permet au sujet d'accéder temporairement à la sérénité et à l'éternité.

Supposons que nous nous perdions à contempler l'infinité du monde dans le temps et dans l'espace, soit que nous réfléchissions à la multitude des siècles passés et futurs, soit que pendant la nuit le ciel nous révèle dans leur réalité des mondes sans nombre, ou que l'immensité de l'univers comprime pour ainsi dire notre conscience ; dans ce cas nous nous sentons amoindris jusqu'au néant ; comme individu, comme corps animé, comme phénomène passager de la volonté, nous avons conscience de n'être plus qu'une goutte dans l'océan, c'est-à-dire de nous évanouir et de nous écouler dans le néant. Mais en même temps, contre l'illusion de notre néant, contre ce mensonge impossible, s'élève en nous la conscience immédiate qui nous révèle que tous ces mondes n'existent que dans notre représentation ; ils ne sont que des modifications du sujet éternel de la pure connaissance ; ils ne sont que ce que nous sentons en nous-mêmes, dès que nous oublions l'individualité ; bref, c'est en nous que réside ce qui constitue le support nécessaire et indispensable de tous les mondes et de tous les temps⁷³⁹.

C'est ainsi la contemplation de l'art ou de la nature qui permet de retrouver l'unité perdue entre le sujet et les choses, au-delà du moi.

Cependant, tous les arts ne sont pas équivalents selon Schopenhauer, qui établit une hiérarchie entre eux selon leur degré d'affranchissement de toute représentation. Ainsi, au plus bas degré de l'art, la belle architecture donne à voir la lutte entre la pesanteur et la résistance, tandis qu'au sommet, la poésie, et surtout la musique, proposent au spectateur un « *exercice de métaphysique inconscient dans lequel l'esprit ne sait pas qu'il fait de la philosophie*⁷⁴⁰ ». Entre les deux, la peinture n'est pas totalement affranchie de la représentation

⁷³⁷ *Ibid*, p. 261.

⁷³⁸ *Ibid*, p. 263 : « *Tant que l'angoisse personnelle ne prend point le dessus, tant que persiste la contemplation esthétique, c'est le sujet de connaissance pur qui promène son regard sur la colère de la nature et sur l'image de la volonté vaincue ; impassible et indifférent (unconcerned), il n'est occupé qu'à reconnaître les Idées dans les objets mêmes qui menacent et terrifient la volonté. C'est précisément ce contraste qui donne lieu au sentiment du sublime* ». Mêlant crainte et plaisir, le sublime selon Schopenhauer est distinct du concept kantien, en ce qu'il n'a pas de connotation morale.

⁷³⁹ *Ibid*, pp. 264-265.

⁷⁴⁰ *Ibid*, p. 338.

mais peut donner accès au beau ou au sublime. Schopenhauer cite en exemple les peintures hollandaises⁷⁴¹, qui témoignent d'un instant de sérénité hors du temps.

Pour autant, l'art n'affranchit que temporairement de la vie⁷⁴². Dès que la contemplation cesse, l'angoisse revient. Aussi peut-on dire que le vitalisme dont Schopenhauer fait preuve est un vitalisme absolu, mais pessimiste. La vie n'offre pas de liberté ni de joie à l'être, qu'elle manipule de bout en bout, en le soumettant à des désirs et besoins incessants. Seul l'art, à l'opposé de la vie, ouvre une voie de secours éphémère vers une certaine liberté et un allègement de la souffrance. L'art est ainsi exclu de ce vitalisme pessimiste.

En quoi cette pensée de la vie résonne-t-elle dans ma pratique ? L'attention portée à la contemplation, à l'intuition et au ressenti corporel dans cette philosophie trouve un écho dans mon souci de l'infiniment petit corporel et dans la sensation d'être traversé par la vie. De plus, je m'appuie sur la dichotomie entre représentation et volonté, qui se traduit davantage en ce qui concerne ma pratique en termes de figuration et d'abstraction, ou encore de forme et de flux, ou de cadre et de débordement. Pour autant, je cherche à inscrire une dimension vitaliste au sein de la création. Ne peut-on considérer la vie comme autre chose qu'une force obscure et tyrannique, et l'art comme un refuge ? L'art lui-même ne peut-il faire partie de la vie, et la vie faire partie de l'art ?

3.5.3. L'art comme quintessence de la vie

Si un art vitaliste est possible, au sens d'une œuvre qui rend visible la vie, il ne peut être considéré comme une coupure hors de la vie mais bien au contraire comme faisant partie de cette vie même. Comment alors envisager son rapport à la vie ?

Dans *Le gai savoir*, précédemment évoqué⁷⁴³, Friedrich Nietzsche expose une vision de l'art qui permet de dépasser la dichotomie entre art et vie. Nietzsche, comme Schopenhauer, conçoit la vie comme une force qui détermine l'existence et la pensée. Il reprend à son ancien maître à penser Schopenhauer l'idée d'un instinct qui nous dépasse, une pulsion (*Instinkt*,

⁷⁴¹ *Ibid*, p. 253. Il en exclut pourtant les représentations qui flattent les sens et ouvrent l'appétit. A l'opposé du beau et du sublime, Schopenhauer définit en effet le joli comme « *ce qui stimule la volonté, en lui offrant directement ce qui la flatte, ce qui la satisfait* » (p. 267). Les fruits hyperréalistes de la peinture hollandaise, pour reprendre cet exemple, irritent Schopenhauer au plus haut point, de même et pour les mêmes raisons que les peintures de femmes dénudées flattant la lubricité et éveillant les désirs. « *Il faut toujours éviter le joli dans l'art* », préconise Schopenhauer (*ibid.*, p. 268).

⁷⁴² *Ibid*, p. 342.

⁷⁴³ Voir *supra*.

Trieb) ; cependant, il remplace la volonté schopenhauerienne (*der Wille*) par la volonté de puissance (*der Wille zur Macht*)⁷⁴⁴.

Pour Nietzsche, la volonté est excédence de vie. Le vitalisme de Nietzsche s'oppose ainsi à celui de Schopenhauer, en ce qu'il rejette tout pessimisme et toute coupure entre l'art et la vie. L'art n'est plus une échappatoire à la vie mais bien affirmation de la vie.

Nietzsche utilise la vie comme analyseur de la culture de son temps.

Tout art, toute philosophie peuvent être considérés comme un remède et un secours au service de la vie en croissance, en lutte : ils présupposent toujours de la souffrance. Mais il y a deux sortes d'êtres qui souffrent, d'une part ceux qui souffrent : d'une part, ceux qui souffrent de la surabondance de la vie, qui cultivent un art dionysiaque ainsi qu'une vision et une compréhension tragiques de la vie, et ceux qui souffrent de l'appauvrissement de la vie, et qui recherchent, au moyen de l'art et de la connaissance, le repos, le calme, la mer d'huile, la délivrance de soi, ou bien alors l'ivresse, la convulsion, l'engourdissement, la démence.

Aussi le philosophe écrit- il : « *À propos de toutes les valeurs esthétiques, je me sers désormais de cette distinction fondamentale : je demande, dans chaque cas particulier, " est-ce ici la faim ou la surabondance qui est devenue créatrice ? "*⁷⁴⁵ ». L'art romantique, en particulier celui de Wagner, participe par son pessimisme, selon Nietzsche, d'un appauvrissement de la vie. « *Le déplaisir allemand quant à la vie est essentiellement consommation hivernale, sans oublier l'atmosphère de cave et les émanations toxiques des poêles qui emplissent les habitations allemandes*⁷⁴⁶ ».

Nietzsche passe au crible de la vie tout art, mais aussi toute philosophie. D'une part, il rejette l'héritage ascétique au fondement de la philosophie depuis Platon, laquelle préfère la quête de vérité à la vie. Cette recherche est empreinte de métaphysique et d'ascétisme, elle rejette les sens, la gaité, et la vie, qui lui apparaît particulièrement immorale. Or derrière toute philosophie, même métaphysique, se trouve un philosophe dont l'état de santé et la nourriture influencent ce qu'il écrit. « *Un psychologue connaît peu de questions aussi attirantes que celle du rapport entre santé et philosophie*⁷⁴⁷ ». Vue sous cet angle, toute philosophie n'est alors qu'un symptôme du corps, et toute prétendue vérité devient relative. Selon Nietzsche, « [...] *il ne s'agissait absolument pas jusqu'à présent de « vérité », mais de quelque chose d'autre, disons-le de santé, d'avenir, de croissance, de puissance, de vie...* »

⁷⁴⁴ Cf. à ce sujet Paul Audi, *L'affaire Nietzsche*, Rieux-en-Val, Verdier, « Le livre de poche », 2013.

⁷⁴⁵ Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, op. cit., p. 334.

⁷⁴⁶ *Ibid*, p. 183, § 134, « Les pessimistes comme victimes ».

⁷⁴⁷ *Ibid*, préface, p. 27.

Le philosophe, pour qui « *On doit aimer la vie*⁷⁴⁸ », propose de replacer la vie au cœur de la philosophie, rompant ainsi avec les anciens ascétismes. « *“la vie, moyen de la connaissance” - avec ce principe au cœur, on peut non seulement vaillamment, mais même gaiement vivre et gaiement rire !*⁷⁴⁹ », affirme-t-il. Il propose également de replacer cette vie au cœur de la création artistique : Nietzsche appelle de ses vœux un art gai, qui exprime la volonté de puissance, entendue comme excédent de vie. Au vitalisme de Schopenhauer s’oppose celui optimiste développé par Nietzsche, pour qui « *l’instinct [...] créa l’art, pour en faire à la fois un complément, un accomplissement et un stimulant de la vie*⁷⁵⁰ ».

Plus encore que l’art apollinien, art de la forme⁷⁵¹, l’art dionysiaque, associé à la notion de force, permet l’accès à une vie augmentée. Il est vecteur d’ivresse. L’artiste crée comme sous hypnose, hors du Moi, aidé ou non par des substances⁷⁵². Aussi l’artiste doit-il vivre de manière particulièrement intense, afin de transmettre cette vitalité dans ses créations. Il doit chercher à vivre un maximum d’expériences, voire d’états-limites, pour rendre explosif son moi, et retransmettre cette *hybris* dans sa création, la partageant avec le public⁷⁵³. L’artiste s’offre donc corps et âme pour témoigner de la force et de la plénitude de la vie. L’œuvre transmet un sentiment accru de puissance, et l’euphorie de l’ivresse.

Paul Audi résume ainsi ce qu’est l’ivresse pour Nietzsche :

De fait, l’ivresse — et peu importe qu’il [*le moi*] — appartienne à ce sentiment non maîtrisable d’excès d’être selon les cas alcoolique, guerrier, mystique ou autre — désigne la structure de la subjectivité en laquelle tout *moi* qui aurait la capacité d’avoir conscience de soi, toute espèce de moi-sujet qui se définirait par son identité à son moi-même, se trouve pour ainsi dire *destitué* de son pouvoir constitutif⁷⁵⁴.

L’artiste doit dépasser le Moi pour se mettre Soi dans les choses. Dans l’ivresse, « *l’homme n’est plus artiste, il est devenu œuvre d’art : ce qui dans la nature est créateur*

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 57.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, § 324, « *in media vita* », pp. 260-261.

⁷⁵⁰ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, [1872], Paris, Roubaix, Denoël-Gonthier, 1964, p. 29.

⁷⁵¹ Apollon est le « *dieu de la forme* ». Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, p. 18.

⁷⁵² Miguel Egaña souligne le fait que, si l’art jouait le rôle d’analgésique dans la pensée de Schopenhauer, pour Nietzsche il constitue au contraire un stimulant, un euphorisant. Miguel Egaña, « Notes pour une narco-esthétique », 2012, p. 4., communication personnelle.

⁷⁵³ Paul Audi met en avant la dimension sexualisée de la création dans la pensée nietzschéenne. Phénomène physique, voire physiologique, la création relie le créateur, en extase dans l’acte de don, principe masculin relevant de l’artistique, et le spectateur en extase dans l’acte de recevoir, principe féminin relevant de l’esthétique. Paul Audi, *L’ivresse de l’art, Nietzsche et l’esthétique*, Paris, Librairie Générale Française, 2003, p. 95.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 78.

*d'art se révèle ici dans les frissons de l'ivresse pour la profonde délectation de l'être originel*⁷⁵⁵ ». L'art selon Nietzsche reflète moins les choses que la plénitude de la vie elle-même.

On peut ainsi considérer que Nietzsche développe une esthétique vitaliste, dans le sens où il considère l'art non-seulement comme faisant partie de la vie, mais en plus comme en étant la quintessence. Cependant, après avoir critiqué l'art romantique, Nietzsche ne précise pas quelles formes cet art dionysiaque pourrait adopter. Quelles sont-elles ?

Toute création artistique manifeste à mon sens une énergie vitale. Cependant, c'est davantage dans le processus que cette énergie se manifeste : l'acte de création relève de l'excédent de vie évoqué par Nietzsche. L'art qui tente de saisir la vie peut alors prendre deux directions : celle de l'apollinien, art de la forme, imitant l'apparence extérieure de la vie, ou bien celle du dionysiaque, consistant à capter des forces. Concernant ma pratique en particulier, celle-ci s'inscrit essentiellement dans une recherche visant à aller au-delà de la forme. Protéiforme et en devenir permanent, elle manifeste un processus. Les débordements hors des vitrines et cadres relèvent davantage de la force que de la forme.

Les lignes tout particulièrement permettent ce débordement. Dessinées ou gravées, elles prolifèrent au sein de mes productions en inscrivant un flux dans la matière. Dans quelle mesure ces lignes sont-elles vectrices d'une énergie propre ?

3.5.4. La vie des lignes

*« La vie est une ligne, la pensée est une ligne, l'action est une ligne. Tout est ligne. La ligne conjugue deux points. Le point est un instant, la ligne commence et finit en deux instants »*⁷⁵⁶.

3.5.4.1. Le dynamisme de la ligne

*« La mission de l'art n'est pas de copier la nature mais de l'exprimer »*⁷⁵⁷.

L'œuvre ne peut-elle qu'imiter la forme extérieure adoptée par la vie ? N'a-t-elle pas une vie propre ? Dans la première partie de cette réflexion, j'ai évoqué la *Théorie de l'art*

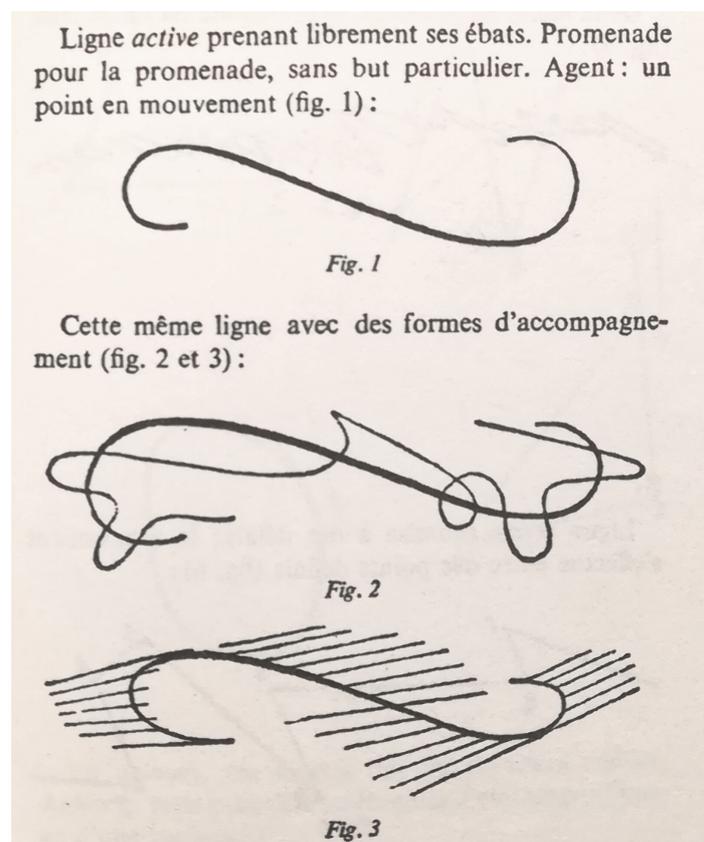
⁷⁵⁵ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, op. cit., p. 22.

⁷⁵⁶ Manlio Brusatin, *Histoire de la ligne*, [Giulio Einaudi Editore S.P.A., Turin, 1993, 2001], trad. Anne Guglielmetti, Paris, Flammarion, 2002, p. 19.

⁷⁵⁷ Honoré de Balzac, *Le chef d'œuvre inconnu et autres nouvelles*, op. cit., p. 8.

moderne de Paul Klee, à propos de la structure de l'œuvre comme un organisme que l'auteur met en valeur. J'aborderai maintenant ce même texte sous un angle nouveau, pour examiner la vitalité de l'œuvre selon Klee, tout particulièrement au travers des lignes. Quelle est donc cette vitalité ?

Klee incite le peintre, comme on l'a vu, à puiser son inspiration dans la nature, en particulier dans les lignes offertes par le corps interne. Cependant, il invite à ne pas copier ces modèles de manière servile. Au dynamisme des lignes corporelles, qui composent « *l'organisme cinétique naturel comme volonté de mouvement et exécution de mouvement (supra-matériel)*⁷⁵⁸, correspond celui des lignes abstraites, permettant le mouvement dans l'œuvre. Ainsi Klee ouvre-t-il ses « esquisses pédagogiques » par trois croquis de lignes actives.



Paul Klee, lignes actives⁷⁵⁹, 1921

S'opposant à la distinction faite par Lessing entre arts du temps et arts de l'espace, Klee considère que la ligne s'inscrit dans une durée : elle est « *ligne active prenant librement ses*

⁷⁵⁸ Titre de la section 9 des « Esquisses pédagogiques », dans Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, op. cit., p. 87.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 73.

*ébats. Promenade pour la promenade, sans but particulier. Agent : un point en mouvement*⁷⁶⁰. » Ainsi, pour Klee, la ligne est un point en mouvement, elle retrace une trajectoire. De la même manière, les surfaces sont composées de lignes en mouvement ; « *l'espace est aussi une notion temporelle*⁷⁶¹ ». Klee articule ainsi le point, la ligne, le plan et le volume au moyen du facteur temps, qui « [...] *intervient dès qu'un point entre en mouvement et devient ligne. De même lorsqu'une ligne engendre une surface en se déplaçant. De même encore, pour le mouvement menant des surfaces aux espaces*⁷⁶². »

Lorsqu'elles sont plusieurs, les lignes dynamiques créent un « tissage » graphique, qui démultiplie le mouvement. Les lignes associées en faisceaux ou en réseaux engendrent alors une dynamique du flux ou du grouillement.

Il en faut d'ordinaire plusieurs pour donner en se groupant des « formes » ou des « objets », ou autres formes subsidiaires : par exemple, surfaces engendrées par des lignes en rapport les unes avec les autres (lorsqu'on considère un cours d'eau mouvementé), ou formations spatiales dessinées par des énergies soutenant des relations à trois dimensions (grouillement de poissons)⁷⁶³.

A partir de cette dynamique de la ligne, l'artiste aborde la dynamique propre au tableau, ou plutôt sa vie. « *Un tableau n'est pas un "tableau vivant". Et pourtant*⁷⁶⁴... » Il élabore alors une véritable théorie vitaliste de l'œuvre d'art. Examinons ce qui rapproche l'art de la vie, selon Paul Klee.

Tout d'abord, Klee place la création artistique sur le même rang que la création divine : « *L'art est à l'image de la création*⁷⁶⁵. » Klee met en parallèle genèse de l'œuvre et genèse du monde, vectrice de vie. Cependant, cette vie reste, dans l'œuvre, de l'ordre de la métaphore : « *L'art joue sans s'en douter avec les réalités dernières et néanmoins les atteint effectivement. De même qu'un enfant dans son jeu nous imite, de même nous imitons dans le jeu de l'art les forces qui ont créé et créent le monde*⁷⁶⁶. » L'œuvre imite non pas l'apparence du vivant, mais le processus de la création elle-même, à l'origine de la vie. Sans incarner la vie, elle se calque sur les forces vitales, en offrant à la vue sa propre dynamique.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 86.

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 37.

⁷⁶² *Ibid.*, p. 37.

⁷⁶³ *Ibid.*, p.36

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 11

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 42.

Je m'intéresse tout particulièrement à cette conception de l'œuvre reposant sur le cinématisme de la ligne et du point pour faire apparaître les forces vitales à la surface. Cette conception dynamique de la ligne entre en écho avec ma pratique, où les lignes, souvent gravées, insufflent un mouvement sur une surface statique et lisse.

La ligne comme processus me renvoie à la dimension temporelle de mon travail, où la prolifération de lignes gravées ou dessinées d'un support à l'autre inscrit une dynamique et une durée sur la matière. Cette durée vécue, devient visible sous forme de flux.

Si Paul Klee évoque le dynamisme de l'œuvre, celle-ci n'est cependant pas dotée de vie, selon lui : elle imite la vie. Mais une œuvre ne peut-elle véritablement être vivante ? Peut-elle capter au sens propre la vie ?

3.5.4.2. La vie comme flux de sensations

Certaines œuvres dégagent une telle impression de vie qu'on les considère comme vivantes. Dans *Francis Bacon, Logique de la sensation*⁷⁶⁷, le philosophe Gilles Deleuze, qui se définit lui-même comme vitaliste⁷⁶⁸, développe une véritable esthétique vitaliste à partir de la contemplation des tableaux du peintre. En effet, prenant le contre-pied des critiques qui

⁷⁶⁷ Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, « L'ordre philosophique », [1981], 2002.

⁷⁶⁸ Gilles Deleuze écrit ainsi : « *Ce sont les organismes qui meurent, pas la vie. [...] Tout ce que j'ai écrit était vitaliste, du moins je l'espère...* » Gilles Deleuze, *Pourparlers, 1972-1990*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 196.

Deleuze déclare ainsi : « *ce qui est essentiel pour moi, ce "vitalisme" ou une conception de la vie comme puissance non organique* ». Gilles Deleuze, cité par François Dosse, dans *Gilles Deleuze, Felix Guattari, biographie croisée*, Paris, « La Découverte », 2007, p. 530.

voient dans la peinture de Bacon des forces de destruction, de sadisme ou de mort, Deleuze y décèle au contraire une véritable force de vie à l'état brut⁷⁶⁹.



Francis Bacon, *Three figures and a portrait*, 1975, peinture à l'huile et pastel sur toile, 198 x 147 cm

Ce vitalisme deleuzien entre en écho avec celui de Bacon, qui affirme : « *Je pense que l'art est une obsession de la vie*⁷⁷⁰... » Aux yeux du peintre, « *l'artiste [...] doit, en un sens, dresser un piège au moyen duquel il espère attraper tout vif ce fait vivant*⁷⁷¹. » Nous ne sommes plus en présence d'une métaphore vitale, telle que Klee peut la développer, mais d'une considération quelque peu magique de la vie captée dans l'œuvre. Bacon, qui ne s'est posé qu'une seule question esthétique au cours de sa carrière, à savoir s'il a réussi à saisir la vie⁷⁷², ne met pas en place selon Deleuze des représentations, mais bien la présence de la vie elle-même dans l'œuvre. Miguel Egaña définit ainsi ce vitalisme : « *Non pas exprimer ou*

⁷⁶⁹ En effet, pour lui, « *ce ne sont pas des tortures, quoi qu'on dise* ». Gilles Deleuze, *Francis Bacon, op. cit.*, p. 60.

⁷⁷⁰ David Sylvester, « Entretien II (1966) », dans *L'art de l'impossible, Entretiens avec David Sylvester (2 vol.)*, trad. Michel Leiris et Michael Peppiatt, Paris, Éditions d'art Albert Skira, 1973 ; édition augmentée : David Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, Paris, Flammarion, 2013, p. 77.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 70.

⁷⁷² Bacon explique ainsi à David Sylvester que la seule question qu'il se pose en peinture est la suivante : « *comment est-ce que je sens que je puis rendre cette image plus immédiatement réelle pour moi ? C'est tout.* » Francis Bacon, *Entretiens I*, cité par Gilles Deleuze dans *Francis Bacon, op. cit.*, p. 43.

signifier la vie (espace du sens), mais la piéger, l'attraper (lexique d'action, de prédation)⁷⁷³ ».

Deleuze reprend ainsi l'idée nietzschéenne de l'œuvre d'art comme affirmation de la vie, donnant accès à la joie⁷⁷⁴ : la peinture de Bacon parvient à saisir la vie. Comment expliquer cette réussite, selon Deleuze incontestable ? Pour tenter de répondre à cette question, ce dernier, de sensibilité littéraire, s'appuie moins sur des analyses de tableaux que sur les propos de Bacon lui-même. Aussi ce livre n'est-il pas tant écrit par Deleuze sur Bacon qu'avec lui⁷⁷⁵.

D'une part, les lignes dynamiques sont vectrices de vie dans l'œuvre. Après les avoir abordées dans *Mille plateaux*, Deleuze en développe la dimension esthétique dans *Logique de la sensation*. Il reprend ainsi le concept de ligne abstraite, appelée aussi « *ligne gothique septentrionale*⁷⁷⁶ ». Celle-ci est porteuse d'une « *puissante vie non organique*⁷⁷⁷ ». En effet, « *Cette ligne est d'abord décorative, en surface, mais c'est une décoration matérielle, qui ne trace aucune forme [...]. C'est donc une géométrie, une décoration devenue vitale et profonde*⁷⁷⁸ ». Le dynamisme propre de cette ligne est donc un élément vital de l'œuvre, qui l'anime de l'intérieur. Onde de choc plutôt que contour, cette ligne ne définit pas des formes, mais passe entre des points. Elle trace des lignes d'intensité. Elle appartient à ce que Deleuze appelle l'espace lisse, plutôt que l'espace strié⁷⁷⁹. En ce qui concerne le corps, elle correspond au ressenti du corps sans organes plutôt qu'à l'organisme. Deleuze écrit ainsi : « *Une onde d'amplitude variable parcourt le corps sans organes*⁷⁸⁰ ; *elle y trace des zones et des niveaux suivant les variations de son amplitude*⁷⁸¹ ». La vie manifestée dans le tableau est une vie

⁷⁷³ Miguel Egaña, « Deleuze "derrière l'épaule" de Francis Bacon », dans *Bacon en toutes lettres*, dir. Didier Ottinger, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2019, p. 179. C'est l'auteur qui souligne.

⁷⁷⁴ « *Le fond de l'art, en effet, est une espèce de joie, c'est même cela le propos de l'art. Il ne peut y avoir d'œuvre tragique parce qu'il y a nécessairement une joie de créer : l'art est forcément une libération qui fait tout éclater, et d'abord le tragique.* » Gilles Deleuze, *L'île déserte et autres textes, Textes et entretiens, 1953-1974*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 186.

⁷⁷⁵ Deleuze, littéraire, s'appuie sur les *Entretiens avec Bacon* de David Sylvester pour étayer ses propres analyses.

⁷⁷⁶ Deleuze reprend cette expression à Wilhelm Worringer, qui évoque en ces termes l'art gothique dans son œuvre éponyme. Gilles Deleuze, *Francis Bacon, op. cit.*, p. 48.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, pp. 48-49.

⁷⁷⁹ Voir *supra*.

⁷⁸⁰ Le corps sans organes est défini par Deleuze et Guattari comme « *connexion de désirs, conjonction de flux, continuum d'intensités* ». Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Mille plateaux, op. cit.*, p. 199. Ce corps sans organes, délivré de la forme, est à rapprocher du ressenti schizophrénique et des sensations du corps moléculaire.

Deleuze reprend le concept à Antonin Artaud, pour qui « *il n'y a rien de plus inutile qu'un organe* ». Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Paris, K éditeur, 1948, pp. 39-40.

⁷⁸¹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon, op. cit.*, p. 49.

pure énergie, proche du ressenti moléculaire du corps sans organes⁷⁸². Cette ligne, en rendant visible l'énergie corporelle à l'état pur, en la transposant dans l'œuvre d'art, constitue ainsi une des composantes de l'œuvre vitaliste.

Qu'en est-il dans les tableaux de Bacon précisément ? La ligne qui anime ces tableaux, affirme Deleuze, est force brute, ligne d'énergie. Dans le chapitre huit, « Peindre les forces », Deleuze reprend la formule de Klee « *non pas rendre le visible, mais rendre visible* », et explicite ce qu'est cet invisible : « *En art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces*⁷⁸³. » Dans les peintures de Bacon, la force prime sur la forme, qu'elle déforme.

Cette opposition entre forme et force est récurrente dans l'œuvre de Deleuze⁷⁸⁴. Bacon, quant à lui, refuse la position de l'abstraction stricte, sans être pour autant dans l'illustration de la forme. Ses toiles ne sont pas totalement abstraites, mais elles font apparaître des déformations, davantage que des formes. Ces déformations donnent à voir la force vitale. « *L'extraordinaire agitation de ces têtes ne vient pas d'un mouvement que la série serait censée recomposer, mais bien plutôt de forces de pression, de dilatation, de contraction, d'aplatissement, d'étirement, qui s'exercent sur la tête immobile*⁷⁸⁵. » Deleuze emploie alors le terme de Figure pour désigner les êtres peints par Bacon, entre figuration et abstraction. « *La Figure, c'est précisément le corps sans organes*⁷⁸⁶ », écrit Deleuze. Ou encore « *La Figure*⁷⁸⁷, *c'est la forme sensible rapportée à la sensation*⁷⁸⁸... » Dans l'œuvre d'art, la vie réside dans la sensation, en-deçà de toute forme figée. La Figure est la transposition visuelle de ce corps sans organes, traversé d'ondes de sensation, proche du ressenti schizophrénique. Ainsi, « *défaire le visage, retrouver ou faire surgir la tête sous le visage*⁷⁸⁹ », c'est faire apparaître la viande sous le visage, le devenir sous l'être.

⁷⁸² On peut établir un parallèle entre cette conception de la vie et le concept de *zoe* dans la philosophie d'Agamben, ou « vie nue », par opposition au *bios*, la vie en quelque sorte mise en forme. Voir *supra*.

⁷⁸³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon, op. cit.*, p. 57. Parmi ces forces, invisibles, que peut rendre visibles l'art, Deleuze dénombre « *le temps* », ou encore « *la pression, l'inertie, la pesanteur, l'attraction, la gravitation, la germination* ».

⁷⁸⁴ Du côté de la forme se situe, pour rappel, l'organisme ou corps « molaire », l'arbre ou la racine, et l'espace strié du sédentaire. Du côté de la force par contre, se situent le corps sans organes ou corps moléculaire, le rhizome, et l'espace lisse du nomade.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 59.

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁷⁸⁷ Terme emprunté à Lyotard, dont Deleuze a été un membre de jury lors de sa soutenance de sa thèse. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 277.

⁷⁸⁸ C'est en ce sens qu'il faut comprendre le sous-titre de l'œuvre, *Logique de la sensation*. La sensation se situe du côté de la force, du flux, et non de la forme qui fige la vie. « *La sensation, c'est ce qui est peint* ». Gilles Deleuze, *Francis Bacon, op. cit.*, p. 39.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 27.

Certes il y a encore une représentation organique, mais on assiste plus profondément à une révélation du corps sous l'organisme, qui fait craquer ou gonfler les organismes et leurs éléments, leur impose un spasme, les met en rapport avec des forces, soit avec une force intérieure qui les soulève, soit avec des forces extérieures qui les traversent, soit avec la force éternelle d'un temps qui ne change pas, soit avec les forces variables d'un temps qui s'écoule⁷⁹⁰.

La vie captée est flux, devenir. Bacon parvient à capturer sa fluidité sous-jacente, et à la rendre visible dans ses œuvres. Cette vie⁷⁹¹ dans l'œuvre tient aussi à la rapidité d'exécution. En effet, le tableau traditionnel, avec son cadre, est forme. Il menace de figer l'élan vital. Aussi, le peintre doit rester dans le flux. Bacon peint vite, puis ses tableaux doivent ensuite vite quitter l'atelier avant qu'il ne veuille les détruire⁷⁹².

Mon travail est visuellement aux antipodes des toiles de Bacon : transparence et quasi-immatérialité s'opposent à la matérialité de la peinture, tandis que les figures centrées représentées par le peintre, cernées de lignes spatiales redoublées par le cadre du tableau, s'opposent aux débordements des réseaux de lignes dans mes compositions. Cependant, cette ambition de saisir la vie dans la toile me parle. Si la vie est flux, chercher à la capter nécessite de s'affranchir de la forme, qui fige. Bacon y parvient au moyen de la déformation et de lignes dynamiques. Pour ma part, j'accorde aussi de l'importance à la ligne dynamique : vectrice de mouvement, c'est elle qui inscrit la vie dans le matériau figé. Cependant, je ne cherche pas tant l'échappée de la forme par la déformation que par le débordement, ces lignes excédant les limites des supports et des cadres. Ainsi, à partir de la peinture de Bacon, la véritable bioesthétique de l'art vitaliste développée par Deleuze dans la lignée de Nietzsche me permet d'interroger mon propre travail sous un éclairage particulier : celui de la forme et de la force. Comment ces deux notions entrent-elles en tension dans les œuvres d'art ? Quelles œuvres pourraient relever d'un vitalisme artistique ?

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 150.

⁷⁹¹ Cette vie est celle du modèle dont l'énergie vitale semble fixée sur la toile, mais aussi celle du peintre qui, tous les jours se lève et « passe sa vie » à peindre.

⁷⁹² « *Si ça marche, c'est très vite. Si ça ne marche pas, je recommence sur une autre toile, à zéro. Je ne retravaille pas une toile* ». Jean Clair, Maurice Eschapsse, Peter Malchus, « Entretien avec Francis Bacon », *Chroniques de L'Art vivant* n°26, décembre 1971-janvier 1972, pp. 4-7.

3.6. L'art peut-il saisir la vie ?

Tenter de rendre visible l'invisible flux de la vie relève du paradoxe. Dans quelle mesure l'œuvre peut-elle se rapprocher de la vie ?

Afin de répondre à cette question, et après avoir abordé le vitalisme artistique d'un point de vue esthétique, il apparaît possible d'analyser, cette fois au sein d'œuvres choisies, ce qui relève en elles d'un art vitaliste.

Il s'agira de chercher les conditions de possibilité et les limites de cette démarche du point de vue esthétique, avant d'envisager la question du point de vue de la pratique artistique.

Pour reprendre la dichotomie mise en avant par Deleuze dans la lignée de Nietzsche, certains artistes s'attachent à imiter la vie sous les formes qu'elle adopte, tandis que d'autres tentent d'en saisir directement la force.

Cette partie nous amènera à aborder quelques œuvres, parmi un ensemble foisonnant, que l'on pourrait considérer vitalistes. Ce sera donc forcément un parcours non-exhaustif, et l'on s'efforcera de la présenter en évitant le plus possible un effet catalogue, en faisant dialoguer les œuvres entre elles. Qu'il s'agisse du nombre d'œuvres possiblement vitalistes, ou de leur forme propre, force est de constater que le terme de prolifération s'impose. Dans ce parcours choisi, nous commencerons par des œuvres qui imitent les formes de la vie, puis nous poursuivrons avec des œuvres qui en reprennent plutôt le processus. Parmi celles-ci, nous distinguerons l'œuvre comprise comme graine ou semence et qui peut prendre la forme de ronds et sphères, à la manière de cellules. Enfin, nous aborderons les œuvres qui prolifèrent, débordent, pour finalement traiter la question d'une possible auto-génération de l'œuvre.

3.6.1. Imiter les formes de la vie

« [...] le plaisir pris dans ce rapport à « la beauté du détail » méritait que l'historien le prît en considération. Très différent du regard posé de loin, celui qui est posé de près, celui qui, selon Klee, « broute » la surface, fait affleurer comme le sentiment d'une intimité, qu'il s'agisse de celle du tableau, du peintre ou de l'acte même de peinture⁷⁹³. »

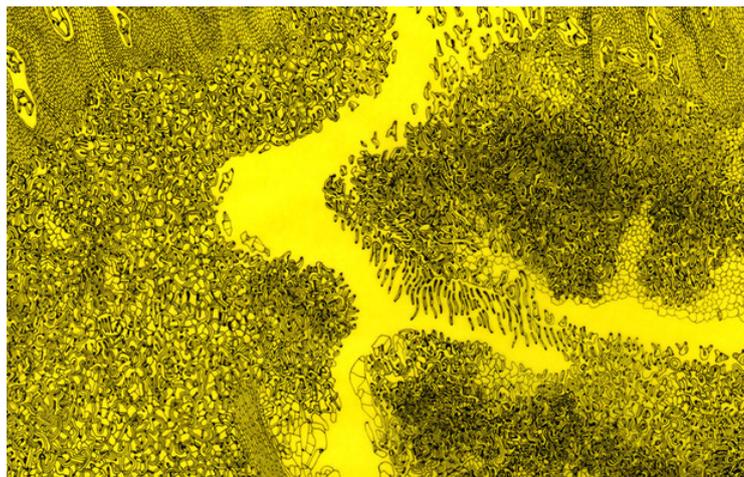
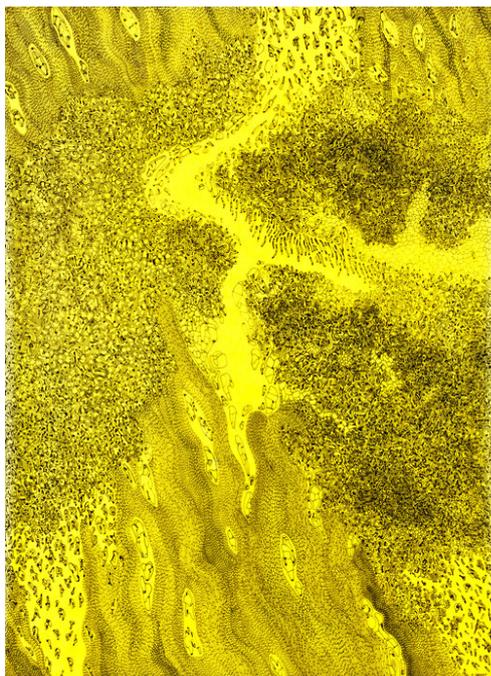
Afin de montrer la vie, une première solution est d'imiter les formes prises par la vie. Ainsi un premier type d'art vitaliste rend visible l'invisible du grouillement microscopique composant le vivant. Mais s'agit-il ici de la vie ?

⁷⁹³ Daniel Arasse, *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1992, Préface, p. 8. C'est l'auteur qui souligne.

3.6.1.1. La vie comme grouillement microscopique

« ...Les phrases interrompues, aux syllabes volantes, effilochées, tirillées, fonçaient, tombaient, mouraient. Leurs loques revivaient, repartaient, filaient, éclataient à nouveau. Leurs lettres s'achevaient en fumées ou disparaissaient en zigzags⁷⁹⁴. »

« Les microperceptions ou représentants du monde, sont ces petits plis dans tous les sens, plis dans les plis, sur plis, selon plis⁷⁹⁵. »



Clément Bagot, *Schalk jaune*, 2011, encre sur papier calque, 29,5 x 21 cm (à droite, un détail agrandi de l'œuvre)

Schalk jaune est un dessin réalisé au rotring noir sur papier calque jaune. Ce dessin fait partie d'une série réalisée par Clément Bagot sur des papiers mi-teintes ou des calques colorés, qui donne à voir un fourmillement de microéléments graphiques. D'où vient l'impression de vie qui se dégage de cette composition ?

Tout d'abord, la couleur anime l'ensemble. Le jaune vif du papier transparait entre les traits, et par une illusion d'optique paraît gris aux endroits où l'artiste a inscrit des micro-textures graphiques sur le papier. Cette couleur n'empêche pas la composition d'évoquer

⁷⁹⁴ Henri Michaux, *Misérable miracle, La mescaline*, Gallimard, « NRF », 1956, p. 14.

⁷⁹⁵ Gilles Deleuze, *Le pli, Leibniz et le Baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », chapitre 7, « La perception dans les plis », p. 115.

l'infiniment petit corporel, à la manière de l'histologie qui teinte les tissus corporels de couleurs criardes. A droite de cette strie verticale en réserve, des pointillés noirs forment deux agglomérats sombres.

D'autre part, les points et lignes minuscules de la composition semblent en mouvement. Leur organisation dans le format crée une dynamique : de part et d'autre d'une sinuosité verticale jaune, zone de réserve dans le dessin, sont disséminés de minuscules traits et points qui semblent saisis en plein grouillement. En bas de la composition, ils forment des espèces de nuées ondoyantes verticales, telles des volutes de fumée, qui contournent des îlots jaunes. La dynamique oblique de ces sinuosités se retrouve tout en haut du dessin, où de semblables vagues de points balayent l'espace et amorcent un mouvement qu'on devine en prolongement hors-cadre. L'artiste s'est donné le défi de travailler au rotring, dont la mine tubulaire ne permet aucune variation du trait. Seuls les agencements de lignes et de points, ainsi que leur concentration, varient. La finesse et la régularité de ces traits oblige l'artiste à travailler sur de plus petits formats que la plume, plus gestuelle, avec laquelle il avait l'habitude de travailler.

Dans le dessin, il y a des systèmes de développement qui sont satellitaires. Je pars d'un trait pour aller vers un autre trait, j'attaque toute la surface de papier dans tous les endroits pour les rejoindre et je cherche en restant sur le fil du rasoir à trouver une certaine cohérence au niveau plastique et dynamique dans le mouvement, et aussi au niveau chromatique. [...] Il y a une improvisation qui est grande. [...] Je crée des modules, des petits éléments, et je les associe les uns aux autres au dernier moment, je ne sais pas exactement vers quoi je vais⁷⁹⁶.

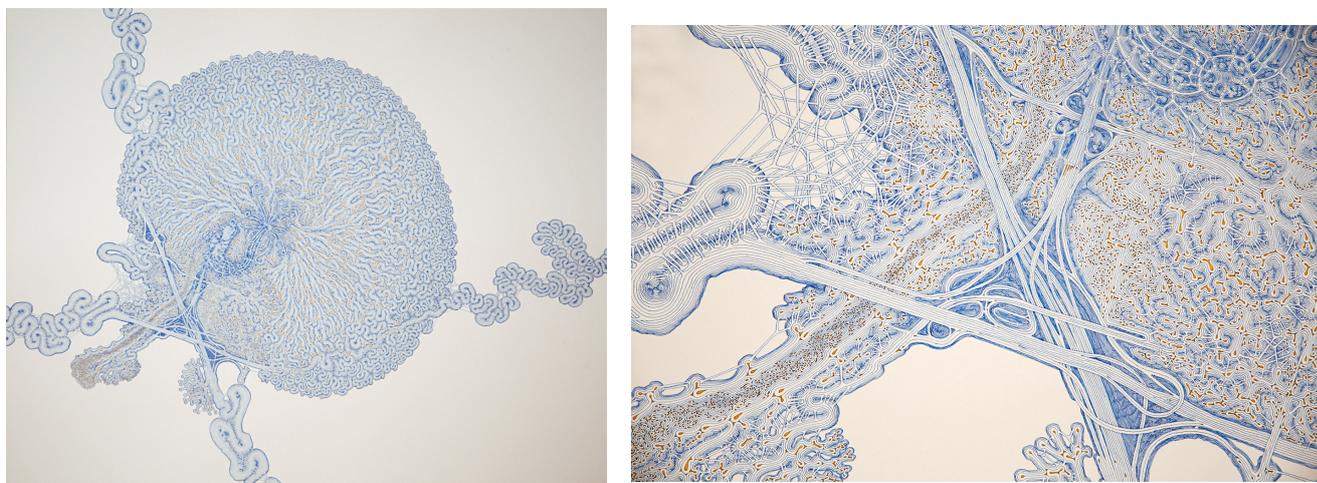
La topologie dressée par ce dessin est mystérieuse, en l'absence de toute échelle et d'indices autres que le titre énigmatique. On hésite entre y voir le lit d'une rivière, les traits minutieux d'une carte géographique, dont on ne sait trop quel territoire elle dépeint, une vue aérienne, une contre-plongée céleste, un plan en coupe de géologie montrant les strates du sol, ou encore une plongée dans l'infiniment petit corporel.

Le résultat est quasi-hallucinatoire, et force le spectateur à se rapprocher pour saisir l'infinité de détails peuplant le mince support. Cependant, bien qu'une impression de vie se dégage de la composition, cette vie est figée, cadrée. Aussi ne s'agit pas tant d'une prolifération que d'une saturation de l'espace littéral offert par le support.

⁷⁹⁶ Extrait de l'entretien radiophonique entre Daniel Zeller et Aude Lavigne.

Source : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-vignette-13-14/la-vignette-clement-bagot>

3.6.1.2. Circonvolutions intimes



Daniel Zeller, *Interchange, with Hydra*, 2013 (et détail de l'oeuvre à droite), encre et acrylique sur papier, 76.2 × 94 cm

Interchange with Hydra est un grand dessin de Daniel Zeller, aux détails kaléidoscopiques tracés au rottring, dans des tons bleu et ocre, sur papier bristol. L'artiste, qui improvise ses compositions, plusieurs à la fois, travaille dans un état quasi-méditatif, et puise son inspiration à la fois dans des cartes topographiques, de l'aérophotographie, des planches anatomiques, et de l'imagerie microscopique. Qu'est-ce qui imite la vie dans ce travail ?

De loin tout d'abord, l'enchevêtrement de lignes semble dessiner une forme circulaire, d'où s'échappent des cordons. Si le domaine de la biologie est évoqué, en l'absence d'échelle on ne sait s'il s'agit du cerveau, d'un fœtus, d'une cellule, d'une anémone, ou une bactérie. Le titre quant à lui, évoque l'hydre, petit animal aquatique doté de tentacules. Dans tous les cas, l'univers du laboratoire vient à l'esprit, univers qui fascine l'artiste depuis sa tendre enfance, son père étant physicien⁷⁹⁷.

De près, l'impression de vie relève davantage de la minutie des détails. Le dessin s'avère un véritable casse-tête : chaque fibre est détournée par deux traits parallèles, qui croisent sans les chevaucher les innombrables lignes des autres fibres, évoquant un échangeur géant en vue aérienne. Le fin entrelacs semble grouiller. En même temps, une impression de volume se dégage des lignes courbes parallèles qui semblent délimiter des reliefs, faisant penser à une carte topographique. Ainsi la surface plane du papier semble onduler sous l'effet

⁷⁹⁷ Cf. le documentaire par Pluto Gallery, source : https://www.youtube.com/watch?v=pGkOugfDO50&feature=youtu.be&ab_channel=PlutoGallery

des lignes. L'artiste, formé à la sculpture, voit dans cette impression de relief dans ses compositions une intériorisation de la matière.

Si dans cette composition l'entrelacs de lignes crée une impression de grouillement, la composition n'est pas pour autant saturée, ni en prolifération. Mais là encore, bien que le processus compte davantage que le résultat aux yeux de l'artiste⁷⁹⁸, ce processus reste figé dans une forme finale, centrée, qui évoque un animal, organe ou fœtus.

⁷⁹⁸ L'artiste évoque ainsi sa manière de dessiner : « *Tandis que l'information intégrée agit comme un échafaudage ou une graine à partir de laquelle l'œuvre se développe, le processus du dessin reste central, et c'est lui qui détermine en fin de compte le résultat* ». Extrait du texte de présentation de l'artiste par la galerie Pierogi, New York, Brooklyn, pour l'exposition *Rage for art (once again)* ; traduction personnelle. Source : <https://www.artsy.net/artwork/daniel-zeller-entropic-formulation>

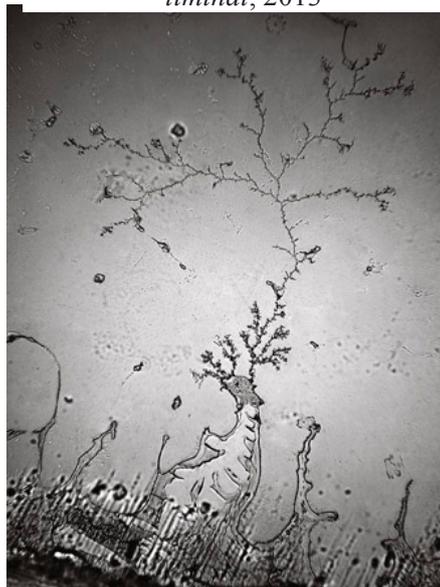
3.6.1.3. Le moléculaire et les sentiments

« Quand Leeuwenhoek contemple pour la première fois une goutte d'eau à travers un microscope, il y trouve un monde inconnu : des formes qui grouillent ; des êtres qui vivent ; toute une faune imprévisible que l'instrument, soudain, rend accessible à l'observation. Mais la pensée d'alors n'a que faire de tout ce monde⁷⁹⁹. »

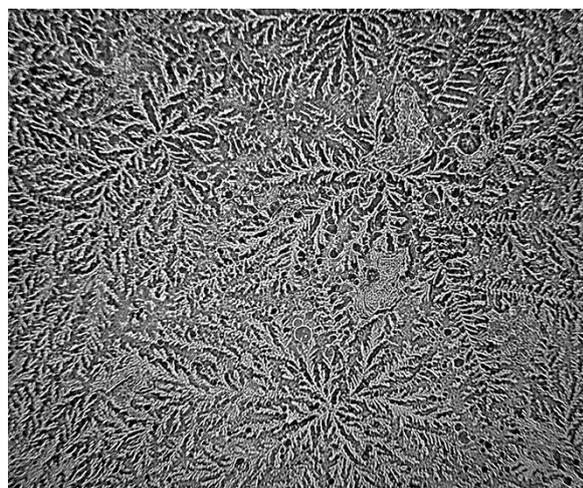


En fin de compte c'était pas grave, 2015

Larmes d'allégresse à un moment liminal, 2013



La tension entre attachement et lâcher-prise, 2011



Larmes d'oignon, 2013

Rose-Lynn Fischer, *The topography of tears*, 2008 - ..., photographies au microscope

⁷⁹⁹ François Jacob, *La logique du vivant*, op. cit., p. 23.

La vie minuscule présente dans l'eau constitue également un sujet de fascination pour la photographe Rose-Lynn Fisher. Le noir et blanc ainsi que la tension entre microscopique et macroscopique caractérisent le travail de cette photographe. Sa série de photographies en noir et blanc, prises au microscope, *The topography of tears* fait découvrir au spectateur l'insoupçonnée vitalité des larmes. J'ai choisi quatre photographies parmi celles exposées en 2015 à Paris⁸⁰⁰, qui donnent à voir quatre compositions très différentes. On est d'emblée surpris devant la diversité d'apparences que peuvent prendre les larmes, ainsi que par la grande plasticité de ces photographies prises au microscope optique, et qui adoptent avec humour le ton scientifique.

Qu'est-ce qui évoque la vie dans ces photographies ?

Tout d'abord, les titres, conditionnant la compréhension des images, précisent la nature émotionnelle de cette vie analysée au microscope. L'artiste, reprenant le vocabulaire de l'image scientifique, porte un regard poétique sur les larmes⁸⁰¹ au travers du microscope. Elle a en effet recueilli ces échantillons de larmes, résultant de différents états émotionnels, durant une phase compliquée de sa vie⁸⁰², ce qui lui permet de « *suggérer visuellement l'invisible des émotions* ». L'artiste considère que « *C'est comme si chacune de nos larmes portait un microcosme de l'expérience humaine collective, comme une goutte d'un océan*⁸⁰³ ». Le spectateur est tenté d'interpréter les images en fonction des titres : les agrégats centraux donnent-ils à voir la solidification des fixations mentales, et les spirales leur déliquescence dans un lâcher-prise ? Les ruines qu'on croit déceler symbolisent-elles une mémoire en voie d'ensevelissement ? Ainsi, Rose-Lynn Fisher à travers ces larmes parvient à rendre visible l'invisible de l'émotion.

⁸⁰⁰ Exposition *Le bord des mondes*, Palais de Tokyo, 2015.

⁸⁰¹ L'artiste se passe de la rigueur propre au domaine scientifique : les titres sont poétiques et personnels, et les cartels ne fournissent aucune échelle de grandeur. De plus, l'artiste concède que de nombreux paramètres jouent dans la configuration des images, dont la diversité ne résulte pas uniquement des composants lacrimaux (eau, protéines, enzymes, minéraux, hormones, anticorps) : jouent aussi les réglages du microscope, le mode de séchage des larmes (comprimées ou à l'air libre), le volume de liquide lacrymal recueilli, les variations chimiques et biologiques, et enfin les paramètres des tirages photographiques.

Source : <http://www.rose-lynnfisher.com/tears.html>

⁸⁰² « *La topographie des larmes est une investigation visuelle de larmes photographiées au microscope optique. J'ai démarré ce projet en 2008 durant une période de changements de vie et de chagrin* », déclare l'artiste. *Ibid.*

⁸⁰³ Tracy Hallett, « Topography of tears », *Black + white Photography magazine*, octobre 2016, traduction personnelle.

Source : <http://rose-lynnfisher.com/bw-th-tt.pdf>

D'autre part, certains cristaux évoquent la géométrie du bâti, tandis que d'autres s'ourlent à la manière de végétaux. L'artiste les considère comme des « *vues aériennes de terrains émotionnels*⁸⁰⁴ ». La vie suggérée peut alors prendre la forme de paysages : désert dévasté, ruine ancienne, plage balayée par les eaux et les vents, espaces embroussaillés, canaux et rivières, fleurs, îles, algues...

La vie exposée est également présente dans le fait qu'il s'agit d'échantillonnages réalisés à partir des traces les plus infimes du corps : des larmes séchées.



Man Ray, *Élevage de poussière*. 1920. Négatif argentique sur film souple. 9,20 x 12 cm.

Outre la parenté du travail avec *Élevage de poussière*, photographie rasante du *Grand Verre* prise par Man Ray en 1920, le travail Rose-Lynn Fisher peut également rappeler l'infra-mince tel que Marcel Duchamp l'a envisagé⁸⁰⁵, en particulier au travers d'un projet non réalisé de collecte de la vie infra-mince :

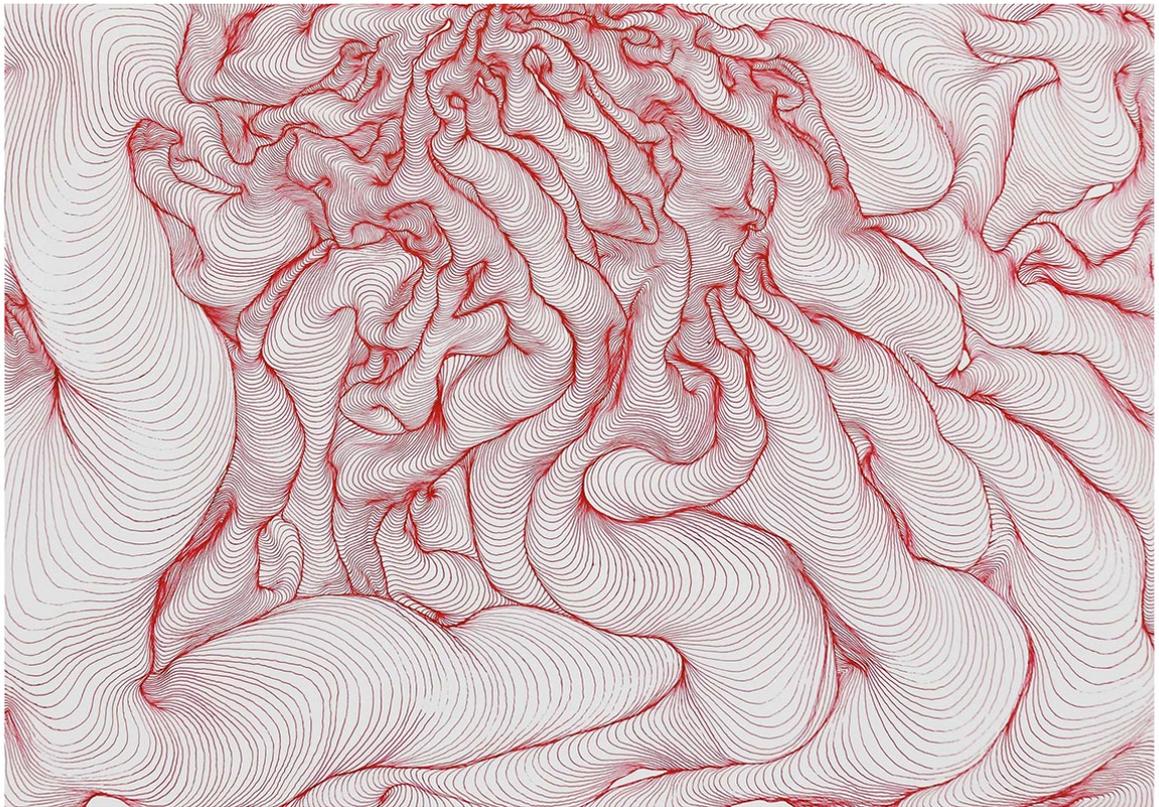
⁸⁰⁴ Tracy Hallett, « Topography of tears », *Black + white Photography magazine*, octobre 2016, traduction personnelle, source : <http://rose-lynnfisher.com/bw-th-tt.pdf>

⁸⁰⁵ Voir *supra*.

Utilisation/appareil/à/enregistrer/collectionner et à transformer toutes les petites manifestations extérieures d'énergie (en excès ou perdues) (de l'homme) comme par exemple : L'excès de pression sur un bouton électrique, l'exhalaison de la fumée de tabac, la poussée des cheveux et des ongles, la chute de l'urine et de la merde, les mouvements impulsifs de peur, d'étonnement, le rire, la chute des larmes...⁸⁰⁶

Ainsi, Rose-Lynn Fisher sublime à travers sa série de photographies la délicatesse invisible des larmes. Cependant, ces traces quasi-immatérielles du corps et des émotions ne sont pas vivantes : les cristaux ainsi révélés ne sont que les dépôts discrets indices d'un état passé. La forme adoptée par les délicats motifs photographiés fige la mouvance de l'être. L'œuvre ne peut-elle posséder en elle la vie, sans en être uniquement la trace fossilisée ?

3.6.1.4. Microcosme et macrocosme

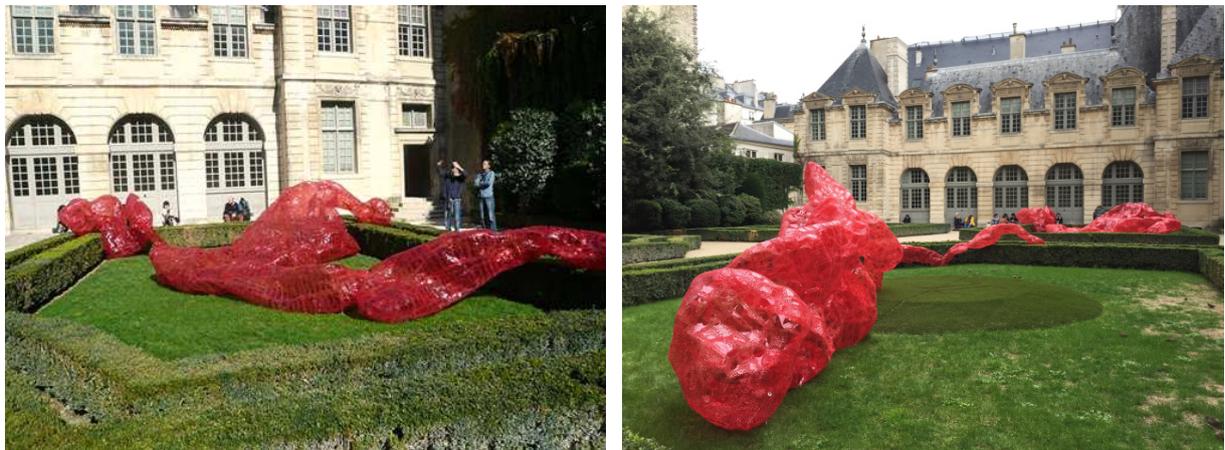


Tatiana Wolska, *Sans titre*, 2019, stylo et acrylique que papier, 30 x 40 cm

⁸⁰⁶ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, op. cit., Note 176, p. 352, citée par Thierry Davila dans *De l'infra-mince*, op. cit., p. 41.



Tatiana Wolska, *Principe d'incertitude*, 2015, bouteilles plastiques Badoit thermochauffées, dimensions variables, *vue de la sculpture* au Palais de Tokyo, Paris



Tatiana Wolska, *Principe d'incertitude*, *vue de la sculpture dans le jardin de l'hôtel de Sully*, Paris

L'artiste Tatiana Wolska décline ses formes organiques, légères et aériennes, du dessin à l'installation. J'ai choisi de confronter l'un de ses dessins, *Sans titre*, à une sculpture géante réalisée également par l'artiste, *Principe d'incertitude*⁸⁰⁷. En quoi ces deux œuvres peuvent-elles évoquer la vie ?

⁸⁰⁷ Le principe d'incertitude d'Heisenberg est un principe fondamental de la physique quantique, relative à l'indétermination des particules. Selon ce principe, on ne peut connaître précisément et simultanément deux propriétés physiques d'une même particule. Dans la sculpture, l'incertitude concerne la forme aérienne, aux contours

D'une part, elles sont toutes deux réalisées dans des teintes rouges : le dessin au stylo à encre et à la peinture, la sculpture à partir de bouteilles de Badoit récupérées dans la rue, thermoforées et thermosoudées. Le rouge vif de l'encre et du plastique rappelle la circulation sanguine, et suggère une dimension organique.

Cette dimension est renforcée par les microstructures des deux œuvres, qui donnent à voir une texture pleine de détails évoquant l'infiniment petit corporel. Dans le dessin, les lignes semblent des fibres, et dessinent des formes tubulaires qui rappellent des intestins. Quant à la sculpture, de loin elle peut suggérer également des organes du corps interne, tandis que de près, on observe trous microscopiques qui évoquent l'atomisation corporelle.

Enfin, l'impression de vie se dégage de la dynamique propre aux lignes : dans le dessin, le cadre est saturé de courbes ondoyantes qui créent comme un mouvement, à la manière de l'Op'art. « *Mes dessins étaient plutôt des réalisations automatiques, pas du tout composées, comme des motifs griffonnés au cours d'une conversation téléphonique*⁸⁰⁸ », déclare l'artiste qui répète ces motifs sur différents supports, en utilisant différentes couleurs, comme si ces lignes ondoyantes créaient des greffons.

Quant à la sculpture, sa forme tentaculaire évoque le monstre⁸⁰⁹. L'artiste évoque ainsi l'aspect vivant de son travail :

Doit-on y voir l'idée d'un organisme qui serait autonome ? Je pense que cela porte sur cette idée du parasite, au début, la forme organique n'a été qu'un prétexte pour faire, je n'ai jamais réfléchi ou conceptualisé cette démarche⁸¹⁰.

De même dans ma pratique, l'apparente opposition entre matière organique vivante et plastique industriel trouve une résolution, au travers du geste minutieux qui marque, déforme, troue, modèle le matériau, le rendant plus proche du vivant.

« *Le lien de tout mon travail, ce sont des formes de croissance qui évoquent le vivant, comme les coraux ou les écorces*⁸¹¹... » déclare Tatiana Wolska.

figés mais qui semblent en pleine expansion, en plein mouvement, tandis que la nature corpusculaire de la matière, vide, est évoquée par les trous à la surface du plastique.

⁸⁰⁸ Guillaume Benoit, « Entretien avec Tatiana Wolska », *Slash magazine*, 5 mai 2014.

Source : <https://slash-paris.com/articles/entretien-tatiana-wolska>

⁸⁰⁹ Cette œuvre semble s'adapter aux différents espaces qui l'accueillent, tel un organisme qui s'adapte à son milieu ; ainsi, sa forme change sensiblement lorsqu'elle est présentée dans le jardin de l'hôtel de Sully entre septembre 2015 et février 2016, au Palais de Tokyo en avril 2015, ou aux Tanneries, à Amilly, du 2 février au 31 mars 2019.

⁸¹⁰ Guillaume Benoit, « Entretien avec Tatiana Wolska », *op. cit.*

⁸¹¹ « Tatiana Wolska s'approprié les murs de la Maison Saint-Sauveur », *Ouest France*, 02/04/2016.

Source :

<https://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/rocheserviere-85620/tatiana-wolska-s-approprié-les-murs-de-la-maison-saint-sauveur-4142010>

Le dessin comme la sculpture donnent à voir une fertilité de lignes et fibres, qui paraissent différents espaces, tant bidimensionnels que tridimensionnels. Cependant, ces créations, même si elles rendent visible la vie moléculaire, la figent également. La force vitale est constante mutation. De plus, les œuvres ne s'engendrant pas elles-mêmes, et leur processus étant figé, la fécondité ainsi visible n'est que feinte. L'œuvre peut-elle réellement adopter le processus de la génération biologique ?

3.6.2. L'œuvre qui adopte le processus génératif de la vie

« Il est certain que le phénomène biologique fondamental pour les vitalistes, dont les images qu'il suscite comme aussi les problèmes qu'il soulève retentissent à quelque degré sur la signification des autres problèmes biologiques, c'est la génération⁸¹². »

Si la forme fige la vie, l'art vitaliste, pour se rapprocher au maximum de la vie, doit chercher à en adopter le processus plutôt que l'apparence, et en particulier cette capacité de la vie à créer la vie, et qui constitue le mystère par excellence du phénomène vital. L'art peut-il adopter le processus génératif de la vie elle-même ?

3.6.2.1. Grains de vie

« [...] il en est des êtres dont la constitution est naturelle comme des œuvres d'art : la semence joue, en somme, le rôle de l'artiste, car elle a, en puissance, la forme, et ce dont vient la semence est, dans une certaine mesure, l'homonyme de l'être engendré⁸¹³... »

Qui pourrait nier que les œuvres ont une vie propre ? En effet, elles sont capables d'assurer une filiation : elles germent, donnant naissance à des idées, ou à d'autres œuvres. Le poète Novalis les associe à des grains de pollen, dans le livre du même titre⁸¹⁴. En quoi les œuvres s'apparentent-elles à des semences selon lui ?

D'une part, du point de vue de la création, la poésie prise en son sens large consiste à créer⁸¹⁵, à l'égal de la nature créatrice de vie. Les fragments écrits par Novalis reflètent une vision décloisonnée de l'esprit, en regroupant pêle-mêle poésie et méta-poésie, réflexions sur

⁸¹² Georges Canguilhem, *La connaissance du vivant*, op. cit., p. 112.

⁸¹³ Aristote, *La Métaphysique*, livre Z, [9], [1033b].

⁸¹⁴ Novalis, Pollen, [*Blüthenstaub*, 1798, *L'Athenaum*], dans *Semences*, présentation et traduction Olivier Schefer, Paris, Éditions Allia, 2004.

⁸¹⁵ Du grec *poiein*, créer, fabriquer.

la politique, l'art ou l'histoire. Tout comme le pollen, transporté par le vent et les insectes, est constitué de microparticules, l'écriture de Novalis adopte une forme fragmentaire, plus propice aux échanges⁸¹⁶. Ces fragments, d'écriture inégale, accordent son importance à l'expérimentation. Novalis ne cherche pas en effet la perfection de la forme, mais plutôt à « *déployer une matière riche et généreuse*⁸¹⁷ ». Cette diversité et cet enrichissement mutuel de tous les domaines de pensée relève de la poésie, en tant que création. Aussi, Novalis considère-t-il que « *Poétiser est engendrer. Tout poétisé doit être un individu vivant*⁸¹⁸. » Cette posture relève d'une conception romantique de l'art, dans laquelle est posée une équivalence entre l'art et la vie.

D'autre part, du point de vue de la réception, l'art est fécond. Les idées se fécondent mutuellement. La métaphore germinative est déclinée dans toute l'œuvre de l'artiste, dont le pseudonyme lui-même participe de cette vision⁸¹⁹. L'incipit fait référence à la métaphore biblique du semeur : « *Amis, le sol est pauvre ; il nous faut richement semer pour n'obtenir que de maigres récoltes*⁸²⁰ ». En guise de clôture, le dernier fragment reprend cette métaphore de la semence : « *Des fragments de ce genre sont des semences littéraires. Il peut bien s'y trouver de nombreuses graines sèches. Qu'importe, pourvu qu'une seule voie le jour*⁸²¹. » Comme le pollen, transporté de fleur en fleur, les œuvres circulent d'une sensibilité à l'autre et enrichissent la vie de l'esprit⁸²². En ce sens, le fragment apparaît comme un mode d'écriture proche du principe de vie, et le moyen privilégié permettant cette circulation des idées, en raison même de sa brièveté⁸²³.

Ainsi le génie est-il implanté d'une sensibilité à l'autre, se reproduisant et croissant sous l'effet stimulant des échanges. « *Chaque forme humaine vivifie un germe individuel chez celui qui contemple. Par là cette intuition devient infinie, elle est liée au sentiment d'une*

⁸¹⁶ Les cent-quatorze fragments qui composent ce livre, composent une sorte de manifeste de l'écriture fragmentaire du premier Romantisme allemand.

⁸¹⁷ Olivier Schefer, *Novalis*, Paris, Éditions du félin, 2011, p. 158.

⁸¹⁸ Novalis, « Poésie », dans *Semences*, trad. Olivier Schefer, Paris, Éditions Allia, 2004, p. 131.

⁸¹⁹ Olivier Schefer met en avant que le pseudonyme du poète lui-même (de son vrai nom Friedrich von Hardenberg) est issu du latin *novale*, signifiant « *une terre en friche, un champ à féconder* ». Olivier Schefer, *Novalis*, *op. cit.*, p. 156.

⁸²⁰ Novalis, « Pollen », dans *Semences*, *op. cit.*, p. 70.

⁸²¹ *Ibid.*, fragment 114, p. 94.

⁸²² « *L'esprit n'apparaît jamais que sous une forme étrangère et aérienne* », Novalis, « Pollen », fragment 37, dans *Semences*, *op. cit.*, p. 77.

⁸²³ Comme le souligne Olivier Schefer dans sa préface, le romantisme aspire à former une communauté d'artistes, qui échangent journal, lettres, fragments, dialogues, leur objectif étant la fulgurance du *Witz*. Le *Witz* pourrait être défini comme la pointe spirituelle, le mot d'esprit, destiné à être échangé. Ce dernier est ainsi considéré par Novalis comme « *principe des affinités [et] en même temps menstruum universale*. ». La brièveté du fragment participe de cette fulgurance du *Witz* et permet sa circulation.

*force inépuisable, c'est pourquoi elle est si absolument vivante*⁸²⁴ ». La métaphore botanique est ainsi filée dans l'œuvre de Novalis, explicitant sa vision de la création (en particulier poétique) : une activité féconde, qui fait germer la création à son tour par la circulation des idées. Ainsi le poète écrit-il encore : « *Mon livre doit devenir une Bible scientifique – un modèle réel et idéal – et le germe de tous les livres*⁸²⁵ ».

On peut ainsi parler d'une bio-esthétique à propos de l'écriture de Novalis, prenant pour modèle la nature, mais aussi d'une véritable esthétique de la germination. En ce sens, Novalis, davantage attaché à l'énergie qu'à la forme, conçoit l'œuvre d'art comme vitaliste, car dotée du pouvoir d'engendrement. Le vivant sert de modèle à la poésie pour transformer le monde. La poésie au sens élargi, création, fabrication, est créativité perpétuelle, à l'instar de la vie. Cependant, les arts plastiques ne sont pas évoqués par Novalis. En quoi peuvent-ils traduire une conception germinative, féconde, de la création ?

3.6.2.2. Rêveries corpusculaires : le rond, la boule, l'atome, la cellule, la graine

*« Car, sur la circonférence, commencement et fin sont communs »*⁸²⁶.

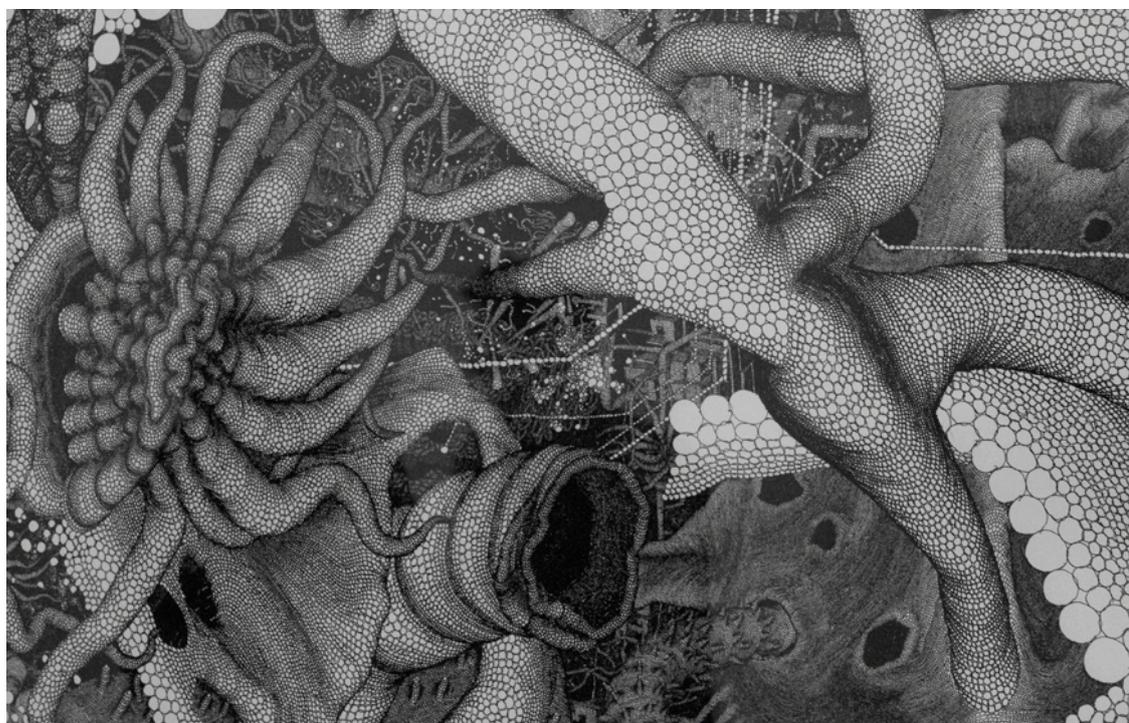
Se détacher de l'image de la vie pour tenter d'en capter la force mène à faire un choix. En effet, la force vitale étant par définition invisible, comment la transcrire visuellement ? Deux options se présentent alors : cette force peut être montrée dans sa discontinuité, comme un ensemble de « graines » de vie atomisant le corps, à l'instar du pollen que prend Novalis pour modèle de son écriture, ou bien elle peut apparaître comme un *continuum*, de l'ordre du flux. Ces deux options impliquent un choix entre deux unités graphiques : le point (et ses corollaires le rond et la sphère), ou bien la ligne. Je m'attacherai en premier lieu au point, au rond et à la sphère comme unités syntagmatiques de l'œuvre vitaliste, en me demandant comment ces unités graphiques véhiculent l'impression de la vie.

⁸²⁴ *Ibid.*, fragment 112, pp. 93-94.

⁸²⁵ Novalis, *Le Brouillon général*, n° 557, trad. Olivier Schefer, Paris, Éditions Allia, [2000], 2015, p. 7.

⁸²⁶ Héraclite, fragment 103, cité dans Jean de Loisy, *Jean-Luc Parant, De l'infime et l'infini, et retour, Portrait de l'artiste en boule*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 10.

3.6.2.3. *Le rond, matrice proliférante*



Jérôme Zonder, *L'Autre #1*, 2007, encre de Chine sur papier, 173 x 150 cm (et détail)

L'Autre #1 est un dessin réalisé par le dessinateur Jérôme Zonder à l'encre de Chine sur papier. Il s'agit du premier d'une série de trois dessins, réalisés à partir d'une figure matricielle : le rond. Ce dernier, répété de manière à saturer l'espace du support, crée par son maillage une illusion de profondeur et de reliefs, grâce à la densité et à la concentration variables des cercles. Le tout compose une figuration où apparaissent une multiplicité de formes foisonnantes, enchevêtrées à perte de vue.

Une formidable impression de vie se dégage du dessin. A quoi tient-elle ?

Tout d'abord, les formes composées par l'agglomérat ont des apparences organiques sans qu'on puisse les identifier. S'agit-il d'un décor, ou de corps ? Sommes-nous dans l'infiniment petit ou dans l'espace intergalactique ? S'agit-il d'organes, au sein d'une vue interne du corps, ou bien d'un paysage de science-fiction peuplé d'êtres monstrueux ? L'absence de ligne d'horizon et d'échelle brouille tout repère spatial. L'ensemble paraît fantastique, peut-être menaçant à en croire les ouvertures, telles des orifices béants dans ce paysage animé.

A ces formes étranges qui semblent vivantes, s'ajoute l'atomisation qui crée un effet de grouillement. En effet, de près, les figures se décomposent en milliers de ronds qui saturent l'espace. Ce grand dessin plonge le spectateur dans une impression d'infini vertigineuse. L'artiste confie, sur le temps du dessin :

C'est un temps où la densité de la matière est fonction du temps passé à accumuler de minuscules portions d'espaces. C'est comme si je voulais ressentir l'immensité du moléculaire et, par ce biais, faire rentrer, du moins potentiellement, toutes les histoires qui m'ont précédé. On ne produit rien seul, c'est un dialogue ininterrompu qui passe de génération en génération depuis le paléolithique⁸²⁷.

Le paradoxe de cette « *immensité du moléculaire* » se traduit visuellement par une tension entre macrocosme et microcosme, entre unité simple du rond et complexité inextricable de l'univers fantastique ainsi bâti. La somme des détails étourdit l'œil. Ainsi Jérôme Zonder rend-il visible dans ce dessin atomisé le grouillement secret de la matière.

De plus, la composition semble animée d'un mouvement de circulation intense. Les canaux et conduits du dessin semblent tracer des passages, tandis que les éléments mystérieux aux contours organiques paraissent en pleine métamorphose. L'impression qui se dégage est celle d'une circulation labyrinthique de cellules grouillantes. L'exposition *Fatum*, en 2015 à la Maison Rouge, lors de laquelle est exposé ce dessin, en reprend la structure labyrinthique. Baptiste Brun voit dans celle-ci un élément clé de l'univers proposé par l'artiste : « *le recours*

⁸²⁷ « Rencontre entre Antoine de Galbert et Jérôme Zonder », Propos recueillis par Yamina Benai, *L'officiel art*, n° sept. - oct. - nov. 2014, dossier de presse de l'exposition, p. 5.

à une forme labyrinthique dans cette trajectoire qu'est Fatum n'est pas innocent. Il fait du spectateur l'homme labyrinthique, l'homme de l'épreuve pris dans une déambulation tout autant physique que psychique⁸²⁸ ». Les dessins atomisés, dont le style diffère d'autres dessins de l'artiste, semblent alors mettre en exergue le lien entre tous ces styles différents, en donnant à voir la circulation d'idées et les connexions multiples que ces œuvres dans leur ensemble mettent en mouvement chez le spectateur.

Enfin, le dessin s'inscrit dans une démarche artistique proliférante. Certes, ces ronds saturent l'espace du dessin sans le déborder, mais ils trouvent un prolongement dans deux autres dessins de la série, *L'Autre #2* et *l'Autre #3*, également composés de ronds et réalisés aussi au prix d'un travail laborieux⁸²⁹. L'artiste, dont la démarche nourrit cette notion de prolifération, avoue d'ailleurs : « *Il m'est difficile de ne pas travailler douze heures en moyenne par jour*⁸³⁰ ». Il en résulte « *une fabrique ardue et besogneuse de l'image*⁸³¹ ». La quantité exponentielle de ce travail en fait une pratique proliférante, d'autant plus que lors des expositions, le dessin déborde souvent des cadres pour envahir les murs et le sol⁸³². Ce processus constitue d'ailleurs l'essentiel pour Zonder, qui déclare : « *Le dessin prime, et pas le résultat de l'image*⁸³³ ».

⁸²⁸ Baptiste brun, « *Au palais des haches, Le labyrinthe de Jérôme Zonder* », dans *Jérôme Zonder, Fatum*, textes de Baptiste Brun, Nathan Réra, Paris, Lyon, Éditions Fage, 2015, p. 31.

⁸²⁹ Dans d'autres dessins, tels ceux de la Shoah, c'est par les empreintes de doigts que l'artiste « *décompose les corps atome par atome* ». Nathan Réra, « *Dessin par atomisation: la poudre du doigt ou le trait* », dans *Jérôme Zonder, Fatum, op. cit.*, p. 38.

⁸³⁰ Rencontre entre Antoine de Galbert et Jérôme Zonder », *L'officiel art, op. cit.*, p. 5.

⁸³¹ Baptiste brun, « *Au palais des haches, Le labyrinthe de Jérôme Zonder* », dans *Jérôme Zonder, op. cit.*, p. 28. Antoine de Galbert en conclut : « *Selon moi, Jérôme Zonder appartient à une génération d'artistes qui démontrent un retour à la notion de labeur* » dans « Rencontre entre Antoine de Galbert et Jérôme Zonder, Propos recueillis par Yamina Benaï L'OFFICIEL ART, op. cit., p. 5.

⁸³² Lors de l'exposition *Fatum* à la Maison Rouge, en 2015, le sol était couvert de dessins de galets reprenant les cellules des dessins cellulaires.

⁸³³ Source : documentaire *Fatum*, La Maison Rouge, <https://www.dailymotion.com/video/x2jvumb>



Vue de l'exposition « Fatum », La maison Rouge, 2015.

L'artiste ancre ainsi sa pratique dans un rapport existentiel au travail. « *La vie quotidienne est facile, c'est le reste qui est source de profond désespoir. La bonne nouvelle est la pulsion de vie qui incite à continuer de travailler*⁸³⁴. » La force de travail déployée dans ses œuvres relève de la force de vie.

Le dessin *L'autre #1* rend visible cette force de vie, au travers de son atomisation graphique composant un univers labyrinthique étrangement vivant. Ainsi, du simple rond à la complexité des compositions dessinées, proliférant dans l'espace et dans le temps⁸³⁵, l'œuvre de Jérôme Zonder dans son ensemble peut être considéré comme proliférant.

⁸³⁴ *Ibid.*

⁸³⁵ L'artiste a en effet réalisé au cours de ses vingt ans de carrière une quantité impressionnante de dessins.

3.6.2.4. *Stratocyte*

« Le cercle [...]. La plus pure des formes en mouvement, la forme cosmique⁸³⁶ ».



Stratocyte, crayon noir, crayons graphite, papier vergé, 40 x 50 cm

Stratocyte est un dessin réalisé avec différents crayons sur papier vergé. A partir d'un même motif, le rond, décliné selon diverses tailles et valeurs, je compose des agrégats allant de la forme à l'éclatement.

La taille et la concentration de ces ronds dessinés bout à bout crée une impression de profondeur. Le papier fin laisse transparaître une composition plus gestuelle, dont la spontanéité rompt avec la minutie de la première strate.

J'ai procédé en plusieurs phases. Tout d'abord, j'ai tracé très légèrement les contours des zones du dessin que je voulais remplir. Puis à partir des lignes discrètes mettant en place le dessin prévu, j'ai travaillé selon deux démarches au choix : en me situant au centre des ondes ainsi délimitées, j'ai tantôt commencé par dessiner les ronds les plus grands, réduisant leur taille jusqu'à ce que les derniers viennent clore la forme de leur trame resserrée, tantôt à l'inverse j'ai commencé par les plus petits au centre. Durant ce travail, mes gestes répétés m'ont plongée dans un état méditatif. Je variaais régulièrement l'orientation du papier et mes zones d'intervention, ce qui fait que lorsque j'ai décidé de laisser le dessin inachevé, de larges zones de papier sont demeurées en réserve. Les formes dessinées, inachevées, semblent prises entre agrégation et désagrégation.

⁸³⁶ Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, op. cit., p. 126.

Dans ce travail, les ronds semblent figés en pleine dissémination, évoquant la prolifération cellulaire. Cependant, bien que ce motif s'étende d'une strate superposée à l'autre, la prolifération des ronds dans mon travail est limitée. En effet, je travaille plus souvent à partir de la ligne. Afin de se rapprocher au maximum de la vie, l'œuvre vitaliste doit proliférer au maximum. Quelles sont alors ses limites ?

3.6.2.5. L'obsession des pois

Le rond semble la matrice la plus adaptée à une prolifération artistique en accord avec le pouvoir génératif de l'œuf ou de la cellule. Dans la pratique de Yayoi Kusama, ce rond est pois, ou « dot », figure obsessionnelle qui guide plus de quarante ans de créations de l'artiste. En quoi peut-on considérer l'ensemble de sa pratique comme vitaliste ? J'ai choisi pour point de départ une de ses toiles, appartenant à la série *Infinity Nets*⁸³⁷.



Yayoi Kusama, *N. F 1959*, huile sur toile, 105,4 x 132,1 cm

Datant de 1959, peu après l'arrivée de Yayoi Kusama aux Etats-Unis, cette toile est déjà ponctuée des pois qui font la signature de l'artiste au travers de toute son œuvre. Cependant, dans ce tableau, ces pois sont inversés : au lieu d'être ajouts de matière, ils sont interstitiels gris entre les coups de pinceau. En effet, la composition en all-over est recouverte d'une

⁸³⁷ En 1959 dix-huit mois après son arrivée, Yayoi Kusama expose cinq *Infinity nets* à la Brata Gallery à New York. Elle poursuit ensuite cette série, la déclinant en couleurs, revenant au blanc.

sorte de grille molle composée de coups de pinceau multidirectionnels, et formant un réseau de minuscules mailles peintes à forte matérialité. Cette grande toile est le fruit de gestes répétés inlassablement (l'artiste considère ses gestes comme « *mécaniques*⁸³⁸ »). Bien que d'aspect minimal et austère, elle n'est pas un monochrome, comme le précise l'artiste : « *Les gens les ont qualifiées [ces toiles] ainsi après coup. Les origines de mes peintures de la série Infinity nets et de mes Accumulations sont différentes de celles des monochromes européens. Elles traitent de l'obsession, de la répétition infinie*⁸³⁹. »

Cette toile, tout comme les autres de la série, constitue une matrice dans laquelle on retrouve les pois qui envahissent par la suite toute la production de Yayoi Kusama. En quoi peut-on qualifier cette toile, ainsi que le reste de son travail, de vitaliste ?

Tout d'abord les pois saturent l'espace du tableau, créant ainsi un effet de grouillement. De loin, la toile donne à voir une impression de mouvement. En effet, l'artiste, qui passe de la finesse aux empâtements selon les endroits de la toile, crée l'impression de multiples centres de gravité dans la composition. Ainsi, la surface grise et blanche, couverte d'une transparence-grille, apparaît comme une surface active qui change de consistance. Le contraste entre la minutie des motifs et la dimension importante des toiles⁸⁴⁰ crée un effet cinématique hallucinatoire. La peinture semble en mouvement, à la manière d'une surface aqueuse animée de minuscules reflets sur l'eau. Ces pois, qui envahissent la grande toile, se poursuivent dans toute la série des *Infinity nets* avant de disséminer dans toutes les productions réalisées par la suite, qui semblent également animées d'un grouillement.

D'autre part, dans cette toile comme dans le reste du travail de l'artiste, les pois revêtent une importance vitale. Hallucinatoires, ils sont en effet le fruit de réelles hallucinations, transposées dans son travail par l'artiste. Celle-ci relate ainsi une de ses premières expériences de dépersonnalisation, lorsqu'elle avait environ quinze ans :

⁸³⁸ Yayoi Kusama, textes de Akira Tatehata, Laura Hoptman, Udo Kulkermann, Catherine Taft, Londres, Phaidon, 2017, p. 41.

⁸³⁹ Les *Infinity nets* sont des toiles austères et minimales, cependant il ne s'agit pas pour Kusama de monochromes. *Ibid.*, p. 17.

⁸⁴⁰ La plus grande version d'un *Infinity net* fait presque dix mètres sur deux.

Un jour, après avoir regardé une nappe à fleurs rouges, le plafond, les poutres, et les fenêtres se sont recouverts du même dessin. La pièce, mon corps et l'espace entier étaient remplis par ses fleurs, je n'existais plus. J'avais atteint un état infini, un temps éternel, un univers absolu. Ce n'était pas une illusion, c'était réel. J'étais stupéfaite. Si je ne parvenais pas à m'échapper, alors je risquais d'être prisonnière de ce sort envahi de fleurs rouges, et j'aillais mourir. Sans plus réfléchir, je me suis mise à courir vers les escaliers. En regardant vers le bas, j'ai vu les marches s'effondrer une à une, entraînant mes jambes, provoquant ma chute dans tout l'escalier. Je me suis foulé une jambe. Dissolution et accumulation. Prolifération et séparation. J'avais une sensation de désintégration de particules, d'échos venus d'un univers invisible...⁸⁴¹

Aussi la psychose est-elle le point de départ du travail, à la fois combattu et exploité⁸⁴² par l'artiste comme une « arme⁸⁴³ » pour se faire une place dans le monde. L'artiste répète inlassablement ces pois qui l'obsèdent, sur des supports variés. En 1960, dans son *Manifeste de l'oblitération*, Yayoi Kusama déclare : « *Ma vie est un pois parmi des milliers d'autres pois* ». Le travail des pois est ainsi vitaliste d'une part en ce qu'il s'accorde aux visions de l'artiste d'une décomposition moléculaire de l'univers, expérimentées à de multiples reprises au cours de sa vie, et d'autre part en ce qu'il revêt une dimension existentielle : ce travail acharné, de l'ordre d'une « *auto-thérapie*⁸⁴⁴ », est vital à l'artiste.

Qui plus est, le travail devient encore plus vitaliste lorsqu'il intègre le corps vivant de l'artiste dans l'œuvre. Dès la première année de son installation à New York, l'artiste embauche des photographes et pose devant ou derrière ses toiles, renforçant l'idée d'une indissociabilité entre le corps de l'artiste et son œuvre. Lors de ses performances, elle couvre son propre corps, ou celui d'autres performeurs, de pois.

La prolifération se poursuit à grande échelle lorsque l'artiste se met à réaliser des installations, les *Dots Obsession*. Les pois y envahissent murs, sols et structures gonflables⁸⁴⁵. L'artiste prend la pose, souvent habillée avec des vêtements qu'elle fait faire aux motifs de

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 117. Ce travail revêt alors une importance vitale pour l'artiste qui déclare : « *Peindre des images semblait être le seul moyen pour moi de survivre dans ce monde, une sorte d'explosion de ma passion, en désespoir de cause. Mon art est né de quelque chose de primitif et d'instinctif, bien éloigné de toute forme d'art* ». *Ibid.*, p. 115.

⁸⁴² On peut voir dans les formes adoptées par les œuvres sensations de dispersion comparables au moléculaire schizophrénique évoqué par Deleuze sans doute, et que Kusama appelle *self-obliteration*, ou dépersonnalisation.

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 35: « *C'est [pour Yayoi Kusama] une arme pour se faire une place dans le vaste monde* » écrit la conservatrice de musée Laura Hoptman, spécialiste du travail de l'artiste. Ainsi son travail n'est-il pas seulement pathologique.

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 15.

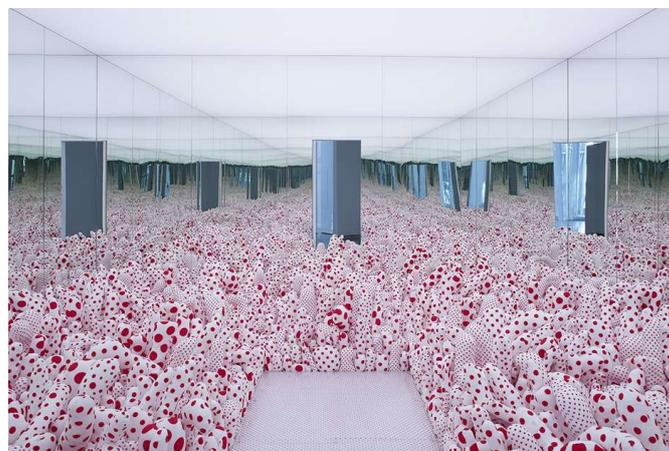
⁸⁴⁵ Les *Dots obsession* sont des sortes de molécules immenses, gonflables. Elles immergent le spectateur dans un univers étrange digne d'*Alice au pays des merveilles*, récit que l'artiste adore.

ses installations, accentuant l'impression de dépersonnalisation par fusion du corps dans le décor⁸⁴⁶.



Yayoi Kusama, *Dots Obsession*, 2012, Matsumoto City Museum of Art, Nagano, Japon

Une nouvelle étape est encore franchie lorsque l'artiste, poursuivant l'idée d'infini, ajoute des miroirs à ses installations pour faire proliférer les pois dans un espace virtuel. Il s'agit de la série des *Infinity mirrored rooms*.



Yayoi Kusama, *Infinity Mirror Room - Phalli's Field (or Floor Show)*, 1965/2013, tissu, miroir, panneaux de bois, 250 x 455 x 455 cm, vue de l'installation exposée à la Fondation Louis Vuitton, Paris, 2019

Cette installation, exposée en 2019 à la Fondation Vuitton mais réalisée en 1965 à l'occasion d'une exposition à la galerie Castellane à New York, est la première de la série. Des

⁸⁴⁶ Cette pratique du camouflage témoignant d'un désir de fusion avec le décor est à rapprocher de ce que Roger Caillois appelle la « psychasthénie légendaire », voir *supra*.

espèces de peluches aux formes phalliques jonchent le sol d'une salle. Le spectateur se voit démultiplié dans les miroirs, au milieu des pois rouges proliférant à l'infini.

Enfin, c'est par la quantité que l'œuvre de Yayoi Kusama peut être considérée comme relevant d'un vitalisme proliférant. Boulimique de travail, l'artiste réalise en quarante ans l'objectif qu'elle s'était donné de déployer son œuvre sur trois continents⁸⁴⁷. « *Je dois travailler très dur pour être à l'avant-garde de la scène internationale* », écrit-elle à l'un de ses galeristes en Europe en 1966⁸⁴⁸. Elle réalise ainsi des centaines de peintures, des milliers de dessins, des céramiques, des livres, des affiches, des performances... Etrangère à tous les groupes artistiques, elle déclare « *le Surréalisme, le pop art, l'art minimal ou autres ne m'intéressent pas. Je suis pleinement absorbée par le fait de vivre ma vie*⁸⁴⁹. » Le processus infini de création, laborieuse, répétitive, occupe en effet toute la vie de l'artiste, de même que la vie de l'artiste envahit les œuvres, si bien que l'œuvre et la vie de l'artiste paraissent indissociables.

De plus, les dimensions et le volume déployés dans les œuvres vont croissant⁸⁵⁰ (sans qu'une chronologie stricte puisse être établie, les œuvres se poursuivant). D'hallucinations individuelles, cette obsession des pois est devenue un travail public protéiforme produit à grande échelle : l'artiste a projeté les mailles et pois qui habitent ses visions sur des toiles, des céramiques, des corps lors de photographies et de performances, des structures gonflables, des environnements, des objets et magasins, des salles couvertes de miroirs.

Ce travail me parle en ce qu'il met en scène une prolifération vitale importante et impérieuse. Celle-ci se présente alors comme le contraire de l'œuvre ouverte envisagée par Umberto Eco⁸⁵¹, et qui laisse le spectateur libre de s'en saisir et l'interpréter à sa guise. Au contraire, bien que l'artiste évoque une « *auto-obliteration* » à l'œuvre dans son travail, elle impose au spectateur l'invasion de ses visions personnelles, au risque d'étouffer ce dernier, sans lui laisser d'espace. C'est donc un art de l'affirmation, qui signe à la manière d'un logo pour l'artiste, une forme de revendication très personnelle. Ce travail de prolifération suit une logique implacable d'expansion, qui lui confère une forte dimension vitale. A l'instar

⁸⁴⁷ Elle débute au Japon, arrivée à New York dans les années 1960 elle se jure de déployer son art dans la ville, puis elle recommence tout à zéro en retournant au Japon dans les années 1970. Aujourd'hui son travail est exposé dans le monde entier, avec des expositions rétrospectives à la Tate Modern, à Beaubourg... *Ibid.*, p. 34.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 37.

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁸⁵⁰ Une chronologie stricte ne peut cependant pas être établie, puisque l'artiste poursuit le travail sur plusieurs de ses œuvres simultanément, durant de longues périodes.

⁸⁵¹ Voir *supra*.

des cellules du corps, les *dots* de Yayoi Kusama se reproduisent et croissent en une progression qui semble ne jamais devoir s'achever. De manière similaire, à mon échelle, j'envahis différents supports de motifs qui se poursuivent d'une réalisation à l'autre. Parfois, il s'agit de ronds.

3.6.2.6. *Stratocyte II*



Stratocyte II, crayon noir, graphite, papier vergé, 40 x 50 cm

Ce second dessin intitulé *Stratocyte* reprend les principes du premier. Les formes composées par les ronds sont ici plus compactes. Réalisée sur un papier légèrement plus épais que le premier, cette seconde composition s'organise autour d'un rond central, vers lequel semblent converger différents flux atomisés. Ce dessin joue du contraste entre une première strate mince aux motifs délicats et minutieux, et une seconde strate, visible au travers, réalisée en quelques traits gestuels à l'acrylique, qui accentue l'idée de mouvement au sein de la composition. Cette dernière invite à une observation rapprochée. Les innombrables ronds qui le composent semblent figés en plein processus de prolifération. De fait, je considère mes travaux comme des parties d'un tout restant essentiellement inachevé. Travaillant sur plusieurs supports à la fois, procédant par dispersion, je retouche et prolonge les différentes productions au fil des années.

3.6.2.7. L'obsession des boules

« *L'œuf est le milieu d'intensité pure, le spatium et non l'extensio, l'intensité Zéro comme principe de production*⁸⁵² ».

« *Voyez-vous cet œuf ? C'est avec cela qu'on renverse toutes les écoles de théologie et tous les temples de la terre*⁸⁵³ ».

Lorsque le rond prolifère dans l'espace tridimensionnel, il devient boule. Jean Luc Parant façonne inlassablement des boules qui se disséminent dans toute son œuvre, telles des germes de vie. Jean-Luc Parant, formé à la bien-nommée école Pierre Boule, associe d'abord la figure de la boule à l'œil⁸⁵⁴. Il expose pour la première fois en 1966, des yeux réalisés en cire colorée. Puis ces yeux deviennent des sculptures de boules, de tailles et de matérialités diverses. En parallèle, l'artiste réalise des livres, où dessins et poèmes proliférants déclinent sa fascination pour les yeux, les boules et les ronds. Aussi une grande cohérence caractérise-t-elle la pratique de celui qui se définit plutôt comme un « *fabriquant de boules et de textes sur les yeux* ».

Je n'ai pas deux têtes ni quatre mains, et je ne pèse pas trois cents kilos, ou je ne mesure pas 3,50 mètres, mais j'écris des centaines de textes sur les yeux et je fabrique des boules par milliers depuis cinquante ans⁸⁵⁵.

En quoi consiste le vitalisme dans cette pratique ? Bien que l'ensemble de son œuvre⁸⁵⁶ relève d'un même processus de prolifération, j'ai choisi, pour nourrir mon questionnement, quelques éclairages particuliers.

⁸⁵² Gilles Deleuze, *Mille plateaux*, op. cit., p. 202. C'est l'auteur qui souligne.

⁸⁵³ Denis Diderot, « *Entretien avec D'Alembert* », *Le Rêve de d'Alembert*, 1830, exergue de François Jacob, *La logique du vivant*, op. cit., p. 3.

⁸⁵⁴ L'œil constitue une figure obsessionnelle pour l'artiste, qui y a consacré toute une série de livres chez Corti.

⁸⁵⁵ Jean-Luc Parant, coll. « Paroles d'artistes », 2016, Lyon, Éditions Fage, p. 3.

⁸⁵⁶ Le terme d'œuvre au masculin, entendu comme l'ensemble des réalisations d'une personne, semble ici se fondre avec celui d'œuvre au féminin, en tant que manifestation particulière de l'artiste, objet d'art.

Le statut de ce travail est difficile à définir, l'ensemble étant protéiforme et adoptant différentes configurations selon les lieux d'exposition.



Jean-Luc Parant, *Éboulement*, 1991-..., *Work in progress*, collection du Musée d'Art Contemporain de Lyon.

Chaque boule est une sculpture unique, façonnée à la main à partir de terre, ou de cire à cacheter sur une structure de grillage. Les sphères sont irrégulières, parfois trouées, rugueuses, leurs teintes variant, selon les installations, parfois noires, parfois ocre, parfois rouges, parfois percées de miro-trous, comme le montre la photographie ci-dessus. Ainsi les reliefs et aspérités, les textures, les teintes des boules présentent une grande richesse et variété visuelle. Certaines sphères sont de dimensions importantes.

L'artiste explique ainsi à sa manière :

[...] les petits trous des boules dans l'éboulement c'était le texte qui se trouvait entre chaque mot yeux dans mes textes et j'aimerais écrire le même nombre de lettres que j'aurais percé mes boules de petits trous et j'aimerais faire le même nombre de boules que j'aurais écrit de fois le mot yeux et entre deux boules il y a les petits trous de la première et ceux de la seconde qui délimitent ceux d'une troisième boule et quand je fais une boule il y a toujours la prochaine qui est en train de se faire⁸⁵⁷ [*sic*]

⁸⁵⁷ Jean-Luc Parant, *Le mot yeux*, Paris, Fata Morgana, 1980. Ce recueil se compose de textes courts, circulaires, commençant sans majuscules et se terminant sans point.

De même que les textes et les dessins, ces boules prolifèrent au fil des ans, s'accumulant chez l'artiste qui travaille à leur réalisation souvent en famille, avec sa femme également artiste, Titi, et ses filles, associant ainsi en quelque sorte fécondité vitale et fécondité artistique⁸⁵⁸. L'artiste laisse libre cours à son obsession des boules au travers de différents médias, alliant variation et répétition sur plus de cinquante ans. Cette obsession relève d'un choix ancrant la pratique de Jean-Luc Parant dans une démarche très cohérente, distincte de la compulsion ; aussi Jean de Loisy souligne-t-il :

[...] la nécessité de l'insistance [...] dans l'œuvre de Jean-Luc Parant. Il ne s'agit absolument pas d'un particularisme psychologique mais d'une technique. Cette obstination à faire encore des boules et encore des phrases et encore des livres et d'accumuler obstinément ces obsessions est le moyen, le seul probablement, pour attirer le langage, le regard, le lecteur dans le temps, dans la durée, qui permet de transmettre non pas une forme mais un monde et de faire de l'information une sensation, de la perception une expérience, de l'observation un exercice de compréhension cosmogonique⁸⁵⁹.

Chacune de ces sculptures, s'associant aux autres, donne naissance à des installations. Ainsi, *100 001 boules* est une installation réalisée en 1985 au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris⁸⁶⁰.

⁸⁵⁸ Les expositions sont ainsi signées « Parant & Co ».

⁸⁵⁹ Jean de Loisy, « déclarations », dans *Jean-Luc Parant - De l'infime à l'infini, et retour, Portrait de l'artiste en boule*, dir. Jean de Loisy, pp. 9-10.

⁸⁶⁰ Cette installation fut aussi exposée à Villeneuve-d'Ascq et à Toulon, s'adaptant à chaque lieu.



100 001 boules, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1985.

Dans cette installation, les boules en terre s'amoncellent à l'intérieur des salles du musée, à même le sol, en tas⁸⁶¹. De dimensions variables, parfois cassées, elles ouvrent un passage à travers lequel le spectateur peut cheminer, se laissant aller à l'observation. L'installation évoque tant une rêverie tellurique associant semences et cosmos par l'utilisation de la terre, que la prolifération cellulaire, réduisant les spectateurs à cheminer dans une projection géante du corps atomisé. Il semblerait que l'installation donne à voir la nature secrète de la matière.

Etienne Klein explique que, en physique, si l'on arrive à descendre dans le réel, dans le « petit » et l'infinitesimal si l'on peut dire, et qu'on arrive très bien à comprendre la nature de ces segments du réel, on n'arrive pas à comprendre la **remontée** à la surface pour reconstituer l'**unité** de la physique et donc du réel, si tant est que la physique se veuille par essence la théorie de l'unité du réel⁸⁶².

Les boules modelées par Jean-Luc Parant semblent ainsi dans un en-deçà ou un au-delà de la représentation et de la réalité tangible autour de nous. Elle donne à voir un invisible, soit infiniment trop petit, soit infiniment trop grand pour la vision humaine.

⁸⁶¹ On peut penser à l'ouvrage *Le mou et ses formes*, encore une fois, tout particulièrement au chapitre intitulé « entasser ». Rompant avec une conception de la sculpture comme érection, la sculpture non-assertive peut se présenter à même le sol, en tas, en fragments. Maurice Fréchuret, *Le mou et ses formes*, *op. cit.*, chapitre 2.

⁸⁶² Jean-Patrice Courtois, « D'un imaginaire du style scientifique chez Jean-Luc Parant », dans *Jean-Luc Parant, De l'infime à l'infini, et retour*, dir. Jean de Loisy, p. 148

La dimension vitaliste de l'ensemble de cette pratique tient à plusieurs éléments : d'une part, à l'obsession d'une carrière artistique entière, faisant proliférer les boules et ronds ; d'autre part, à la fécondité d'un travail conçu et mené de front avec la prolifération biologique au sein d'une famille d'artistes, et enfin à l'impression de grouillement créé par les différents dessins et installations, accentué par la forme de la boule elle-même, comme prête au mouvement, qui anime l'ensemble.

On peut voir en chaque boule prise séparément une sorte de germe, ou un œuf⁸⁶³, proliférant en rétablissant une continuité entre yeux, cellules, atomes, graines, planètes. L'œuvre de Parant révèle le monde comme composé d'une seule texture secrète : une atomisation de boules d'énergie pure. Ainsi, comme Yayoi Kusama, l'artiste se concentre sur la force vitale davantage que la forme, au travers d'un processus de création proliférant. Mais féconde, porteuse de vie, l'œuvre peut-elle être animée par la vie ? Un détour par les écrits et la peinture de Jean Dubuffet, artiste autodidacte⁸⁶⁴ et auteur d'un nombre important de textes sur l'art, permettra de mieux cerner ce qui dans l'œuvre est vivant.

3.6.2.8. Proliférations cellulaires

« Je crois que la peinture meurt, comprenez-vous. Le tableau meurt au bout de quarante ou cinquante ans parce que sa fraîcheur disparaît. La sculpture aussi meurt. [...] Ensuite ça s'appelle l'histoire de l'art⁸⁶⁵. »

Considérer la vie comme une force atomisée amène à en considérer les unités vitales comme des graines ou des œufs. La cellule en est un autre modèle, qui prolifère pour composer l'être vivant. L'œuvre peut-elle croître, comme un être vivant ?

⁸⁶³ Delacroix considère que « le croquis est en quelque sorte l'œuf ou l'embryon de l'idée » Eugène Delacroix, *Journal*, [Éditions Joubin, 1854], Paris, Plon, 1980, p. 414. Le dessin croît organiquement de l'intérieur.

Jean Gigoux relate un épisode correspondant à cette conception du dessin : « Là-dessus, il [Delacroix] prit une plume et traça sur une feuille de papier une série d'ovales, grands, moyens et petits ; puis d'un trait léger, mais bien intelligent, c'est clair, il rejoignait le dessus de ces ovales, - de ces œufs, si vous voulez ; - puis enfin, ajoutant encore un petit coup par-ci par-là, il vous montrait, comme par enchantement, un cheval superbe. ». Jean Gigoux, *Causeries sur les artistes de mon temps*, Paris, Calmann-Lévy, 1885, p. 80-82.

⁸⁶⁴ Fils de négociants en vin, lui-même commerçant en vin une bonne partie de sa vie, Dubuffet, qui effectue des allers-retours entre l'art et le commerce, choisit une position anti-culturelle en se tenant à l'écart des formations et cercles artistiques. Il expose son travail pour la première fois lorsqu'il a plus de quarante ans, sa pratique se nourrissant de cette longue phase de gestation.

⁸⁶⁵ *Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu, Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Éditions Allia, 1976, p. 116.

Dans *Asphyxiant culture*, Georges Dubuffet, auteur de nombreux écrits théoriques eux-mêmes foisonnants, adopte la métaphore botanique⁸⁶⁶ pour exposer sa conception de ce qu'on peut appeler, bien qu'il ne s'en réclame pas en ces termes, un vitalisme artistique. En ce sens, il développe une véritable bio-esthétique.

Ce livre décline le champ lexical de la vie pour évoquer l'art. Dubuffet prône ainsi un « *art gaillard, gratuit et plein de sève*⁸⁶⁷ ». Cet art, afin d'être vivant, doit être libre, l'esprit de subversion étant « *vivifiant*⁸⁶⁸ » (adjectif qui revient un grand nombre de fois dans l'ouvrage). Il ne peut s'agir que d'un art antisocial. L'œuvre de l'artiste est morte « *si sa production n'est pas empreinte d'un caractère personnel très fortement marqué (ce qui implique une position individualiste et par conséquent forcément antisociale et donc subversive)*⁸⁶⁹ ». A cette fin, l'artiste doit être autodidacte.

En effet, à l'opposé de la vie, toute institution culturelle signe la mort de l'art. l'institution culturelle, qui est supposée former les artistes, ne fait qu'annihiler la vie, étant l'ennemie de toute création comme manifestation vitale. Associant l'art à la vie de la nature, Dubuffet l'oppose à la culture, jugée « asphyxiant » et accusée de remplacer la religion. Par le terme de culture, Dubuffet englobe les musées, l'enseignement de l'art⁸⁷⁰, l'analyse des œuvres, tout le système des valeurs artistiques, et enfin le lieu muséal et ses cadres sclérosants. Dubuffet oppose les « *papillons de la création* » et l'entomologiste « *épingleur de papillons*⁸⁷¹ ». Le musée fige, tandis que l'art vivant est processus, devenir⁸⁷². Dubuffet résume ainsi : « *Fixateur de pensée, l'appareil culturel, plomb aux ailes*⁸⁷³ ».

Selon Dubuffet, la culture entraîne un appauvrissement de la vie, elle « *stérilise les germinations*⁸⁷⁴ ». L'artiste la compare à une vue frontale, relevant d'un « *oubli des épaisseurs et du derrière*⁸⁷⁵ », incapable de rendre les multiples facettes de la vie.

⁸⁶⁶ Il adopte alors une position comparable à celle de Novalis, prenant pour modèle d'écriture le pollen et les semences, mais aussi à celle de Deleuze et Guattari, s'inspirant du rhizome par opposition à l'arbre. Voir *supra*.

⁸⁶⁷ Jean Dubuffet, *Asphyxiant culture*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, coll. « Libertés nouvelles », 1968, p. 69. Ici, le vitalisme de Dubuffet rappelle l'invocation par Nietzsche d'une art vif et gai.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 59.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 76.

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 17 : « *L'humeur créatrice est aussi opposée que possible à la position de professeur* ».

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 72.

⁸⁷² Dubuffet établit une analogie entre la dichotomie art/culture et celle établie par Bergson : durée/temps. Tout comme le temps fixe la durée en instants illusoire, la culture tente de fixer en des points, des repères, le flux de la création vitale. Or la création est en constant devenir, et ne supporte pas d'être fixée.

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 63.

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 63. Dans le même ordre d'idées, Dubuffet écrit : « *Au contraire de nourrir le grouillement primordial, l'humus fécond dont naitront les mille fleurs, la propagande culturelle le stérilise ; elle plante à sa place quatre hortensias de papier peint de sa fabrication, dont elle est très fière, et désherbe bien soigneusement tout autour* ». *Ibid.*, p. 46.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 59. C'est l'auteur qui souligne.

De plus, la culture est « classeuse⁸⁷⁶ ». Le système culturel établit une hiérarchie de l'art et des valeurs. « Rien n'est plus sclérosant que l'esprit de déférence⁸⁷⁷ ». Quant au marché de l'art, lui aussi nourrit l'illusion de la culture, à travers ses valeurs. « On ne se libérera du poids pernicieux de la culture qu'en supprimant la notion de valeur des productions mentales, et, pour commencer, ce qui est le signe de cette valeur, leur prix monnayé⁸⁷⁸ ».

Ainsi, si l'art est vie, en revanche la culture est facteur de mort. « La propagande culturelle agit proprement dans la forme d'un antibiotique⁸⁷⁹. » La culture enferme l'art et étouffe en lui toute vie.

A ce titre, faire échapper l'art du musée et lui permettre de vivre, débordant tout enfermement mortifère, paraît un enjeu vital. Comment Dubuffet met-il en place dans sa pratique une telle vitalité ?

Si l'œuvre toute entière de l'artiste relève de cet élan de vie libertaire, un cycle d'œuvres met particulièrement en avant la dimension organique de l'œuvre, tel un être en pleine croissance. Il s'agit du cycle de l'*Hourloupe*, développé entre 1962 et 1974, qui relève d'une pratique protéiforme et proliférante, développée à partir du modèle cellulaire.

De prime abord, ce cycle d'œuvres s'apparente à la vie par la répétition du motif cellulaire. Ce que l'artiste appelle lui-même cellule est une zone cernée de noir, dont l'intérieur est soit blanc, soit rouge ou bleu, soit encore rempli de points ou de rayures des mêmes couleurs. « Le monde y apparaît comme une accumulation de pièces élémentaires, aux morceaux d'espace — les cellules —, dont les combinaisons et juxtapositions engendrent les êtres, les choses à voir. L'univers est confus sans doute et mouvant, mais il est encore là comme un spectacle à déchiffrer⁸⁸⁰. » La souplesse et le mouvement des contours rappelle l'organique⁸⁸¹, tandis que les couleurs bleu et rouge, à l'origine celle de stylos billes, peuvent évoquer la circulation sanguine⁸⁸². « C'est le fourmillement chaotique qui enrichit et agrandit le monde, qui lui restitue sa vraie dimension et sa vraie nature⁸⁸³. » Les cellules dansantes semblent en

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 49. En cela les écrits de Dubuffet peuvent être rapprochés du concept de rhizome tel que Deleuze et Guattari le conçoivent, relevant également de la métaphore botanique, et l'abolition des hiérarchies qui le caractérise. Voir *supra*.

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 46.

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 61.

⁸⁸⁰ Max Loreau, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet*, XXI, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1968, p. 10.

⁸⁸¹ Le critique d'art Renato Barilli évoque le « cellulaire fondant » du cycle de l'*Hourloupe*. Renato Barilli, *Dubuffet, Le cycle de l'Hourloupe*, Turin, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1976, p. 18.

⁸⁸² Même si l'artiste ne s'en réclame pas. Dubuffet déclare en 1969 à propos des dessins du cabinet logologique, qui découlent de ces premiers dessins : « Ils sont des matérialisations d'opérations mentales tout à fait étrangères au monde des corps », Lettre à A. Glimcher, 15 sept 1969, PIII, p. 355-356.

⁸⁸³ Renato Barilli, *Dubuffet, Le cycle de l'Hourloupe*, *op. cit.*, p. 62.

vie⁸⁸⁴. C'est donc dans le foisonnement que l'art peut échapper au cadre sclérosant de la culture et rejoindre la vie.

Comme point de départ de cette prolifération cellulaire picturale, il y a des dessins datant de 1962, réalisés au Touquet où l'artiste passe l'été.

En répondant au téléphone Jean laisse courir sur le papier son stylo-bille rouge, d'où les dessins semi-automatiques qu'il barde de rayures rouges et bleues. Découpant ces figures, il les pose ensuite sur fond noir et en tire un petit livre de vingt-six pages de texte jargonnant, chaque page étant ornée d'un dessin au stylo à bille⁸⁸⁵.

À partir de cette sorte d'écriture automatique, que les anglais nomment *doodles*, se met en place le vocabulaire plastique des prochaines réalisations pour les douze années à venir. La première création du cycle consiste à découper ces dessins et les coller sur un fond noir pour en faire un livre, dont le titre sera également celui du cycle d'œuvres, et qui associe chaque image à une définition en jargon.



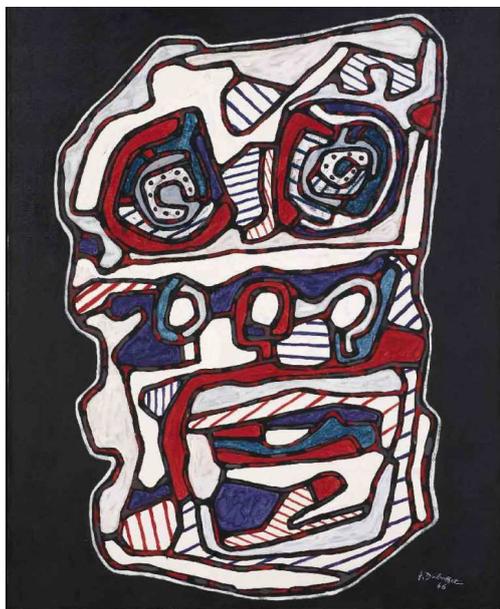
Jean Dubuffet, *L'Hourloupe*, juillet 1962, maquette du livre, stylo-bille rouge et bleu sur papier collé sur fond papier noir, encre blanche

C'est tout le cycle qu'il faudrait pouvoir analyser, cependant j'ai choisi quelques éclairages sur certaines œuvres pour mettre en avant la prolifération de ces cellules dans le travail de l'artiste. De ces dessins aux dimensions réduites, les cellules se propagent sur des toiles, de plus en plus grandes, puis celles-ci acquièrent du volume, colonisant l'espace.

⁸⁸⁴ Renato Barili associe davantage ces cellules à la maladie, la contamination, qu'à la vie. Il y voit « *un monstrueux événement biologique, de genre néoplastique, où quelques cellules devenues folles, échappent au contrôle des rythmes normaux de production et de croissance, en donnant naissance à des phénomènes cancérigènes* ». *Ibid.*, p. 17.

⁸⁸⁵ Gaëtan Picon, *Le Travail de Jean Dubuffet*, Genève, Éditions Albert Skira, octobre 1973, p. 128.

Ainsi par exemple, en 1966, l'artiste réalise la peinture *Réchaud four à gaz II*, qui fait partie de la série des *Ustensiles Utopiques*⁸⁸⁶, en reprenant ces mêmes motifs cellulaires. Le réchaud, centré sur fond noir, quasi-abstrait, semble un portrait. Cette disposition et la division de la figuration en motifs emboîtés confèrent une vitalité qui semble organique à la composition.



Jean Dubuffet, *Réchaud four à gaz II*, mars 1966, huile sur toile, 116 × 89 cm

Dubuffet écrit à ce sujet :

Pour le moment, je fais des objets très « hourlopés ». C'est-à-dire, je remonte le courant de *l'Hourloupe*, je l'aborde en sens inverse : au lieu de prendre départ à des tracés indéterminés qui me livrent à la fin une brouette, je prends au départ l'idée de faire une brouette et j'y adjoins mes tracés indéterminés⁸⁸⁷.

Le lien perdu entre l'objet et le vivant est ainsi rétabli par la fragmentation en cellules.

A partir de ce motif cellulaire initial, prend vie une pratique cellulaire foisonnante et protéiforme consistant à répéter ces motifs sur des supports de plus en plus grands.

Ainsi, davantage que le motif des cellules, c'est la prolifération elle-même du travail qui en fait la vie⁸⁸⁸. Le travail occupe de plus en plus d'espace, les corpuscules grouillants et

⁸⁸⁶ Le principe de représentation de ces ustensiles utopiques sert ensuite à représenter des personnages en 1964, avant que l'artiste ne revienne à la série des ustensiles en 1965 (réchauds, lavabos), qui annoncent les six auto-portraits qu'il fait en 1966, en rouge et bleu.

⁸⁸⁷ « Lettre à L. Trucci », 8 à 64, dans *Notes*, PII, p. 487, cité dans *Jean Dubuffet*, dir. Daniel Abadie, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 2001, p. 63.

⁸⁸⁸ Cette prolifération cellulaire en peinture constitue un moyen de lutte subversif contre la culture et sa hiérarchie mortifère. Pour l'artiste, « *C'est la forme de l'église d'autrefois si bien hiérarchisée, qui entend donner à la*

colorés colonisant différents types de supports. Des petits dessins au stylo bille du recueil *l'Hourloupe*, l'artiste passe à des toiles plus grandes, à l'huile, et à des fresques, par exemple, *les Inconsistances*, toile de huit mètres de long.



Jean Dubuffet, *Les Inconsistances*, 1964, polymère synthétique sur toile, quatre panneaux, 132 x 784 cm

Les formes labyrinthiques, les tracés aléatoires et l'imbrication des pièces cellulaires en puzzle envahissent l'espace horizontalement en s'étalant le long de toiles de plus en plus grandes, avant de proliférer dans l'espace tridimensionnel. En effet, en 1965-1966, Dubuffet démarre ses découpes peintes (opérées dans du polystyrène au fil chaud) et ses transferts de peinture sur résine stratifiée. En 1967, il écrit :

Pour le moment je suis occupé à nouveau à mes sculptures peintes en polystyrène. Ce ne sont pas d'ailleurs des sculptures peintes à proprement parler, ainsi plutôt des peintures érigées - monumentalement, des peintures-statues, je ne sais quel nom leur donner en vue de bien expliciter cette fonction, je n'ai pas encore trouvé une bonne locution pour cela. Car ces « sculptures peintes » sont dans ma pensée des érections de logos, du logos qui tourne sur plusieurs côtés⁸⁸⁹.

Pour réaliser ce travail, il découpe dans du polystyrène expansé des panneaux, qu'il nomme *Eléments bleus*. Il a alors pour projet de réaliser « une demeure entière, dont il serait souhaitable que l'architecture soit conçue dans un esprit approprié⁸⁹⁰. » Il abandonne et se contente d'un *Mur Bleu* de sept mètres sur trois, regroupant seize éléments bleus. Mais l'idée aboutit lorsqu'il réalise le *Cabinet logologique*, entre 1967 et 1969, pièce de six mètres sur sept, haute de quasiment quatre mètres, composée de vingt-deux panneaux saturés de cellules proliférantes rouges, bleues et noires.

culture le dirigisme d'état : en pyramide, bien structurée, en verticale. C'est, au contraire de cela, en foisonnement infiniment diversifié, que la pensée créatrice prendrait force et santé ». Jean Dubuffet, *Asphyxiante culture*, *op. cit.*, p. 14.

⁸⁸⁹ Jean Dubuffet, « Lettre à Renato Barili », 10 juin 1967.

⁸⁹⁰ Max Loreau, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet*, *op. cit.*, XXIII, p. 102.

Le titre donné au « Cabinet logologique » procède de l'idée d'un logos au deuxième degré qui, cessant d'être un chiffrement renvoyant aux phénomènes est objets du monde, se met à proliférer à partir de lui-même.⁸⁹¹

A mesure que les pièces réalisées s'agrandissent et que la prolifération se poursuit, l'artiste doit changer d'espaces de travail⁸⁹². Entre 1968 et 1970, la prolifération cellulaire franchit une nouvelle étape, se répandant sur les sols, murs et plafond de la peinture-sculpture pénétrable *Le jardin d'hiver* au centre Pompidou. Enfin, entre 1971 et 1973, la *Closerie Falbala* est construite, et l'artiste y installe le *Cabinet logologique*. La closerie, faisant 1610 m² et 8 m de haut, comprend la *Villa Falbala* et un jardin minéral, le tout sculpté et peint. Vu du ciel, on croirait voir une grosse cellule dont la villa serait le noyau.



Jean Dubuffet, *La Closerie Falbala*, 1971-1973, 1610 m², Périgny-sur-Yerres

Les cellules ainsi peintes paraissent vivantes, et leur processus de prolifération les anime. Cependant elles ne peuvent bouger. L'étape ultime consiste pour l'artiste à réaliser

⁸⁹¹ *Ibid*, XXIV, p. 115.

⁸⁹² Ainsi, Dubuffet déménage rue Labrouste à Paris en 1968, puis à Périgny en 1969 ; il emménage enfin à l'ancienne cartoucherie de Vincennes en 1971, pour y créer *Coucou Bazar*, et y embauche plusieurs assistants pour faire ses premiers essais d'animation.

en 1973 des costumes de théâtre que l'artiste appelle des « peintures-statues », pour les danseurs de *Coucou-Bazar*⁸⁹³, tandis que des décors motorisés mettent en mouvement les cellules. C'est l'aboutissement de cette expansion organique : corps et décor se confondent, et l'œuvre se greffe à la vie. Dubuffet écrit à propos de *Coucou Bazar* « *C'est un développement de la peinture, une animation de celle-ci*⁸⁹⁴ ».

Ainsi, Jean Dubuffet s'attache durant toute sa carrière artistique à se distancier de la culture, jugée mortifère⁸⁹⁵, pour capter la vie elle-même par le truchement de l'art. Dans *l'Hourloupe* en particulier, l'artiste consacre douze années à saisir la vie moins dans son apparence (la forme cellulaire) que dans son fonctionnement : son extraordinaire vitalité, sa capacité à générer des formes et à proliférer. L'art est une manifestation vitale, hors de tout académisme. « *C'est tout à fait faux que les choses n'ont pas d'existence, et qu'elles ne prennent existence qu'une fois réalisées. C'est peut-être même le contraire. Quand elles sont réalisées, elles sont mortes, fossilisées ; et, dans un certain sens, elles ont perdu l'existence*⁸⁹⁶ ».

En contrepoint de cette œuvre proliférante et colorée, on pourrait évoquer la maison de Jean-Pierre Raynaud. En effet, malgré un processus de prolifération similaire dans l'architecture, à partir cette fois d'un module orthogonal (le carré de céramique de quinze centimètres de côté, qui rappelle l'hôpital ou la morgue), la démarche adoptée par Jean-Pierre Raynaud peut être considérée comme l'exact inverse de celle de Dubuffet. Au lieu d'une ouverture à la vie, elle reflète une fermeture progressive⁸⁹⁷. La maison est transformée peu à peu en blockhaus, de 1969 à 1973⁸⁹⁸. Aussi peut-on considérer le mortalisme développé par Raynaud comme le contraire absolu du vitalisme développé par Dubuffet.

Pourtant, la prolifération spectaculaire des œuvres composant le cycle de *l'Hourloupe* relève du vitalisme artistique, mais sans que les œuvres ne soient jamais réellement animées et dotées d'une vie propre. Tout en se rapprochant du phénomène génératif de la vie, l'ensemble reste hors de la vraie vie biologique : la vie y est métaphore.

⁸⁹³ Ce ballet de sculptures et de peintures fut présenté à Paris en 1973.

⁸⁹⁴ Max Loreau, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, op. cit.*, XXVIII, p. 212.

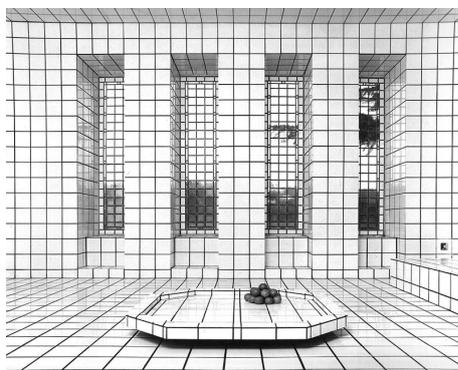
⁸⁹⁵ Dans la lignée des Impressionnistes, ou encore de l'Arte Povera, Dubuffet, grand collectionneur d'art brut, trace ses dessins hors de toute intention artistique : ils sont alors du côté de la vie, et non de l'institution.

⁸⁹⁶ Jean Dubuffet, « Lettre à R. et T. Messer », 7 août 1971, dans *Correspondance*, PIV, p. 305-306.

⁸⁹⁷ Cette exclusion de la vie se retrouve dans le parcours de l'artiste, formé en horticulture, avant de développer une pratique consistant à bétonner les pots.

⁸⁹⁸ En 1974, cette période connaît son paroxysme, puis la villa est progressivement rouverte sur l'extérieur avant d'être détruite en 1994.

Après avoir abordé le vitalisme comme révélation artistique d'une force corpusculaire animant le corps, qu'en est-il lorsqu'on envisage cette énergie du vivant davantage comme un flux ?



Jean-Pierre Raynaud, *La Maison*, 1969-1993, la salle de musique, carrelage, vitraux réalisés par Jean Mauret en 1977 d'après les plans de l'artiste

3.6.3. La vie comme flux

« Je voudrais n'être qu'un point d'intersection, une aiguille aimantée, un médium⁸⁹⁹ ».

Mon reflet est tout entier lié à l'obscurité, à l'ombre, à une ligne d'ombre qui dessine le contour et les nuances de mon existence, de ma peau lumineuse, resplendissante, précieuse dans cette obscurité qui m'entoure, une peau toute d'or qui couvre mon corps et qui du dessin de son empreinte s'étale dans le vide. Une ligne qui envahit l'espace et de même que le graphite de la mine, conducteur d'énergie, couvre, colore de son ombre⁹⁰⁰.

Certaines œuvres proliférantes offrent un équivalent visuel à l'énergie vitale, non pas diffractée en grains de vie, mais sous la forme d'une chaîne continue d'énergie parcourant le vivant. La ligne est la traduction visuelle de cette circulation. Avant d'aborder des œuvres qui traduisent le flux vital en lignes, je commencerai par analyser une de mes productions personnelles.

⁸⁹⁹ André Masson, « anatomie de mon univers », dans *Le rebelle du Surréalisme*, [1976], anthologie préfacée, établie et annotée par F. Levillant, Paris, Hermann, « Savoirs : sur l'art », 1994, p. 220.

⁹⁰⁰ Giuseppe Penone, *Respirer l'ombre*, *op. cit.*, p. 30.

3.6.3.1. *Fibrolepsie II*



Fibrolepsie I, plaques d'acétate et plexiglas gravées, cadres en bois, dimensions variables, env. 120 x 250 cm, *work in progress*

Cette production, qui fait suite à *Fibrolepsie I*, donne à voir une prolifération de lignes gravées, à peine visibles, sur du plastique transparent. Les gravures prennent des formes rappelant la faune ou la flore. Ce faisant, elles évoquent l'art du camouflage qui caractérise

certaines animaux, comme nous l'avons vu. Ainsi, le décor traverse chaque dessin qui fusionne avec lui.

Les six cadres composant cet ensemble ne sont pas sans évoquer les cadrages opérés par l'imagerie médicale. Cependant, l'énergie vitale prend ici l'apparence d'un débordement hors de tout cadre, d'une profusion destinée à se prolonger, ce travail étant par essence inachevé.

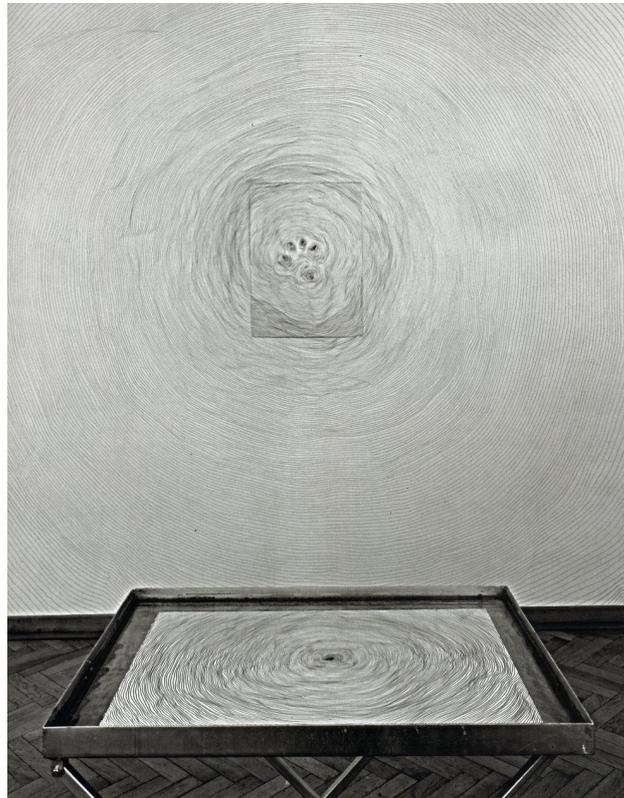
3.6.3.2. Croissance

*Il arrive un moment où on se débarrasse des conventions
et des connaissances acquises pour redéfinir son identité,
son espace de pensée
et retrouver l'authenticité
que l'apprentissage nous a fait oublier.
L'identité est un espace, l'espace de son corps
qui devient seulement ensuite l'espace de ses idées,
l'espace où la personne se projette.
La première identité est celle du corps,
c'est une identité cellulaire,
une identité de chair⁹⁰¹.*

La force de vie est invisible, et ne peut être montrée. Afin de la traduire, l'œuvre adopte nécessairement une forme, bien que ce soit le processuel en elle qui relève de la vie. Comme nous l'avons montré, une première solution consiste à traduire cette force sous la forme de « grains de vie » proliférants, ronds ou boules. Une seconde solution consiste à montrer cette énergie comme un *continuum*, sous forme de lignes. La force est alors montrée comme un flux d'énergie.

⁹⁰¹ Giuseppe Penone, *Respirer l'ombre*, op. cit., p. 32.

Comment s'articule la tension entre forme qui enferme et ligne qui déborde ? L'analyse d'une troisième production de l'artiste Giuseppe Penone permettra de pointer ce qui relève de l'enfermement et ce qui relève de la prolifération.



Giuseppe Penone, *Propagation*, 1994-96, crayon feutre sur papier et sur mur, métal, eau, dessin au crayon-feutre sur papier, plexiglas. Deux éléments : mur de la galerie, bassin : 86 x 83 x 62 cm. Vue de l'exposition à la Galerie Paul Andriessse, Amsterdam.



Giuseppe Penone, *Propagation* (détail), 2012, empreinte de doigt, encre typographique sur onyx, 96×96 cm.

Au centre d'une feuille de papier accrochée au mur, l'artiste a imprimé l'empreinte des doigts d'une main. Au centre d'un second dessin, visible au fond d'un bassin, se trouve l'empreinte d'un seul doigt. La prolifération intervient sous la forme de lignes fines dessinées, qui prolongent celles des empreintes et étendent leurs cercles concentriques à la manière des cercles de croissance des arbres, débordant les limites du papier et du dessin, s'étendant sur les murs et entre les deux dessins au travers de la salle d'exposition.

Dans quelle mesure ces lignes, bien qu'adoptant une forme, l'excèdent-elles pour rejoindre la vie ?

Tout d'abord, sorte de paysage tactile figé en plein développement, ces lignes débordent du corps, puis des empreintes, et enfin des supports. Elles font voir une sédimentation temporelle. Penone écrit à propos de *Propagation*⁹⁰² : « *il y a un aspect très méditatif et prenant dans l'acte de faire un tel dessin*⁹⁰³ ». C'est dans ce processus et non dans le résultat que réside la vie.

D'autre part, si ces lignes ne s'échappent pas du musée, elles semblent néanmoins ramener la nature au sein de la salle d'exposition⁹⁰⁴. Penone y ramène le fruit de ses contemplations de la nature. En effet, le dessin rétablit les parentés secrètes entre les lignes de la peau, les enveloppes du corps, les ondes concentriques de l'eau, et les cercles de croissance du bois. On peut penser à cette comparaison faite par Léonard de Vinci entre les feuilletts du crâne et les couches successives de l'oignon⁹⁰⁵ :

⁹⁰² Entre 2002 et 2003, Penone réalise dix œuvres intitulées *Propagation*.

⁹⁰³ Giuseppe Penone, *Le regard tactile, Entretiens avec Françoise Jaunin*, Lausanne, La Bibliothèque des arts, 2012, p. 98.

⁹⁰⁴ L'Impressionnisme a participé de cet esprit de recherche visant à sortir du musée, jugé mortifère, pour rejoindre la vie dans la nature. L'Impressionnisme ouvre ainsi la voie au XX^{ème} siècle au Land art, à l'Earth art, et à l'Arte Povera.

⁹⁰⁵ Léonard de Vinci écrit, en adjonction à ce dessin : « *Si tu fends un oignon en son milieu, tu pourras voir et compter toutes les tuniques ou pelures qui forment des cercles concentriques autour de lui. De même, si tu sectionnes une tête humaine par le milieu, tu fendras d'abord la chevelure, puis l'épiderme, la chair musculaire et le péricrâne, puis le crâne, avec, au-dedans, la dure-mère, la pie-mère et le cerveau, enfin de nouveau la pie-mère et la dure-mère, et la rete mirabile ainsi que l'os qui leur sert de base.* » Léonard de Vinci, *Carnets, I*, trad. L. Servicen, Paris, Gallimard, 1942, p. 203.



Léonard de Vinci, *Coupes d'un oignon et d'une tête humaine*, vers 1490, Encre sur papier, Windsor Castle, The Collection of Her Majesty the Queen

L'art rétablit la continuité du vivant et restaure ainsi les connexions perdues entre la faune et la flore, conformément à l'ambition formulée par Germano Celant dans le *Manifeste de l'Arte Povera*, de sortir de l'art pour rejoindre la vie. Cette vie est commune à tous les êtres, selon cette conception, qui permet d'abolir la distinction traditionnelle entre nature et culture :

Les animaux, les végétaux et les minéraux ont fait irruption dans le monde de l'art. L'artiste se sent attiré par leurs possibilités physiques, chimiques et biologiques. [...] Parmi les choses vivantes, il se découvre aussi lui-même, son corps, sa mémoire, ses gestes, tout ce qui vit directement, et il recommence aussi à explorer le sens de la vie et de la nature [...] Il abolit son rôle d'artiste, d'intellectuel, de peintre ou de sculpteur, et il réapprend à percevoir, à ressentir, à respirer, à marcher, à entendre, à faire usage de son humanité. [...] Les premières découvertes de cette entreprise de dépouillement sont le temps fini et l'infini de la vie ; l'œuvre et le travail s'identifiant avec la vie ; la dimension de la vie en tant que durée sans terme ; l'immobilité comme possibilité de sortir des circonstances contingentes pour s'intégrer au temps ; l'explosion de la dimension individuelle sous la forme d'une communion esthétique et d'une connivence avec le monde [...] La production artistique s'identifie alors avec la vie, et exister signifie réinventer à chaque instant une nouvelle dimension fantastique, politique, esthétique, etc., de sa propre vie. Ce qui compte, c'est non pas tant se justifier ou de réfléchir dans le travail ou dans le produit que d'avoir la vie comme travail⁹⁰⁶.

Le manifeste, qui décline le champ lexical vitaliste, situe la vie au cœur de la pratique artistique : il s'agit de la *zoe*⁹⁰⁷, qui unit tous êtres. Germano Celant la situe au niveau moléculaire : « *L'Arte Povera célèbre un hymne à l'élément primaire, à l'élément banal, un hymne à la nature entendu à la façon des atomes de Démocrite, un hymne à l'homme, "fragment d'esprit et de corps"*⁹⁰⁸. L'Arte Povera s'oppose en cela aux mouvements artistiques qui ont perdu le lien avec la vie (en particulier le Pop art, l'Op'art, et le Minimalisme). Avec des matériaux pauvres, il aspire à reconnecter l'homme avec la vie en général.

Penone revient aussi à la vie sous la culture, sous l'humanité, la vie nue. En faisant déborder le dessin, il s'inscrit dans une logique d'ouverture à la vie, hors de tout cadre qui enferme. Ce même souci de faire proliférer le dessin hors du cadre m'amène, comme dans *Étoilement*, à faire déborder le dessin sur les murs. Cependant, comment cette tension entre forme et force se manifeste-t-elle hors de l'espace bidimensionnel ? J'analyserai ici une de mes productions.

⁹⁰⁶ Germano Celant, « Notes pour une guérilla », Milan, *Flash art*, novembre-décembre 1967, reproduit dans *Identité italienne, l'art en Italie depuis 1959*, dir. Germano Celant, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1981, pp. 218-221.

⁹⁰⁷ Voir *supra*.

⁹⁰⁸ Germano Celant, « Arte Povera », dans *Arte Povera in collezione* (Mostra Castello Rivoli Museo d'Arte contemporanea, 6 décembre 2000 - 25 mars 2001), Milan, Éditions Carta, 2000, p. 18. Traduction personnelle.

3.6.3.3. *Modulorrhée*



Modulorrhée, boîtes en plexiglas, acétate gravé, encre, baguettes en PMMA transparent, env. 90 x 90 x 90 cm, *work in progress*

*Modulorrhée*⁹⁰⁹ est un ensemble de sculptures modulaire, composé d'un empilement de boîtes en plexiglas contenant des strates de plastique gravé et encre dans des teintes rouges. Le statisme des vitrines orthogonales transparentes est rompu par ces gravures aux lignes fluides, qui contaminent également certaines parois des boîtes.

En quoi cette œuvre revêt-elle une dimension vitaliste ?

D'une part, le rouge employé et les formes exposées font penser à des tissus biologiques. La métaphore du laboratoire de biologie dont s'échappent des échantillons vient aussi à l'esprit : elle met en tension l'organisation et ce qui l'excède. S'y ajoute le contraste entre le plexiglas, ce matériau hygiéniste, déployé à tout va en ces temps de pandémie, et les pans d'acétate déformés, sculptés, brûlés, gravés qui en débordent. Si j'ai travaillé de manière intuitive, je ne peux m'empêcher de projeter après-coup sur mon travail les lectures qui m'ont marquée. Aussi le plexiglas, avatar de la barbarie du verre, telle que Walter Benjamin l'a

⁹⁰⁹ Le titre est composé de la racine *modulo-*, (jeu de mots entre modul- renvoyant aux formes modulaires, et la racine médicale *médullo*, qui désigne la moelle), et du suffixe *-rhée*, « écoulement ».

envisagée, n'apparaît-il pas dans ce travail comme le matériau de la table rase ni de l'effacement de l'histoire. Dans *Modulorrhée*, il se fait envahir par une dimension organique, qui se réapproprie sa transparence et y inscrit une circulation de lignes folles.

D'autre part, ce travail donne à voir une tension entre forme et force, telle que Deleuze la met en avant à propos du vivant⁹¹⁰. Il fait en effet dialoguer droites et courbes, forme et flux, contenance et débordement, fixité et mouvement. Les éléments prolifèrent, passant d'une vitrine à l'autre, sans que les boîtes ne parviennent à les contenir. La tradition du cabinet de curiosités en tant que mise en forme d'une collection d'objets insolites est à la fois convoquée et mise à mal. Le cabinet de curiosités implique un tri, un rangement, une organisation, tandis que de ces boîtes émerge une sorte de chaos fibreux. Nourrie par mes lectures de Deleuze, je projette ainsi sur ce travail une pensée de la non-hiérarchisation : les réseaux de plastique fibreux, en débordant des limites vitrées, semblent excéder la pensée classificatrice. Ces formes fluides donnent à voir une approche plus intuitive du vivant.

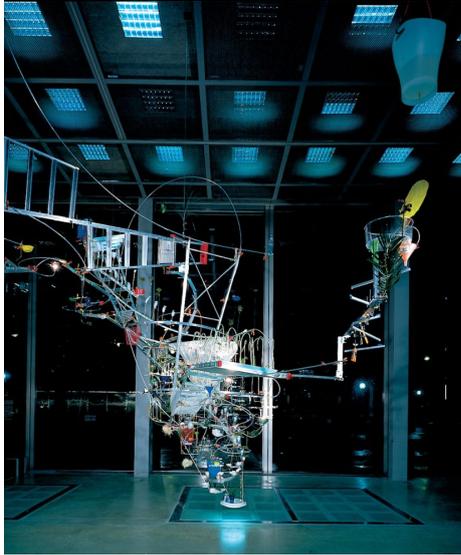
Enfin, pour ma part, je considère ces sculptures comme inachevées. Le processus compte davantage que le résultat à mes yeux, dans le sens où l'œuvre une fois terminée se fige, s'éloignant du devenir de la vie.

La tension entre organique et inorganique prend la direction, dans ma réflexion, d'une dichotomie entre forme et force. Comment le vitalisme artistique met-il en tension ces deux notions ? Afin d'examiner cette question de plus près, faisons un détour par l'analyse d'une installation de Sarah Sze.

⁹¹⁰ On l'a vu, Deleuze met en tension pour sa part, en ce qui concerne le corps, la hiérarchie sclérosante imposée par l'organisme d'un côté, et de l'autre l'étendue parcourue de zones d'intensités qui caractérise le corps sans organes. Voir *supra*.

3.6.3.4. Équilibres instables

« Les espaces se sont multipliés, morcelés et diversifiés. Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner⁹¹¹ ».



Sarah Sze, *Everything that Rises Must Converge*, 1999, matériaux divers, collection Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris

Everything that Rises Must Converge est une installation *in situ* spécialement conçue pour le hall de la fondation Cartier en 1999. Une immense spirale s'élève dans le hall de la fondation, donnant naissance à des embranchements où sont suspendus divers objets du quotidien. On se perd dans l'observation de ces derniers : des bouchons, des cotons-tiges, des bonbons, des piles, des vis, du thé, des soldats en plastique, des fils électriques, des pipettes, des plantes, des tuyaux, des pilules, des punaises, des échelles, des branches, des plumes, des crayons... A première vue, une impression de chaos se dégage. Si l'ensemble est impressionnant, chaque élément pris individuellement se révèle pourtant modeste. En effet il s'agit d'objets issus de la société de consommation, de peu de valeur, en toc, jetables.

En quoi cette installation peut-elle être considérée comme vitaliste ?

D'une part, les objets mis en scène racontent la vie quotidienne, dont ils semblent autant d'indices dans une devinette ou un rébus géant⁹¹². L'histoire qu'ils racontent pourrait être celle de la société de consommation et ses excès. Parmi ces objets, les allusions au vivant biologique foisonnent : plantes, plumes, fioles et tubes font penser au laboratoire d'un savant fou, tandis que la structure de l'ensemble peut évoquer le nid ou la toile d'araignée. Tous ces objets composent alors un microcosme.

D'autre part, l'installation semble matérialiser une énergie. La spirale dessinée par l'œuvre crée une dynamique spatiale ascendante dans la salle d'exposition. Le titre quant à lui mentionne un double mouvement d'élévation et de convergence⁹¹³. Les objets semblent en équilibre instable, suspendus en plein vol, comme emportés par une tornade. Libérés de la gravité, ils articulent densité et légèreté. La vitalité réside ainsi dans ce mouvement spiralaire.

Enfin, l'œuvre donne à voir cette énergie, cette force comme une tension à la fois organisatrice et désorganisatrice. L'installation semble en effet dresser une dialectique du rangement moderne, pris dans une contradiction entre l'accumulation consumériste et l'étroitesse des logements. Se met en place une dialectique de l'ordre (tri, rangement, collection) et du désordre (accumulation, prolifération). Cette prolifération semble en cours : Avec ses

⁹¹¹ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, 1974, p. 14.

⁹¹² La mise en scène de ces objets convoque paradoxalement à la fois l'histoire du *ready-made* et la virtuosité technique mise en œuvre dans l'agencement spatial.

⁹¹³ C'est aussi une citation de l'essai philosophique et théologique écrit par le prêtre jésuite et paléontologiste Pierre Teilhard de Chardin, *Le phénomène humain* (1955), qui allie théorie de l'évolution et spiritualité pour envisager la formation d'une noosphère et la convergence du monde vers un point Omega.

tiges, bâtons et rails, l'œuvre met en abîme l'architecture et rappelle le modèle réduit. L'installation revêt une dimension bricolée, bancale, en cours de construction, que renforce la présence des nombreux outils exposés (échelles, mètres mesureurs, pinces...). Ainsi, l'œuvre met en abîme sa propre construction, qui semble encore en cours⁹¹⁴. On peut l'imaginer continuer sa prolifération dans les autres espaces de la fondation avant d'atteindre la rue.

L'œuvre semble également dresser, à partir des petits objets du quotidien insignifiants, une métaphore de notre société et au-delà, peut-être, une vision possible de l'univers. La vie qui s'en dégage repose sur l'abondance des détails et le mouvement imprimé à ce fragile équilibre instable, suspendu entre construction et destruction. Le mouvement et le processus relèvent de cette force désorganisatrice qui excède la forme figée.

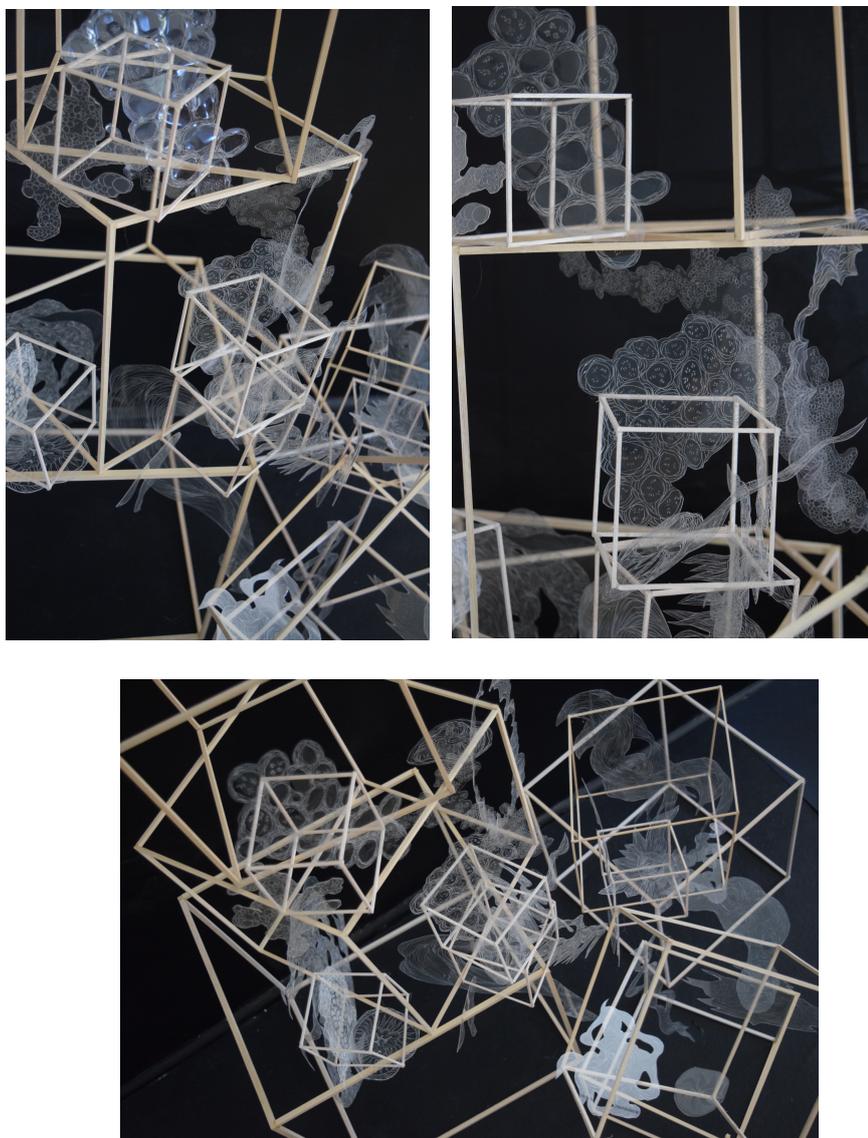
Je suis particulièrement sensible à la tension entre fixité et mouvement, organisation et chaos, qui anime cette œuvre. La prolifération y résulte de la quantité d'objets mis en scène et de l'extension de l'œuvre dans l'espace muséal. Mais surtout, la vie y apparaît comme ce qui excède toute forme arrêtée, débordant toute tentative de rangement structuré pour envahir l'espace.

Ainsi, le vitalisme de cette installation proliférante tient à l'énergie qui anime les objets du quotidien et les emporte dans une spirale ascendante excédant toute forme figée. Cette dynamique libère les objets habituellement rangés dans des meubles et boîtes, et leur confère un nouvel ordre plus proche du vivant.

Cette prolifération entendue comme débordement fluidique des limites se retrouve dans une autre de mes productions, *Thraxites*.

⁹¹⁴Cette mise en avant de la construction évoque par écho la destruction prochaine de l'œuvre éphémère, qui s'adapte à son lieu d'exposition : aussi ce côté « bricolé » instille-t-il une dimension de vanité à l'œuvre.

3.6.3.5. *Thraxites*



Thraxites, acétate gravé, bois, colle, env. 80 x 80 x 100 cm, *work in progress*

Thraxites est une production alliant volume et gravure. Il s'agit d'une superposition de structures cubiques en bois. Les arêtes que forment ces baguettes servent à suspendre des gravures, réalisées à la pointe sèche sur de l'acétate. L'ensemble paraît fragile, en équilibre instable. La transparence-grille des structures et la pure-transparence des plastiques se répondent, inscrivant ce travail au seuil de la visibilité et de la matérialité. Qu'est-ce qui, dans cette sculpture, relève du vitalisme ?

La force vitale réside pour une part dans les figures représentées, à mi-chemin entre abstraction et figuration, suggérant les cellules et autres microorganismes, aussi bien que les

animaux marins tels que les méduses, ou encore des éléments végétaux. Les lignes onduyantes et la profusion de détails dans ces petites gravures rompt avec l'orthogonalité structurante des arêtes en bois. On peut penser à des échantillons exposés dans un laboratoire de biologie ou un cabinet de curiosités, ou encore des animaux cherchant à s'échapper de leurs cages, ou d'aquariums.

De plus, au mouvement représenté par ces lignes onduyantes s'ajoute le mouvement réel des suspensions : les éléments tournent ainsi sur eux-mêmes tels des mobiles, ou vibrent au passage de l'air, comme animés.

Cette animation cependant est simulée. Si l'on élargit la réflexion à l'œuvre d'art en général, même lorsqu'elle semble vivante, elle reste matière inanimée, mise en forme par l'artiste. Mais ne peut-on imaginer une œuvre qui croîtrait seule, proliférant sans intervention de l'artiste, se générant d'elle-même ? On abordera la question en suivant trois pistes : celle de la création assistée par ordinateur, celle de l'œuvre guidant l'artiste pour développer une vie propre, et celle de l'œuvre biologiquement vivante.

3.6.4. L'œuvre autogénérative

3.6.4.1. Prolifération et algorithmes



Michael Hansmeyer, Benjamin Dillenburger, *Grotto II*, *Digital grotesque*, 2017, impression 3D de sables de silice et liant, revêtement multicouches, 345 x 323 x 194 cm. Centre Pompidou.

Grotto II est un ensemble monumental spécialement créé par les architectes Michael Hansmeyer et Benjamin Dillenburger pour l'exposition *Imprimer le monde* au Centre Pompidou, par impression 3D de sables de silice. De loin, l'œuvre imposante aux reliefs blancs évoque l'architecture, entre les tympans d'église, la *Porte de l'Enfer* de Rodin et les constructions du facteur Cheval. Mais de près, ce qui paraissait massif se révèle aéré, constitué d'une matière pleine d'anfractuosités et de reliefs dentelés, révélés par l'éclairage. Le spectateur perd ses repères, absorbé dans l'observation minutieuse des détails. L'œuvre, qui recèle des mini-grottes, crée son propre espace.

Qu'est-ce qui relève du vivant dans cette œuvre ?

D'une part, son apparence convoque le vivant sans l'illustrer. Le spectateur, faisant alterner vision globale et observation rapprochée, peut tantôt être saisi par l'apparence colossale⁹¹⁵ de l'ensemble, tantôt être happé par la profusion de micro-détails foisonnants. Insaisissable, l'œuvre suggère le fantastique. Si le titre *Grotto* fait penser à des calcifications rocheuses, il fait aussi penser aux grotesques, ces fresques pleines de monstres. Des gargouilles semblent surgir de ces aspérités abstraites. De plus, les reliefs déclinés en une variété infinie contredisent toute impression de fractalité, et paraissent en mutation, se déformant selon l'angle de vue. Cette accumulation de micro-détails semble donner à voir le corps moléculaire.

D'autre part, cette parenté avec le vivant s'avère être davantage qu'un rappel formel. Au niveau du processus, l'œuvre a été générée en reprenant la construction de la matière par le corps. Les architectes Dillenburger et Hansmeyer se sont inspirés du processus de génération corporel et l'ont modélisé de manière à le reproduire grâce à la technologie. La machine qu'est l'ordinateur crée ses propres algorithmes pour concevoir la sculpture, qui est ensuite imprimée en trois dimensions en résine et silice, sans intervention humaine. Tout comme le corps construit ses os par strates de calcification, cette sculpture génère sa proche ossature en silice et résine. Il y a une vie algorithmique de l'œuvre, qui prolifère par calculs de subdivisions. Ainsi pourrait-on y voir une autonomie de l'œuvre d'art, qui croît d'elle-même et s'affranchit de la volonté de l'artiste en étant sa propre créatrice.

⁹¹⁵ En effet, la sculpture, haute d'environ trois mètres, domine le spectateur tel un colosse.

Qui plus est, bien que l'œuvre soit aujourd'hui arrêtée dans sa forme, le processus pourrait se poursuivre, le bloc exposé n'étant alors qu'un aperçu. C'est davantage le processus de génération de l'œuvre qui importe que sa forme finale, pourtant fascinante. On peut alors considérer cette œuvre comme proliférante dans le principe, le grouillement de sa matière pouvant hypothétiquement coloniser encore plus d'espaces et s'étendre à l'infini, à la manière du pli deleuzien⁹¹⁶.

Cette œuvre me touche en ce qu'elle déploie une multitude de micro-détails variés, qui évoquent la micro-structure de l'intérieur corporel. Elle renouvelle également la question du rapport entre art et sciences, entre savoir-faire et mécanisation. Dans mon travail, je n'aborde pas l'autogénération et que très peu les nouvelles technologies⁹¹⁷, cependant le processus de génération est au cœur de mon questionnement, dans la mesure où chaque production donne naissance à une autre et déborde sur un autre support, en un processus qui se veut illimité.

La possible prolifération à l'infini de l'œuvre, conçue et produite par des machines, fait rêver à l'autonomie d'une œuvre d'art vivante. Pourtant, plus l'œuvre imite le processus de la vie, et plus elle est dans la métaphore. Bien qu'ils n'interviennent pas dans le processus, ce sont les deux architectes qui ont défini les procédures permettant la génération de l'œuvre. Il ne s'agit pas tant d'une véritable autogénération que d'un questionnement sur les limites de l'art. En effet, ne peut-on imaginer une œuvre qui prenne le pas sur l'artiste pour mettre au point sa forme ? Un retour sur la sculpture géante *The Flux and the Puddle* de David Altmejd permettra d'explorer le rapport entre créateur et œuvre sous l'angle de l'autonomie.

⁹¹⁶ Gilles Deleuze, *Le pli, Leibniz et le Baroque*, op. cit., p. 5 : « *Le trait du baroque, c'est le pli qui va à l'infini* ».

⁹¹⁷ Comme on l'a vu, il m'est arrivé d'utiliser le laser, pour graver le verre de *Cytoplastie*, voir *supra*.

3.6.4.2. Forme et flux

« [...] en vain nous poussons le vivant dans tel ou tel de nos cadres. Tous les cadres craquent⁹¹⁸ ».



David Altmejd, *The Flux and the Puddle*, 2014, matériaux divers, 327,7 x 640,1 x 713,7 cm

⁹¹⁸ Henri Bergson *L'Évolution créatrice*, op. cit., « Introduction », p. IV.

Après avoir abordé la stratification spatiale que met en place *The Flux and the Puddle*, puis ses jeux de transparence, il s'agit maintenant de déceler ce qui relève de la vie dans cette sculpture. En quoi peut-elle être considérée comme vitaliste, c'est à dire rendant visible l'invisible de la vie ?

D'emblée, la force vitale prend l'apparence d'un flux, notion que le titre de l'œuvre souligne. Selon un premier degré de lecture, l'œuvre paraît vitaliste en ce qu'elle est animée par de multiples personnages, évoluant au sein d'une vaste mise en scène théâtrale. Les loups-garous, hommes et femmes, fruits à visage et autres personnages semblent y être en pleine action. L'artiste, passionné de biologie autant que de science-fiction, inclut dans l'immense scène que constitue sa vitrine mutante des éléments disparates tels que fruits, fourmis, personnages plus ou moins vraisemblables, fragments de personnages, animaux, plantes... L'ensemble évoque un vaste cabinet de curiosités délirant, où l'artificiel côtoie le naturel.

Ces personnages sont pensés comme une force de contamination de l'animé dans l'inanimé des vitrines. L'artiste déclare ainsi à propos de la figure du loup-garou, récurrente dans son travail : « *Je pense que j'ai commencé à l'utiliser simplement parce que j'avais construit une série de sculptures très minimalistes, des espèces de boîtes, de tables lumineuses très froides, et que je voulais trouver une façon de les infecter*⁹¹⁹ ».

Le loup-garou se présente pour l'artiste comme une métaphore du processus de métamorphose, qui est flux, devenir. Quant à l'infection, qui fait référence à la bactérie ou au virus, elle contraste avec l'univers aseptisé de la transparence : la vie est alors associée à un immense flux viral⁹²⁰.

D'autres personnages (ou bouts de personnages) semblent également animés, pris par le flux du devenir : par exemple, une série de mains superposées verticalement décompose un mouvement à la manière de la chronophotographie. De même, une colonne de fourmis est figée en plein déplacement. La matière des personnages paraît par endroits en cours de formation. Ainsi le flux du devenir défait la forme, ou la démultiplie à la manière de l'animation. Cette tension entre forme et flux est formulée ainsi par l'artiste :

⁹¹⁹ David Altmejd, *Flux*, dir. Fabrice Hergott, *op. cit.*, pp. 31-32.

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 31 : « *Moi je vois l'infection, symboliquement, comme une forme d'énergie* ».

Je voulais combiner mes anciens loups-garous, des hommes oiseaux et certains culturistes plus récents, par exemple, et bâtir une sorte de drame lyrique. Je ne savais pas quelle forme cela prendrait, mais j’imaginai un contexte de guerre et de sexe. Au fur et à mesure que je travaillais sur la sculpture, tout en elle est devenu de plus en plus fragmenté et abstrait. Ce sont le mouvement et le flux qui m’ont alors intéressé, d’où le titre *The Flux and the Puddle*⁹²¹.

Altmejd dépasse ainsi la simple imitation des êtres vivants pour rendre visible le flux d’énergie qui traverse les choses.

Cette traversée est essentielle : au-delà de la représentation (théâtrale comme figurative) se trouve l’énergie, force qui déborde.

Au-delà de sa symbolisation, par des fruits par exemple⁹²², cette force vitale se manifeste dans les flux matérialisés par les filaments. Il existe une tension entre la vitrine comme contenant et les objets, dont les fils, qui en traversent les parois, tissant des liens entre les sculptures. Ainsi, en mettant en boîte l’espace, l’œuvre met en tension les notions contradictoires de forme et de flux évoquées par Gilles Deleuze. Altmejd semble alors remplir la fonction que Giordano Bruno lui assigne, dans *Des liens* : « un artiste lie par son art⁹²³ ». Ce philosophe développe dans cet essai une vision de Dieu comme lien. « Par ce lien, les choses supérieures pourvoient aux inférieures, les inférieures se tournent vers les supérieures, celles qui sont égales s’associent l’une l’autre ; la perfection de l’univers, enfin, suit la raison de sa forme⁹²⁴ ». Pour Giordano Bruno, les liens, qui sont avant tout des liens d’amour, interconnectent tous les éléments de l’univers entre eux. Dans la sculpture, les fils semblent manifester les liens secrets entre les éléments, conférant une unité à l’ensemble. Mais on peut également y voir le réseau des données exponentielles générées par les systèmes informatiques, dont la prolifération constitue une modalité, ou encore la complexité d’un monde contemporain aux espaces multiples et interconnectés. Pour ma part, je vois dans ces flux de lignes qui excèdent la mise en forme des boîtes une énergie en circulation, matérialisée par les fils.

Par ailleurs, c’est la prolifération dans l’espace qui fait la vie de l’œuvre, telle un organisme en croissance. Peu à peu, les vitrines ont pris des formes imprévues et annexé l’espace de l’atelier au point de le saturer. Altmejd relate à ce propos : « J’ai vraiment construit la

⁹²¹ David Altmejd, dans Robin Jeffrey, « Entretien avec David Altmejd », *Magazine du Musée des beaux-arts du Canada*, 5 janv. 2015.

⁹²² Cette énergie est donnée à voir, avec une pointe d’humour, sous la forme de fruits dans la sculpture. « J’ai eu l’impression que mon travail avait besoin de vitamines ». David Altmejd, *Flux*, op. cit., pp. 31-32.

⁹²³ Giordano Bruno, *Des liens* [1891], trad. Danielle Sonnier et Boris Donné, Paris, Éditions Allia, 2001, p. 10. Le traité a été écrit entre 1589 et 1591.

⁹²⁴ Giordano Bruno, « grandeur du lien », dans *Des liens*, op. cit., XII, p. 72.

*structure la plus grande possible à l'intérieur de mon atelier. Et puis c'est devenu l'espace de l'atelier*⁹²⁵ » Ce qui peut être perçu comme un excès, une surcharge de l'ordre du Baroque n'est autre que le processus de création en cours, qui prime sur la forme pour l'artiste⁹²⁶. Ce dernier déclare à ce sujet :

Tant qu'une sculpture reste dans mon atelier et que j'y ai accès, en tant que sculpteur je vais continuer à faire des connexions, à ajouter des choses, à créer des liens... [...] Je ne peux pas dire : « Cette sculpture est terminée, elle est parfaite comme ça. » Je peux toujours continuer à ajouter, à injecter du vivant, à injecter des objets pour créer des tensions, de nouvelles tensions, ouvrir de nouvelles portes à l'intérieur de la sculpture pour la complexifier, ajouter des couches pour lui donner plus d'histoire. Je pourrais continuer à travailler indéfiniment sur une sculpture⁹²⁷.

Le travail est ainsi virtuellement inachevé.

Cependant, les vitrines se multiplient gratuitement, comme dans une sorte d'excès de zèle qui dépasse leur fonction première : l'artiste revendique une perte de contrôle, l'œuvre s'auto-générateur. Altmejd considère l'œuvre comme une sorte de pile qui emmagasine l'énergie lorsqu'il affirme : « *La capacité de la sculpture à produire de l'énergie est très importante pour moi. [...] Mais il faut aussi, pour produire cette énergie, que la sculpture soit capable de l'emmagasiner, d'enregistrer toute l'énergie qui a existé pendant la construction*⁹²⁸ ». L'œuvre utilise elle-même cette énergie de manière autonome. « *J'aime l'idée que la sculpture a la capacité de se produire elle-même, de s'engendrer... Tout ce qu'elle contient a été généré par elle*⁹²⁹ », dit-il. « *C'est la sculpture qui est l'origine, c'est elle qui génère le sens, qui génère l'univers, qui génère la cosmologie, qui génère tout*⁹³⁰. » Ainsi, la prolifération à l'œuvre dans cette sculpture est conçue comme un principe d'auto-engendrement des formes. L'œuvre est une matrice géante.

Ainsi l'œuvre s'apparente à la vie en représentant des êtres vivants, en action, mais aussi en mettant le processus et la métamorphose au cœur du dispositif, et en matérialisant l'énergie comme des déformations et flux traversant la matière. Cette énergie vitale conçue comme un flux est fantasmée par l'artiste à propos de l'œuvre, qui semble à ses yeux animée

⁹²⁵ David Altmejd, *Flux*, dir. Fabrice Hergott, *op. cit.*, p. 28.

⁹²⁶ Cette primauté du processus est à rapprocher du *Merzbau* construit par Schwitters. Ce dernier déclare : « *Pour moi l'art est une chose qui, dans son extérieur, se forme tout aussi naturellement qu'un arbre, un animal ou un cristal. L'art n'est jamais une imitation de la nature, il est lui-même nature. L'art, c'est créer sans cesse.* ». Kurt Schwitters, « Art et temps » [1926], *Merz*, trad. Marc Dachy, Corinne Graber, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1990, p. 147.

⁹²⁷ David Altmejd, *Flux*, dir. Fabrice Hergott, *op. cit.*, p. 37.

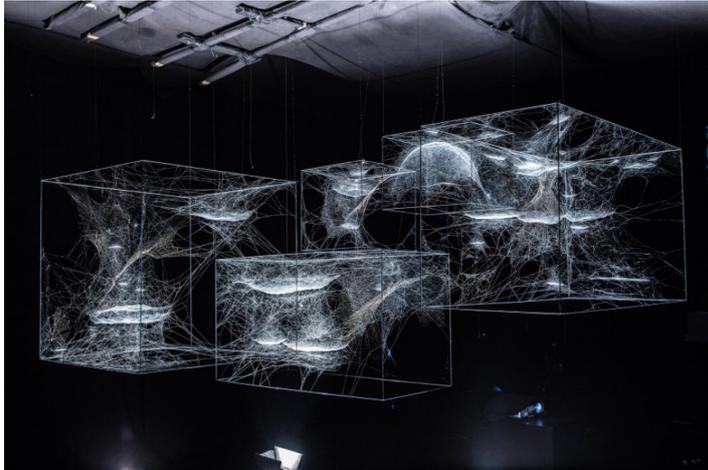
⁹²⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁹²⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 30.

de son propre principe de détermination. Pourtant, il en reste l'exécutant et dans une certaine mesure le concepteur, malgré son lâcher-prise. L'œuvre d'art vitaliste, bien que se rapprochant de la vie par un processus proliférant, n'est-elle donc jamais à proprement parler vivante ? L'analyse d'une dernière œuvre permettra de s'interroger sur les limites entre l'art et la vie biologique.

3.6.4.3. La prolifération vitale est-elle œuvre d'art ?



Tomàs Saraceno, *Webs of At-tent(s)ion*, 2018, vue de l'installation au Palais de Tokyo, Paris, 2018, soixante-seize cadres pour araignées, soie d'araignée, fibre de carbone, lampes

J'ai abordé plus haut les *Cloud Cities* conçues par Tomàs Saraceno, à propos d'une transparence architecturale en lien avec le vivant. Cependant ces projets de villes suspendues

prennent pour modèle les toiles d'araignées. Aussi le travail de cet artiste mérite-t-il d'être abordé sous un angle différent : celui de son lien avec le vivant.

Les toiles d'araignée constituent une série de sculptures intitulée *Webs of At-tent(s)ion*, occupant la première salle de l'exposition *On Air, carte blanche à Tomás Saraceno* en 2018 à Paris. Dans cette salle, plongée dans l'obscurité, soixante-seize cadres pour araignées donnent à voir de délicates toiles d'araignées, dont les fibres sont mises en valeur par des projecteurs, faisant briller leurs filaments empoussiérés. On croirait des maquettes architecturales délicates, ou un travail de tissage formant des filets aériens. On peut également se perdre dans des rêveries spatiales, les toiles dessinant des constellations ou des galaxies dans l'obscurité de la salle. L'ensemble, extrêmement fragile, vibre au passage des spectateurs. Dans quelle mesure ces sculptures relèvent-elles du vivant ?

On y retrouve visuellement la dichotomie entre forme et force : l'énergie vitale, force de vie, est alors matérialisée par le flux des fils de soie proliférants. La souplesse et l'organicité de ces habitats filandreux rompt avec l'orthogonalité des cadres. Ce travail est en cours de prolifération, aussi est-ce un processus inachevé : durant l'exposition, les quelques araignées présentes poursuivent discrètement leur travail, faisant écho aux congénères invisibles peuplant le reste du musée⁹³¹. L'œuvre invite ainsi à imaginer une possible prolifération des toiles dans le reste de l'espace muséal, et de manière plus large à questionner la place à accorder aux non-humains dans l'espace public comme domestique.

Cependant, au-delà de la dimension plastique du flux proliférant, le statut de ces toiles d'araignées est ambigu. Celles-ci sont exposées comme des œuvres, et suscitent l'admiration face au savoir-faire déployé dans leur tissage, tandis que dans un contexte plus habituel, elles seraient éliminées au moyen de balais ou d'aspirateurs. Mais qui sont en fait les artistes ? Tomás Saraceno, ou bien les petites bêtes créatrices de ces toiles ? L'artiste, pour sa part, tranche en évoquant une collaboration, y compris entre les différentes espèces d'araignées⁹³².

⁹³¹ Faisant un tour du Palais de Tokyo en prospection avant l'exposition, l'artiste dénombre plus de cinq cent toiles d'araignées présentes dans le musée.

⁹³² Le lien avec les animaux est respectueux, les araignées n'ayant pas été tuées à l'issue de l'exposition, mais ces dernières ont été déplacées, et forcées à cohabiter entre espèces différentes. Une grande partie des araignées venait d'Allemagne, tandis que l'autre était déjà dans le musée.

Au Palais de Tokyo, elles sont totalement libres. Et peuvent bouger d'un fil à l'autre, d'une toile à l'autre. Certaines utilisent le *ballooning*, une technique de transport où elles éjectent de la soie pour se soulever dans les airs. Pour moi, cette expo, c'est l'histoire d'une rencontre entre différentes cultures et sociabilités⁹³³.

Cette rencontre s'inscrit dans une démarche plus générale de décloisonnement des pratiques, associant sciences, architecture, urbanisme et arts plastiques en des projets inclusibles communs⁹³⁴. Face aux complexités de l'anthropocène, ère où l'activité humaine impacte l'écosystème, Saraceno propose l'aérocène, un projet communautaire inspiré des toiles d'araignées cherchant à réactiver les modes de sensibilité et à collaborer de manière éthique avec l'environnement et l'atmosphère. Cette position relève tant de l'art que d'un certain activisme écologique, comme l'artiste lui-même l'explique :

On tente toujours de repousser les limites de l'art, comme une araignée aveugle essaye de naviguer à vue sur sa toile. Dans l'état où se trouve le monde aujourd'hui, on a beaucoup à perdre. Je cherche à bousculer notre zone de confort pour l'ouvrir aux non-humains, à la poussière, au vent... Tout le monde devrait se sentir responsable afin de reformuler notre façon d'habiter le monde⁹³⁵.

Ainsi l'œuvre, en invitant momentanément à s'extasier sur la beauté des toiles d'araignées, rétablit la continuité perdue du vivant. Ce travail me touche premièrement par la beauté des toiles et leur foisonnant travail graphique, ainsi que par la mise en scène sublimant la beauté de ce qui est habituellement considéré comme saleté. Mais l'œuvre interroge également sur l'ancien clivage entre nature et culture. Une toile d'araignée, en tant qu'artefact, est-elle manifestation de la nature ou de la culture ? Et nous, humains qui déambulons dans le musée au même titre que les araignées, appartenons-nous à la culture ou à la nature ? L'œuvre bouleverse ainsi la conception de l'art comme phénomène culturel coupé de la nature. Elle fait écho aux réflexions d'ordre anthropologique de Philippe Descola, évoquées plus haut, et suggère d'abolir la fracture entre nature et culture qui isole tant l'art de la vie.

⁹³³ Clémentine Mercier, « Interview de Tomàs Saraceno : “Je cherche à voir à travers les yeux d'une araignée même si elle est aveugle” », *Libération*, 29 octobre 2018. Source : https://next.liberation.fr/arts/2018/10/29/tomas-saraceno-je-cherche-a-voir-a-travers-les-yeux-d-une-araignee-meme-si-elle-est-aveugle_1688612

⁹³⁴ Ainsi, l'exposition *On air* au Palais de Tokyo est conçue comme un projet interdisciplinaire, avec pour collaborateurs des groupes de recherche, des instituts scientifiques, des activistes, des philosophes, des musiciens, mais aussi des araignées. L'exposition bouscule également les dichotomies traditionnelles entre arts appliqués et arts plastiques.

⁹³⁵ Clémentine Mercier, Interview de Tomàs Saraceno, *Libération*, *op. cit.*

D'autre part, l'apparence filandreuse de cette prolifération invite à admirer le travail graphique créé par les araignées. Dans mon travail, ce sont également des lignes qui prolifèrent, conformément à un imaginaire de l'énergie vitale comme flux. Par ailleurs, là où *Webs of At-tent(s)ion* donne à voir une réelle prolifération organique, se rapprochant au maximum du vivant, je travaille avec des matériaux souvent synthétiques, issus de la chimie, mais dont la transparence et la ténuité peuvent faire écho à celle des délicats filaments de soie. La recherche commune, celle de se rapprocher du vivant et d'en adopter le processus vital prend ainsi des dimensions différentes, ma pratique ancrant le propos dans une artificialité absente dans l'œuvre de Saraceno. Ce dernier au contraire, en transgressant les limites entre art et nature au point d'inclure des araignées vivantes, se rapproche au maximum de la vie mais pose la question du statut de l'œuvre : est-il toujours l'artiste, n'ayant pas créé ces toiles ni ces araignées qu'il expose, et qui sont les véritables auteurs de l'œuvre ? Est-ce toujours de l'art ? Qu'est-ce qui distingue ces toiles de celles qui envahissent parfois nos maisons ? Si de nombreuses œuvres ont été réalisées qui incluent des animaux vivants, et si l'éthique derrière celle-ci est irréprochable, en revanche le statut de l'animal comme artiste reste en suspens. Faisant éclater nos catégories et nos certitudes, l'œuvre instille un questionnement, propice à toute véritable remise en question.

Ainsi, nous avons vu que les œuvres relevant d'un vitalisme artistique, et qui tentent ainsi de rendre visible la vie, peuvent prendre la direction de l'imitation des formes, ou de celle de la force, celle-ci étant matérialisée dans les œuvres tantôt comme étant corpusculaire, tantôt comme une continuité linéaire. Cependant, même lorsque l'œuvre prolifère à la manière du vivant, elle reste dans l'imitation du vivant, ou dans sa mise en scène. La prolifération permet d'adopter le processus du vivant, mais dans l'œuvre elle sature le champ de vision, déborde des cadres et ne laisse aucune place à la sensibilité du spectateur en imposant la vision de l'artiste. Ma pratique tente le délicat équilibre entre ces deux registres, celui d'une prolifération envahissante, et celui d'une transparence suggérant la non-assertion.

Conclusion

Ainsi, opérant par strates successives d'analyse, cette recherche m'a amenée à expérimenter un étagement dans le travail plastique, comme procédé permettant de retrouver la profondeur à partir de surfaces superposées. La transparence permet à la fois de rester dans le travail de la surface et de plonger le regard dans la profondeur des strates. Enfin, cette transparence permet de voir ce qui se trouve en profondeur du corps vivant : le phénomène vital lui-même. Cette énergie de vie peut trouver des équivalents visuels dans les pratiques proliférantes qui, s'éloignant de la copie des formes extérieures de la vie, adoptent son processus même. La polarité entre forme et force permet alors de structurer une réflexion sur l'œuvre d'art vitaliste, excédant toute forme finie, débordant tout cadre ou structure figée. Ma pratique joint à la prolifération des strates verticales celle des motifs horizontaux donnant à voir la vie comme un flux. La dichotomie traditionnelle qui oppose en Occident nature et culture se trouve remise en question, afin de rétablir le lien entre l'art et la vie.

Cependant, même l'œuvre proliférante, qui adopte des processus de génération, de croissance, de reproduction propre au vivant, reste en marge du vrai phénomène vital. Plus on s'approche de la vie en art, plus on est dans la simulation. L'imitation du processus remplace l'imitation de l'apparence, sans toucher à l'être. Aussi l'œuvre vitaliste relève-t-elle davantage d'une valorisation du vivant au sein de l'art que d'une animation effective de la matière. Elle témoigne cependant de l'étonnement, allant du sentiment d'étrangeté à l'émerveillement, face au vivant.

Index des notions

A

Abstraction	24, 34, 38, 39, 40, 41, 42, 80, 81, 148, 156, 160, 209, 217, 220, 221, 285, 312, 322, 327, 330, 339, 391
Acétate	44, 71, 210, 305, 311, 391
Acrylique	21, 22, 211, 219, 243, 264, 350, 366
Air 55, 99, 131, 132, 171, 176, 180, 189, 195, 200, 203, 238, 239, 244, 246, 247, 249, 267, 275, 286, 292, 322, 348, 392, 401	
Angiographie	101
Archéologie	45, 46, 118, 210, 254
Architecture 98, 130, 133, 134, 135, 137, 140, 174, 176, 177, 178, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 192, 195, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 236, 238, 258, 329, 376, 378, 390, 393, 401	
Autogénération	394

B

Barbare	133, 135, 137, 174, 190, 197, 204, 235
Bioesthétique	340
Bios	14, 279, 280, 327, 339
Boules	237, 367, 368, 369, 370, 371, 381

C

Camouflage	225, 226, 228, 230, 231, 233, 234, 242, 364
Cellule	22, 31, 32, 156, 204, 205, 221, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 303, 345, 355, 361, 371, 373, 377
Corps sans organes	338, 339, 387
Couche	24
Culture	47, 58, 134, 135, 186, 203, 215, 230, 265, 280, 281, 303, 372, 373, 374, 375, 378, 384, 385, 401, 403

D

Détails	33, 34, 57, 66, 88, 106, 154, 190, 230, 285, 298, 344, 345, 352, 357, 390, 392, 393, 394
Diaphane	10, 129, 130, 132, 171, 174, 179, 192, 244, 252
Durée	192, 250, 251, 267, 268, 308, 334, 336, 369, 372, 385

E

Écran	91, 100, 168, 188, 190, 191, 244, 246, 267, 268, 269
Endoscopie	114
Enveloppe	25
Épiderme	25
Esthétique 20, 68, 79, 90, 92, 111, 127, 129, 130, 148, 159, 205, 208, 211, 215, 236, 238, 250, 258, 264, 273, 321, 329, 332, 333, 336, 337, 338, 341, 355, 372, 385	

F

Fenêtre	164, 167, 168, 170, 171, 191, 234, 273, 305
Feuilletage	31, 32, 81, 83, 84, 86, 120, 124, 126, 127, 262, 273
Feuilleté	16, 19, 35, 38, 45, 83, 84, 85, 86, 127, 133, 193, 265, 278
Figuration	38, 39, 41, 42, 58, 148, 174, 217, 218, 293, 330, 339, 357, 375, 391
Figure	339
Flux 40, 42, 57, 72, 121, 123, 124, 126, 144, 190, 249, 277, 278, 291, 292, 295, 296, 305, 307, 316, 327, 330, 335, 336, 338, 339, 340, 341, 355, 366, 372, 379, 381, 387, 396, 397, 398, 400, 402, 403	
Force 27, 59, 64, 99, 101, 135, 195, 227, 255, 262, 288, 301, 306, 307, 308, 309, 310, 317, 318, 322, 327, 328, 330, 332, 337, 339, 340, 341, 344, 353, 355, 359, 371, 376, 379, 381, 385, 387, 389, 390, 391, 396, 397, 400, 402, 403	

G

Gravure 5, 13, 22, 29, 39, 57, 87, 88, 101, 103, 104, 105, 108, 110, 121, 137, 138, 143, 144, 149, 170, 180, 248, 252, 255, 256, 257, 260, 276, 285, 304, 311	
---	--

H

Hasard30, 135, 181, 189, 226, 253, 284, 296, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 307, 309, 310, 314, 319, 320, 427
Histologie 23, 31, 39, 57, 344

I

Image.....39, 40
Imagerie 5, 13, 29, 31, 38, 39, 40, 41, 42, 87, 115, 118, 150, 151, 153, 154, 156, 157, 159, 163, 256, 305, 312, 345
Imaginaire22, 28, 38, 40, 41, 44, 66, 137, 138, 144, 149, 156, 157, 160, 169, 183, 254, 263, 370, 402
Immatériel..... 145, 162, 163, 191, 202, 217, 238, 240, 241, 246, 248, 249, 267, 268
Immatérielle55, 159, 162, 168, 178, 181, 197, 216, 235, 236
Implexité215
Inframince96, 235, 238, 239, 240, 243, 244, 245, 246, 247, 249, 350

L

Lignes 5, 22, 23, 29, 40, 44, 48, 54, 57, 66, 71, 73, 77, 79, 83, 87, 94, 95, 101, 103, 104, 105, 108, 110, 118, 121, 143, 144, 159, 168, 171, 174, 180, 193, 200, 203, 210, 215, 216, 217, 219, 234, 240, 244, 256, 259, 260, 261, 262, 270, 285, 290, 302, 303, 305, 306, 314, 315, 318, 319, 322, 327, 329, 333, 334, 348, 352, 353, 355, 370, 372, 373, 383, 384, 385, 398, 401, 402, 403, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 298, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 310, 319, 322, 333, 334, 335, 336, 338, 340, 344, 345, 346, 352, 353, 360, 379, 381, 383, 392, 397, 402
Limite..... 23, 290
Lumière39, 60, 63, 64, 100, 101, 118, 122, 125, 126, 130, 131, 132, 143, 145, 146, 156, 160, 163, 171, 176, 177, 178, 179, 183, 190, 191, 192, 203, 214, 215, 216, 222, 223, 235, 240, 244, 258, 267, 268, 274, 304, 322

M

Membrane25, 26, 27, 28, 31, 32, 36, 37, 38, 55, 60, 71, 100, 101, 103, 131, 144, 180, 196, 200, 202, 203, 204, 205, 283, 285, 292
Miroir 35, 40, 49, 50, 73, 75, 148, 169, 174, 192, 224, 328, 364
Moléculaire288, 301, 303, 312, 339, 347, 353, 357, 363, 385, 393

N

Nappe25
Nature22, 27, 41, 42, 56, 61, 65, 70, 78, 79, 80, 81, 103, 104, 115, 124, 127, 139, 148, 149, 160, 168, 180, 189, 200, 203, 204, 209, 210, 217, 218, 220, 221, 222, 226, 227, 232, 234, 235, 242, 248, 254, 255, 266, **280**, 281, 284, 285, 286, 299,

O

Opalescent131
Opaque.....130
Organisme20, 25, 44, 76, 79, 80, 98, 115, 124, 137, 159, 221, 222, 226, 227, 282, 283, 285, 288, 301, 302, 303, 309, 318, 334, 338, 339, 340, 352, 387, 397

P

Palimpseste116
Paroi24
Peau20, 21, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 69, 80, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 106, 122, 131, 137, 138, 144, 145, 147, 149, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 203, 221, 227, 231, 240, 253, 283, 290, 379, 383
Pellicule25
Pellucide 131, 304
Perspex..... 219, 220
Phasme..... 227, 228, 231, 232, 235, 242
Plan.....24
Plastique22, 28, 29, 30, 31, 39, 44, 45, 54, 57, 87, 91, 94, 95, 99, 101, 105, 110, 111, 117, 121, 129, 137, 143, 144, 145, 152, 169, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 255, 265, 275, 276, 304, 312, 344, 352, 386, 389, 400, 403

Plexiglas	22, 39, 82, 83, 87, 104, 121, 123, 124, 125, 126, 136, 137, 162, 163, 165, 172, 207, 210, 219, 220, 223, 224, 225, 272, 273, 274, 275, 284, 292, 380, 382, 386
Polyester	73, 110, 210, 326
Processus	5, 7, 31, 41, 42, 84, 86, 111, 120, 141, 146, 197, 205, 226, 231, 241, 263, 268, 270, 271, 273, 288, 289, 292, 308, 309, 310, 311, 312, 319, 321, 322, 323, 325, 335, 336, 341, 346, 353, 358, 365, 366, 367, 371, 372, 377, 378, 383, 387, 390, 393, 394, 396, 398, 400, 402, 403
Profondeur	1, 5, 13, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 42, 45, 47, 48, 49, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 83, 85, 86, 87, 88, 91, 92, 93, 94, 97, 99, 102, 103, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 120, 123, 124, 127, 128, 129, 139, 145, 152, 164, 170, 171, 174, 211, 215, 244, 245, 253, 274, 276, 277, 278, 293, 322, 357, 360, 403
Profondeurs	20, 24, 36, 38, 46, 51, 62, 64, 66, 67, 75, 77, 104, 115, 137, 271, 320
Proliférantes	279, 288, 303, 376, 379, 403
Prolifération	63, 73, 101, 200, 257, 281, 283, 284, 288, 289, 290, 292, 293, 294, 310, 336, 341, 344, 346, 356, 358, 361, 363, 365, 366, 367, 370, 371, 373, 374, 375, 377, 378, 382, 383, 389, 390, 394, 397, 398, 400, 402, 403
Psychasthénie	226
Psychisme	42, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 56, 58, 59, 60, 61, 63, 67, 94, 127, 263, 264

R

Racine	21, 78, 79, 130, 144, 195, 319, 339, 386
Rayons	40, 104, 118, 119, 130, 131, 132, 150, 151, 153, 155, 220, 239, 258, 267
Rêves	27, 46, 47, 60, 190, 202, 203, 249, 255
Rhénalon	100, 101, 210
Rhizome	78, 79, 339, 372, 373
Rond	33, 61, 115, 160, 355, 356, 357, 359, 360, 361, 366
Ronds	285, 305, 307, 341, 357, 358, 360, 361, 366, 371, 381

S

Schizophrénique	60, 62, 63, 76, 77, 115, 285, 288, 338, 339, 363
Schizophrénie	61
Standard	295, 296
Strate	24
Strates	5, 13, 16, 23, 24, 28, 31, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 54, 55, 57, 58, 60, 63, 67, 73, 77, 78, 81, 83, 84, 86, 87, 88, 94, 99, 110, 111, 116, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 127, 133, 137, 144, 145, 174, 193, 201, 245, 246, 253, 255, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 270, 272, 273, 274, 275, 276, 284, 292, 344, 386, 393, 403
Stratification	24, 26, 28, 37, 45, 46, 47, 55, 84, 87, 122, 123, 125, 129, 263, 266, 269, 294, 396
Stratifié	36, 38, 48, 83, 255
Superficialité	20, 24, 25, 27, 29, 31, 33, 34, 35, 42, 66, 68, 69, 75, 76, 88, 124, 127
Superficie	24
Surface	20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 42, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 83, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 120, 127, 128, 129, 131, 133, 135, 138, 139, 144, 147, 164, 180, 215, 221, 222, 226, 231, 240, 245, 248, 249, 253, 254, 257, 259, 260, 262, 263, 265, 271, 278, 293, 305, 312, 335, 336, 338, 342, 344, 345, 352, 362, 370, 403

T

Tache	195, 238, 284, 290, 296, 297, 298, 299, 300
Topique	45, 191, 192
Topologie	67, 69, 71, 73, 77, 79, 109, 111, 344
Translucide	130, 143
Transparence	5, 34, 40, 63, 71, 73, 83, 86, 110, 111, 116, 120, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 148, 150, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 199, 200, 201, 202, 204, 206, 207, 210, 211, 212, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 222, 223, 225, 226, 228, 230, 231, 233, 235, 236, 238, 241, 243, 244, 246, 247, 248, 249, 253, 254, 255, 256, 258, 260, 261, 262, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 278, 284, 292, 305, 312, 340, 362, 391, 396, 400, 402, 403
Transparent	130, 223
Trou	73, 77, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 124
Trous	13, 35, 44, 59, 60, 62, 63, 73, 110, 111, 112, 113, 114, 124, 133, 259, 260, 292, 325, 352, 368

V

Verre	52, 55, 87, 118, 129, 132, 134, 135, 136, 137, 138, 141, 146, 158, 159, 160, 163, 164, 166, 168, 173, 174, 176, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 194, 195, 196, 197, 199, 201, 204, 205, 207, 208, 210, 211, 217, 220, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 241, 244, 245, 246, 248, 249, 270, 271, 276, 305, 394
Vide	60, 94, 100, 141, 156, 172, 197, 201, 211, 212, 214, 216, 217, 219, 220, 223, 235, 240, 245, 286, 306, 314, 325, 352, 379
Vie	16, 20, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 42, 47, 48, 50, 53, 54, 56, 60, 61, 62, 66, 68, 69, 70, 71, 77, 81, 85, 92, 93, 94, 101, 103, 123, 139, 142, 144, 148, 153, 154, 156, 157, 158, 162, 171, 177, 183, 189, 190, 191, 192, 194, 196, 197, 202, 205, 221, 222, 223, 227, 265, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 287, 288, 289, 290, 294, 296, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 330, 332, 333, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 357, 359, 361, 363, 365, 371, 372, 373, 374, 375, 378, 379, 381, 383, 384, 385, 389, 390, 393, 394, 396, 397, 398, 400, 401, 402, 403
Vitalisme	281, 282, 307, 312, 314, 315, 317, 319, 320, 321, 328, 330, 336, 337, 340, 341, 365, 367, 372, 378, 379, 387, 390, 391, 402
Vitalisme artistique	320, 321, 340, 341, 372, 378, 387, 402
Vitalisme médical	281, 282, 307, 315
Vitalisme, philosophique	317
Vitesse	190, 191, 192, 235, 237, 269
Vitrail	145, 175, 176, 177, 178, 179
Vitrines	123, 163, 224, 245, 272, 396, 397

Z

Zoe	14, 279, 280, 288, 327, 339, 385
-----	----------------------------------

Index des noms propres

A

ARNAUD Jean	1, 16, 83, 84, 85, 86
AGAMBEN Giorgio.....	14, 15, 279, 321, 327, 339
ALBERTI Léon Battista	164, 240, 305
ALIBERT Jean-Louis.....	21, 22
ALTMEJD David.....	122, 123, 124, 273, 396, 397, 398
ANZIEU Didier.....	25, 51, 55, 58, 59, 60, 61, 122
ARASSE Daniel	342, 429
ARENDT Hannah.....	14, 280
ARISTOTE	130, 131, 224, 286, 305, 306, 319, 353
ARTAUD Antonin	76, 285, 338
AUDI Paul	331, 332, 429

B

BACON Francis.....	336, 337, 338, 339, 340
BAGOT Clément.....	343
BAILLY Jean-Christophe.....	159, 245, 246, 437
BALDESSARI John.....	86, 437
BARTHES Roland	166, 246
BARTHEZ Paul Joseph	166, 207, 209, 246
BEATLES.....	112, 113
BELTING Hans	235, 430
BENJAMIN Walter	133, 135, 279
BERGSON Henri	84, 146, 204, 250, 307, 308, 319, 372, 395
BERNARD Claude	277, 313
BICHAT Xavier.....	36, 37, 38, 39, 103, 200, 282, 283, 285, 327
BONNOT Sylvie.....	107, 108
BORDEU (de) Théophile	282
BORGES Jorge Luis.....	250
BRETON André	242
BROGLIE (de) Louis.....	84
BRUNO Giordano.....	107, 183, 397, 430, 431, 438
BRUSATIN Manlio.....	333
BUFFON (de) Georges Louis Leclerc	284, 287, 430

C

CAILLOIS Roger	227, 364
CANGUILHEM Georges	282, 285, 287, 288, 312, 313, 314, 315, 353
CARROLL Lewis	73, 75, 76, 111, 114
CELANT Germano	55, 56, 102, 385
CHATEAU Dominique	298
Chen Zhen	159
COOK Thomas	221
COZENS Alexander	297, 299, 300

D

ARCY THOMPSON (d') Thomas.....	222
DAGOINET François	33, 35, 55, 56, 66
DARRIEUSSECQ Marie	99
DAVILA Thierry	238, 239, 240, 244, 350
VINCI (de) Léonard	147, 148, 164, 299, 383
DELACROIX Eugène	371, 431
DELEUZE Gilles 39, 60, 62, 63, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 111, 115, 285, 336, 337, 338, 339, 343, 363, 367, 372, 373, 387, 394	
DEMOCRITE	286, 300, 385

DESCOLA Philippe	17, 280, 281, 401, 431
DICHAMP Maxence	216
DIDI-HUBERMAN George	52, 55, 161, 232, 233
DUBUFFET Jean	371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 431, 435, 437, 438
DUCHAMP Marcel	15, 97, 106, 233, 234, 237, 238, 239, 240, 241, 245, 251, 350, 371, 431, 432, 433, 434
DUNNING George	111, 112

E

ECO Umberto	84, 126, 276
EINSTEIN Albert	84

F

FERRANTE Marc	153, 154, 156
FISHER Rose-Lynn	347, 348, 349, 350
FLAUBERT Gustave	239
FLUXUS	15
FOCILLON Henri	238
FOUCAULT Michel	15, 22, 36, 37, 50, 85, 279, 321, 432
FREUD Sigmund	45, 46, 47, 48, 58, 60, 62, 159, 167, 227, 249

G

GABO Naum	211, 212, 213, 214, 217, 221, 222
GIDE André	235
GLAZER Jonathan	94
GOETHE (von) Johann Wolfgang	29, 68
GREAUD Loris	161, 162, 163
GUATTARI Félix	39, 78, 79, 111, 336, 338, 372, 373
GUERIN Michel	85, 86, 171, 290

H

HATOUM Mona	114, 437
HENROT Camille	56
HOOKE Robert	31, 286

J

JACOB André	29, 278, 284, 286, 289, 291, 300, 312, 347, 367
JONAS Hans	307, 317, 318, 319
JUNOD Philippe	168, 169

K

KANT Emmanuel	146
KLEE Paul	13, 80, 169, 334, 360
KLEIN Melanie	61, 62, 63, 75, 115, 162, 288

L

LACAN Jacques	49, 115
LAENNEC René	22
LALANDE André	282
LAMARTINE (de) Alphonse	209
LEBENSZTEJN Claude	297, 299, 300, 433
LELIEVRE Anaïs	292
LIU BOLIN	230, 231
LUCRECE	27, 286

M

MAC KOWN Diane.....	224
MAGRITTE René	168
MARCADE Jean-Claude.....	215, 216
MCLUHAN Marshall.....	98, 203
MICHAUD Philippe-Alain	118, 123, 249, 262, 263, 271
MICHAUX Henri	61, 103, 343, 434
MOHOLY-NAGY Laszlo.....	85
MONA Hatoum.....	115, 258, 259, 260
MONINOT Bernard	159, 243, 245, 246
MONOD Jacques	284, 286, 300, 301, 307, 314
MUMFORD Lewis	184

N

NEVELSON Louise	224
NIETZSCHE Friedrich.....	67, 68, 69, 70, 73, 331, 332, 333, 372, 429, 431, 434

O

OKSIUTA Zbigniew.....	204
-----------------------	-----

P

PANOFSKY Erwin	177
PARANT jean-Luc.....	355, 367, 368, 369, 370, 371, 438, 440
PAZ Octavio	234, 236, 237, 241
PENONE Giuseppe.....	51, 54, 55, 56, 100, 101, 102, 379, 381, 383
PEVSNER Anton	211, 212, 213, 214, 215, 216, 217
PLATON	64, 65
PLINE L'ANCIEN	240
PROTOGENE	240, 299

R

RAUSCHENBERG Robert.....	125, 126, 275, 277
RESNAIS Alain	209
RICHTER Gerhardt	173, 174
RIESTELHUEBER Sophie	103, 105, 106, 107, 438
ROQUE Georges	41, 80, 221
ROUSSEAU Jean-Jacques.....	139

S

SABATTE Lionel.....	96, 97
SARACENO Tomas	199, 202, 203, 401
SCHEEBART Paul.....	135, 192, 238
SCHOPENHAUER Arthur	68, 146, 327, 328, 329, 330
SIKANDERSHAHZIA	264, 265
SLATMAN Jenny	115
SOULAGES Pierre.....	179
STAROBINSKI Jean	139
SUGER (abbé)	177
SZE Sarah	387

T

TAILLANDIER Jean-Marc.....	252, 255
TATI Jacques	187, 189, 190
TATLINE Vladimir	140
TRAN BA VANG Nicole.....	99

V

VALERY Paul	20, 33, 51
VESALE André	148, 149
VIRILIO Paul	191, 192, 269

W

WILDE Oscar	69, 321, 323
WOLFSON Louis	63

Z

ZAMIATINE Eugène	193
ZELLER Daniel	344, 345
ZOLA Émile	168, 181

Table des illustrations

ŒUVRES ANALYSEES :

Yann Derlin, <i>1,7 m²</i> , silicone, 100 cm x 170 cm, 2018.....	43
Giuseppe Penone, <i>Feuilles de cerveau</i> , 1990, quatre dessins, , empreinte au carbone et ruban adhésif sous verre, 33 x 47 cm.....	52
80	
Paul Klee, <i>Structures matérielles (dans la nature)</i> , fig. 21, 1956, <i>Théorie de l'art moderne</i> , <i>op. cit.</i> , p. 86.....	80
Guy Hamilton, <i>Goldfinger</i> , 1964, photogramme.....	88
Pedro Almodóvar, <i>La piel que habito</i> , 2011, photogramme.....	90
Michel-Ange, <i>Le jugement dernier</i> , 1536-1541, fresque de la Chapelle Sixtine, Vatican, 1370 x 1220 cm.....	92
Jonathan Glazer, <i>Under the skin</i> , 2013, photogrammes.....	92
95	
Lionel Sabatté, <i>Chevêche Athéna</i> , 2010, ongles et peaux mortes, 12 x 6 x 7 cm.....	96
Nicole Tran Ba Vang, <i>Collection Printemps-Eté 2001</i> , 2001.....	98
Giuseppe Penone, <i>Paupières</i> , 1989-1991, charbon et plâtre sur aiguilleté, dix-neuf éléments, 350 x 1500 cm.....	102
Sophie Riestelhueber, <i>Fait #20</i> , 1992, photographie issue de la série <i>Faits</i> , composée de 71 photographies couleur et noir et blanc, tirages argentiques montés sur aluminium, avec cadres cirés or, 100 x 127 x 5 cm.....	105
Sophie Riestelhueber, <i>Everyone #14</i> , 1994, photographie issue de la série <i>Everyone</i> , composée de 14 photographies noir et blanc, tirages argentiques contrecollés sur plaque de fibre de bois, 270 x 180 cm ou 180 x 270 cm.....	105
108	
Sylvie Bonnot, <i>Pointe Sèche XVII, Spitzberg (Svalbard), Norvège, 2017</i> , gravure sur photographie N&B, tirage Hahnemühle Baryta, contrecollage aluminium, 40 x 50 cm.....	108
George Dunning, <i>Yellow submarine</i> , 1968, photogrammes.....	112
Mona Hatoum, <i>Corps étranger</i> , 1994, 1 structure cylindrique, 1 vidéoprojecteur, 4 haut-parleurs, 1 bande vidéo, PAL, couleur, son stéréo, 30'.....	114
119	
Robert Longo, <i>Sans titre (Bethsabée au bain, d'après Rembrandt)</i> , 2015-2016, fusain sur papier monté sur toile, 177,8 cm x 177, 8 cm.....	119
David Altmejd, <i>The Flux and the Puddle</i> , 2014, matériaux divers, 327,7 x 640,1 x 713,7 cm.....	122
Robert Rauschenberg, <i>Shades</i> , 1963, six lithographies sur plexiglas, boîte en aluminium à fentes sur un pied optionnel, le tout illuminé par une ampoule qui clignote ou brille de manière stable, 38.1 x 36.5 x 29.5 cm, issu d'une édition de 24 exemplaires.....	125
Vladimir Tatline, <i>Maquette du Monument pour la III^{ème} Internationale</i> , bois, métal, 420 x 300 cm.....	140
Alfredo Ambrosi, <i>Portrait aérien de Benito Mussolini en aviateur</i> , huile sur toile, 1930....	142
Léonard de Vinci, <i>Planche anatomique, la dissection du système artériel et principaux organes d'une femme</i> , pierre noire, sanguine, crayon, encre sur papier, vers 1510, Bibliothèque royale, Château de Windsor.....	147
André Vésale, <i>De Humanis Corporis Fabrica</i> , Paris, BNF, gravure sur bois, 1543.....	149

Wilhelm Conrad Röntgen, <i>Radiographie de la main d'Anna Berta Röntgen</i> , 22 décembre 1895.....	151
Marc Ferrante, <i>Peau 01 (mue)</i> , 2007, radiographie.....	152
Marc Ferrante, <i>Ergon 07</i> , 2009, radiographie.....	155
Chen Zhen, <i>Crystal landscape of inner body</i> , verre, fer, cristal, 2000, 95 × 70 × 190 cm....	158
Réalisé dans le cadre de l'exposition Glasstress.....	158
Clemente Susini, <i>La venerina</i> , fin XVIII ^{ème} siècle, statue en cire d'abeille grandeur nature, Palazzo Poggi, Bologne	160
Loris Gréaud, <i>A world of absolute relativity</i> , 2012. plexiglas, aluminium, résine, néon, son. Galerie Yvon Lambert, exposition « La décadence ».....	162
René Magritte, <i>Les promenades d'Euclide</i> , 1955, huile sur toile, 163 x 130 cm	167
170	
Rachel Whiteread, <i>Dawn</i> , 2010, résine, 108 x 50 x 13 cm.....	170
Gerhardt Richter, <i>Quatre panneaux verticaux</i> , 2002, verre et acier, 234 cm x 167 cm x 336 cm.....	173
Sainte Chapelle, 1241-1248, Paris	178
Pierre Soulages, vitraux de l'abbaye de Conques, 1994.....	179
Joseph Paxton, <i>Crystal Palace</i> , 1851, Hyde park, Londres, 92000 m ²	183
Ludwig Mies van der Rohe, Philip Johnson, Phyllis Lambert, <i>Seagram Building</i> , construction 1954-1958, New York	185
Renzo Piano, Richard Rogers, Gianfranco Franchini, <i>Centre Georges Pompidou</i> , inauguré en 1977, Paris.....	186
Tomás Saraceno, <i>Cloud cities</i> , dessin sur impression numérique, 61.0 x 76.2 cm	199
Tomàs Saraceno, <i>In Orbit</i> , 2003, installation dans le hall du pavillon K21, à la Kunstsammlung NRW de Düsseldorf.....	201
Zbigniew Oksiuta, Un habitat fluide (projet), 2003, modèle d'espace gélifiant flottant en dépression rempli de glycérine liquide	206
Zbigniew Oksiuta, <i>Spatium Gelatum, habitat 090704</i> , Forme polymérique sèche après déformation spatiale, Allemagne, 2006	206
209	
Alain Resnais, <i>Le chant du styrène</i> , 1958, photogramme.....	209
Anton Pevsner, Maquette pour la statue d'Aphrodite du ballet <i>La Chatte</i> , 1927, plastique, 15 x 4.5 x 5 cm.....	213
Georges Balanchine (chorégraphe), <i>La chatte</i> , ballet, 1927, vue du plateau.....	214
Naum Gabo, <i>Construction linéaire dans l'espace n° 2</i> , 1958, plexiglas et monofilament, 36 x 20 x 20 cm,.....	219
Solomon R. Guggenheim Museum, New York.....	219
Louise Nevelson, <i>Transparent sculpture VI</i> , 1967-1978, plexiglas, 50,8 x 48,2 cm, Whitney Museum of American Art	223
<i>Phyllium philipinicum</i> , dit "phasme-feuille" 228	
Liu Bolin. Photographie, <i>Hiding in the City</i> , Dragon Série - 9 photographies - 2010.	229
Marcel Duchamp, <i>La Mariée mise à nu par ses célibataires, même</i> , [<i>Le Grand Verre</i>], 1915-1923 / 1991-1992, réplique réalisée par Ulf Linde, Henrik Samuelsson, John Stenborg, sous le contrôle d'Alexina Duchamp, avec l'aide de Marcel Duchamp lui-même, huile, feuille de plomb, fil de plomb, poussière et vernis sur plaques de verre, feuille d'aluminium, bois, acier, 321 x 204,3 x 111,7 cm, l'oeuvre exposée au centre Pompidou en 1977 et en 2015	233
Bernard Moninot, <i>Silent Listen VII</i> , 2011, 140 x 114 cm, graphite et acrylique sur soie.....	243
248	
248	

Charlotte Charbonnel, <i>Nebulas</i> , 2014, gravure laser sur verre, 18 x 24 cm	248
Jean-Charles Taillandier, <i>L'énigme du Rouleau Césaire</i> , 2001, estampe sur papier japon, neuf fragments, exemplaire unique, 25 x 1900 cm, vue de l'exposition <i>Continuum rêvé et le rouleau Césaire</i> à la bibliothèque Stanislas, Nancy	252
Jean-Charles Taillandier, <i>L'énigme du Rouleau Césaire</i> , 2001, eau forte, aquatinte et collage sur papier japon, fragment 8 (détail), 20x40 cm	252
Mona Hatoum, <i>Sans titre</i> (tamis à mailles), 2008, frottage sur papier ciré, fixé sur une planche, 29.7 cm x 21 cm	259
Benjamin Hochart, <i>Cavalier #4</i> , 2009 – 2010, graphite, crayon de couleur, stylo, feutre, gouache, pastel, fusain, encre, marqueur, peinture en spray sur calque et sur mur, dimensions variables selon les modes de présentation, ici (calque plié en deux) 146 x 208 x 40 cm ; vue de l'exposition au Salon du Dessin Contemporain, Carrousel du Louvre, à Paris en 2010	261
Shahzia Sikander, <i>Echo</i> , 2010, acrylique, encre sur papier et mur,.....	264
762 x 1676 cm, vue de l'installation au Musée d'Art Contemporain de Tokyo.....	264
Bill Viola, <i>The Veiling</i> , 1995, deux projections vidéo en couleur depuis les extrémités opposées d'une grande salle obscure, à travers neuf grands voiles suspendus au plafond ; son mono amplifié sur deux canaux, quatre hauts-parleurs, 350 x 940 x 670 cm, 30 minutes. Performeurs : Gary Murphy, Lora Stone.	266
Ellen Gallagher, <i>Morphia</i> , 2008-2012, encre, 20 x 30 cm	270
272	
David Altmejd, <i>The Flux and the Puddle</i> , 2014, matériaux divers, 327,7 x 640,1 x 713,7 cm	272
Robert Rauschenberg, <i>Solstice</i> , 1968, sérigraphie sur portes automatiques en plexiglas, structure en métal sur socle, lampes électriques et composants électroniques, 304.8 x 436.9 x 436.9 cm.....	274
Anaïs Lelièvre, <i>Stratum II</i> , 2019, installation à partir du dessin <i>Schiste argile (Sion)</i> , retraité numériquement, papier, encre, colle, bois, environ 250 x 220 x 120 cm, vue de l'installation à <i>Drawing Now</i>	292
<i>Schiste argileux (Sion)</i> , 2018, dessin et mots mêlés, crayon et encre (rotring) sur papier, 21 x 29,7 cm.....	293
Paul Klee, <i>lignes actives</i> , 1921	334
Francis Bacon, <i>Three figures and a portrait</i> , 1975, peinture à l'huile et pastel sur toile, 198 x 147 cm.....	337
Clément Bagot, <i>Schalk jaune</i> , 2011, encre sur papier calque, 29,5 x 21 cm (à droite, un détail agrandi de l'œuvre)	343
Daniel Zeller, <i>Interchange, with Hydra</i> , 2013 (et détail de l'oeuvre à droite), encre et acrylique sur papier, 76.2 × 94 cm.....	345
Rose-Lynn Fischer, <i>The topography of tears</i> , 2008 - ..., photographies au microscope	347
Man Ray, <i>Élevage de poussière</i> . 1920. Négatif argentique sur film souple. 9,20 x 12 cm. ...	349
Tatiana Wolska, <i>Sans titre</i> , 2019, stylo et acrylique que papier, 30 x 40 cm.....	350
Tatiana Wolska, <i>Principe d'incertitude</i> , 2015, bouteilles plastiques Badoit thermochauffées, dimensions variables, <i>vue de la sculpture</i> au Palais de Tokyo, Paris.....	351
Tatiana Wolska, <i>Principe d'incertitude</i> , <i>vue de la sculpture</i> dans le jardin de l'hôtel de Sully, Paris.....	351
Jérôme Zonder, <i>L'Autre #1</i> , 2007, encre de Chine sur papier, 173 x 150 cm (et détail).....	356
Vue de l'exposition « Fatum », La maison Rouge, 2015.....	359
<i>Stratocyte</i> , crayon noir, crayons graphite, papier vergé, 40 x 50 cm.....	360
Yayoi Kusama, <i>N. F 1959</i> , huile sur toile, 105,4 x 132,1 cm.....	361

Yayoi Kusama, <i>Dots Obsession</i> , 2012, Matsumoto City Museum of Art, Nagano, Japon ...	364
Yayoi Kusama, <i>Infinity Mirror Room - Phalli's Field (or Floor Show)</i> , 1965/2013, tissu, miroir, panneaux de bois, 250 x 455 x 455 cm, vue de l'installation exposée à la Fondation Louis Vuitton, Paris, 2019	364
Stratocyte II, crayon noir, graphite, papier vergé, 40 x 50 cm	366
Jean-Luc Parant, <i>Éboulement</i> , 1991-..., <i>Work in progress</i> , collection du Musée d'Art Contemporain de Lyon.	368
<i>100 001 boules</i> , Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1985.	370
Jean Dubuffet, <i>L'Hourloupe</i> , juillet 1962, maquette du livre, stylo-bille rouge et bleu sur papier collé sur fond papier noir, encre blanche	374
Jean Dubuffet, <i>Réchaud four à gaz II</i> , mars 1966, huile sur toile, 116 × 89 cm	375
Jean Dubuffet, <i>Les Inconsistances</i> , 1964, polymère synthétique sur toile, quatre panneaux, 132 x 784 cm.....	376
	377
Jean Dubuffet, <i>La Closerie Falbala</i> , 1971-1973, 1610 m ² , Périgny-sur-Yerres	377
Jean-Pierre Raynaud, <i>La Maison</i> , 1969-1993, la salle de musique, carrelage, vitraux réalisés par Jean Mauret en 1977 d'après les plans de l'artiste	379
<i>Fibrolepsie I</i> , plaques d'acétate et plexiglas gravées, cadres en bois, dimensions variables, env. 120 x 250 cm, <i>work in progress</i>	380
Giuseppe Penone, <i>Propagation</i> , 1994-96, crayon feutre sur papier et sur mur, métal, eau, dessin au crayon-feutre sur papier, plexiglas. Deux éléments : mur de la galerie, bassin : 86 x 83 x 62 cm. Vue de l'exposition à la Galerie Paul Andriessse, Amsterdam.	382
Giuseppe Penone, <i>Propagation</i> (détail), 2012, empreinte de doigt, encre typographique sur onyx, 96×96 cm.	382
Léonard de Vinci, <i>Coupes d'un oignon et d'une tête humaine</i> , vers 1490, Encre sur papier, Windsor Castle, The Collection of Her Majesty the Queen	384
Sarah Sze, <i>Everything that Rises Must Converge</i> , 1999, matériaux divers, collection Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris	388
Michael Hansmeyer, Benjamin Dillenburger, <i>Grotto II, Digital grotesque</i> , 2017, impression 3D de sables de silice et liant, revêtement multicouches, 345 x 323 x 194 cm. Centre Pompidou.	392
David Altmejd, <i>The Flux and the Puddle</i> , 2014, matériaux divers, 327,7 x 640,1 x 713,7 cm	395
Tomàs Saraceno, <i>Webs of At-tent(s)ion</i> , 2018. Installation view at <i>On Air</i> , carte blanche exhibition to Tomás Saraceno, Palais de Tokyo, Paris, 2018. Courtesy of the artist and Esther Schipper (Berlin). Soixante-seize cadres pour araignées, soie d'araignée, fibre de carbone, lampes.....	399

Productions personnelles

<i>Étoilement</i> , neuf plaques de rhéналon gravé, crayon graphite sur mur, lampe, env. 90 x 120 cm	100
<i>Dermase I</i> , 24 x 30 cm, estampe sur papier calque, papier, peinture acrylique	21
<i>Dermase II</i> , 24 x 30 cm, estampe sur papier de soie, papier, peinture acrylique	21
<i>Microptose</i> , acétate gravé, dimensions variables	30
<i>Hagiasme I</i> , deux plaques de plexiglas gravé, papier gris, 25 x 60 cm	39
<i>Cyanose</i> , douze feuilles d'acétate gravées et trouées, encre bleue, structure en bois, 60 x 75	
<i>Dermase III</i> , Estampe sur papier Japon, acétate gravé, 40 x 75 cm, 2014.	57
<i>Strobiome</i> , papier calque, encre de Chine, env. 70 x 90 cm	72
<i>Protéscopies</i> , treize plaques de plexiglas, 10 x 15 x 80 cm environ, 2020.	82
<i>Vitrification</i> , trois plaques de plexiglas gravé, baguettes en PMMA, 30 x 70 x 15 cm	87
<i>Chromites</i> , Acétate gravé et brûlé, encre effaçable, fils, dimensions variables	95
<i>Sismose</i> , plexiglas, bois, rubans de leds, chaque plaque 85 x 165 cm	104
<i>Pneumotomie</i> , film en acétate ajouré au scalpel, 50 x 65 cm	110
<i>Dromite</i> , trois vitres, plastique gravé, 130 x 36 cm	117
<i>Tuboscopie</i> , plexiglas gravé, baguettes et tubes de PMMA, 90 x 90 cm	121
<i>Cytoplasmie</i> , cinq plaques de verre gravé, 30 x 40 cm	136
	138
<i>Scilliphasmes I</i> , papier calque gravé, 50 x 70 cm	138
<i>Inflammation</i> , estampes sur papier calque et papier blanc, 70 x 115 cm	143
<i>Fibrolepsie I</i> , plaques d'acétate et plexiglas gravées, cadres en bois, dimensions variables, ici env. 160 x 90 cm, <i>work in progress</i>	165
	167
<i>Hagiasme II</i> , deux plaques de plexiglas gravé, 50 x 80 cm	172
<i>Orbose II</i> , acétate gravé et ajouré, cadre, 70 x 95 cm	175
<i>Ethyrologies</i> , estampes sur papier calque, env. 30 x 40 cm	193
	198
<i>Photorayons</i> , plaque d'acétate gravé, peinture à l'huile, 15 x 25 cm	198
<i>Diacèles</i> , plexiglas fondu, tubes en plastique, diamètre env. 40 cm, hauteurs de 60 à 120 cm	225
	228
<i>Chromotomie I et II</i> , encre, estampes sur sacs plastiques, colle, papier, 55 x 80 cm chaque composition	249
<i>Scilliphasmes II</i> , papier calque gravé, 40 x 50 cm	255
<i>Scilliphasmes III</i> , calque gravé, 50 x 65 cm	257
<i>Orbose I</i> , deux plaques de plexiglass gravé, cadre en bois. 80 x 80 cm	284
<i>Circulations</i> , deux collages d'estampes sur papier de soie, cadres, chaque collage 50 x 130 cm env., <i>work in progress</i>	291
<i>Histémie</i> , encre rouge sur papier, 30 x 40 cm chaque support, cadres	295
<i>Macula</i> , 2018, encre sur papier, cadres, 50 x 70 cm chaque support	297
<i>Pellucide</i> , taille douce à la pointe sèche sur plaque de rhodoïd, 50 x 65 cm	304
<i>Dendrose</i> , quatre plaques de rhodoïd gravé, 4 x 10 x 15 cm	311
<i>Diascopie</i> , calque polyester ajouré, encre, env. 80 x 50 cm	326
<i>Modulorrhée</i> , boîtes en plexiglas, acétate gravé, encre, baguettes en PMMA transparent, env. 90 x 90 x 90 cm, <i>work in progress</i>	386
<i>Thraxites</i> , acétate gravé, bois, colle, env. 80 x 80 x 100 cm, <i>work in progress</i>	391
	392

Bibliographie

DICTIONNAIRES

- DAVIOT-LE THOREL Pascale, *Le Petit dictionnaire des artistes contemporains*, Paris, Larousse, 1997.
- LALANDE André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, [1926], PUF, « Quadrige », 2002.
- LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967
- REY Alain (dir), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, [1992] 2012.
- SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2010.

OUVRAGES GÉNÉRAUX

- AGAMBEN Giorgio, *Homo sacer, Le Pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Seuil, 1997
- ALBERTI Léon Battista, *De la peinture, De pictura*, [1435], trad. Jean-Louis Schefer, Paris, Éditions C. Grayson, 1975, Macula, Dédale, coll. « La littérature artistique », 1992.
- ALBERTI Léon Battista, *La peinture*, [1435], trad. Thomas Golsenne et Bertrand Prévost, revue par Yves Hersant, Paris, Seuil, 2004, II, 31,
- ANZIEU Didier (dir), *Les Enveloppes psychiques*, éd. Dunod, coll. Inconscient et culture, 1996.
- ANZIEU Didier, *L'Épiderme Nomade et la peau psychique*, Paris, éd. Aspygée, 1990.
- ANZIEU Didier, *Le Moi-peau*, [1985], 1995, Paris, Dunod, coll. « Psychismes »
- ARASSE Daniel, *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, coll. idées et recherches, 1992.
- ARENDET Hannah, *Condition de l'homme moderne*, trad. Georges Fradier, éd. Agora/Pocket, 2008.
- ARISTOTE, *La Métaphysique*, trad. J. Tricot), [1933], Paris, Vrin, coll. "Bibliothèque des textes philosophiques", 1986.
- ARISTOTE, *La métaphysique*, trad. Jules Barthélemy-Saint-Hilaire, Paris, Librairie Germer-Baillière Et Cie, 1879.
- ARNAUD Jean, *L'espace feuilleté dans l'art moderne et contemporain*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, Aix-Marseille Université, série « Histoire, théorie et pratique des arts », 2014.
- Artaud Antonin, « Lettre à Henri Parisot », *Lettres de Rodez*, Paris, G.L.M., 1946.
- ARTAUD Antonin, *Pour en finir avec le jugement de dieu, suivi de 'Le Théâtre de la cruauté' (1931-1933)*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003.
- AUDI Paul, *L'affaire Nietzsche*, Verdier, Le livre de Poche, 2013.
- AUDI Paul, *L'ivresse de l'art, Nietzsche et l'esthétique*, Librairie Générale Française, 2003.
- BACHELARD Gaston, *L'Eau et les Rêves*, Editions José Corti, 1942.
- BACHELARD Gaston, *L'Air et les songes*, Paris, Editions José Corti, 1943.
- BACHELARD Gaston, *La formation de l'esprit scientifique*, [1938], Paris, Vrin, 2000.

- BACHELARD Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960.
- BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, , coll. « Les massicotés », 1948.
- BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries et la volonté, Essai sur l'imagination des forces* Editions José Corti, Paris, 1948.
- BALZAC Honoré de, *Le chef d'œuvre inconnu et autres nouvelles*, Editions d'Adrien Goetz, Folio Classique, Gallimard, 1994.
- BARTHES Roland, *Le neutre*, cours au Collège de France [1977-1978], texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Paris, Seuil/Imec, 2002.
- BARTHES Roland, *Le neutre*, cours au Collège de France [1977-1978], texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Paris, Seuil/Imec, 2002.
- BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- BAUDRILLARD Jean, *L'effet Beaubourg*, Paris, Galilée, 1977.
- BELTING Hans, *Le chef-d'œuvre invisible*, [1998] trad. M.- N. Ryan, Nîmes, J. Chambon, 2003.
- BENJAMIN Walter, *Expérience et pauvreté*, [1933] trad. Cédric Cohen Skalli, Paris, Payot, 2011.
- BERGSON Henri, *Durée et simultanéité*, [1922], Paris, PUF, « Quadrige », 1998.
- BERGSON Henri, *Essais sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 1889.
- BERGSON Henri, *L'évolution créatrice*, [1907], Paris, PUF, « Quadrige », 1998.
- BERGSON Henri, *La pensée et le mouvant*, [1938], PUF, « Quadrige » 2009.
- BERNARD Claude, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris, J-B. Baillière et fils, 1865
- BICHAT Xavier, *Recherches physiologiques sur la vie et la mort* [1800] *et autres textes*, Paris, GF-Flammarion, 1994.
- BICHAT Xavier, *Traité des membranes en général, et de diverses membranes en particulier* (1816), Paris, Méquignon-Marvis, Libraire pour la partie de Médecine, ; Gabon Libraire, place de l'Ecole de Médecine, 1977.
- BORGES Jorge Luis, « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », dans *Fictions* [1944], trad. Jean-Pierre Bernès, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.
- BOURRIAUD Nicolas, *L'exforme, Art, idéologie et rejet*, Paris, PUF, « Perspectives critiques », 2017.
- BOUSQUET Catherine, *Cellule, étonne-moi !* Belin, coll. « Hors collection », 2007.
- BRETON André, *Le Phare de la Mariée*, dans *Le Minotaure*, n°6, Paris, hiver 1935.
- BRETON André, *Manifeste du Surréalisme*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », [1985], 1994.
- BRETON, André « Les grands transparents », dans « *Prolègomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* », [1942], dans *Manifeste du Surréalisme*, Folio Essais, Paris, Gallimard, [1985], 1994.
- BRUNO Giordano, *Des liens* [1891], trad. Danielle Sonnier et Boris Donné, Paris, Éditions Allia, 2001.
- BRUSATIN Manlio, *Histoire de la ligne*, trad. Anne Guglielmetti, Paris, Flammarion, coll. « Champs », [1993], [2001], 2002.
- BUFFON, « *L'Unau et l'Ai* », dans *Histoire Naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roi*, Tome Treizième (« Histoire Naturelle des Quadrupèdes » X), Imprimerie royale, Paris, 1765.
- CAILLOIS Roger, « mimétisme et psychasthénie légendaire » [1938], dans *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1989.
- CARROLL Lewis, *Les aventures d'Alice au pays des merveilles* [1865], *De l'autre côté du miroir et ce qu'Alice y trouva* [1871], trad. Henri Parisot, [1968, Flammarion], dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1990.

CARROLL Lewis, *Sylvie et Bruno*, trad. Fanny Deleuze, Seuil, [1889], coll. « Points Roman », 2000.

CELANT Germano, *Giuseppe Penone*, trad. A. Machet, Milan-Paris, Electa, 1989.

CELANT Germano, manifeste de l'Arte Povera, 1967, (<https://www.academia.edu/7996498/>)

CHAMPFLEURY, *Le Réalisme*, Paris, éditeurs Michel Lévy frères, 1857.

CHARDIN (de) Pierre Teilhard, *Le phénomène humain*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1956.

CHENG François, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Paris, éd. du Seuil, 1991.

CHIROLLET Jean-Claude, *Art fractaliste, la complexité du regard*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2005.

DAGOGNET François, *Faces, surfaces, interfaces*, [1982], Paris, Vrin, 2007

DAGOGNET François, *La peau découverte*, Le Plessis Robinson, Institut Synthelabo, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », 1998.

DAGOGNET François, *Rematéraliser, matières et matérialismes*, Paris, Vrin, 1989.

DAVILA Thierry, *De l'inframince, Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, Editions Du Regard, 2010.

DAWKINS Richard, *Le gene égoïste*, [1976], Paris, Éditions Odile Jacob, 2003.

DELACROIX Eugène, *Journal*, [1854, Éditions Joubin], Paris, Plon, 1980.

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, [1981], Paris, Editions du Seuil, « L'ordre philosophique », 2002.

DELEUZE Gilles, Guattari Felix, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie II*, Les Éditions de Minuit, Paris, coll. « Critiques », 1980.

DELEUZE Gilles, *L'île déserte et autres textes, Textes et entretiens, 1953-1974*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

DELEUZE Gilles, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. « Critique », 1988.

DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1969.

Deleuze Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, 1962, PUF, Paris.

DELEUZE Gilles, *Pourparlers, 1972-1990*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.

DÉMOCRITE, *De l'existence des atomes*

DESCARTES René, *La Recherche de la Vérité par la lumière naturelle*, [1684], 2009, Quadrige, PUF.

DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Bibliothèque des sciences humaines, NRF, Gallimard, 2005.

Didi-Huberman Georges, *Être crâne, lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Fables du lieu », 2000.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image ouvrante I, Ouvrir Vénus, Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, Coll. « Le Temps des images », 1999.

DIDI-HUBERMAN Georges, *La Ressemblance par contact, archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2008.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Phasmes, Essais sur l'apparition*, Les Éditions de Minuit, collection Paradoxe, 1998.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Sur le fil*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Fables du temps », 2013.

DOSSE François, *Gilles Deleuze, Felix Guattari, biographie croisée*, Paris, La Découverte, 2007.

DUBUFFET Jean, *Asphyxiante culture*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, coll. « Libertés nouvelles », 1968.

DUBUS Pascale, *Transparences. Architecture, peinture, sculpture, esthétique, histoire de l'art*, Les Éditions de la Passion, 1999.

DUCHAMP Marcel, *Duchamp du signe* suivi de *Notes*, (1975/1980), écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet et Paul Matisse, Paris, Flammarion, 2008.

DUCHAMP Marcel, *Entretien avec Pierre Cabanne*, Paris, Allia, 1966.

Dumas Stéphane, *Les peaux créatrices, Esthétique de la sécrétion*, Paris, Klicksiek, 2014.

ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1962.

EDE François *Playtime*, Stéphane Goudet, Éditions Cahiers du cinéma, 2002.

EGAÑA Miguel, « Comment Beaubourg détruisit l'art moderne », communication personnelle.

FERARI Federico, Nancy Jean-Luc, Nus sommes, *La peau des images*, Bruxelles, Y. Gevaert, 2002.

FIRKET Henri, *La cellule vivante* [1962], Paris, PUF, 1992.

FOCILLON Henri, *Maîtres de l'estampe*, Paris, Flammarion, coll. « Arts et métier graphiques », 1969.

FOCILLON Henri, *Vie des formes* [1943], Paris, PUF, 2010.

FOUCAULT Michel, « Les hétérotopies », Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines », 1994.

FOUCAULT Michel, *La naissance de la clinique*, [1963] PUF, Paris, « Quadrige », 2015.

FOUCAULT Michel, *Naissance de la clinique*, Paris, PUF, « Quadrige », (1963), 2015.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir, Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, « Tel », 1975.

FRECHURET Maurice, *Le mou et ses formes, essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe siècle*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2004.

FREUD Sigmund, « Complément métapsychologique à la théorie du rêve » [1915], dans *Œuvres complètes XIII*, Paris, PUF, 1988.

FREUD Sigmund, « L'inquiétant », trad. J. Altounian, dans *Œuvres complètes de Freud / Psychanalyse*, tome XV, Paris, Presses universitaires de France, 1996.

FREUD Sigmund, « L'Inconscient », dans *Métapsychologie*, trad. M. Bonaparte et A. Beraman, Paris, Gallimard

FREUD Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir* [1920], Paris, Payot 2010.

FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse*, trad. S. Jankélévitch, Éditions Payot, 1968.

FREUD Sigmund, *L'interprétation des rêves*, trad. I. Meyerson, Paris, PUF, 1967.

FREUD Sigmund, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen* (1907), précédé de *Gradiva, fantaisie pompéienne* par Wilhelm Jensen, trad. Paule Arbex et Rose-Marie Zeitlin [1983], Paris, Gallimard, « NRF », 1986.

FREUD Sigmund, *Le malaise dans la civilisation* [1930], trad. Bernard Lortholary, Paris, Éditions Points, 2010.

Sigmund, *Œuvres complètes de Freud / Psychanalyse, tome XV*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.

FREUD Sigmund, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, (1902), trad. Serge Jankélévitch, Lausanne, Payot, 1967.

GAUGUIN Paul, *Correspondance de Paul Gauguin, documents, témoignages*, I, 1873-1888, Paris, Fondation Singer-Polignac.

GAUGUIN Paul, *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, Paris, Grasset, 1946.

GIDE André, *Incidences*, Paris, Gallimard, 1924.

GIGOUX Jean, *Causeries sur les artistes de mon temps*, Paris, Calmann-Lévy, 1885.

Giuseppe PENONE, *La structure du temps*, trad. F. Ferri, Annecy, DAO-La Petite Ecole, 1993, Annecy.

GUERIN Michel et NAVARRO Pascal (dir.), *Les limites de l'œuvre*, Aix-En-Provence, Publications de l'Université de Provence, actes du colloque, coll. « Théorie et pratique des arts », 2007.

GUÉRIN Michel, *La transparence comme paradigme*, Aix-en-Provence, Publication Université de Provence, coll. « Arts », 2008.

Hadot Pierre, *Le voile d'Isis, Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Paris, Gallimard, 2004.

HEGEL, G. W. *Esthétique des arts plastiques*, [1835], textes présentés et annotés par Bernard Teyssède, Hermann, Éditeurs des sciences et des arts, coll. « Savoir : lettres », 1993.

HEGEL, G. W. *Esthétique des arts plastiques*, [1835], textes présentés et annotés par Bernard Teyssède, Hermann, Editeurs des sciences et des arts, coll. « Savoir : lettres », 1993.

MICHAUX Henri, *La vie dans les plis*, [1949], 1989, Paris, Gallimard, « NRF/Poésie ».

HENROT Geneviève, *Peaux d'âme*, Paris, Honoré Champion, 2009.

HEROLD Michel, DAVID Véronique, *Vitrail – V^{ème}-XXI^{ème} siècle*, Paris, Éditions du patrimoine/Centre des monuments nationaux, Swan éditeur, 2014.

HEYENGA Laura, *Paper Cutting: Contemporary artists/ Timeless craft*, San Francisco, Chronicle books, 2011.

<https://www.gutenberg.org/files/19149/19149-h/19149-h.htm>

JACOB François, *La logique du vivant*, Gallimard, 1970.

JONAS Hans, *Le phénomène de la vie, Vers une biologie scientifique*, trad. Danielle Lories, Paris/Bruxelles, Editions De Boeck Université, coll. « Sciences Ethiques Sociétés », 2001.

JOUFFRET Esprit Pascal, *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions*, Paris, Jacques Gabay, 2003.

JULLIEN François, *Traité de l'efficacité*, Paris, Grasset/Livre de poche, 1996.

JUNOD Philippe, *Transparence et opacité, Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne, Pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*, [1976], Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 2004.

KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Paris, PUF, 1986.

KANT Emmanuel, *Qu'est-ce que les Lumières*, [1784], trad. française J.-M. Muglioni, Hatier, 1999.

KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, [1956], trad. Pierre-Henri Gonthier [1964], Paris, Éditions Denoël, 1985.

KLEIN Melanie, « *Les racines infantiles du monde adulte* », [1959], dans *Envie et gratitude et autres essais*, trad. Victor Smirnoff, Gallimard [1968], « Tel », 1978.

KLEIN Mélanie, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1968.

LACAN Jacques, « *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique* », [1949], dans *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1966.

LACAN Jacques, *Les complexes familiaux*, Bibliothèque des Analytica, Navarin Éditeur, 1984.

LANCIONI Daniela (dir.), *Giuseppe Penone : L'image du toucher*, Académie de France à Rome, Villa Médicis, Hazan, Amiens, FRAC Picardie, 1994.

LASCAULT Gilbert, *Écrits timides sur le visible*, [1979], Paris, Les Éditions du Félin, « Les marches du temps », 2008.

LE PENVEN Françoise, *L'art d'écrire de Marcel Duchamp, À propos de ses notes manuscrites*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2003.

LEBENSZTEJN Jean-Claude, *L'art de la tache, Introduction à la Nouvelle Méthode d'Alexander Cozens*, Editions du Limon, Chalon-sur-Saône, 1990.

LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, coll. "Poétique", 1975.

LEROY-GOURHAN André, *L'Homme et la matière*, Albin Michel, 1943.

LEVAILLANT Françoise, *André MASSON, Le rebelle du Surréalisme, Écrits*, [1976], Paris, Hermann, « Savoirs : sur l'art », 1994.

LISTA Giovanni, *Futurisme, Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'âge d'homme, 1973.

LONG Olivier, *L'œuvre comme exercice spirituel, l'imaginaire stoïcien des artistes*, Paris, Hermann, coll. « Sciences humaines & sociales », 2013.

LUCRECE, *De la Nature*, trad. Charles Guittard, Paris, Imprimerie Nationale Éditions, coll. "La Salamandre", 2000.

LYOTARD Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971.

MAC LUHAN Marshall, *Le village global, transformations de la vie sur terre et des médias au 21^e siècle*, Oxford University Press, New-York, 1989.

MARAIS Christian, *L'Âge du plastique, Découverte et utilisations*, Éditions L'harmattan, coll. « Acteurs de la science », Paris, 2005.

MARIN Louis, *Opacités de la peinture*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en sciences Sociales, Coll. « L'histoire et ses représentations », 2006.

MATHE Jean, *Léonard de Vinci, Dessins anatomiques*, Montréal, Liber, 1984.

MCLUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias, les prolongements technologiques de l'homme*, [1964], trad. Jean Paré, Paris, Éditions Mame/Seuil, 1968.

MÈREDIEU (de) Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, [Bordas, 1994], Paris, Larousse, 2004.

MICHAUX Henri, *L'Espace du dedans*, Paris, Gallimard, 1966.

MICHAUX Henri, *La vie dans les plis*, [1949], Paris, Gallimard, « NRF/Poésie », 1989.

MICHAUX Henri, *Misérable miracle*, [La mescaline, 1956], Gallimard, NRF, 1956.

MICHAUX Henri, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.

MOHOLY-NAGY Lászlò, « Espace-temps et photographie » [1943], dans « *Peinture Photographie Film* » et autres écrits sur la photographie., Nîmes, Jacqueline Chambon, Coll. « Rayon Photo », 1993

MOLINIER Denis, *L'alchimie de Flamel*, Carcassonne, Editions d'art Savary, 1989.

MONBEIG GOGUEL Catherine, « *le tracé invisible des dessins de Raphaël, pour une problématique des techniques graphiques à la Renaissance* », Studi Su Raffaello, I, colloque d'Urbino et de Florence, 14 avril 1984, M.S. Hamoud et M. L. Stocchi, Urbino, QuattroVenti, 1987.

MONOD Jacques, *Le hasard et la nécessité*, Paris, Seuil, 1970.

MONS Alain, *La Traversée du visible*, Paris, Éditions de la Passion, 2002.

MONTAIGNE (de) Michel, « Du repentir », dans *Essais*, 1580, III, 2.

MUMFORD Lewis, *La cité à travers l'Histoire*, trad. Guy et Gérard Durand, (1961) Éditions Agone, Marseille, 2011.

NIETZSCHE Friedrich, *L'origine de la tragédie*, [1906], trad. J. Marnold et J. Morland, édition électronique, Les Echos du Maquis, 2011.

NIETZSCHE Friedrich, *La généalogie de la morale*, [1887], trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1900.

NIETZSCHE Friedrich, *Le Gai Savoir*, [1882], trad. Patrick Wotling, Paris, Flammarion, 2007.

NOVALIS, *Semences*, trad. Olivier Schefer, Paris, Éditions Allia, 2004.

Ovide, *Métamorphoses*, livre VI, 385, trad. A.-M. Boxus et J. Poucet, Bruxelles, 2006.

PANOFSKY Erwin, *Architecture gothique et pensée scolastique*, trad. et postface Pierre Bourdieu, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 2011.

PANOPOLIS (de) Nonnos, *Les dionysiaques*, t. VII, chant XIX, 320-24, trad. J. Gerbeau, Paris, *Les Belles Lettres*.

PASCAL Blaise, *Les pensées*, Paris, édition P. Dinot, 1817.

PAZ, Octavio *Deux transparents : Marcel Duchamp et Lévi-Strauss* [1967], trad. Monique Fong-wust et Robert Marrast. Paris, Gallimard, NRF, coll. « Les Essais », 1971.

PENONE Giuseppe, *La structure du temps*, trad. F. Ferri, Annecy, DAO-La Petite Ecole, 1993.

- PENONE Giuseppe, *Le regard tactile, Entretiens avec Françoise Jaunin*, Lausanne, Bibliothèque des arts, 2012.
- PENONE Giuseppe, *Respirer l'ombre*, Paris, Éditions de l'ENSBA, 2008.
- PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, 1974.
- PICON Gaëtan, *Le Travail de Jean Dubuffet*, Genève, Editions Albert Skira, 1973.
- PILES Roger (de), *Cours de peinture par principes* [1708], préface de J. Thuillier, Paris, Gallimard, « Tel », 1989.
- PLATON, *La république*, trad. G. Leroux, Paris, Garnier-Flammarion, 2002.
- PLINE L'Ancien, *Histoire Naturelle*, livre XXXV, traduction J-M Croisille, introduction et notes P.E. Dauzat, Paris, Les belles lettres, 1997.
- POINCARÉ Henri, *La science et l'hypothèse*, [1902], Paris, Flammarion, 1968.
- PSEUDO-AREOPAGITE Denys (le), *De caelesti hierarchia*, Leyde, Éditions E.J. Brill, 1959.
- RIBON Michel, *À la recherche du temps vertical dans l'art, Essai d'esthétique*, Éditions Kimé, Paris, 2002.
- RICHTER Gerhardt, « Entretien avec Hans-Ulrich Obrist » [1993], dans *Textes*, trad. Catherine Métais Bürhendt, Dijon, Les presses du réel, 1999.
- RICHTER Gerhardt, *Textes*, Dijon, Les presses du réel, 1999.
- ROQUE Georges, *Qu'est-ce que l'art abstrait ? Une histoire de l'abstraction en peinture, 1860-1960*, Paris, Gallimard, 2003.
- ROUSSEL Raymond, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Editions Alphonse Lemerre. 1935.
- ROUSSEL Raymond, *Locus Solus*, Paris, Editions Alphonse Lemerre, 1914.
- RUSKIN John, *The complete works of John Ruskin*, Londres, éditions George Allen, 1903-1912.
- SAKKA Michel, *Histoire de l'anatomie humaine*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1997.
- SALAMON Lorenza, *Comment regarder... la gravure, Vocabulaire, genres et techniques*, [2010], trad. Claire Mulkay, Paris, Hazan, 2011.
- SCHEERBART Paul, *L'architecture de verre*, [1914], trad. Pierre Galissaire, Belval, Éditions Circé, 1995.
- SCHEFER Olivier, *Novalis*, Paris, Éditions du félin, 2011.
- SCHILLER, *Poésies*, trad. Xavier Marmier, Paris, Éditions Charpentier, 1854.
- SCHOPENHAUER Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, [1819], trad. fra. A. Burdeau, Paris, PUF, « Quadrige », 2014.
- SCHWITTERS Kurt, *Merz*, trad. Marc Dachy, Corinne Graber, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1990.
- STAROBINSKY Jean, *Jean-Jacques Rousseau, La transparence et l'obstacle*, Gallimard, 1971.
- SYLVESTER David, *Entretiens avec Francis Bacon*, Paris, Flammarion, 2013.
- TAILLANDIER Jean-Charles, *L'énigme du rouleau Césaire*, présentation de Jean-François Clément, Nancy, éd. La dragonne, coll. « Curiosa », 2001.
- TANIZAKI Jun'ichiro, *Eloge de l'ombre*, [1933], trad. René Sieffert, Cergy [1977], Publications orientalistes de France, 1993.
- VALÉRY Paul: *L'idée fixe* [1931], *Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960
- VALÉRY Paul. *Tel Quel*, 10^e édition,
- VAN GOGH Vincent, *Correspondance générale*, trad. M. Beerblock et L. Roëtlandt, Paris, Gallimard, 1990.
- VELE Magali, *Ecorchés, l'exploration du corps*, Paris, Albin Michel, 2001
- VÉSALE André, *De Humani Corporis Fabrica*, Bâle, Johannes Oporinus, 1543.

- VINCI (de) Léonard, *Carnets*, texte établi et annoté par Edward McCurdy, trad. Louise Servicen [1942], Paris, Gallimard, « Quarto », 2019.
- VINCI (de) Léonard, *Traité de la peinture*, trad. A. Chastel, Paris, Calmann-Lévy, 1651, 2003.
- VIOLA Bill, *Reasons for Knocking at an Empty House, Writings 1973-1994*, traduction de J. Neutre, Cambridge, MIT Press, 1995.
- VIRILIO Paul, *Cybermonde ou la politique du pire, Conversations pour demain*, Paris, Editions Textuel, 2010.
- VIRILIO Paul, *Esthétique de la disparition*, Paris, Editions Galilée, 1989.
- VIRILIO Paul, *La vitesse de libération*, Paris, Editions Galilée, 1995.
- VIRILIO Paul, *Un paysage d'événements*, Paris, Editions Galilée, 1996,
- WILDE Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray non censuré*, [1890, révisé en 1891], trad. Anatole Tomczak, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, « Les cahiers rouges », 2016.
- WILSON Stephan, *Art et Science*, trad. Gilles Berton, Paris, Thames & Hudson, 2010.
- WOLFSON Louis, *Le schizo et les langues, ou la phonétique chez le psychotique, esquisses d'un étudiant de langues schizo-phrénique*, Paris, Gallimard, « NRF », « Connaissance de l'Inconscient », 1970.
- XÉNOPHON, *L'Anabase*, livre I, chap. 2, § 8.
- ZAMIATINE Eugène, *Nous autres*, [1920], trad. B. Cauvet-Duhamel, préf. George Semprun, Paris, Gallimard, 1971.
- ZOLA Émile, *Correspondance, tome I (1858-1867)*, Paris-Montréal, Editeurs B. H. Bakker, C. Becker et H. Mitterand, Editions du CNRS-Presses de l'université de Montréal, 1978.
- ZOLA Émile, *L'œuvre*, dans *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire, IV*, dir. Armand Lanoux, Paris, Gallimard, NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », Editions Fasquelle & Gallimard, 1966.
- ZOLA Émile, *Nouvelle Campagne (1897)*, *Œuvres complètes*, t. XIV, dir. Henri Mitterand, Paris, Tchou-Fasquelle, « Cercle du livre précieux », 1970.

MONOGRAPHIES ET CATALOGUES D'EXPOSITION

- ALLEY Ronald, *Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art other than Works by British Artists*, Londres, Éditions Tate Gallery et Sotheby Parke-Bernet, 1981.
- ARCHER Michael, BRETT Guy et al., *Mona Hatoum*, Londres, Phaidon, 1997.
- ARMLEDER John (dir.), *Vides, une rétrospective*, Centre Pompidou/ Kunsthalle Bern, centre Pompidou-Metz, 2009.
- ARNAULD Pierre, *Calder : mouvement et réalité*, Hazan, Paris, 2009
- BAILLY Jean-Christophe, Moninot, catalogue, éd. André Dimanche, 2012.
- BAILLY Jean-Christophe, *Bernard Moninot*, Marseille, éditeur André Dimanche, 2012.
- BASHKOFF Tracey, *John Baldessari : Somewhere Between Almost Right and not Quite (With Orange)*, (dir.) Berlin, Deutsche Guggenheim, 2004
- BERTHET Dominique, *L'imprévisible dans l'art*, série Esthétique – Ouverture philosophique.
- BOWES Alan (dir.), *Naum Gabo, Sixty years of Constructivism*, Tate Gallery, 1987.
- BRAYER Marie-Ange (dir.), *Imprimer le monde*, Les Éditions du Centre Pompidou, 2017.
- BUCCI-GLUCKSMANN Christine, « l'ombre du blanc », dans *Bernard Moninot*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, Les Éditions du Jeu de Paume, RMN, 1997.
- BUCCI-GLUCKSMANN Christine, *Bernard Moninot*, Paris, Françoise Bonnefoy, Sarah Clément, Isabelle Sauvage, Galerie nationale du Jeu de Paume, éd. Jeu de Paume, RMN, 1997.
- CONIO Gérard, *Le Constructivisme russe*, Lausanne, Éditions L'âge d'homme, 1987.
- DESANGES Guillaume et PIRON François, *L'architecture de verre*, Nice, Éditions Xavier Barral / Villa Arson, 2006.
- DESANGES Guillaume, PIRON François, *L'architecture de verre*, Nice, Éditions Xavier Barral / Villa Arson, 2006.
- DUBUFFET Jean Dubuffet, Paris, dir. Daniel Abadie, Éditions du Centre Georges Pompidou, 2001.
- DURING Elie, JEANPIERRE Laurent, KIHLMANN Christophe (dir.), *In actu, de l'expérimental dans l'art*, Dork ZABUNIAN, Publications des Marquisats, École supérieure d'art d'Anancy, Les Presses du Réel, 2007.
- EIZYKMAN Boris (dir.), *Dessiner dans la marge*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Esthétiques-ars », 2004
- FARGIER Jean-Paul, *Bill Viola, Expérience de l'infini*, Paris, Éditions RMN, Grand Palais, 2014.
- FERRANTE Marc, *Jeux de mains*, catalogue de l'exposition éponyme, textes de Christiaan Gattinoni, Philippe Bassnagel, Michel Le Du, Marc Ferrante, 2010.
- FERRANTE Marc, *Jeux de mains*, Nancy, Éditeur Centre culturel André Malraux, 2010.
- GABO Naum, *Sixty years of Constructivism*, Tate Gallery, dir. Alan Bowes, 1987.
- GATTINONI Christian (dir.), *Marc Ferrante, jeux de mains*, Nancy, 2010.
- Glasstress, 53^e esposizione internazionale d'Arte*, dir. Gabriele NASON, Filomena Moscatelli, Milan Éditions Charta, , 2009.
- GROS DE BELER Aude (dir.), *Nuage*, Arles, Actes Sud, Musée Réattu, 2013.
- HERGOTT Fabrice (dir.), *David Altmejd, Flux*, entretiens entre David Altmejd, Robert Vifian, et François
- HEROLD Michel *Vitrail – V^{ème}-XXI^{ème} siècle*, dir. et Véronique David, Paris, Éditions du patrimoine/Centre des monuments nationaux, Swan éditeur, 2014.
- HEROLD Michel, DAVID Véronique, *Vitrail – V^{ème}-XXI^{ème} siècle*, Paris, Editions du patrimoine/Centre des monuments nationaux, Swan éditeur, 2014.
- HEYENGA Laura, *Paper Cutting : Contemporary artists/ Timeless craft*, San Francisco, Chronicle books, 2011.

KAPOOR Anish, *Monumenta 2011 : Léviathan*, RMN, Paris, 2011.

KLEIN Yves, *Corps, couleur, immatériel*, Paris, Centre Pompidou, 2006.

KUSAMA Yayoi, textes de Akira TATEHATA, Laura HOPTMAN, Udo KULKERMANN, Catherine TAFT, Londres, Phaidon, 2017.

LANCIONI Daniela (dir.), Giuseppe Penone, *L'image du toucher*, Académie de France à Rome, Villa Médicis, Hazan, Amiens, FRAC Picardie, 1994.

LATOURE Bruno, MELLOR David, SCHLESSER Thomas, *Sophie Riestelhueber, Opérations*, Dijon, Les presses du réel, 2009.

LAURENZA Domenica, *Léonard de Vinci, dessins anatomiques*, Paris, Gründ, 2010.

LEBON Elisabeth, BRULLÉ Pierre, *Antoine Pevsner, Catalogue raisonné de l'œuvre sculpté*, Editions Association « Les amis de Pevsner »/galerie-éditions Pierre Brullé, Paris 2002.

LEBON Elisabeth, BRULLÉ Pierre, *Antoine Pevsner, Catalogue raisonné de l'œuvre sculpté*, Paris Éditions Association « Les amis de Pevsner »/ Galerie-éditions Pierre Brullé, 2002.

LEMNY *Antoine Pevsner dans la collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, dir. Doïna. Éditions Centre Pompidou, Paris, 2001.

Lemny Doïna (dir.), *Antoine Pevsner, Catalogue de l'exposition*, Éditions Centre Pompidou, Paris, 2001.

LEMNY Doïna (dir.) *Antoine Pevsner dans les collections du Centre Georges Pompidou* Paris, France, Centre Pompidou 2001.

LEONI Giovanni, *Ludwig Mies Van der Rohe*, Actes Sud, coll. Grands Architectes, 2009.

Les Immatériaux, Paris, Centre Georges Pompidou, BONNET Éric 1985, (dir.), *Esthétiques de l'écran, lieux de l'image*, L'Harmattan, coll. Eidos, 2013, Paris.

LIPPARD Lucy, *Eva Hesse*, Cambridge, Da Capo Press, 1992.

LOISY (de) Jean, *Jean-Luc Parant, De l'infime et l'infini, et retour, portrait de l'artiste en boule*, Arles, Actes Sud, 2007.

LOREAU Max, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet*, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1968.

MICHAUD Philippe-Alain, *Comme le rêve le dessin*, Paris, éd. Louvre centre Pompidou 2005.

MOSCATELLI Filomena (dir.), *Glasstress, 53^e esposizione internazionale d'Arte*, Milan, Éditions Charta, 2009.

NASH Steven *Naum Gabo, Sixty years of Constructivism*, Jörn Merkert, Londres, Éditions Prestel, 1985.

NASON Gabriele (dir.), Filomena MOSCATELLI, Editions Charta, *Glasstress, 53^e esposizione internazionale d'Arte*, Milan, 2009.

NEVELSON Louise, *Aubes et crépuscules*, Entretiens avec Diana MAC KOWN, trad. Camille Hercot, Paris, Les Éditions des femmes, 1983.

OTTINGER Didier, *Bacon en toutes lettres*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2019.

PENONE Giuseppe, FIBICHER Bernard, *Regards croisés*, Lausanne, Éditions du Musée cantonal des Beaux-Arts Lausanne, 2015.

POLLOCK Griselda, CORBY Vanessa, *Encountering Eva Hesse*, Munich, Berlin Londres, NY, 2006.

SARACENO Tomás, *Cloud Cities*, catalogue de l'exposition à la Hamburger Bahnhof, Éditions Daniel Birnbaum, Udo Kittelmann, Hans Ullrich Obrist, coll. « Distanz », 2011.

SEBAN Alain (dir), *Erre, variations labyrinthiques*, Paris, Les Éditions du Centre Pompidou-Metz, 2012.

SEMIN Didier, *Arte Povera*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2016.

SIDINA Natalia, *Naum Gabo*, Tate Editions, Londres, 2012.

STORR Robert, *ART : 21, Art in the twenty-first century*, New York, Harry N. Abrams Éditeur, 2001.
TERNOIS Daniel dir *Jacques Callot (1592-1635)*, Actes du colloque de Nancy, [1992], Paris, Klincksieck, 2000.
VATURI Jessica (dir.), *Ouvrir/Couvrir*, Paris, Verdier, 2004.

FILMOGRAPHIE

ALMODÓVAR Pedro, *La piel que habito*, 2011.
DUNNING George, *Yellow Submarine*, 1968.
GLAZER Jonathan *Under the skin*, 2013.
HAMILTON Guy, *Goldfinger*, 1964.
TATI Jacques, *Mon oncle*, 1958.
TATI Jacques, *Playtime*, 1967.
VIDOR Charles, *Gilda*, 1946.

ARTICLES

ALTMEJD David, dans « Entrevue avec David Altmejd » / entretien avec Robin Jeffrey, *Magazine du Musée des beaux-arts du Canada*, 5 janv. 2015.

ARTAUD Antonin, « L'arve et l'aume, tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll », dans *L'Arbalète*, n° 12, 1965.

BENHAMOU-HUET Judith : « Le roi Rauschenberg », *Les échos*, 13 oct. 2006

BENOIT Guillaume, « Entretien avec Tatiana Wolska », *Slash magazine*, le 5 mai 2014.

BERNIER Rosamond, « *Propos d'un sculpteur* », interview d'Antoine Pevsner, *L'Œil*, Novembre 1956.

BRETON André, « Le Phare de la Mariée », *Le Minotaure*, n°6, Paris, hiver 1935.

CELANT Germano « Appunti per una guerriglia », dans *Flash Art*, n°5, novembre – décembre 1967.

Claudine Galéa, « “Fait” ou le cœur du désert koweïtien », *La marseillaise*, dimanche 7 février 1993.

DAWKINS Richard, « La loi des gènes », *Pour la science*, n° 219, janvier 1996.

DE GALBERT Antoine et ZONDER Jérôme, Propos recueillis par Yamina Benaï, dossier de presse de l'exposition, *L'OFFICIEL ART*, n° sept. - oct. - nov. 2014.

BENOIT Guillaume, « Entretien avec Tatiana Wolska », *Slash magazine*, 5 mai 2014.

HALLETT Tracy, « Topography of tears », *Black + white Photography magazine*, octobre 2016.

HERNANDEZ Brigitte, Entretien avec Liu Bolin, *Le point*, 15 novembre 2017.

JEAN Clair, ESCHAPASSE Maurice, MALCHUS Peter, « Entretien avec Francis Bacon », *Chroniques de L'Art vivant* n°26, décembre 1971-janvier 1972.

LAUGIER Sandra, « Scarlett Johansson joue sa peau », *Libération*, 18 juillet 2014.

MAGHIA Rémi, « L'art dans la peau », *Dermato Mag*, vol. 5, n°3, 2017

MALDONADO Guitemie, *Bernard Moninot, le dessin dans ses moindres écarts*, Art Press n° 421, Avril 2015.

MANZINI Elio et PETRILLO Antonio, « Les modes de la transparence », dans *Traverses* n°46, revue du Centre National de Création Industrielle, dir. Hélène Ahrweiler, Centre Georges Pompidou, mars 1989.

MARTIN Serge, « Jean-Luc Parant, un éboulement poétique par les yeux », dans *Le Français Aujourd'hui* n° 143, 2003/4.

RAUSCHENBERG Robert, "Random order", *Location 1*, n°1, New York, 1963.

ROUGEMONT Denis (de), « Marcel mine de rien », *Preuves*, n° 204, février 1968.

SLATMAN Jenny, « L'imagerie médicale du corps interne », *Methodos, Savoir interne*, n°4, *Penser le corps*, 2004.

SITES D'ARTISTES

<https://www.rose-lynnfisher.com/>
<https://www.rose-lynnfisher.com/>
www.robertlongo.com <https://chairdupapier.fr/>
<http://www.taillandier-art.com/>

