Trace discontinue, mémoire graphique

Julien Feyt

▶ **To cite this version:**

Julien Feyt. Trace discontinue, mémoire graphique. Art et histoire de l'art. 2013. dumas-00941674

HAL Id: dumas-00941674

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00941674

Submitted on 4 Feb 2014

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 I, Panthéon-Sorbonne
UFR 04 d'Arts Plastiques et Sciences de l'Art

Trace discontinue, mémoire graphique

Julien Feyt
Étude dirigée par Michel Sicard
Master 2 recherches art de l'image et du vivant
Année Universitaire 2012 / 2013

Résumé

Dans le cadre de mes recherches je me suis questionné sur les notions de la trace ainsi que l'empreinte en utilisant ma pratique du dessin spontané en tant que commencement de celles-ci. Puisque dans ma pratique je transforme ou réinterprète mes dessins, traces avec l'aide de la presse , dans le cadre de la gravure ou lithographie, ou elles sont dématérialisées afin d'être mises en mouvement dans la vidéo ou en tant qu'installation modulaire.

Mots clés

Temps, empreinte, trace, mémoire, effacement, fragment

Sommaire

Introduction p.5

1. La trace graphique comme représentation de l'instant p.13

1.1 Le dessin spontané p.14
1.2 Le dessin performé p.21
1.3 La trace temporelle p.29
1.4 La trace mémorielle p.36

2. La trace mécanisée p.39

2.1 L'empreinte comme geste p.39
2.2 La machine à dessiner p.45
2.3 Réinterprétation par la machine p.54
2.4 L'effacement p.62

3. La trace augmentée p. 73

3.1 trace immatérielle p.73
3.2 Évolution et prolifération p.80
3.3 Numérisation et interaction p.89

Conclusion p.103

Table des illustrations p.105

Index des notions p.107

Index des noms p.109

Bibliographie p.111

Introduction

Le dessin a toujours été présent dans ma pratique artistique. Bien que je le pratiquais beaucoup, je les montrais peu au public car cela représentait pour moi quelque chose de trop personnel ou intime car il n'y a aucune étape filtre ou autre qui distancie le dessin du corps. Françoise Jaunin définit que « par le dessin mieux que par n'importe quel autre médium, il entre dans le processus intime de la création, presque dans la tête même de l'artiste »[1].

Je me suis rendu compte que je donnais davantage d'importance au geste et laissais la main agir seule sans réellement contrôler la forme qui serait produite qui reprendrait ainsi l'idée de l'auto-génération de la forme que développe Olivier Kaeppelin lors de son intervention durant le colloque *Le dessin hors papier* qui a eu lieu à l'Abbaye de Maubuisson. Le moment pendant lequel la trace est produite sur son support est, pour moi, un embrayeur d'idées car cela me permet de penser à divers projets plastiques ou autres.

Il sera question dans ce texte de théoriser le processus de création de mes projets. Pour cela, je ne vais pas tenter de m'ancrer dans une période de l'histoire de l'art, mais plutôt d'en présenter et analyser plusieurs, que ce soit la peinture chinoise ou encore des artistes tels que Jackson Pollock ou Henri Michaux. Puis de montrer que mes projets peuvent s'ancrer dans le paysage contemporain.

À travers mes différentes réalisations, j'essaye de recréer de diverses manières une gestuelle ou un mouvement qui aurait été annulée, supprimée lors de

[1] Françoise Jaunin, « Les années dessins » *in Collectif, Trait Papier*, Genève : Atrabile, 2011. p. 44.

la reproduction de mes dessins. On pourrait ainsi décomposer ma démarche artistique en trois étapes distinctes.

Le dessin spontané est au commencement de mes différents projets plastiques. Cette pratique me permet de générer un écho entre le dessin et le corps, que ce soit d'un point de vue formel puisque les formes produites semblent-être une hybridation entre des formes végétales et des fibres musculaires ou celle d'un corps créateur car mes dessins sont la résultante des mouvements de mon corps, bien que cette gestuelle soit moindre que celle de Jackson Pollock lorsqu'il réalise ses *actions painting*.

Ces dessins sont ensuite réinterprétés mécaniquement ou transférés sur d'autres supports. Cette étape me permet de m'extraire du projet, d'annuler la gestuelle qui a permis la réalisation de ce dessin. Présence qui est réintroduit ultérieurement apportant également un mouvement ainsi que davantage de fragilité dans mes projets à travers mes accrochages. Ce mouvement peut-être générer par le spectateur lorsque je demande à celui-ci d'intervenir dans mon travail ou en mettant les images *re*-produites en mouvement par le biais de la vidéo.

J'ai choisi de réaliser mes projets en utilisant ces étapes produisant une distanciation de l'idée, ou plus précisément de la trace originelle car cela me permet des créer différents échos entre le corps et le dessin. Que ce soit l'idée de la fragilité, puisque le dessin est considéré comme un médium fragile. Au-delà de la précarité du médium, on considère que l'origine du dessin provient de la disparition, puisque l'on définit l'origine du dessin au mythe de Dibutabe qui serait la fille d'un potier ayant décidé de reporter l'ombre, la silhouette de son amant sur un mur afin de conserver une trace de sa présence[2]. Ce mythe met à la

[2] Jacques Derrida, *À dessein, le dessin*, Paris : éditions Franciscopolis, 2013. p. 26-27.

fois en lumière la relation du dessin au corps ainsi que l'effacement de celui-ci, qui ne deviendrait qu'une trace mémorielle. Dans ma pratique, l'effacement est double que ce soit la trace graphique ou ma présence en tant que créateur que j'essaye de masquer en utilisant divers processus.

Les trois états formant la trame dans ma démarche artistique, *la trace, la mémoire graphique, la prolifération,* sont également que j'utilise dans le cadre de mes recherches.

L'humain végétalisé

Dans *Les Carnets*, Léonard de Vinci compare à plusieurs reprise le corps humains à des végétaux, que ce soit la boîte crânienne qu'il devient un oignon[3] ou encore la comparaison du cœur et ses ramifications veineuses qui sont mis en écho avec une fleur puisque tout les vaisseaux sanguins partent de ce muscle et se démultiplient dans toutes les parcelles de nos corps.

Le paysage anthropomorphique apparaît dans la peinture durant la première moitié du 16ème siècle. Bien que cette pratique soit marginale, elle sera développée durant la Renaissance. Lors d'une exposition à Lille, ces paysages anthropomorphiques ont été présentés sous le terme de l'*Homme-paysage*, qui correspondrait d'avantage à ma pratique car s'agirait davantage d'une hybridation entre le corps animal et le végétal contrairement à l'idée de paysage anthropomorphique qui peut-être perçu comme étant une dissimulation du corps dans le paysage.

[3] Léornard de Vinci, *Les Carnets,* Paris : éditions Gallimard, 1942. p.165.

Outre le fait que les paysages anthropomorphiques soient perçus comme ludiques car le spectateur s'amuse à rechercher la figure ou le corps humain se dessiner dans le paysage, ces peintures représentaient également « une méditation plus populaire que savante sur les apparences de l'humain et les ravages que le temps lui font subir »[4]

Arcimboldo a également réalisé des hybridations formelles entre le végétal et l'humain, puisqu'il a peint des séries de portraits composés de végétaux. Contrairement aux paysages anthropomorphiques, il n'y a plus la dualité montrer/cacher car il utilise des fruits, légumes ou fleurs afin de composer des *portraits-paysages.*

En 2007, Francis Hyber a réalisé la sculpture *POF MITman*, qui peut sembler être une suite logique des peintures d'Arcimboldo, puisqu'elle est composée de fruits et légumes. Cette sculpture a été réalisée suite à sa rencontre avec le professeur Roger Langer, spécialisé dans l'ingénierie médicale et les biotechnologies au MIT.

Contrairement à Arcimboldo qui utilisait les végétaux seulement comme un motif ou un élément servant à représenter un volume, Francis Hyber a placé les éléments composant cette sculpture car ils permettent de régénérer les cellules placées dans cette partie du corps lorsqu'ils sont ingérés par l'organisme.

L'œuvre *Capilares* de Javier Perez, composée de multiples filament, qui s'avèrent être du crin de cheval teinté avec du pigment rouge évoquant les

[4] Alain Tapié, L'Homme-paysage: Visions artistiques du paysage anthropomorphique entre le XVIe et le XXIe siècle, Paris : Somogy, 2006. P. 20.

vaisseaux sanguins comme le laisse présager le titre de cette œuvre car on peut traduire capilares en français soit par cheveux, soit par vaisseaux sanguins. Cette œuvre peut-être mise en relation avec la « sculpture » *Préparation corrodée des vaisseaux de la main et de l'avant bras* de Gunther Von Hagens, dans laquelle il a reconstitué la section d'un bras en n'exposant que les veines et artères de celui-ci.

Je me suis approprié cette notion d'*humain-végétalisé* afin de définir l'aspect formel de mes dessins. Ce terme provient d'un article publié dans le Figaro, du 14 octobre 2011, rapportant la découverte de chercheurs chinois dans laquelle est présentée l'idée que les végétaux que l'on ingurgite modifieraient notre métabolisme.

On pourrait faire un rapprochement entre la découverte opérée par cette équipe de chercheurs chinois et mes différents projets. Outre l'aspect formel de mes dessins, la transformation modulation de mes dessins, trace qui deviennent empreintes pour par la suite devenir un fragment ayant un rapport à la fois au corps ainsi qu'au temps.

L'*humain-végétalisé* évoque aussi les divers assemblages ou hybridations qui se produisent par la suite, afin de se transformer en installation modulaire, dans le but de se répandre dans l'espace d'exposition. Mais aussi lorsque ces traces sont mises en mouvement à travers la vidéo, il y a l'idée de l'auto-génération, ou un autre moyen de propagation et d'hybridation des formes.

Trace

La notion de la trace est assez complexe à définir, pour cela nous allons mettre la trace en relation avec l'idée du geste ainsi que le corps de l'artiste, que ce soit à travers les peintures de Jackson Pollock ou encore les performances graphiques *Up To and Including Her Limits* de Carolee Schneemann ou plus récemment dans *Action* de Sabine Zaalene.

Cette idée de la gestuelle impliquera ainsi le questionnement du rapport de la trace au temps et donc nous interroger si un dessin spontané est le produit de la durée définie par Henri Bergson ou est-ce une représentation de l'instant, analysé par Gaston Bachelard. La performance implique également la trace mémorielle, ce qu'il reste de l'action, du passage d'un corps.

Mémoire Graphique

Avant de traiter de la mécanisation dans l'œuvre, nous tâcherons de différencier la trace de l'empreinte en nous référant aux écrits de Georges Didi-Huberman ainsi que les œuvres de Simon Hantaï ainsi que Penone.

On peut retrouver cette idée de l'extraction du créateur dans l'œuvre, dans la photographie où la machine/caméra interfère entre l'artiste-opérateur et le produit fini, le tirage. Beaucoup de photographes expliquent que l'appareil photo est comme le prolongement de leur corps, une prothèse. Mais je pense que l'artiste bien qu'il prenne toutes les décisions concernant la prise de vue, que ce soit un choix de l'éclairage, cadrage etc., ne contrôle pas parfaitement leur image car cet outil peut interpréter, lors de l'instant de la prise de vue, ce que notre œil

humain n'arrive pas à capter. Lorsqu'on pratique la photographie argentique, il se produit un deuxième moment et création et de distanciation de l'image lors du tirage de celle-ci dans le labo-photo.

Cette mécanisation du geste sera donc traitée en parallèle avec les présentations des *machines à peindre* de Jean Tinguely dont on pourra voir que le corps activant ces machines et produisant des traces n'est plus un corps-créateur mais deviendrait qu'un simple opérateur.

Après avoir présenté des œuvres originales issues de la mécanisation, nous nous questionnerons sur la réinterprétation d'œuvres déjà existante par la machine en nous référant aux œuvres de Fabrice Cotinat ainsi que du groupe de recherche MEART qui eux utilisent une sorte de machine hybride composée d'un bras mécanisé relié à distance avec un réseau d'électrodes sur lesquels sont « greffer » des cellules de neurones de rats, visant à essayer de réintroduire une sorte de conscience créatrice.

Au-delà de l'effacement de la présence du créateur causée par la mécanisation, nous pourrons également observer qu'il y a une surproduction d'œuvre générant ainsi un effacement de celle-ci.

Prolifération

Le dessin spontané, commencement de mes projets peut être perçu comme des rhizomes, formes se démultipliant et se propageant dans son support, puis envahit l'espace d'exposition. Cette idée de la propagation ainsi que de la

modularité seront analysées en nous appuyant sur les écrits de Gilles Deleuze ainsi qu'Umberto Eco.

Il sera également question de l'œuvre et plus particulière de la trace ou écriture immatérielle, que l'on peut apercevoir dans les œuvres de Pipilotti Rist ou encore Pierre Bismuth. C'est idée de la trace immatérielle nous mènera à repenser le rapport au temps de l'œuvre dans l'art numérique.

Nous nous questionnerons ainsi sur l'art interactif en nous penchant sur le rôle du spectateur, qui permettrait d'apporter un souffle nouveau à l'œuvre en devenant acteur ou plus particulièrement une sorte de deuxième créateur. Pour cela nous utiliserons les écrits de Florent Aziosmanoff ainsi qu'Edmond Couchot.

1. La trace comme représentation de l'instant

La notion de la trace est relativement difficile à définir puisque ce mot est très banal. On peut distinguer différentes significations de cette notion, que ce soit la trace étant vue comme une empreinte, correspondant à la signification première de la trace puisque cela était utilisé pour définir l'empreinte ou la suite d'empreintes laissées par l'homme ou bien l'animal sur son passage. On utilisera également ce terme pour décrire l'empreinte laisser par le passage d'une voiture. En utilisant la définition première de cette notion, on pourrait donc convenir que le dessinateur puisse être un hybride entre son corps et son outil, qui est son prolongement naturel. La trace laissée sur la surface du papier deviendrait donc la trace de l'homme et non de l'outil, donc une empreinte.

Une deuxième signification de la trace, qui est intéressant d'interroger dans le cadre de cette recherche, est la trace de la performance. Cette idée de la trace ou plutôt « ce qu'il reste d'une performance » se trouve être dans un entre-deux, puisque dans le cadre de la performance dans laquelle il y a une trace graphique comme lors de *Pencil mask* réalisée en 1972 par Rebecca Horn. L'artiste utilise un masque composé de lanière de cuir et de crayons, dont elle produira un autoportrait sous la forme d'une rature en frottant son visage hybridé sur les murs de l'institution dans laquelle est présentée cette œuvre. On conserve dans le cas présent l'idée de l'empreinte puisque cette trace est directement issue de l'Homme, à laquelle vient de s'ajouter l'idée d'une trace mémorielle puisque cette production de Rebecca Horn révèle la présence de l'artiste bien que celle-ci soit physiquement absente.

L'idée de la rature, qui serait, selon Derrida, le lieu créateur de la trace, serait donc le lien entre cette trace-empreinte et le gribouillage d'enfant ou le dessin spontané, qui représente un élément important de mes recherches

plastiques. Puisque que ce sont ces traces réalisées sur papier ou autre support qui deviendront par la suite, elles-mêmes des matrices produisant des empreintes ou mémoires graphiques.

1.1 Le dessin spontané

Le dessin spontané est la première forme d'expression graphique définie par les enfants sous la forme de gribouillages. On les retrouve également dans les marges des cahiers d'écoliers ou griffonnés sur des bouts de papier lors de conversations téléphoniques. Ce geste pulsionnel est généralement réalisé à la suite d'un mouvement circulaire permettant de générer des formes intuitivement car cela correspond aux mouvements naturels produits par les articulations de l'épaule, du coude et du poignet.

Dominique Inarra a analysé l'œuvre de Freud Selon ses constructions graphiques. Il a ainsi distingué deux catégories distinctes, la pulsion graphique ainsi que la raison graphique. On définit donc les dessins ayant une structure circulaire comme relevant de la pulsion graphique. Tandis que les dessins ayant une structure linéaire sont associés à la raison graphique.

Les dessins spontanés tels qu'ils sont décrits précédemment font donc partie de la catégorie des dessins issus de la pulsion graphique, qui est également nommé schéma « sexuel » car cela « montre le fonctionnement circulaire qui lui permet de distinguer la mélancolie de la neurasthénie et la névrose de l'angoisse »[5].

[5] Dominique Inarra, « Pulsion et raison graphique », in *Figures de la psychanalyse*, 2002. p. 115.

Les dessins que je génère sont plus proches de la notion de la raison graphique car elles sont davantage linéaires. Si l'on se réfère à l'article de Dominique Inarra, il décrit un schéma de Freud ayant une structure en arbre qui pourrait rappeler la structure de mes dessins qui prolifèrent tels des branchages ou racines.

Bien que le terme pulsion fait souvent référence à la psychanalyse. On pourrait définir mon travail comme étant issu de la pulsion. Avant que la psychanalyse ce soit appropriée ce mot, Voltaire l'utilisait afin de désigner l'idée de la propagation d'un mouvement dans un corps liquide, idée qui serait davantage en relation avec ma pratique. Que ce soit les traits qui se développent sur la surface de la feuille de papier. Mais c'est surtout l'idée du mouvement ou plutôt de la propagation de ces formes lorsque celles-ci sont reproduites et se démultiplient dans l'espace.

Cette idée de la pulsion est également présente dans l'œuvre *Propagazione* de Penone. Cette œuvre à pour commencement une empreinte digitale de l'artiste. Cette empreinte est ensuite amplifiée par une succession de traces concentriques sur la surface du papier. Penone a utilisé plusieurs dispositifs afin de présenter cette œuvre, que ce soit sur papier et dont la propagation de cette empreinte sort de son support afin d'envahir le mur sur laquelle l'œuvre est « accrochée ». Cette forme cesse d'être perçue comme l'empreinte digitale de l'artiste pour devenir une série de cercles concentriques évoquant les anneaux de croissance des arbres.

Lors de son exposition à la galerie Liliane et Michel Durand-Dessert en 1995. L'artiste a présenté son empreinte digitale amplifiée dans une cuve remplie d'eau. Ce dispositif d'accrochage vient donc illustrer notre propos sur la notion de la pulsion désignant un mouvement dans un corps liquide car dans le cas présent on peut interpréter cette empreinte amplifiée comme étant la pulsion, propagation

de l'onde de choc à la surface de l'eau comme lorsque l'on jette un caillou dans l'eau.

Xavier Lambert explique qu'il réalise ses dessins lors de réunions. Il décrit qu'il écoute les différents intervenants discourir et laisse sa main-outil errer sur la surface du papier, ce qu'il nomme le *lâché-prise*[6], le moment durant lequel la main du dessinateur s'affranchit de la conscience du cerveau. Cela est considéré comme étant la phase ou le dessin serait donc auto-généré. Mais cette période de mise en veille du cerveau s'alterne avec des brefs moments pendant lesquels le cerveau s'active afin de prendre une décision. Contrairement à Xavier Lambert, dans ma pratique graphique, je n'ai pas de protocole précis, que ce soit une limite temporelle, d'outils ou de supports spécifiques pour la réalisation de mes dessins.

Dans l'ouvrage *Mémoires d'aveugles et autres ruines* Derrida exprime l'idée que dessiner à un rapport avec l'aveuglement, qui peut être mis en relation avec cette citation de Picasso « si tu veux dessiner, ferme les yeux et chante ». Cette idée de dessiner sans voir se rapproche de celle énoncée précédemment par Xavier Lambert. Derrida décrit un de ses protocoles d'écriture dans lequel il écrit sans que son regard se porte sur la feuille de papier, pour cela il appose un feuille de papier sur le tableau de bord et écrit d'une main tandis qu'il est dans le même temps entrain de conduire, ce bloc de papier peut aussi être posé sur son siège.

Le rapport au dessin aveugle est également mis en avant par Henri Michaux lorsque celui-ci explique : « jamais je n'ai pu faire une peinture à l'eau valable, sans absence, sans quelques minutes au moins de véritable

[6] Xavier Lambert, *Dé-penser la prothèse*, conférence à Béthune, 2011.

aveuglement »[7]. Lorsqu'il réalise ses premières œuvres, on peut considérer son protocole comme étant une errance ou une quête formelle au cours de laquelle

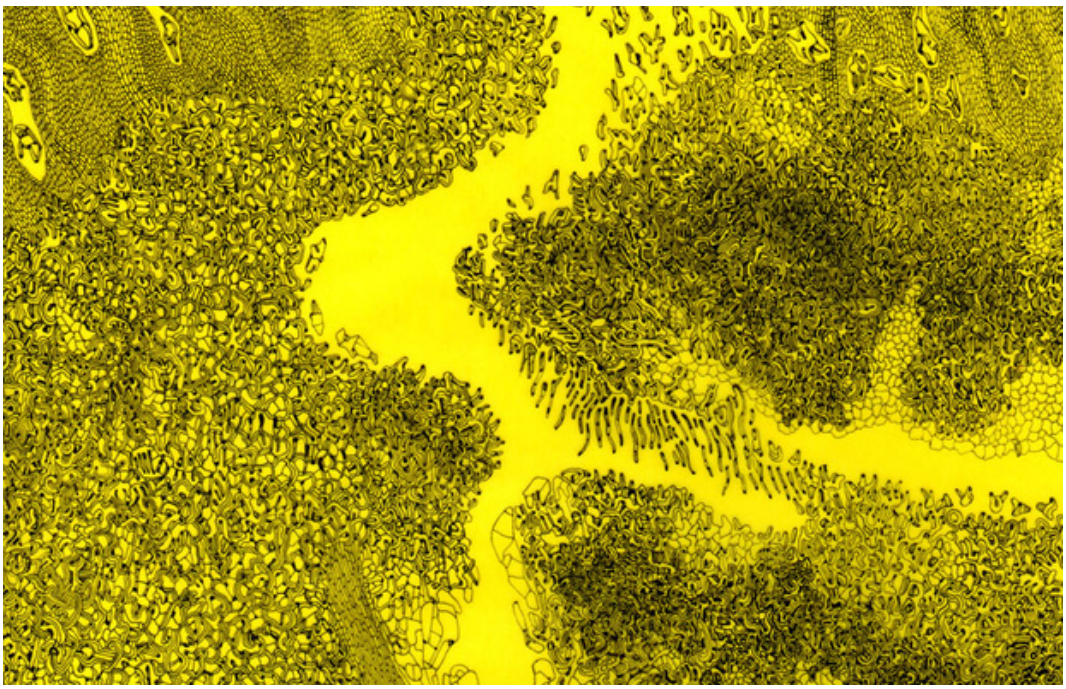
surgit une forme semble être un visage. L'aveuglement évoqué par Derrida ou Henri Michaux ou le lâcher-prise exprimé par Xavier Lambert mettent en évidence la substitution de la vue par le tâtonnement, l'œil est donc remplacer par la main[8]. Cy Twombly a également expérimenté l'idée de l'aveuglement car lors de son service militaire lorsqu'il a réalisé des dessins la nuit sans lumière afin de désapprendre à dessiner.

L'idée de l'aveuglement m'interpelle puisque lorsque je dessine mon regard au lieu de se tourner vers l'espace du dehors, semble tourner vers l'espace du dedans. Il me semblerait donc plus juste de parler d'un regard rétrospectif, permettant de laisser libre cour à mes pensées. On peut ainsi observer une sorte d'errance graphique s'instaurer, correspondant au tâtonnement décrit par Derrida.

De nombreux artistes réalisent ce genre de dessins tels que Clément Bagot qui définit sa pratique comme étant des cartographies mentales, qui sont réalisées par l'association de petits détails qui prolifèrent sur la surface du papier jusqu'à recouvrir entièrement le format. Ce genre de dessins rappelant des structures moléculaires, ou dans le cas particulier de Clément Bagot, des formes anthropomorphiques qui pourraient-être interprétées comme des cyborgs semblant provenir de comics ou de films de science-fiction. Il y a une relation faite entre ce type de dessins et du jazz puisque ces deux pratiques sont fondées à partir de la notion de l'improvisation.

[7] Henri Michaux, *Émergences-résurgences,* Genève : Champs Flammarion, 1971. p.40.

[8] Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle et autres ruines,* Paris : éditions RMN, 1990. p.12.



1. Clément Bagot, *Schalk jaune (détail)*,
encre sur papier calque, 29.5 x 21 ,2011

On peut être amené à mettre en relation les cartographies mentales de Clément Bagot avec les dessins mescaliniens d'Henri Michaux. Que ce soit dans l'association de multiples éléments fourmillant afin de remplir l'espace du support. Mais encore par la gestuelle car Claire Stoulig explique que : « Michaux convoque dans le processus de son travail une amplitude et une échelle bien spécifique: les gestes restent dans les limites d'une géographie de la main et du poignet »[9]. Ce processus peut également s'appliquer aux dessins de Clément Bagot.

Mais je me détache de ce genre de pratique, bien que dans mes dessins il y'ait cette relation à l'improvisation ainsi que la prolifération de forme sur le support accueillant le dessin, je laisse également une grande importance quand à l'utilisation du vide. Je ne sature pas l'espace dans lequel évoluent mes dessins. Contrairement à Clément Bagot, les dessins que je génère semblent émergés du vide.

L'idée de l'improvisation peut être mise en relation avec l'*élan vital* décrit par Henri Bergson dans son ouvrage *L'Évolution créatrice*. L'idée de l' « *élan vital* » appliqué au dessin reviendrait à produire un dessin sans dessein, puisque dans ce type de dessin spontané, « le cerveau n'est pas dans une dimension d'intentionnalité dans son rapport au bloc prothétique main-stylo »[10]. Cette idée de l'*élan vital* permet également de développer la question du temps, ainsi que de traiter de la mise en mouvement du corps. On peut ainsi repenser le dessin comme étant une action performée.

[9] Claire Stoulig, « Éléments de réponse à la question qu'est-ce que le dessin aujourd'hui? », *in Claude Schweisguth (dir.), Invention et transgression le dessin au 20ème siècle*, Paris : éditions Collection du centre Pompidou MNAM Cabinet d'art graphique, 2007. p. 13.

[10] Xavier Lambert, *Dé-penser la prothèse*, conférence, Béthune, 2011.

2. Thierry de Mey,*Top Shot*,
vidéo 15 min, 2002

1.2 Le dessin performé

Le fait de mêler le dessin à la performance peut sembler étrange de prime abord puisque qu'on pourrait penser que l'acte performé et davantage approprié à la peinture comme dans le cas de Jackson Pollock et ses *actions painting*. Cette idée du dessin comme acte performé est développée par Bernard Moninot lorsqu'il écrit que :

> *Le dessin est une performance secrète que l'on peut faire en tous lieux avec un minimum de moyens, il est un territoire d'une liberté pouvant s'accorder toutes les démesures. Il n'est pas seulement défini en traces déposées par un geste, il peut inventer une ligne radicalement différente, résulté d'un processus imaginaire.*[11]

Cette citation de Bernard Moninot m'a permis de prendre conscience d'une autre manière de l'action créatrice dans la pratique du dessin. Cette idée a été mise en scène dans la vidéo *Top Shot* de Thierry de Mey présentée lors du festival Exit à la MAC à Créteil en 2010. Cette vidéo était projetée sur un bac à sable et présente la danseuse Anne Teresa de Keersmaeker réalisant des mouvements circulaires et répétitifs. De cette chorégraphie est générée une suite de dessins géométriques se dessinant et s'effaçant dans le sable au rythme des pas de la danseuse. Dans cette vidéo, Thierry de Mey reprend l'idée que Françoise Jaunin se fait du dessin qui a été présentée précédemment puisque dans le cas présent il y a une annulation de la distance et également temporelle entre le moment ou le dessin est pensé et réalisé.

[11] Bernard Moninot, *Penser en dessin*, notes et aphorismes, 2009.

http://www.bernardmoninot.com

De même que la danseuse Anne Teresa de Keersmaeker, Sabine Zaalene collabore avec l'imprimeur Raymond Meyer afin de produire une série de gravure intitulée *Actions.* Dans cette série de gravure, l'artiste chausse des patins à glace, pratique qu'elle exercée lorsqu'elle était enfant, afin de graver, laisser la trace de son passage directement sur la plaque.

Bien que le commencement de cette série de gravures fût l'idée d'enregistrer des formes circulaires, correspondant à un exercice qu'elle devait faire régulièrement lorsqu'elle pratiquait ce sport, l'artiste laisse rapidement libre-cours à l'improvisation. En cela, l'action génère une certaine musicalité évoquant le bruit que font les patins sur la glace. Cette musicalité a modifié l'intention de l'artiste, car il n'était plus question de réaliser des cercles parfaits, mais de reproduire visuellement cette musicalité à travers sa gestuelle, les sillons qu'elle produit.

D'un point de vue formel, cette œuvre semble être un dessin spontané se rapprochant du gribouillage que l'on peut retrouver dans la marge de cahiers d'écoliers qui auraient été agrandis. Dans un deuxième temps, lorsque l'on se rapproche du tirage, nous pouvons observer une écriture surgir de celui-ci.

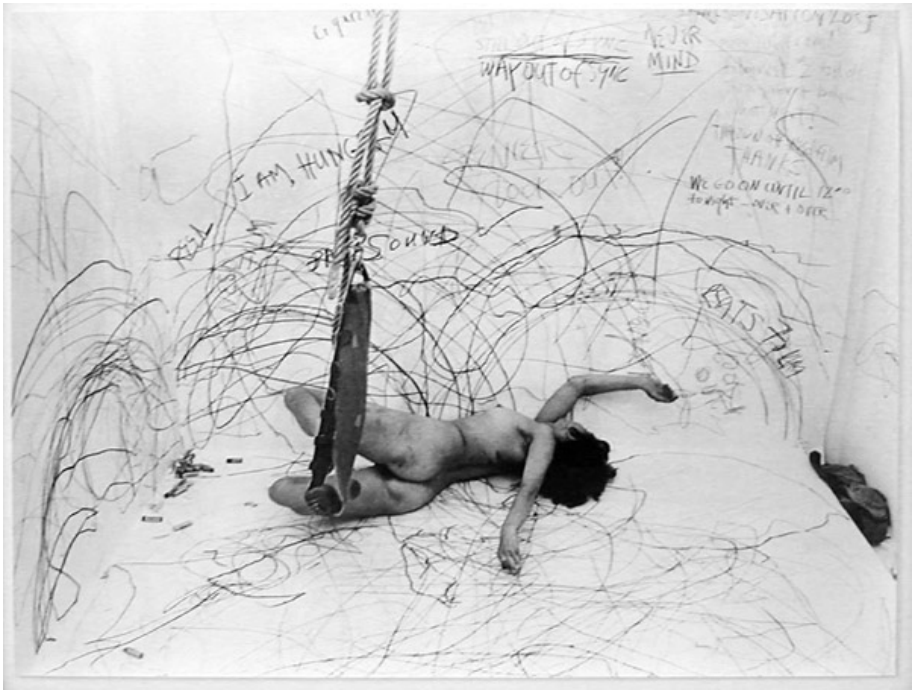
Outre le fait de créer des œuvres graphiques sans outil, on pourrait définir le corps de l'artiste comme étant un hybride entre la prothèse-outil qui équiperait ou prolongerait celui-ci. L'idée de l'hybridation entre l'humain et l'outil graphique s'opère naturellement dès notre plus jeune âge puisque, comme Betty Edwards l'exprime, lorsqu'un enfant utilise un crayon ou autre objet pour dessiner, il a le sentiment que l'encre jaillit directement de sa main, et non de l'outil utilisé, afin de tracer une ligne. Cette idée est également partagée par Xavier Lambert lorsqu'il décrit qu'une personne dessine de manière semi-

consciente cesse de penser à l'action qu'elle est entrain de réaliser et assimile le stylo comme un prolongement naturel de son corps, comme une prothèse.

Carolee Schneemann a présenté pour la première fois la performance *Up to and Including her Limits* en 1973 à New York dans un garage vide de Grand Central Station. Elle a rejoué cette œuvre à neuf reprises entre 1973 et 1976. Des moniteurs étant disposés dans les versions ultérieures dans lesquels étaient diffusées des films super-8 documentant les précédentes représentations de cette œuvre. L'artiste était suspendue à une corde de chanvre mesurant deux centimètres de diamètre sur laquelle est fixé un harnais et tenaient un crayon avec lequel elle laissait une trace graphique représentant son passage sur le sol ainsi que les murs qui ont été recouverts de papiers.

Cette idée de laisser une trace représentant le mouvement du corps de l'artiste est une manière pour Schneemann de poursuivre une des idées qui avait étaient amorcées par Jackson Pollock dans ses *dripping.* Mais également, en tant qu'artiste féministe, elle souhaitait revendiquer la présence d'artiste féminine dans l'expressionnisme abstrait, rappelant également qu'elle pratiquait la peinture avant de réaliser du Body art.

Elle annule la distance œuvre-corps que pouvait avoir Pollock, puisque les coulures ou projections de peintures créaient le lien entre la toile et l'artiste. Elle se retrouve au centre de l'œuvre et n'est pas en mouvement autour de la toile mais *à l'intérieur* de l'œuvre puisqu'elle laissera la trace de son passage par contact direct avec la surface du papier recouvrant les murs.



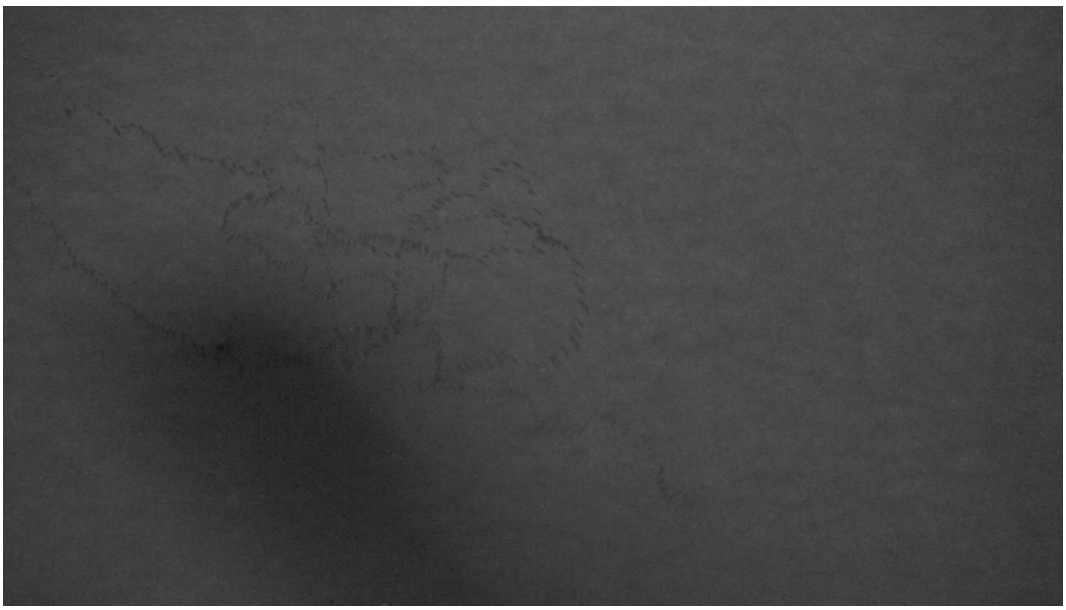
3. Carolee Schneemann, *Up To and Including Her Limits*,
crayon sur papier, corde, harnais, télévision, dimensions variables, 1973–76.
Courtesy the artist and p.p.o.w gallery, New York,

4. Carolee Schneemann, *Up To and Including Her Limits*,
crayon sur papier, corde, harnais, télévision, dimensions variables, 1973–76.
Courtesy the artist and p.p.o.w gallery, New York,

Il y a différentes étapes dans la réalisation de cette performance, puisqu'au début elle contrôle ses mouvements, en montant ou descendant tout en se balançant car elle contrôlait la hauteur à laquelle elle souhaitait se trouver grâce à son harnais. Puis, dans le déroulement de l'action, il y'a une sorte d'errance qui s'instaure et on se retrouve donc face à des déplacements qui relèvent davantage de l'intuitif. Carolee Schneemann considère que cette performance était une sorte d'introspection destinée à révéler ce qui est inconscient, « un mouvement de méditation personnelle, la vie intime de l'artiste montrée au publique. Elle explique également qu'il y a des moments pendant lesquels elle dessinait alors qu'elle était entrain de dormir, qui correspond au *lâcher-prise* décrit par Xavier Lambert.

La trace de la performance présentée dans les musées, comme le montre la photographie ci-dessus représentant la vue de l'exposition *On Line: Drawing Through the Twentieth Century* qui a eu lieue en 2011 au MoMA à New York donne un sentiment de présence fantomatique de l'artiste car il y a une ambivalence entre présence est absence. Bien que l'artiste ne soit pas physiquement présente dans l'œuvre, la présence des prothèses ayant permis à l'artiste de produire ce dessin performé donne ce sentiment de sa présence qui est également renforcé par celles des vidéos montrant l'artiste réalisant ses précédentes versions de cette œuvre.

Lorsque j'ai souhaité changer de format afin de produire un dessin de grand format, j'ai du davantage m'engager physiquement dans le projet réalisé, je ne pouvais pas rester dans une pratique du dessin qui correspondait aux mouvements des articulations de l'épaule, du coude et du poignet. Le fait de conserver le crayon ou plus précisément le fusain dans ce projet était dans le but de conserver un contact direct entre le dessin et le corps qui le génère.



5. Julien Feyt, *Dream Roads*,
vidéo, 10 min 27s, 2012

Bien que dans ce projet on ne puisse pas parler de performance car il n'y a pas de protocole spécifique mettant en scène le corps qui définirait l'action comme étant plus importante que le résultat. Comme cela a été énoncé précédemment, le changement de format oblige le corps à être impliqué de manière plus importante, mais il n'y a pas eu une immersion dans l'œuvre du créateur comme ce fût le cas dans les performances de Carolee Schneemann. En tant que créateur, étrangement, je ressens davantage une immersion dans mes projets sur petits formats, car j'ai tendance à oublier ou plutôt intégrer l'outil graphique comme une partie du corps, une prothèse. Tandis que dans le cas présent, il y'avait une prise de conscience qui dissocie l'outil du corps créateur, et génère donc une distance.

Le fusain, outil prothétique, utilisé pour la réalisation de ce projet laissait à la fois une trace sur les feuilles de papier, mais une partie du fusain qui a été utilisé afin de créer ce dessin s'est accumulé sur la partie inférieur du papier. Cette trace graphique qui représente une idée davantage mémorielle que ce qui était dans le dessin.

Un autre de mes projets s'intitulant *Dream roads* est la trace vidéo, ce qu'il reste d'un dessin performé. Ce titre fait référence aux peintures aborigènes puisqu'elles représentent des cartographies qui sont issues des rêves de leurs auteurs. Dans ce projet il n'est pas question de rêve, puisque je souhaitais créer une correspondance entre la résistance physique du créateur et la génération d'un dessin qui se révèle être une sorte de cheminement, celui du crayon qui entre en mouvement à chaque fois qu'il percute la surface du papier. Je souhaitais conserver un rythme régulier avec lequel je percutais la feuille de papier avec l'aide d'un crayon.

Le fait de présenter cela sous la forme de la vidéo était un moyen pour moi de faire ressentir cette création née de la percussion et surtout ce cheminement car la forme générée n'est pas réellement contrôlé, il s'agit d'une errance ou si on considère la main-outil et le bras comme un corps à part entière on pourrait quasiment parler d'une chorégraphie improvisée dont la trame serait donnée par le rythme. Mais je souhaitais également ne pas avoir permettre au spectateur d'avoir face à lui une image figée, mais de lui exposer quelque chose d'immatériel correspondant à l'acte créateur.

La structure du dessin reprend celle du dessin circulaire que l'on retrouve généralement dans le dessin enfantin, ou dans les dessins spontanément lorsque nous sommes au téléphone. Comme cela a été le cas dans l'œuvre de Carolee Schneemann, le geste réalisé est plus important que le résultat graphique, bien que pour elle on puisse parler de performance car il y' a un processus dans lequel tout son corps était mis à contribution tandis que dans ce projet, il n'y a que le bras qui est mis a contribution et souhaitais ajouter un rapport physique autre que le fait de réaliser un projet avec des presses, comme cela peut-être le cas lorsque l'on produit des gravures.

À travers la performance, on se trouve à la fois face à une trace mémorielle car le dessin est dans le cas présent un élément mettant en avant la présence d'un corps absent. Cela permet également de montrer différemment ces dessins. Lorsque l'on est face à l'œuvre de Thierry de Mey, on est davantage face a un dessin en constante évolution. Cela nous amène à nous interroger sur la question du temps dans le dessin.

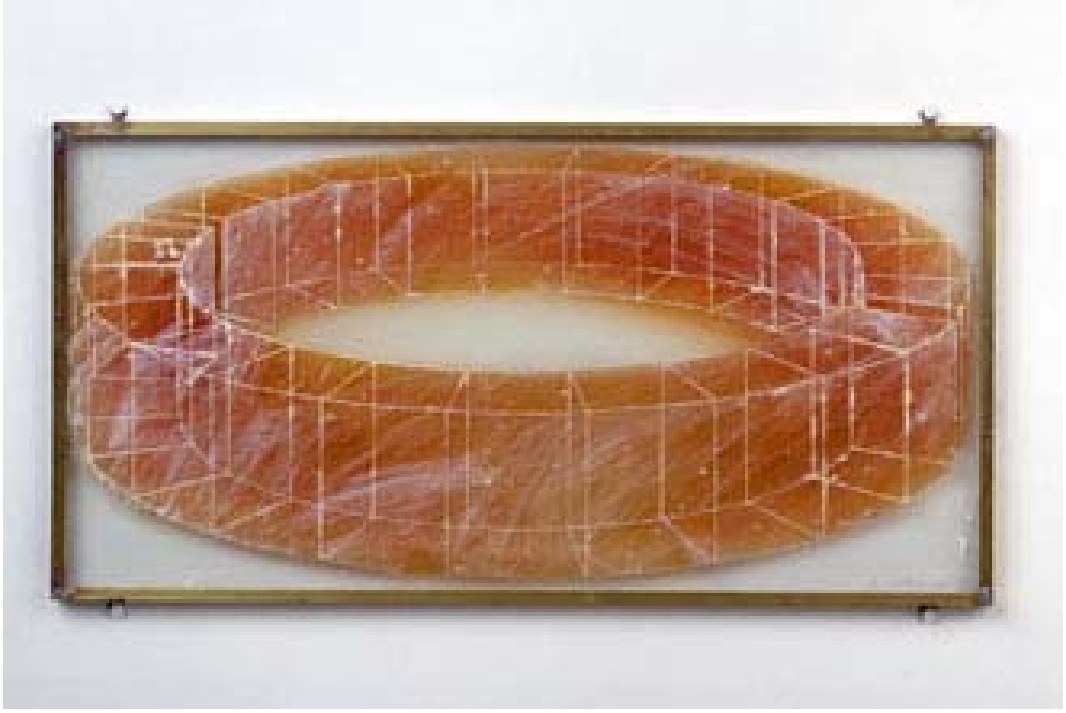
1.3 La trace temporelle

Le rapport au temps dans l'œuvre est surtout utilisé dans la photographie, que ce soit lors de la prise de vue ou autre. Mais il me semble que dans l'œuvre graphique cette notion est aussi importante que dans la photographie puisque l'attitude du spectateur change en fonction du rapport au temps qu'à l'artiste au moment de l'exécution de l'œuvre. Le spectateur ne réagira pas de la même manière face à une toile réalisée par Jackson Pollock, dans laquelle on ressentira l'énergie et les mouvements effectués par l'artiste. Tandis que face aux peintures ou dessin qu'Augustin Lesage réalisait de manière automatique, car il disait-être possédé lorsqu'il peignait, on perd cette énergie créatrice due à la minutie de l'artiste. Il pratiquait ce qu'Emmanuel Pernoud nomme le « dessin tricoté »[12], c'est-à-dire des œuvres de grands formats exclusivement composé de détails.

Henri Michaux souhaitait dessiner l'écoulement du temps qui serait lié au tempo, rythme interne qu'il retranscrirait sur des feuilles de papiers. Il note également l'importance de l'outil et du format dans lesquels ses forment naissaient. Ce tempo a parfois été modifié, par l'utilisation de drogues. Mais ce rapport au temps a également été modifié lorsqu'il a changé d'outil afin de changer de format, puisque dans les premiers dessins il utilisait une plume très fine afin de réaliser des signes, sorte d'écriture ou alphabet singulier. Tandis que par la suite il avait le sentiment de s'être ouvert à autre chose projetée par une sorte de mouvement ou d'élan reprenant ainsi l'idée de la pulsion telle que Voltaire la définit.

On peut analyser la pratique du dessin spontané, ou la création de la trace graphique, induisant dans le même temps le moment de sa réalisation ainsi que la

[12] Emmanuel Pernoud, « Le dessin tricoté », in *Jean Louis déotte (dir.) Dessiner dans la marge,* Condé sur Noireau, l'Harmattan, 2011



6. Bernard Moninot, *Ombres panoptiques*,
pigment sur verre, 19x36 cm, 1981

mémoire avant que celle-ci ne disparaisse, à travers le spectre de Gaston Bachelard, qui, dans son ouvrage *L'Intuition de l'instant* compare la notion de l'instant telle qu'elle est définie par M. Roupnel à celle de la durée définie par Henri Bergson.

Lorsque j'ai réalisé mes premiers dessins, il m'avait semblé naïvement que ces traces graphiques étaient des productions correspondant à la représentation de l'instant. Mais selon Gaston Bachelard, l'instant correspondrait à une rupture ou un acte qui viendrait rompre cette durée, représentée comme une action, qui n'est pas présent dans ma pratique du dessin.

Cette idée de rupture de la durée est présente dans les œuvres de Bernard Moninot lorsqu'il réalise des dessins-empreintes, comme par exemple la série intitulée *Ombres panoptiques*, qui sont issus d'un heureux accident, car il avait laissé un dessin réalisé avec des pigments dans son atelier quand une plaque de verre est tombée dessus. Ce contact involontaire de la plaque tombant sur la préparation de pigments a été remplacé par une action physique contrôlée puisqu'à partir de cette période, il utilise un marteau pour réaliser ce transfert du support accueillant les pigments à la plaque de verre.

Les œuvres de Bernard Moninot qui semblent convenir à cette idée de l'instant correspondent davantage à des empreintes que des traces, puisqu'il utilise un dessin préparatoire comme une matrice qu'il transfère ou qui est plutôt *re*-produit suite à un contact physique sur une plaque de verre.

Cette notion de la trace qui serait créée instantanément est une notion présente dans la peinture chinoise, puisque dans ses écrits Shitao évoque « *l'unique trait de pinceau* », qui serait un geste spontané et quasiment instantané qui proviendrait de la pensée du peintre jusqu'à la surface du support. François Cheng évoque, à travers divers exemples, la façon de procéder des peintres chinois contemporains de Shitao : « Le trait a été favorisé Chine par l'existence

de la calligraphie et par le fait qu'en peinture, l'exécution d'un tableau est instantanée et rythmique »[13].

Dans l'œuvre de Jackson Pollock, il y a également un transfert direct de son inconscient sur la toile étendue sur le sol autour de laquelle l'artiste se déplace est déverse sa peinture. Michèle Monjauze définit qu'à travers cette action, le peintre « livre la frénésie de jeter son corps sur la toile son corps alcool insaisissable […] il a déversé le produit de sa décomposition intérieur, à la recherche de fil emmêlé »[14]. Mais contrairement aux peintres chinois, il n'y a pas cette idée de rupture au moment de la réalisation de cette peinture.

Gaston Bachelard définit la durée chère à Henri Bergson comme étant une succession d'instants de ruptures qui formeront un tout, de la même manière qu'une ligne est une succession de points. En suivant cette réflexion, on peut définir le dessin spontané comme étant une action, cette succession d'instant graphiques ne viennent pas en rupture mais le processus créateur et les formes se produisant sur le format se développent dans la durée.

Ce texte m'a permis de percevoir différemment mes dessins car, lors de leur réalisation, bien qu'il y ait bien cette notion de représentation de l'instant qui entre en jeu, le dessin lui-même s'inscrit dans la durée puisque ce ne sont que des associations de traits-instants qui formant ce dessin car come ce fut le cas dans le cadre de la peinture de Jackson Pollock, il n'y a pas de rupture venant briser cette « association d'instants ».

---

[13] François Cheng, *Vide et plein,* Paris : Le Seuil, 1991. p.76.

[14] Michèle Monjauze, « Bacon ou les paradoxes créateurs », *in Didier Anzieu et Michèle*

Monjauze, Francis Bacon ou le portrait de l'être désespécé, Paris : Le Seuil, 2004. P. 42.

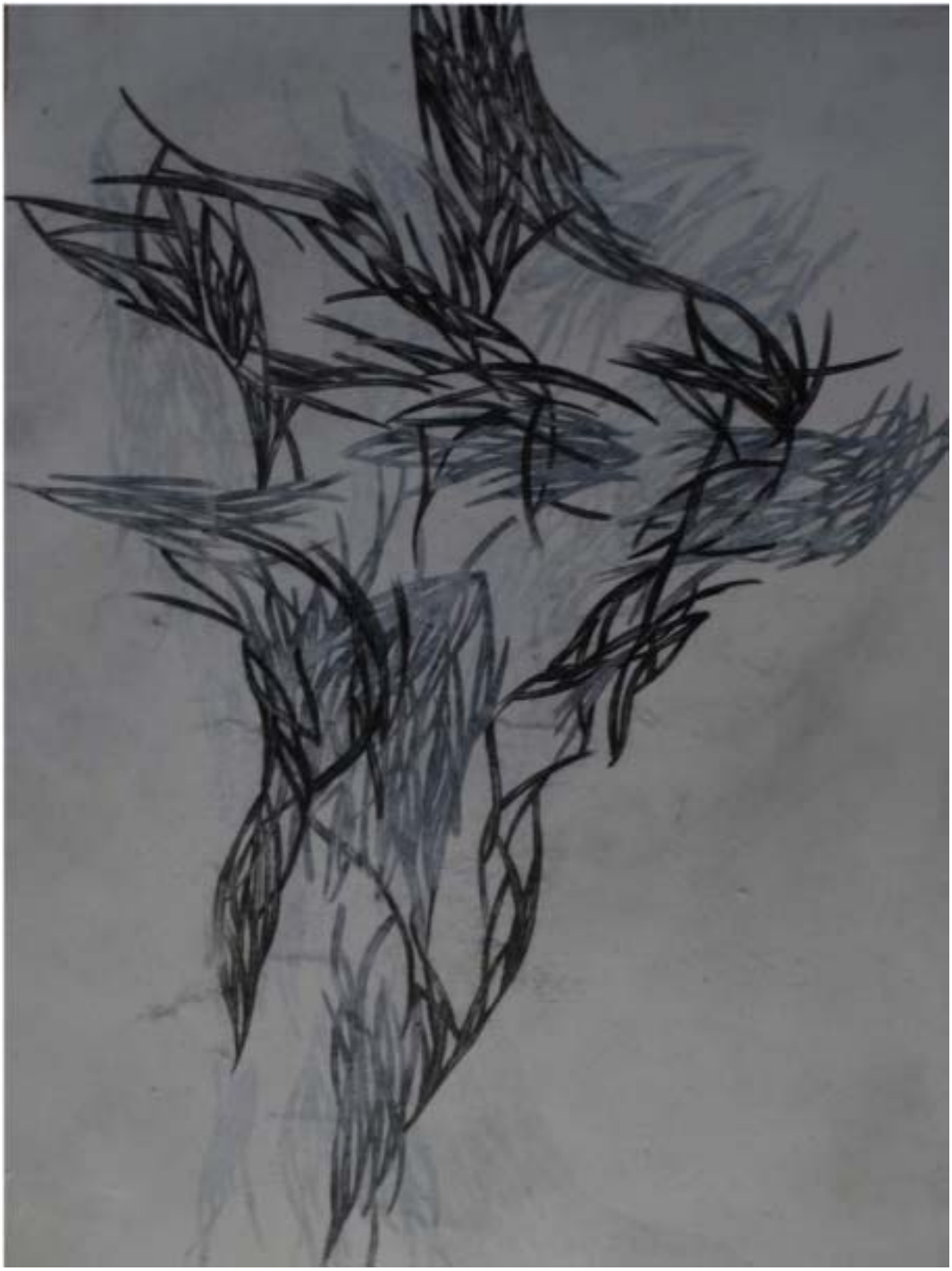
Mais lorsque l'on analyse les textes d'Henri Bergson sur la durée telle qu'il l'a présente dans son ouvrage *L'évolution créatrice*, on peut voir que cette idée de la durée diffère de celle développée par Bachelard. Puisque chez Bergson ce qui fait la particularité d'un être dans le présent provient de ses différentes expériences, il ne répondrait pas de la même manière aux difficultés selon son passé.

Dans son ouvrage *Matière et mémoire*, Henri Bergson évoque une certaine simultanéité des temps lorsqu'il traite de la perception pure. Il définit que : « si l'on pose la mémoire, c'est- à- dire une survivance des images des passés, ces images se mêleront constamment à notre perception du présent et pourront même s'y substituer »[15] , cette idée est davantage associée la photographie. L'idée que la photographie pouvant remplacer des souvenirs et très répandue.

Bien que l'idée de la simultanéité des temps s'applique lorsque plusieurs personnes sont dans un même lieu et que les différents présents agissant dans cette scène correspondant aux différentes personnes présentent. Élie During applique cette idée de la simultanéité des temps afin d'analyser des images fixes ou en mouvements.

Dans ce projet, j'avais réalisé plusieurs dessins avec du graphite sur un panneau de bois. Chaque dessin était recouvert d'une couche d'acrylique afin qu'il disparaisse. Ce projet est donc composé de plusieurs dessins qui ont été à leurs tours effacés. Cela reviendrait à dire qu'il y a différents temporalité dans cette image, puisque qu'au moment de la création un des dessins recouvert

[15] Henri Bergson, *Matière et mémoire*, 1894, Paris, éditions Flammarion, 2012. p.106-107.



7. Julien Feyt, *Sans titre,*
graphite et acrylique sur bois, 30x40 cm, 2011

devient donc une représentation du passée sur laquelle une image, illustrant le présent est entrain de se réaliser.

Claire Stoulig décrit que : « La gomme ne rend pas le papier vierge, les traces sont indélébiles, et leur présence signale le processus de *re*-création »[16] lorsqu'elle analyse l'œuvre *Erased de Kooning Drawing* de Robert Rauschenberg. Bien que dans le cas présent il n'y ait pas d'effort physique réalisé par le frottement de la gomme sur le papier, mais cette tentative d'effacement du dessin est réalisée par le recouvrement de celui-ci par de l'acrylique.

L'une de mes intentions lorsque j'ai réalisé ce projet provenait que les œuvres picturales avant la Renaissance n'étaient pas perçues comme des œuvres d'art, mais seulement comme des éléments servant à apprendre les différents passages de la bible. Si une œuvre était abîmée soit elle était laissée à l'abandon, soit elle était recouverte afin de produire une nouvelle œuvre. Puis dans un deuxième temps ce projet reprenait l'idée de la réalisation d'une peinture murale, bien que ce projet soit d'un petit format, qui pourrait-être réalisé dans un plus grand format dans le futur.

Afin de réaliser une fresque on appliquait une première couche de mortier nommée *arricio* dont le but était de lisser le mur qui doit accueillir l'œuvre. Lorsque cet enduit était encore humide, l'artiste dessinait ou reportait un dessin préliminaire, la *sinopia*. Ce dessin dont les pigments étaient emprisonnés dans le mortier était ensuite recouvert d'une fine couche de chaux, *intonaco,* sur laquelle les pigments étaient déposés afin d'apporter de la couleur à la composition.

[16] Claire Soutlig, « Éléments de réponse à la question qu'est-ce que le dessin aujourd'hui? », *in Claude Schweisguth (dir.), Invention et transgression le dessin au 20ème siècle,* Paris : Collection du centre Pompidou MNAM Cabinet d'art graphique, 2007. p. 11.

Cette « image » se retrouvait donc fixée à la suite d'une réaction chimique produite entre la chaux, l'anhydre de carbone présente dans l'atmosphère. L'artiste devait donc travailler en suivant le rythme dicté par la couche de chaux, puisqu'il ne pouvait pas ré-intervenir pour fixer le pigment si la portion sur laquelle il opérait séchait.

Cette idée de superposition était également pensée en rapport avec l'histoire de la peinture car outre la peinture murale, l'idée de la superposition des couches afin de produire soit un effet de volume est présent dans les peintures à la tempera ou à l'huile, comme on peut le voir dans *La madone de Manchester* de Michel-Ange exposée à la National Gallery à Londres dans laquelle on peut voir que pour peindre la chair des personnages, il avait utilisé une première couche verte. Tandis que Léonard de Vinci, lui utilisait cette superposition de couche de peinture afin de réaliser des *Sfumato*, qui donnait cet aspect vaporeux dans ces peintures afin de créer des transitions entre les différents plans et donc produire de la profondeur.

1.4 Trace comme mémoire

La trace selon Derrida est issue de l'expérience du vivant, mais également un souhait de communication ou un mouvement. Il serait faux de définir que cette notion de la trace serait simplement liée à l'écriture ou une autre inscription sur support papier. Puisque dans cette expérience du vivant, l'animal y est également inclus. Ce qui m'interpelle dans cette pensée Derridienne de la trace peut-être un élément éphémère et fragile puisqu'elle est destinée à disparaître.

Même si celle-ci n'a pas été enregistrée, la trace qui a disparue serait toujours considérée en tant que telle. Cela pourrait faire écho avec l'œuvre de

Robert Rauschenberg lorsqu'il réalise *Erased de Kooning Drawing*, le dessin est en quelque sorte toujours présente sur la surface de la feuille. Bien qu'ici la trace initiale ait été transformée par l'effort effectué par Rauschenberg pour effacer le dessin, et il y a donc eu une création d'une autre trace sous l'effet d'une rature.

Les traces non-écrites ou « vestiges du passé » comme elles le sont définies par Marc Blotch correspondent aux notions de l'indice, qui semblent relativement éloignées de ma pratique. Dans certains de mes projets, je souhaite que le spectateur puisse percevoir le dessin ou la trace qu'il reste de celui-ci comme étant un prélèvement ou sorte de traces fossilisées qui a été transférées sur une feuille de papier ou autre support. Cette idée de la trace comme étant une empreinte reprend la signification originelle de ce terme puisqu'il était utilisé pour désigner une empreinte comme par exemple la trace de pas ou autre.

« Il appartient à la structure d'une trace de s'effacer, s'oublier, se perdre ; s'archiver, c'est sélectionner ce qu'on garde »[17]. En partant de cette citation ainsi de l'idée de la trace définie par Blotch, on pourrait définir une partie de ma pratique artistique puisque je réalise des prélèvements, transferts ou crée des empreintes en partant de ces traces en utilisant des outils de reproductions mécaniques. Cela mènera à nous questionner sur la mécanisation de celles-ci. Est-ce que ces brides de traces qui deviendront donc des empreintes graphiques peuvent également-être nommées trace, puisqu'il y a une distanciation qui est créée entre le corps et celle-ci. Dans certains cas, le corps vivant ne sera plus le corps créateur puisqu'il sera remplacé par la machine générant elle-même ses propres traces.

[17] Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris : éditions de Minuit, collection Critique 1972. P. 76-77.

2 La trace mécanisée

La machine est un thème qui a été très développée dans les arts à partir du 19ème siècle puisque celle-ci devient un modèle reproduit dans les toiles de Turner ou encore Monet. En plus de cela, la reproduction mécanisée connait un nouvel essor autre que par l'estampe grâce à l'avènement de la photographie ainsi que l'apparition du cinéma.

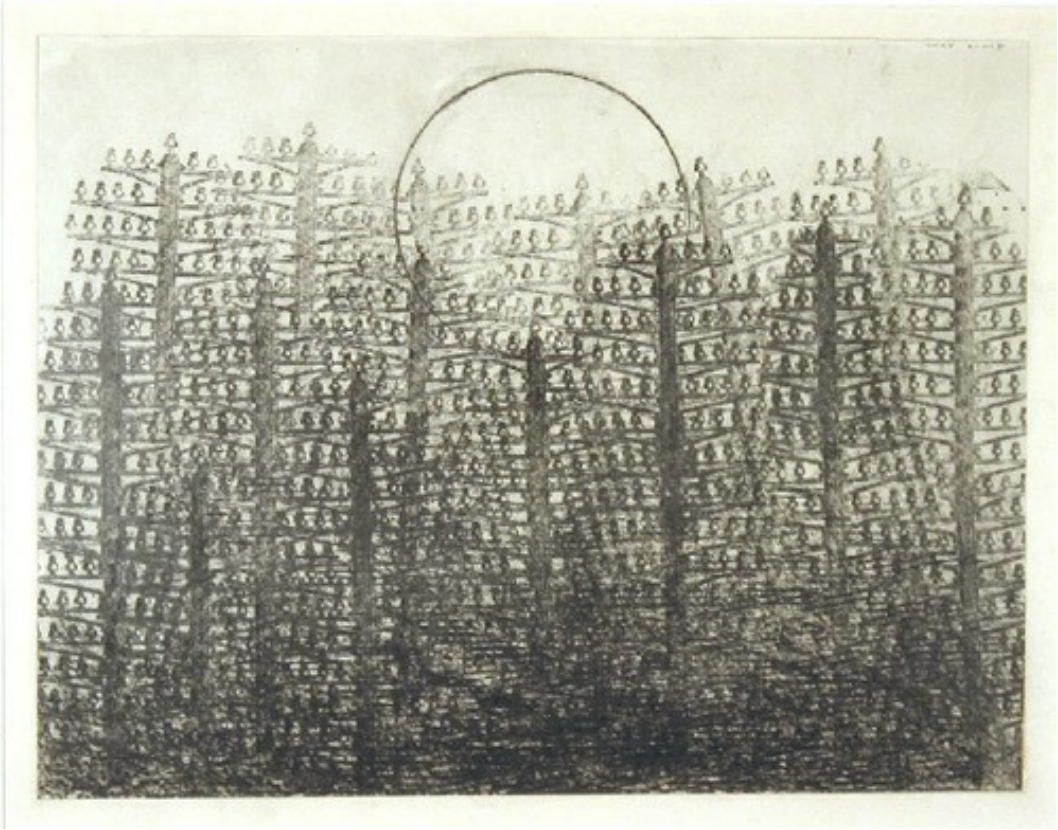
Dans le cadre de mes recherches, je m'intéresse davantage au fait que l'on utilise machine afin de créer ou recréer une œuvre, que cela soit un outil comme dans les dessins reproduits d'Éric Watier, soit qu'elles fonctionnent tels des automates. Cela permettant ainsi de produire une distance voir un effacement du corps créateur.

Avant de traiter de plus en détail de la mécanisation, il sera nécessaire de réaliser la distinction entre une trace et une empreinte. Cette différenciation est relativement difficile à effectuer car lorsque l'on définit une trace de pas comme étant une empreinte de chaussure, produisant ainsi des confusions entre ces deux notions.

2.1 L'empreinte comme geste

Nous avons définit que la trace évoquait un rapport direct avec le corps ou une gestuelle dans le cadre de la trace comme écriture, ou du dessin. Tandis que Didi-Huberman définit l'empreinte comme étant l'acte « de produire par la pression d'un corps sur une surface »[18]. Cela se rapprocherait donc de l'action

[18] Georges Didi-Huberman, *L'Empreinte*, Paris : éditions Centre Georges Pompidou, 1997 p. 23.



8. Max Ernst, *Forêt et soleil*,
Frottage, graphite sur papier, 20.0 x 27.8 cm, 1931

effectuée par Yves Klein lorsqu'il a réalisé *anthropométries* en 1960 qui sont des empreintes de corps, qui étaient préalablement recouvert de peinture bleue, sur une toile.

Cette première définition n'est donc pas suffisante afin de distinguer la trace de l'empreinte. Pour cela, Didi-Huberman définit qu'en plus de la pression d'un corps sur un support, il y a un résultat qui est la plupart du temps un résultat mécanisé qui est une *marque* en creux ou en relief[19]. Avant de désigner que l'empreinte est la résultante d'un dispositif complet[20]. On peut donc en déduire que la trace est issue d'un contact direct, ne nécessitant pas d'intermédiaire tandis que l'empreinte est issue d'un processus opératoire produisant ainsi une distance entre le corps et le support sur lequel il est transféré.

De ce fait, l'œuvre *Paupières* de Penone, dans laquelle l'artiste a effectué un prélèvement de sa paupière à l'aide d'une fine pellicule de colle cellulosique, qui par la suite est projetée sur une toile afin que l'artiste la reporte et l'enregistre avec du fusain. Dans cette œuvre, nous pouvons observer que le « dessin » de cette paupière agrandie est issu de multiples processus, on peut donc en déduire que nous faisons davantage face à une empreinte.

Max Ernst a également utilisé le prélèvement comme protocole en effectuant le frottage, qui est une technique consistant à déposer une feuille de papier ou autre support sur une surface contenant des reliefs afin de les reporter sur le papier à l'aide d'un crayon. Max Ernst, lui, n'utilise pas cette technique afin de prélever un « motif » sur son support, mais de produire des compositions graphiques, comme par exemple lorsqu'il réalise un frottage sur du parquet afin de créer une forêt.

[19] Ibid. p. 23.

[20] Ibid. p. 23.

Bien que Penone et Marx Ernst se jouent de l'empreinte, en l'agrandissant ou utilisant l'aléatoire afin de la transformer, on peut observer que le rapport au temps de l'empreinte est différente de celle de la trace. Georges Didi-Huberman affirme que le frottage a un rapport archéologique, il met en évidence les traces les plus anciennes et les moins visibles qui soient[21]. Ce rapport à l'archéologie entraine une réactualisation de la trace et l'idée de faire perdurer les traces qui ont quasiment disparues.

Le prélèvement permet également évoquer l'idée du fragment car le dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art définit le fragment ainsi : « Morceau brisé d'une chose ou d'un ensemble, qui désigne ce qui n'est plus mais peut aussi donner à repenser la forme de l'œuvre et de la composition »[22].

Les sculptures de Rodin mettent en avant l'idée du fragment ainsi que l'idée de l'empreinte comme forme processus de création. Contrairement à ses contemporains qui effectuaient des moulages sur nature, directement sur le corps du modèle, Rodin produisait des sculptures en terre et réalisait des moulages qu'elles soient finies ou i*n progress* de ses propres œuvres ou d'œuvres antiques. Il lui arrivait également de morceler par le moulage ses sculptures afin de ne présenter que des « fragments nomades »[23].

Ma pratique plastique peut s'articuler avec l'idée du fragment que ce soit par le format dans lequel je présente mes travaux qui sont généralement de petites

[21] Georges Didi-Huberman, *Être crâne,* Paris: éditions de Minuit, collection Critique, 2000. p. 59.

[22]Olivier Scheffer, « Fragment », in Jacques Morizot et Roger Pouivet (dir.), Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art, Paris : éditions Armand Colin, 2007. p. 204.

[23] Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact,* Paris : éditions de Minuit, collection Critique, 2008. p. 159.

dimensions. Mais aussi d'un point de vue formel car les dessins ou empreintes que je produis peuvent sembler incomplètes ou plutôt non-finie.

Je m'intéresse également au prélèvement car cela me permet de réaliser une empreinte du dessin produit, mais celle-ci n'est pas fidèle à l'original car l'empreinte générée se trouve être altérée, arrachée. Contrairement à l'idée de survivance du modèle originel grâce à la prise d'empreinte, on peut donc penser que le prélèvement dans mon travail vient détruire le dessin originel.

Pour Rodin, le moulage n'était pas seulement une technique de reproduction afin de produire une sculpture en bronze. Nous savons que pour créer un bronze, les sculpteurs effectuaient généralement une première sculpture en terre qui était moulée, puis tirée en plâtre. Ce modèle en plâtre étant lui-même par la suite moulé pour finalement obtenir un bronze. Il utilisait cette technique comme une sorte de processus créatif puisqu'il moulait de manière quasiment frénétique et à ainsi produit un nombre considérable de fragment corporels.

On peut considérer que pour Simon Hantaï, l'empreinte ou plutôt le nouage devenait un geste, un processus de création. Il plongeait ses toiles nouées dans la couleur afin de les empreindre. Contrairement à ce qui a été énoncé précédemment, il n'y a pas de pression ou de mécanisation dans ses peintures. Nous désignons comme ces peintures comme étant des empreintes car elles sont issues d'un processus opératoire, durant lequel, l'artiste après avoir effectué ses nouages devient un opérateur, voir un spectateur, car il ne contrôle plus ce qui est produit. Ce protocole de création a également pour but de générer une distanciation, un effacement de l'artiste dans l'œuvre.

9. Jean Tinguely, *Métamatic portatif,*
Barres de fer, bandes de cuir, ceinture de caoutchouc, panneau de bois ,
41 x 84 x 45 cm, 1959-1960

2.2 La machine à dessiner

Dans le cadre de mes recherches, je m'intéresse davantage à la relation qu'entretiendrait l'artiste avec la machine, qui ne serait plus un simple motif ou outil d'enregistrement, mais un outil ou un intermédiaire permettant à la réalisation de trace graphique originale puisque la thématique de la mécanisation et plus particulièrement la reproductibilité mécanisé a été traitée par Walter Benjamin.

Jean Tinguely a demandé en juillet 1959 à l'institut national de la propriété industrielle de Paris un brevet pour ses machines à peindre et à dessiner, qu'il a intitulé *Méta-matic*, dont il a réalisé plusieurs prototypes. Ses premières machines à peindre étant davantage considérées comme des prothèses plutôt qu'une machine car il s'agit d'un mécanisme manuel portatif que l'opérateur actionne à l'aide d'un système de manivelles.

Lors de la « Conférence de la Sorbonne », Yves Klein annonce que les *Méta-matics* vont faire disparaître la peinture abstraite de la même manière que la photographie à mis fin à la peinture réaliste. Mais on peut observer que les machines de Tinguely s'attaquent davantage à l'expressionisme abstrait et aux *drippings* de Jackson Pollock en particuliers.

Pour cela, il décide de supprimer le corps créateur car bien qu'il y'ait une présence humaine afin de faire fonctionner la machine. Il mentionne dans son brevet d'invention que l'intervention humaine est très limitée car l'opérateur ne peut sélectionner que peu de paramètres, dont l'outil utilisé pour peindre ou dessiner. Il ne définit pas cette machine comme produisant automatiquement une

10. Olafur Eliasson, *The endless study*,
Bois, metal, papier, tampon, contrepoids, 235 x 130 x 130, cm, 2005.

œuvre car, dans ce brevet d'invention il définit que cet appareil peut être utilisé soit comme un jouet, soit pour la réalisation de dessins ou de peintures abstraites susceptibles d'être exposées ou conservées mais également comme éléments décoratifs.

Les versions ultérieures de ces machines à dessiner réduisent davantage la présence humaine puisque la manivelle sera progressivement remplacée par le moteur. En juillet 1959, on peut observer une photographie mettant en scène Marcel Duchamp expérimentant le *Méta-matic* n°8. Tandis que trois mois plus tard, lors de la première Biennale de Paris, Jean Tinguely expose le *Méta-matic* n°17, qui peut réaliser des peintures de dimensions plus importantes car cette machine est entrainée par un moteur à essence.

Plus récemment, d'autres artistes tels que Damian Hirst ou Olafur Eliasson et Damian Hirst ont eu recours à la machine afin de générer des dessins ou peintures. Les machines à peindre et dessiner de Damian Hirst font partie dans du mouvement artistique, le *Spin art*, qui utilise la force centrifuge afin de produire une œuvre. Il a exposé lors de l'exposition *Making beautiful drawings* qui s'est tenue à Berlin en 1994. Une œuvre dans laquelle, Damian Hirst invite les spectateurs à utiliser sa machine rotative, conçue à partir d'une perceuse, afin de créer leurs dessins.

Contrairement aux *Méta-Matics* de Tinguely, l'installation de Damian Hirst a besoin de la présence humaine pour produire une œuvre, bien que son action ne se limite qu'à choisir l'outil ou la couleur qu'il applique sur le support en mouvement. La mécanisation permet à la fois de perdre le contrôle de la forme générée sur le support en y apportant de l'aléatoire.

En 2003 Olafour Eliasson réalise une installation intitulée *The Endless study*. Cette machine composée de deux bras mécanisés qui maintiennent le crayon et se meuvent ainsi qu'un plateau mouvant sur lequel est placée la feuille de papier. La présence humaine est également limitée dans cette installation, cela se traduit par l'impulsion que le spectateur fournit afin de mettre d'activer cette œuvre. Le mouvement effectué par ces trois éléments reprend le mouvement de balancier que l'on retrouve dans la pendule.

Les formes graphiques produites par celles-ci sont des sortes de spirales ou autres figures géométriques qui s'entrecoupent. Ces formes fractales, sont également intitulées hypotrochoïdes lorsque l'on parle de dessins 3D, que l'on retrouve sur les écrans de veilles d'ordinateurs. Les dessins produits dans *The Endless study* m'évoque le jeu *spirographe* consistant à réaliser des formes géométriques circulaires avec l'aide de roues qui sont maintenues grâce a un système d'engrenages dans des anneaux en plastiques. L'enfant souhaitant réaliser son dessin place donc son stylo dans l'un des trous de la roue et de la mettre en mouvement.

L'idée du jouet a déjà été évoquée dans le brevet d'invention des *Méta-matics* de Jean Tinguely, tandis que Damian Hirst pour réaliser ses Spin Painting reprend l'idée d'un jeu de fête foraine. Ces œuvres ne sont pas perçues en tant que telles, car comme bon nombres d'œuvres participatives on leur reproche d'être ludique et ne deviennent qu'un amusement pour le spectateur, qui repart avec le dessin qu' « il » a produit et dont Damian Hirst et Olafur Eliasson donne un statut d'œuvre puisqu'elles sont tamponnées, sorte de signature de l'artiste.

Contrairement aux machines à peindre ou dessiner présentées précédemment, qui nécessitait dans certains cas une présence humaine, qui devenait une sorte d'opérateur pour les activer, on pourrait présenter Stelarc, bien

qu'il n'ait quasiment pas créé d'œuvre graphique. On pourrait-être amené à penser Stelarc comme étant un homme-machine qui peut faire écho avec l'idée de l'hybridation corps créateur-crayon présentée par Xavier Lambert.

Stelarc pense que le corps humain est obsolète qu'il considère comme « une sorte de carapace anachronique dont il est urgent de se débarrasser » [24]. Afin de démontrer cette idée du corps obsolète, il réalise une série de performances durant lesquelles il a réalisé des suspensions.

Lors de ses premières performances réalisées au début des années 1970, il utilisait des cordes et des harnais afin de réaliser ses suspensions. Il a utilisé ensuite des petits crochets plantés dans son corps pour annuler la présence du harnais comme ce fut le cas lors de la performance *Événement pour peau étirée* en 1976. Bien que le corps soit en contact direct avec la potence on ne peut pas parler à proprement parler de corps prothétique car on distingue encore les deux éléments bien distincts entre le corps de l'artiste suspendu ou plutôt accroché à une structure en bois.

Contrairement à ses premières suspensions, lors de l'action *Assis/balancé : Événement pour pierres suspendues, performée en 1980*, on peut définir que le corps de l'artiste ainsi que les pierres forment un ensemble prothétique. Bien que l'on distingue les divers éléments que sont le corps, les pierres ainsi que les fils liant les deux. Il y a une sorte d'équilibre dans cette œuvre entre la pierre et l'homme. La pierre permet à Stelarc d'être en lévitation en servant de contrepoids tout en étant elles-mêmes suspendues qui annule l'idée d'une structure supportant un poids présente dans *Événement pour peau étirée*. Dans cette action, nous avons donc cette idée d'amplification du corps défiant la pesanteur.

[24] Jacques Ranc (dir.), Le corps mutant, Paris : Galerie Enrico Navarra, 2000, p.17

Les prothèses qu'il utilisait durant ses premières performances lui ont semblées obsolètes, puisqu'il va se tourner vers le numérique afin de devenir un corps-mécanisé. Dans la performance *Ping body* réalisée en 1996, son corps était équipé de stimulateurs électriques permettant aux spectateurs de contrôler ses mouvements en lui envoyant des impulsions électriques. Bien qu'il considère le corps comme étant obsolète, on peut dire que lors de cette performance qu'il créer un corps-augmenté[25]. De la même manière que la réalité augmentée consistant à projeter une image fixe ou en mouvement sur un volume, dans la présente performance ce sont les stimulateurs qui permettent au corps d'agir de manière « autonome ».

Nous avons pu voir dans le cadre des machines à dessiner que le corps créateur disparaissait au profit de la machine. Dans l'œuvre de Stelarc on peut en venir à la même conclusion car bien que l'on se trouve en face d'un corps, celui de l'artiste, on peut penser que la mécanisation de son corps élève d'une certaine manière sa présence.

Tandis que Rebecca Horn, lors de ses premières performances, créée des prothèses afin de modifier ou d'amplifier les perceptions du corps dans son environnement. L'idée d'augmenter les capacités sensorielles de son corps, se rapproche des performances de Stelarc.

Durant la performance, *Toucher les parois des deux mains à la fois*, elle porte des extensions venant ainsi prolonger ses doigts. Cette prothèse rappelant celle que porte le personnage principal dans le film de Tim Burton, *Edward aux*

[25] Le terme augmenté fait ici référence aux arts numériques et plus précisément le fait de projeter une image fixe ou en mouvement sur un volume afin de modifier conjointement les perceptions des deux éléments.

mains d'argent. Mais cette idée de prolongement du doigt m'interpelle également car Derrida évoque l'idée « d'un doigt sans paupière s'ouvrant au bout des doigts »[26] rappelant donc le dessin aveugle dans lequel le couple stylo-main génère le dessin de manière quasiment autonome.

Pour Rebecca Horn, contrairement à Stelarc qui conserve l'idée de prothèse corporelle, la prothèse prend plus d'importance que le corps et va donc supprimer la présence de celui-ci qui sera remplacé par une mécanisation de la prothèse.

Les automates n'ont pas le côté divertissant ou ludique que l'on peut reprocher aux machines à peindre ou dessiner de Damian Hirst et Jean Tinguely. Les machines de Rebecca Horn semblent faire écho à l'humain car on pourrait interpréter ces divers mécanismes comme étant une représentation organique comportant également des substances liquides évoquant les fluides corporels.

L'installation *Les amants* réalisée en 1991 peut être considérée comme une machine à peindre puisqu'elle projette de bras articulés de l'encre noir ainsi que du champagne rosé sur le mur de l'institution présentant cette œuvre. Rebecca Horn a intitulé cette œuvre ainsi car selon elle *Les amants* évoque une tension inégale qui pourrait se produire dans un couple, en cela l'encre noire recouvre totalement le champagne qui disparaît quasiment lorsqu'il est projeté.

Cette œuvre est programmée afin quelque puisse fonctionner en boucle car les liquides sont rapidement expulsés, il faut environ une minute pour que cette machine recouvre les murs de la galerie dans laquelle elle est exposée.

[26] Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle et autres ruines,* Paris : éditions RMN, 1990. p. 12.

11. Rebecca Horn, *Les amants,*
deux entonnoirs en verre, encre noire, champagne, structure métallique, moteur,
dimensions variables, 1991.

L’installation deviendrait donc une œuvre de la répétition, voir de la reproduction, bien qu’il y’ait d’infimes variations à chaque fois que l’œuvre ce réactive.

La présence humaine dans l’œuvre est extrêmement limitée dans cette œuvre, bien que l’installation évoque le corps humain qui est l’également dans le titre donné par Rebecca Horn. L’opérateur n’est quasiment pas présent dans l’œuvre, il a juste a appuyé sur un bouton afin d’activer la « performance picturale » de la machine.

Cette mécanisation du dessin soulève plusieurs questionnements que ce soit le rôle de l’artiste dans cette œuvre puisque celui-ci s’efface au profit de la machine. On s’interroge également sur ce qui fait œuvre dans ces diverses installations, est-ce la machine ou ce qu’elle produit ?

Dans les différentes œuvres présentées nous avons pu nous apercevoir que la machine est l’élément central de l’installation, elle impose sa présence au spectateur par ses dimensions, ainsi que par le bruit et les mouvements qu’elle produit. Tandis que le dessin est plus ou moins anecdotique, qui n’est d’ailleurs pas considéré en tant qu’œuvre par Jean Tinguely dans les *Méta-matics*.

Bien que l’on ait pu voir que ces machines produisaient des œuvres originales, on peut rapidement s’apercevoir que des répétitions s’opèrent entre les différents dessins ou peintures créées comme dans *Les amants* de Rebecca Horn, où l’œuvre se réinitialise continuellement. Cette idée de répétition nous amène à penser que la machine bien qu’elle génère des productions graphiques, n’est pas capable de réaliser des variations permettant de produire continuellement des originaux. L’œuvre devient prévisible que ce soit dans les *Spin painting* De

Damian Hirst ou dans les projections de Rebecca Horn, la machine permet de modifier le changer le rapport au temps de la création, puisqu'elle permet de réaliser des œuvres dans l'instant. Elle donne aussi la possibilité d'apporter de l'aléatoire.

On peut penser que la mécanisation du dessin ne permet pas de générer des œuvres originales. Le fait que dans l'épreuve soit produite dans l'instant et que la mécanisation apporte de l'aléatoire à celle-ci, on peut donc considérer que la machine a pour vocation de *re*-produire.

2.3 Réinterprétation par la machine

L'idée de la *re*-production semble être intéressante car le sujet reproduit n'est parfois plus reconnaissable tandis que l'artiste agît soit en opérateur validant les modifications réalisé par la machine, soit il n'est qu'un programmateur et se retrouve donc spectateur de la production mécanique.

Eric Watier a une démarche différente puisqu'il crée des dessins en vue d'une transformation future par la photocopieuse. Le dessin originel n'a donc aucune valeur à ses yeux puisque le résultat final sera mécanisé. La photocopieuse l'intéresse car cela représente un moyen de reproduction et de diffusion peu onéreux de ses livres d'artistes. Il considère que c'est une machine très grossière, l'image reproduite ne correspond pas tout à fait à l'original, que ce soit à cause des réglages de la machine, que ce soit le contraste, la texture ou encore les marges qui apparaissent sur l'image produite[27].

[27]Éric Watier, « Faire un livre c'est facile », Conférence à la bibliothèque municipale de Lyon, 17 février 2007.

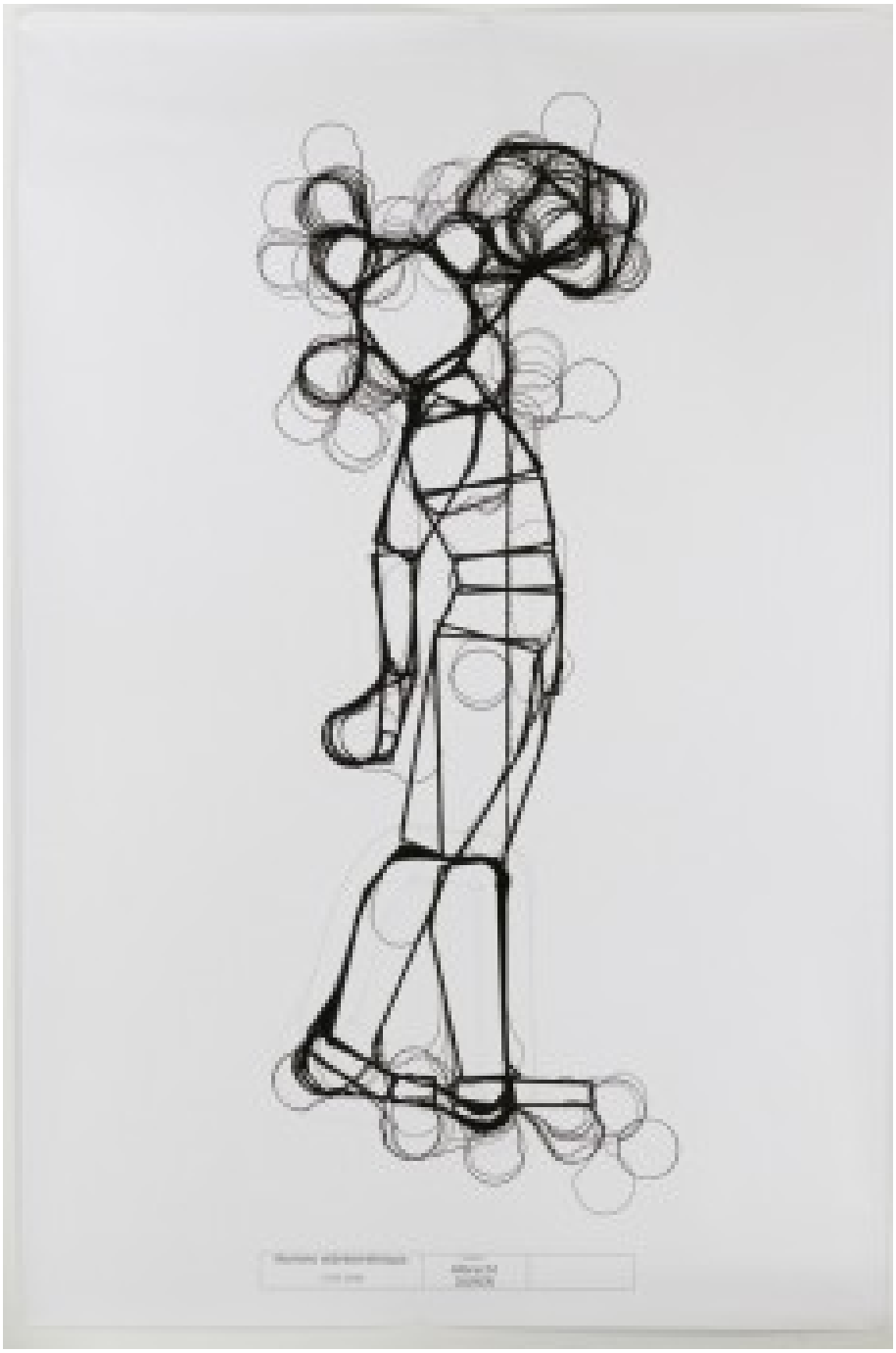
On s'aperçoit que dans le cas présent Éric Watier bien qu'il contrôle sa production est davantage perçue comme un opérateur lorsqu'il a recours à la machine. La présence du corps créateur ou de l'opérateur est encore très présente afin de prendre les décisions, ne serait-ce que le cadrage ou autres décisions relevant de la création de l'image. Éric Watier décrit bien que la machine n'est pour lui qu'un outil lui servant à générer des œuvres multiples qui diffèrent sensiblement des dessins originaux.

Les œuvres produites par Fabrice Cotinat diffèrent de la pratique d'Éric Watier. Il produit des mécanismes afin de produire des sculptures, peintures ou dessins. *La Machine à fabriquer des avions en papier* réalisée en 1997 fabriquait par pliage des avions et les lançait dans l'espace d'exposition. Il a également réalisé entre 1999 et 2001 l'œuvre *Archeiropoiétographe*, une machine permettant de réalisé des lignes d'horizon ou autres peintures abstraites colorées en projetant des billes de peinture.

L'œuvre qui nous intéresse dans le cadre de nos recherches s'intitule *Confusion*, une machine à dessiner réinterprétant des dessins ou peintures. Il a développé cette série de reproduction de 1994 à 2005. Il a pour cela fabriqué des machines à dessiner qui pourrait rappeler celle de Jean Tinguely ou Olaf Eliasson qui ont été présentées précédemment. *Confusion,* contrairement aux autres machines à dessiner, redessine ou réinterprète un dessin déjà préexistant.

Les dynamos[28] utilisées dans cette œuvre ont été fabriquées par Fabrice Cotinat, qui a délibérément choisit qu'elles comportent certains défauts afin

[28] La dynamo fait ici référence à l'article de Maëlle Dault « ''Les Dynamos étaient plus belles que les perles'': à propos de *Confusion,* la machine à dessiner de Fabrice Cotinat » in *Revue Roven n°6,* 2012.



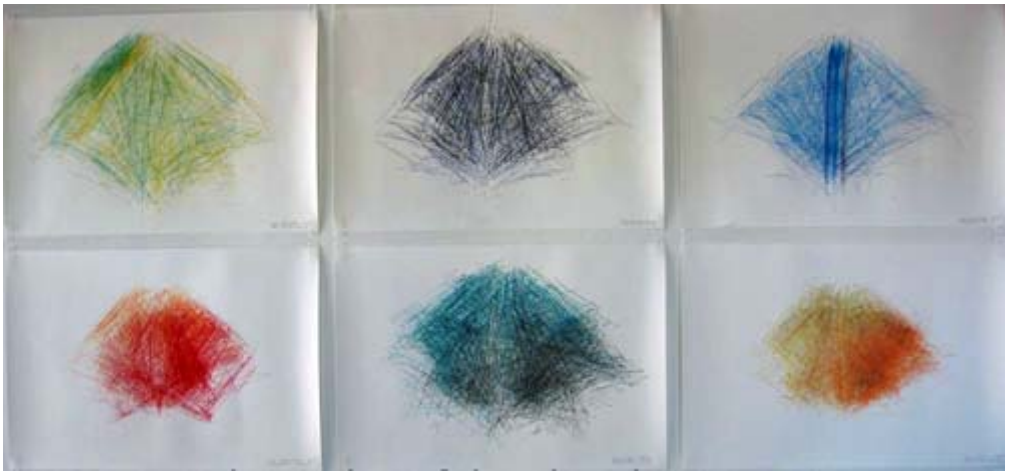
12. Fabrice Cotinat, *Homme stéréométrique, 1523-1528, d'après Albrecht Dürer*, 232 × 350cm ,2006. Collection Frac Limousin.

d'intégrer l'idée de l'aléatoire. Ce sont donc des petites machines comportant des sortes d'hélices, qui sont des capteurs solaires permettant de retenir la lumière qui leur est transmise afin de pouvoir se mouvoir.

Le dispositif exposé est composé d'un plan horizontal sur lequel est déposée une feuille. Il y a plusieurs spots lumineux qui se trouvent qui éclaire cette scène. Plusieurs étapes sont réalisées en amont de la réinterprétation de l'œuvre originale par les dynamos. Fabrice Cotinat utilise une logiciel afin de transformer l'originale que ce soit un dessin, une peinture ou autre en image vectorielle, permettant un agrandissement optimum de l'œuvre originale sans que celle-ci ne soit pixélisée. Ce dessin est ensuite imprimé sur une feuille mesurant 200 x 150 centimètres. Pour finir, il y a une phase de recherche et de reconnaissance du dessin imprimé par la machine qui devra le reproduire.

Lorsque *Confusion* est activée et reproduis le dessin, elle impose une certaines lenteur, qui rendrait à cette machine une dimension humaine. Habituellement les procédés de reproduction mécanisée annulent le temps de la création afin de générer un tirage instantanément. Dans *Confusion*, le spectateur peut voir l'œuvre être recréée par la machine, qui perd parfois le trait qui lui sert de guide et effectue donc des cercles afin de retrouver la trace du modèle à reproduire.

La présence de l'artiste dans cette œuvre se trouve annulé par l'automate qui *re*-produit une œuvre. Mais cette machine restitue le doute ou la recherche du corps créateur entrain de chercher. Les formes circulaires que produit *Confusion* évoquent également certaines formes de dessins spontanés, qui entre relation avec l'idée de la pulsion graphique.



13. MEART, Ensemble de dessins réalisés dans le cadre de l'exposition ArtBots, 2003.

Chaque dessin produit par cette machine est unique. Lorsqu'il arrive pendant la durée de l'exposition que plusieurs dessins soient produits à partir du même modèle, le dessin terminé est accroché au mur. Mais la dynamo ne perd pas toujours le fil de son dessin au même endroit etc. Cette idée de perdre le fil dans le dessin m'évoque des moments durant lesquels je pratiquais le dessin d'après nature et que j'abandonnais celui-ci tout en laissant ma main errer sur la surface de la feuille.

MEART (MultiElectrode Array art) est un projet de recherche né de la rencontre entre l'artiste Guy Ben-Ary du groupe de recherche SymbioticA et du neurobiologiste américain Steve Porter du Wallace H. Coulter Department of Biomedical Enginering de la Georgia Tech and Emory University à Atlanta. Ce projet de recherche est intitulé « The Semi living artist » car il s'agit d'un bras mécanisé, nommé *hardware*, relié à un réseau d'électrodes sur lesquelles ont été fixées des cellules nerveuses du cerveau de rat, *wetware* et une troisième partie nommé *software* qui pourrait se traduire comme étant le logiciel permettant de faire le lien entre la main et l'esprit. Ce bras mécanisé est contrôlé à distance via internet. Cette installation a été conçue afin de comprendre le fonctionnement cérébral et plus particulièrement neurologiques de la créativité.

En 2003 MEART a participé à l'exposition ArtBots qui s'est déroulée à New York. L'œuvre fonctionnait par une série de va et vient entre les divers éléments composant cette installation. Une caméra enregistrait le visage du visiteur, cette image était transformée en impulsion électrique afin de pouvoir stimuler les tissus neuronaux de rats. La réponse donnée à cette stimulation neuronale était à la fois traitées à Atlanta (où se trouvent les électrodes) ainsi que dans le lieu d'exposition afin d'actionner et de contrôler le bras mécanisé et de *re*-produire le portrait. Le dessin en cours d'exécution est également contrôlé par

une caméra et transformer en impulsion électrique afin de contrôler ce qui est généré. Cette action est continuellement renouvelée jusqu'à ce que le logiciel analyse que le dessin a dépassé un certains seuil de saturation sur le papier, qui définit la fin du portrait.

Dans le cas présent, le processus prend davantage d'importance que le résultat obtenu d'un point de vue formel. Nous faisons face a un corps fragmenté dans on pourrait dire que la main et l'œil se trouveraient à New York, ville dans laquelle se déroulait l'exposition, tandis que le cerveau lui serait à Atlanta. Les dessins eux-mêmes semblent intéressant car bien qu'ils ne ressemblent pas aux modèles, ce bras mécanisé à retranscrit une certaines gestuelle propre à l'humain. Selon ses concepteurs, grâce à l'échange d'informations qui s'effectue entre le bras mécanisé et le « cerveau » de cette installation, elle pourrait-être capable de créer spontanément.

Cette œuvre n'a pas pour but d'effacer ou de distancier le corps créateur comme celle de Fabrice Cotinat ou encore la pratique d'Éric Watier, cette installation génère virtuellement un corps créateur. Bien qu'il y'ait l'idée de reproduction de l'image captée par la webcam sur le lieu de l'exposition on peut voir qu'il est ici question de produire une œuvre graphique plutôt que de reproduction mécanisé.

Comme Éric Watier, il m'est arrivé d'utilisé la photocopieuse afin de transformer certains dessins que j'avais réalisé. Il n'était pas question de réaliser de reproduction fidèle. Je m'étais intéressé à cet outil car lorsque l'on utilise pour effectuer un agrandissement, le dessin originel se désagrège peu à peu durant les différentes étapes. J'avais utilisé ce procédé afin d'agrandir des dessins qui était de petit format, puisqu' ils mesuraient moins de 10 x 10 cm. L'idée de créer des

multiples par la photocopieuse ne m'intéressait pas je souhaitais seulement créer une épreuve originale à partir d'un dessin préexistant.

Ce qui m'intéresse lorsque je *re*-produis mes dessins c'est l'idée de l'aléatoire tel que le décrit Didi-Huberman lorsqu'il définit que :

> *L'empreinte fait un principe ou aboutit au non principe suivant : on ne sait jamais exactement ce que cela va donner. La forme, dans le processus de l'empreinte n'est jamais rigoureusement ''pré-visible''*[29]

Cette idée développée par Didi-Huberman se retrouve dans *Confusion* puisque la machine suit un dessin mais s'égare pour produire une œuvre originale à partir d'un modèle. Tandis que dans ma pratique bien que je maîtrise en tant qu'opérateur et en tant que créateur les différentes étapes que ce soit au moment de l'encrage, pour les gravures ou les lithographies, ou le temps d'exposition lorsque j'ai réalisé des photogrammes de mes dessins. Cette idée de l'empreinte qui ne serait pas « pré-visible » viendrait en écho au non-intentionnel présent lorsque je réalise mes dessins spontanés, au commencement de mes divers projets.

La deuxième notion très présente dans mon travail est la relation au temps. Puisque l'œuvre d'art, quelque soit le médium utilisé, à un rapport avec la disparition, le deuil dont le rôle de l'artiste est de générer une image ou autre afin de conserver cette chose disparue en mémoire. On a pu le découvrir avec le mythe fondateur du dessin. Ce mythe se rapproche de Georges Didi-Huberman évoque le fait que « l'empreinte est une technique qui permet de défier le temps, de garder une trace éphémère » lorsqu'il traite des prises d'empreintes afin de produire des masques mortuaire.

[29] Georges Didi Huberman, *L'Empreinte*, Paris : éditions Centre Georges Pompidou, 1997. p. 26.

Dans ma démarche, j'utilise l'empreinte, quelle soit issue d'un contact direct ou immatérielle entre l'épreuve et sa matrice, afin de renforcer le sentiment d'effacement de l'épreuve et donc de donner au spectateur le sentiment que ce qu'ils sont entrain de voir disparaît quasiment sous leurs yeux, rappelant l'idée de fragilité du dessin et générant un écho avec la fragilité ou l'idée que l'être humain est éphémère.

2.4 L'effacement

Nous avons pu observer que suite à l'utilisation de l'empreinte comme processus, il y avait une distanciation, voir un effacement de l'artiste. Nous pouvons également distinguer trois sortes d'effacement présent dans l'œuvre, l'effacement graphique, correspondant à l'idée de la trace, celui de l'artiste qui était très courant durant les années 1960-1970 et l'effacement de l'œuvre originelle causée par la reproduction mécanisée de celle-ci.

Cy Twombly réalise des peintures, qui sont des « compositions all-over à mi-chemin entre l'écriture automatique et un contrôle absolu »[30] . Dans certains de ses dessins et peintures on peut observer qu'il a ajouté une série de chiffres ou des noms dans ces compositions annulant la spontanéité.

Les écritures présentes dans les toiles de Cy Twombly semblent être des reproductions de graffitis, éléments qui sont également le sujet principal d'une série de photographie que Brassaï a publié dans la revue Minotaure en 1933. Le

[30] Jonas Storsve, « Le jardin de Twombly », *in Jean Loup Champion (dir.), Cy Twombly, cinquante années de dessin*, Paris : éditions Gallimard : Centre Pompidou, collection Classiques du XXe siècle, 2004. p. 18.

graffiti n'est pas seulement un motif dans l'œuvre de Cy Twombly, car on peut penser le graffiti comme étant un geste spontané, qui est également éphémère car il évolue dans le temps en étant soit recouvert par d'autres graffitis, soit il disparaît. Dans ses œuvres, Cy Twombly fait disparaître ses écritures en les recouvrant avec diverses couches de peintures qui viendraient se superposer ou il utilise également la rature, qui fait appel à davantage de spontanéité.

Bien que les actions et intentions de Cy Twombly et Robert Rauschenberg soient différentes, on peut penser ces deux techniques d'effacement comme étant des ratures en se référant à l'idée qu'exprime Hubert Damisch dans son ouvrage *Quand au titre: la peinture sous rature,* dans lequel il désigne que le fait d'estomper, gommer ou rayer implique la rature. Nous pouvons discerner que la pratique de Cy Twombly effectue des ratures par l'ajout, tandis que dans *Erasing de Kooning Drawing,* Robert Rauschenberg réalise une rature par la soustraction.

Lorsque Roland Barthes a analysé les œuvres de Cy Twombly, il a définit que la rature était une méthode permettant de rendre visible le temps[31]. Cette idée présenté par Barthes nous ramène à celle de la trace temporelle car on perçoit l'énergie et le cheminement de l'artiste, de la même manière que Jackson Pollock dans ses *dripping*. Malgré l'effacement de l'écrit ou du dessin, le créateur impose sa présence, ses gestes aux spectateurs.

Dans ma pratique personnelle, il n'est pas question d'effacement par la rature, car comme je l'ai précédemment présenté, l'effacement graphique présent dans mes travaux serait lié au temps car je considère que je recouvre mes dessins ou impressions par diverses couches temporelles. Cela reprendrait l'idée de l'aspect éphémère du graffiti. La disparition de l'estampe ou du dessin produit par

[31] Roland Barthes, « Cy Twombly ou " non multa sed multum '' », in *Jean Loup Champion (dir.), Cy Twombly, cinquante années de dessin,* Paris : éditions Gallimard : Centre Pompidou, collection Classiques du XXe siècle, 2004. p. 37.

14. Simon Hantai, *Peinture (Ecriture rose)*,
329,5×424,5 cm, 1958-1959.

ces différentes strates temporelles est également un moyen d'effacer ma présence, ainsi que la gestuelle qui a permis de générer la trace originelle.

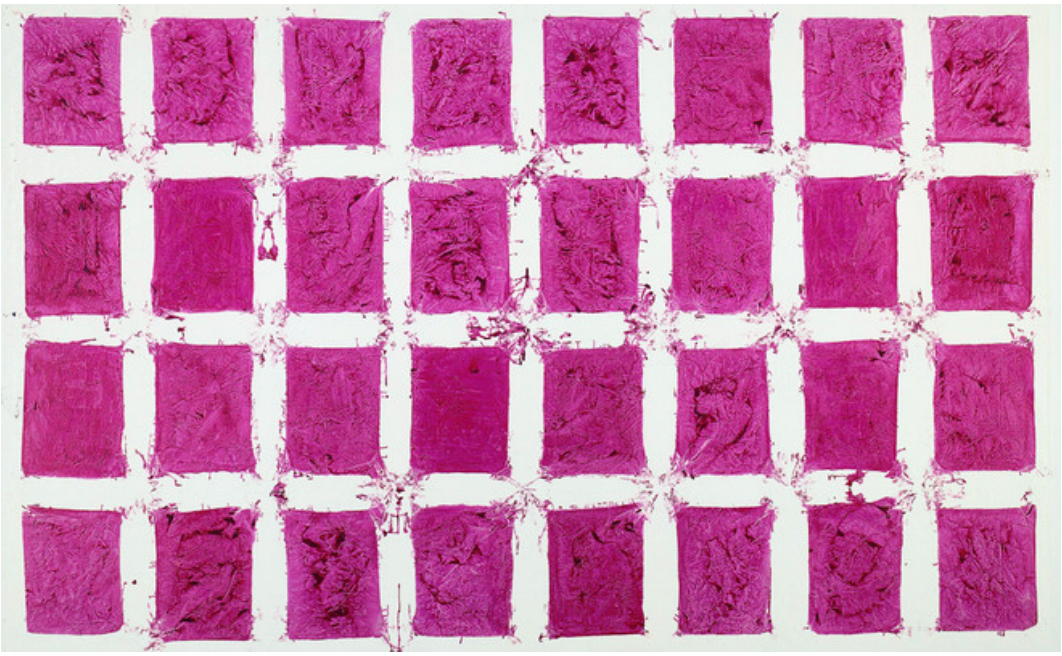
On peut généralement observer qu'une certaine tension s'instaure dans les œuvres représentant un objet entrain de disparaître. Puisque celui-ci tente de résister ou, comme l'exprime Bernard Ceysson, « dans la mesure où il disparaît, "il impose, il crie sa présence'' »[32]. C'est ce moment précis que je tente de recréer en effaçant progressivement mes dessins.

Il semble nécessaire de présenter les œuvres de Simon Hantaï. Nous pourrons ainsi observer que l'artiste produit un effacement graphique. Cet effacement se traduira par la suite par l'effacement de sa gestuelle, l'absence de corps créateur.

Peinture (écriture rose) a été réalisée de 1958 à 1959, qui reprend l'idée du *all-over* de l'expressionnisme-abstrait, puisque cette toile qui semblent être un entremêlement de lignes, se trouve être recouvert de textes liturgiques écrits à la plume. Dans le cas présent l'effacement ou plutôt la rature serait la résultante de l'accumulation de l'écriture. Nous ne sommes pas dans le cas présent dans la spontanéité ou une certaine gestuelle que nous avons pu aborder chez Jackson Pollock ou Cy Twombly, mais davantage dans inconscient machinal.

Bien que nous sommes toujours dans l'idée de la trace dans cette œuvre de Simon Hantaï, on se trouve à la fois dans un effacement de l'écriture ainsi qu'une sorte d'impersonnification de l'œuvre qui était très répandue dans les années.

[32] Bernard Ceysson, *L'Écriture griffée,* Saint-Étienne : éditions Musée d'art moderne de Saint-Étienne, 1993. p. 15.



15. Simon Hantaï, *Tabula*,
huile et acrylique sur toile, 285,6 × 454,5 cm ,1980.
Centre Pompidou, Musée national d’art moderne, Paris.

1960- 1970, comme ce fut le cas dans les œuvres produites par les artistes du groupe BMPT[33].

La série des *Tabulas*, réalisée entre 1973 et 1976, semble s'éloigner de *Peinture (écriture rose)* car il n'y a plus cette relation directe entre l'artiste et son œuvre. On retrouve dans cette série de peintures l'idée du *style impersonnel*[34], car pour réaliser ces peintures l'artiste n'utilise plus les pinceaux ou autres outils dit traditionnels de peintre, mais le processus du pliage ainsi que le nouage. Georges Didi-Huberman exprime l'idée que dans la série *Tabula,* l'artiste utilise une procédure du sans « moi »[35]. Comme nous avons pu l'observer précédemment, c'est le protocole qui fait œuvre, ou dans le cas de Simon Hantaï « c'est la toile qui travaille *lui-même* »[36]. Ce processus de nouage fait écho à l'absence ou au silence de l'artiste, puisque celui-ci refuse de communiquer sur ces œuvres.

Dans les peintures de Simon Hantaï ont davantage un rapport à la mémoire plutôt que l'empreinte. Lorsque le spectateur fait face à cette toile tendue, il n'a pas une empreinte réalisée par la pression, mais ce que Georges Didi-Huberman décrit comme « une cartographie de la toile en travail »[37].

Bien que dans ma pratique il n'y ait pas l'idée de montrer le processus de création du projet. Ce terme de la mémoire m'interpelle, car au-delà d'être une

[33] Le groupe BMPT étant composé de Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier et Niele Toroni

[34] Natacha Pugnet, *L'Effacement de l'artiste,* Bruxelles : éditions La Lettre volée, collection Essais, 2012. p. 32.

[35] Georges Didi-Huberman, *L'Étoilement, conversation avec Simon Hantaï,* Paris, éditions de Minuit, collection Critique, 1998. p.46.

[36] *Ibid.* p. 56.

[37] *Ibid.* p. 107.

16. Julien Feyt, *Sans titre*,
lithographie et acrylique sur bois, 60x80 cm, 2013.

empreinte, la mémoire fait davantage référence à la notion du temps, que ce soit celui au moment de la création ou le temps archéologique, montrant le projet entrain de disparaître. Tandis que l'empreinte ne signifierait qu'un contact matériel ou immatériel entre une matrice et un support, et donc seulement une réactualisation de la trace.

Nous avons tendance à associer l'idée de la reproduction mécanisée à la définition perte de l'aura exprimée par Walter Benjamin comme étant « l'unique apparition d'un lointain si proche soit-il »[38]. Bien que dans cette définition cette apparition d'un lointain fait référence à un objet de culte. C'est également ce qui fait l'unicité de l'œuvre. Selon lui, la reproduction mécanisée ferait perdre cet aura au modèle original.

Mais Georges Didi-Huberman vient compléter la pensée de Walter Benjamin. Il affirme que « l'élément du *contact* demeure une garantie d'unicité, de pouvoir- donc d'*aura*- par delà sa *reproduction* »[39]. La perte de contact dans la reproduction à travers la photographie défendue par Benjamin génère cette perte de l'aura, mais lorsque l'on se trouve face à un tirage d'une estampe ou un moulage, il y a un contact physique direct, donc une prise d'empreinte qui à été effectuée et donc la perte de l'aura n'aurait pas lieue dans le cas présent.

Dans ma pratique on pourrait davantage donner raison à Walter Benjamin car à travers différents protocoles, j'essaye de mettre à mal l'idée de la ressemblance par contact décrite par Didi-Huberman. Le spectateur se trouve face à une épreuve ne ressemblant pas tout à fait à l'original, mais comportant tout de même quelques similitudes.

[38] Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, (version de 1939), Paris : éditions Gallimard, collection Folio plus philosophie, 2007. p. 19.

[39] Georges Didi-Huberman, *L'Empreinte*, Paris : éditions Centre Georges Pompidou, 1997. p. 49.

J’ai commencé à pratiqué la lithographie car cette technique me semblait très proche de la gravure à l’eau-forte puisque l’on réaliste un dessin sur une plaque dans le cadre de la gravure ou sur une pierre pour la lithographie. Mais après plusieurs tentatives qui se sont révélées frustrantes puisque dans mes tirages je n’arrivais pas à créer des tirages fantomatiques et donc je ne pouvais pas faire de modulations dans mes tirages lorsque l’on observait ces épreuves on avait davantage la sensation que le tirage était loupé et que cela n’avait pas été produit volontairement.

Mais ce qui m’intéressait également dans la lithographie était le processus afin d’avoir un tirage. En plus de produire une distanciation entre le dessin original, et donc la gestuelle du corps créateur, la lithographie est une technique de l’effacement et de la mémoire graphique.

Contrairement à la gravure où une seule plaque est utilisée comme une seule matrice. En lithographie on utilise une pierre pour réaliser divers tirages. Lorsque l’on a terminé de tirer la série d’épreuves, la pierre étant *grainée* afin d’effacer ce qui avait était inscrit auparavant avant de commencer un nouveau dessin. Florence de Mèredieu décrit dans son ouvrage Histoire matérielle et immatérielle de l’art que certaines pierres utilisées dans l’atelier de lithographie Mourlot étaient utilisées depuis le milieu du XIXe siècle.

On retrouve donc dans la lithographie, l’idée énoncée par Françoise Jaunin lorsqu’elle décrit l’œuvre Erased de Kooning Drawing de Robert Rauschenberg. Si dans l’œuvre de Rauschenberg, il reste des brides du dessin originel réalisé par Willem de Kooning. Bien que sur la pierre il ne semble plus subsister de traces en surface, elle conserve ce que les lithographes nomment la *mémoire de la pierre* C’est-à-dire qu’elle garde en elle les différents dessins qui ont été réalisés

préalablement sur celle-ci et peuvent *remonter*, ressurgir lorsque l'opérateur encre la pierre afin d'effectuer un tirage.

3. La trace augmentée

De la même manière que Stelarc utilise la machine, plus particulièrement la robotique afin d'augmenter la perception de son corps obsolète. Contrairement à la mécanisation, la trace va dans le cas présent se répandre dans l'espace, et également prendre vie.

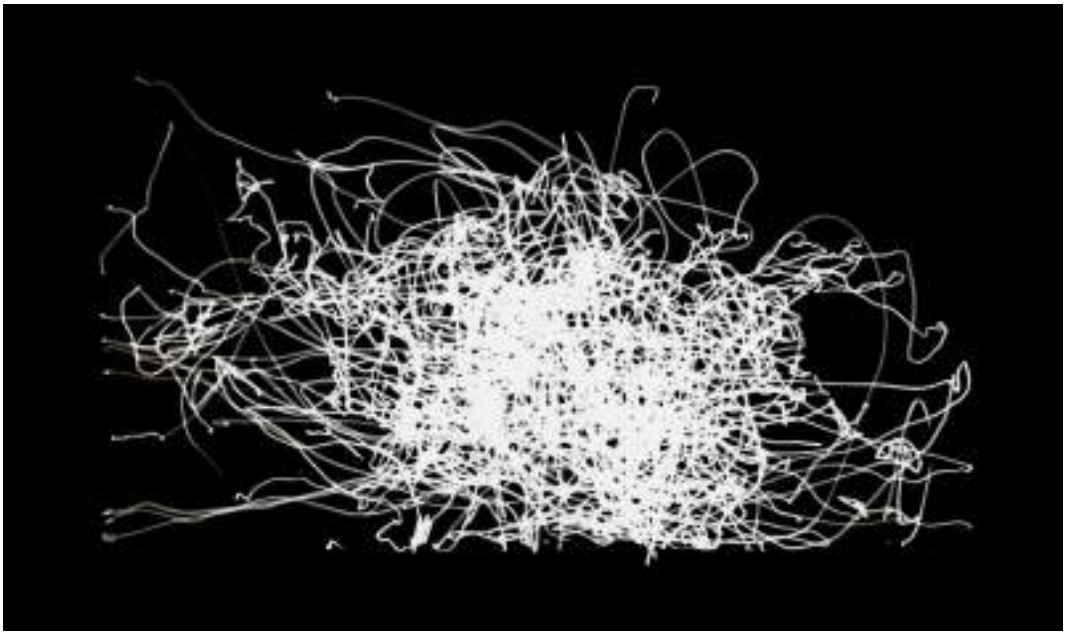
Mais avant de traiter du numérique, nous aller essayer de repenser à la trace, puisque l'on a remarqué que dans la mécanisation le corps ainsi que l'élément graphique s'effaçaient progressivement, il semble intéressant donc de repenser la trace comme étant un élément immatériel, virtuel.

3.1 Trace immatérielle

Bien que nous ayons déjà traité du geste, nous n'avons pas abordé l'idée de la trace dématérialisée, où, le geste lui-même deviendrait écriture, voir dessin. En cela, Paul Virilio exprime l'idée que les mouvements réalisés par les sourds et muets afin de communiquer peuvent-être considérés comme des dessins, de la même manière que lorsque l'on apprend la calligraphie, un maître fait face aux élèves et montre le geste à accomplir qui est ainsi reproduit sur le papier par ses élèves[40].

Cette idée de la gestuelle devenant écriture a été mise en lumière, entre autre, dans la photographie de Gjon Mili représentant Picasso lorsqu'il exécute un dessin dans l'espace en utilisant la technique du light-painting, avec l'aide d'une lampe de poche. Afin que ce geste devienne écriture ou dessin à partir de la

[40] Paul Virilio, *L'Esthétique de la disparition,* Paris : Galilée, 1989



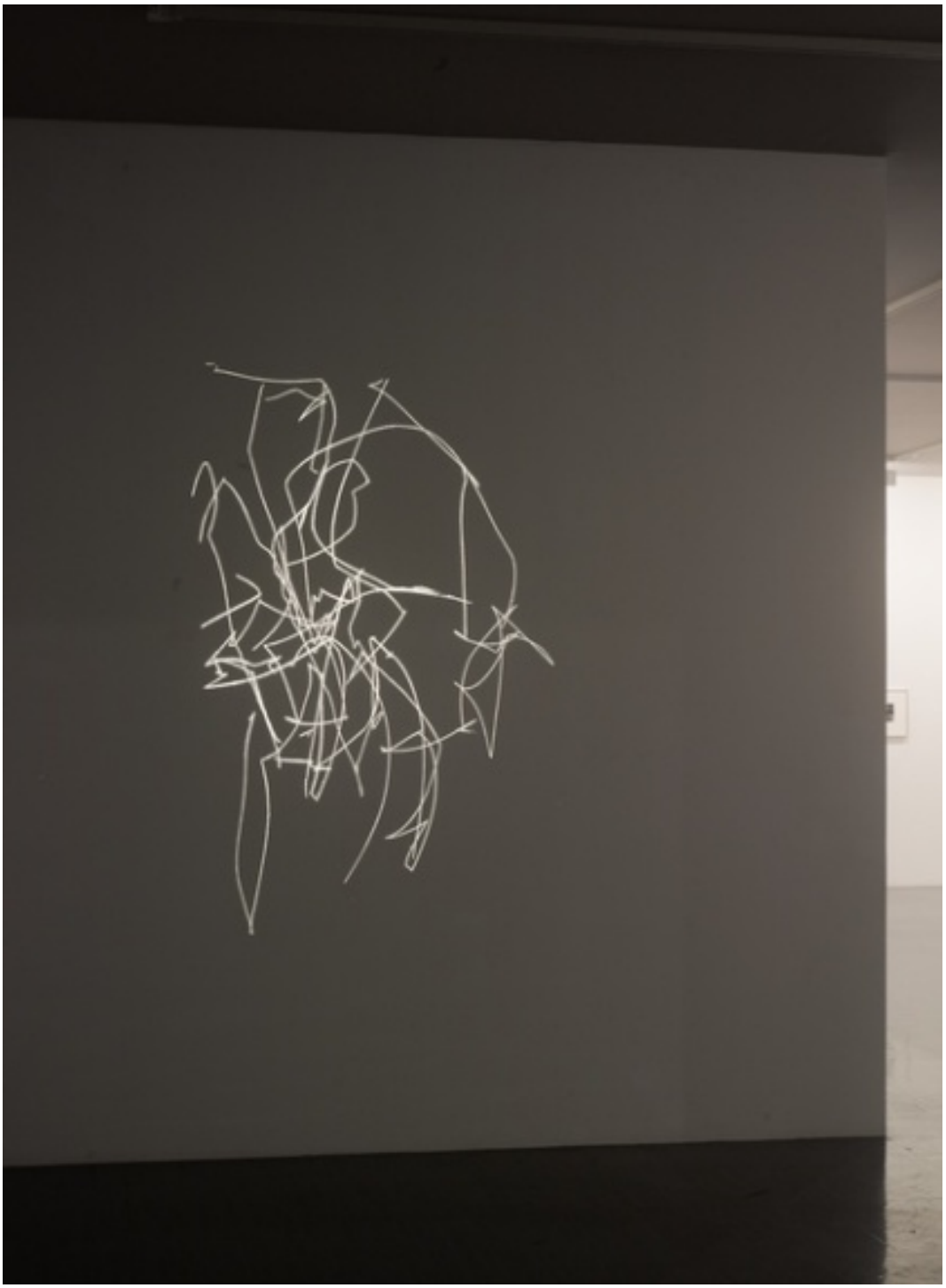
17. Pierre Bismuth, *En suivant la main droite de Marilyn Monroe dans "Some Like It Hot"*, Impression inkjet sur papier à tapisser ,400 x 720 cm ,2006.

gestuelle de Picasso, il faut que les mouvements de l'artiste soient figés ou enregistrés par la photographie, qui retranscrit ce que notre œil a perçu mais que notre cerveau n'a pas pu assembler.

Contrairement à Picasso qui apparaît sur l'image, mais dont on ne voit pas, mais on imagine le geste, Pierre Bismuth a réalisé une série d'œuvres graphiques intitulée *En suivant la main droite de…,* que l'on pourrait considérer comme étant une série de dessins assistés. Comme le titre l'indique, il réalise ses œuvres en reportant sur un support transparent les mouvements qu'effectue de l'actrice citée dans le titre, dans un film également cité dans le titre.

Lorsque Picasso réalise son dessin immatériel, il a l'intention de produire un centaure, donc visualise ce qu'il souhaite obtenir et sait exactement quels mouvements réalisés et module donc ses gestes afin que son dessin se fixe sur le tirage de Gjon Mili. Tandis que les œuvres de Pierre Bismuth se rapprocheraient davantage de l'idée du dessin spontané car sa seule intention est de suivre et d'enregistrer par le trait les déplacements de la main droite de l'actrice désignée dans le titre de l'œuvre. Le dessin produit n'est donc pas pré-visible. On remarque également une ressemblance formelle entre les dessins spontanés, sortes de griffonnages et cette série *En suivant la main droite de…* réalisée par Bismuth.

Ces œuvres graphiques peuvent être exposées sous différentes formes. Il peut ainsi présenter une image imprimée en grand format, une image fixe sur laquelle est enregistrée la présence de l'actrice durant tout le film, de la même manière que Gjon Mili montre le temps qui s'est écoulé à l'intérieur de la photographie qu'il a réalisé. L'artiste offre une deuxième alternative ou interprétation en présentant cette œuvre sous la forme d'une projection vidéo, diffusant ainsi le film sélectionné par l'artiste et dont le spectateur peut observer le dessin en cours de réalisation.



18. Bernard Moninot, *Mémoire du vent*,
Sainte Noyale de Pontivy, projection lumineuse, dimension variable, 2006.

Nous avons pu observer dans les deux œuvres présentées précédemment que l'œuvre graphique était la résultante d'une gestuelle pointée par l'artiste, que ce soit avec la lampe électrique de Picasso remplaçant ainsi le crayon, dans la photographie de Mili, ou encore le report du geste sur une surface transparente avec l'aide d'un feutre, dans l'œuvre de Pierre Bismuth.

Pipilotti Rist réalise en 1986, lorsqu'elle est encoure étudiante la vidéo de *I'm not the girl who misses much*. Elle se met en scène dans un cadre serré, où elle réalise une série de gestes saccadés en répétant machinalement et de manière obsessionnelle pendant la durée de la vidéo « I'm not the girl who misses much », une appropriation ou réponse à la première phrase de la chanson des Beatles *Hapiness is a Warm Gun »*.

On peut lire cette gestuelle comme étant un premier dessin immatériel, qui lui ne prendrait pas de forme graphique. Elle a également transformé la vidéo lors du montage, en accélérant ou ralentissant la vitesse de l'image. Puis, l'image se désagrège transformant ainsi l'artiste en une sorte de ligne ou de trainée se répandant sur l'écran. L'image de l'artiste deviendrait donc une sorte de dessin dans le dessin.

Bernard Moninot *La mémoire du vent*, une œuvre graphique qui n'a pas été produit par un corps créateur. Dans cette œuvre, l'artiste a installé des petits styles à l'extrémité de branches d'arbres. Lorsque les branchages sont mis en mouvement, le stylet gratte le fond d'une boite de Pétri qui est recouverte de noir de fumé. L'œuvre graphique générée à partir de ce processus est ensuite projeté dans l'espace d'exposition.

19. Julien Feyt, *Sans titre (détail)*,
série de dessins transférés sur papier baryté, 30x40 chaque élément, 2012.

Cette œuvre, comme dans celles de Pierre Bismuth, se rapprochent du dessin spontané que ce soit du point de vue formel comme celle du non-intentionnel. On peut penser cette œuvre comme étant une œuvre photographique, car on pourrait penser le temps d'enregistrement du vent comme étant le temps de pose dans la photographie qui est ensuite présentée au spectateur comme une diapositive.

Dans ma pratique, l'idée de la trace immatérielle est associée liée à la photographie, plus particulièrement la réalisation de photogrammes ou lorsque je produis des formes graphiques à l'aide de la palette graphique. L'immatériel serait donc davantage lié à l'idée de la dématérialisation qu'à la gestuelle permettant de générer les mémoires graphiques.

Cela peut sembler étrange de qualifier une mémoire graphique issu d'un photogramme comme étant associée à l'immatériel, car cette mémoire est issu d'un dessin spontané réalisé sur un support papier qui était en contact avec le papier baryté lorsque la trace a été transférée sur celui-ci. L'immatérialité est dans le cas présent produit par la lumière qui vient brûler le papier est ne conserver que des brides du dessin originel, qui semble se dissoudre.

Afin d'essayer de sortir du papier, j'ai réalisé une série de dessin avec l'aide de la palette graphique, servant de transition, puisqu'elle est encore sur accueillant la trace produit par l'ensemble bras- outil, afin de dématérialiser le trait. Le problème qui s'est posé à moi après cette expérience était de savoir comment présenter ces traces immatérielles.

Les transférer sur un support papier les ramènerait automatiquement à la trace « physique » résultant de la gestuelle, car nous ne percevrions que trop peu la différence entre ces deux types de traces. En cela, j'ai utilisé un protocole

particulier au moment de la réalisation de ses traces immatérielles afin que l'on ait le sentiment de faire face à des fragments en ruine.

J'ai également choisi de les présenter sous la forme de l'image en mouvement, mais c'est images sont statiques et s'accumulent tels différentes couches de temps cette hybridation permet également la création des dessins dans le dessin ou plutôt dans le téléviseur ?

3.2 Évolution et prolifération

Lorsque Stelarc a réalisé la performance *Ping body*, il a décrit le fait que son corps soit divisé en différentes parties quasiment autonome, son corps étant contrôlé à distance par les spectateurs-acteurs, comme étant un corps fractal. Cette autonomisation du corps ou plutôt de la main du dessinateur lorsque celui-ci réalise un dessin spontané ou gribouillage lors d'une conversation téléphonique pourrait donc également être considérée comme faisant parti du fractal.

L'idée du fractal est également présente d'un point de vue formel lorsque le dessin est issu de la pulsion graphique, car les formes circulaires produisant celui-ci s'entrecoupent, de la même manière que les hypotrochoïdes générées par la machine à dessiner d'Olafur Eliasson. Ces dessins peuvent être comparés à des cellules ou des éléments végétaux car on s'aperçoit que ces trois éléments se subdivisent jusqu'à l'infini.

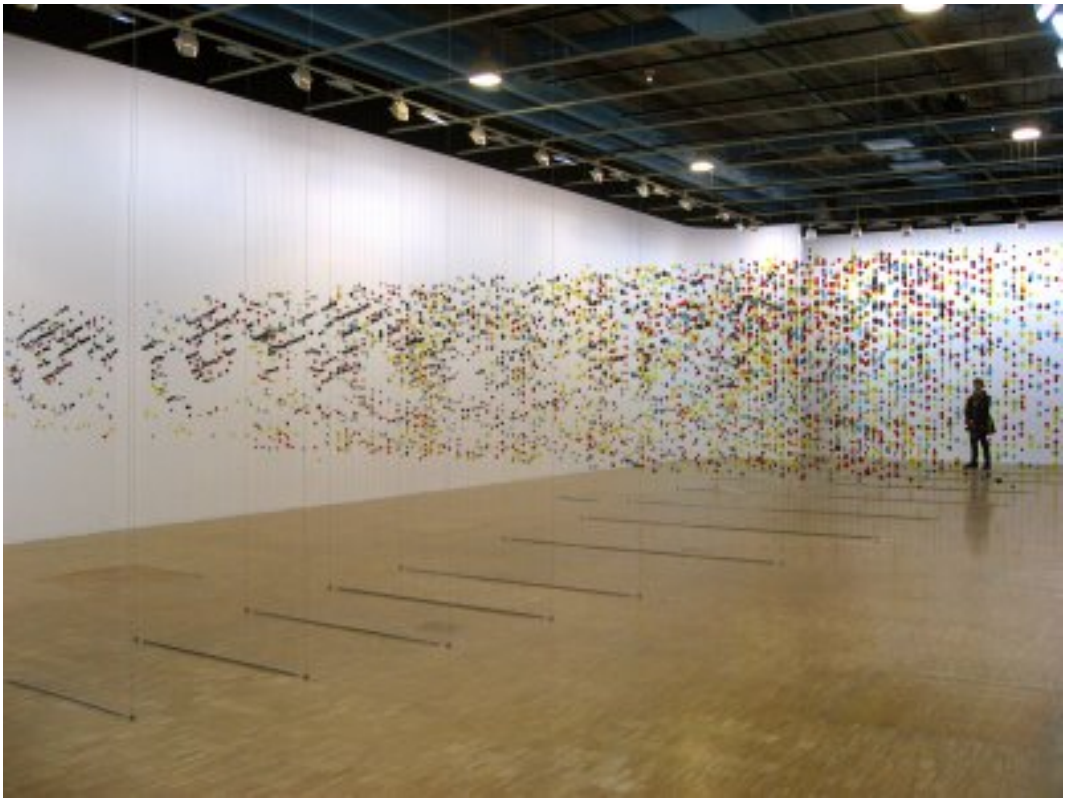
Damián Ortega a présenté *Cosmic Thing* à la 50ème biennale de Venise en 2003. Cette installation questionne sur l'idée de la déconstruction, sorte d'étude anatomique d'une Coccinelle de Volkswagen, étant quasiment un objet cultuel au

Mexique. L'œuvre exposée est donc présentée fragmentée ainsi que suspendue au plafond. Cette déconstruction permettant de montrer les divers éléments composant cette voiture, mais cela ne semble pas suffisant pour parler dans le cas présent d'œuvre fractale, car bien que chaque élément soit autonomisé, ils ne peuvent pas se mouvoir ou agir selon leur « propre volonté » tels les membres de Stelarc.

L'installation *Champs de vision* exposée à Beaubourg en novembre 2008 est composée de milliers de petits modules de couleurs flottant dans l'espace tels des atomes. Ces modules reprennent la forme de schémas moléculaires. Le spectateur peut donc librement circuler à travers ces atomes, qui entrent en mouvement suite au déplacement du spectateur. Dans un deuxième temps, le spectateur passe derrière une cimaise, où, il peut observer l'espace dans lequel sont présentés les milliers de modules colorés à travers une lentille.

Lorsque le spectateur regarde dans ce trou, les divers éléments s'assemblent afin de former un œil venant se fixer dans la rétine du regardeur. Le spectateur errant à travers ces molécules colorées ferait donc partie de l'œuvre ou plutôt du tableau rétinien. Cette décomposition de l'image visible à travers cette lentille, sorte d'objectif photographique, en de milliers de particules fait que nous sommes en présence d'une œuvre relevant du fractal.

On peut être amené à créer un lien entre cet œil fragmenté de Damián Ortega, composé de multiples « molécules » de couleurs magenta, bleu, jaune et noir avec les images reproduites par offset, qui sont imprimées en utilisant des points colorées (de même couleurs que les éléments suspendus dans cette installation) visibles lorsque l'on se rapproche de l'image.



20. Damián Ortega, *Champs de Vision*,
6000 modules colorés, taille variable, 2008.

Avant de réaliser *Champs de vision*, Damián Ortega a présenté *Molecula de Glucosa Expandidais*, une installation représentant une molécule de glucose agrandie suspendue dans l'espace d'exposition. Quand le spectateur s'approche de cette installation, il peut voir que celle-ci est composée de capsules de bouteille de soda collectées dans des restaurants et des magasins. À travers cette œuvre, Damián Ortega dénonce la surconsommation de sucre au Mexique.

Bien que *Molecula de Glucosa Expandidais* soit composée de multiples petits éléments afin de constituer un tout, comme ce fut le cas de *Champs de vision*, nous faisons face à une œuvre qui serait davantage un rhizome car cette molécule de glucose prolifèrent dans l'espace. Les divers éléments composant cette installation se démultiplient contrairement à *Champs de vision*, installation dans laquelle les éléments se divisent ou décomposent afin de former l'œuvre.

Je me suis intéressé aux installations de Damián Ortega car elles peuvent être perçues comme étant des dessins ou peintures se développant dans l'espace. Cette idée de l'installation comme étant un moyen de produire un dessin en volume, qui dans ma pratique reste associé au papier. L'idée du dessin dans l'espace est également un moyen pour moi de rajouter de la fragilité.

Les dessins produits dans un premier temps, puis les installations ou vidéos par la suite, sont liés à la notion du rhizome. Comme nous avons pu le découvrir avec l'installation *Molecula de Glucosa Expandidais* de Damián Ortega, dans laquelle les divers éléments se démultiplient, produisent des sortes de ramifications se propageant dans l'espace. Dans ma pratique les ramifications ainsi que la propagation sont présentes dans le dessin, ces idées sont renforcées lorsque les dessins sont mis en mouvement grâce à la vidéo.

Outre le fait que le rhizome prolifère par la multiplication, Gilles Deleuze exprime l'idée que :

> *Le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque et chacun de ces traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents en un état de non-signes.*[41]

Dans ma démarche cette connexion ou plutôt hybridation entres divers éléments est très présente et amplifiée par la reproduction mécanisée. Les tirages obtenus par la prise d'empreintes sont associés afin de produire des installations modulaires. On peut donc mettre en relation l'idée du rhizome avec celle de l'œuvre mobile.

Umberto Eco, dans son ouvrage *L'Œuvre ouverte*, présente la *Troisième sonate pour piano* de Pierre Boulez. La deuxième partie de cette œuvre, (Formant 2 : « Trope ») a une structure circulaire permettant à son interprète de commencer par n'importe quelle section, permettant à son interprète de créer diverses variations, lui permettant de s'approprier l'œuvre, permettant à cette œuvre d'être continuellement en évolution. Le fait que cette section ait une structure circulaire, empêchant la prolifération de l'œuvre fait que nous ne pouvons pas la considérer comme un rhizome. Bien que cela reprenne l'idée décrite par Deleuze, à savoir que le rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses[42].

[41] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris : éditions Minuit, collection Critique 1980. p. 31.

[42] *Ibid.* p. 36.

Il évoque également l'idée d'utiliser des partitions afin de faire évoluer l'œuvre dans l'espace ainsi que dans le temps. Ces partitions sont présentes bien évidemment dans la musique, mais également dans la littérature comme par exemple dans l'ouvrage de *L'œuvre en mouvement* : le *livre* de Mallarmé dont chaque partie est composé d'un feuillet plié en deux et imprimé, correspondant au début et à la fin de ce livre, tandis que les autres pages sont des fascicules non relié entre eux, laissant le lecteur les agencer comme bon leur semble afin de produire des récits différents à partir des mêmes matrices.

On retrouve cette idée de la partition dans ma pratique, et plus particulièrement dans mes estampes. À partir d'un nombre limité de matrices, je produis une multitude de tirages uniques en réalisant des variations comme ce fut le cas dans le projet *Sans titre* pour lequel j'ai utilisé trois plaques afin de réaliser une cinquantaine de tirages.

J'ai également réalisé une autre installation à partir de l'estampe et plus particulièrement de la lithographie. Dans cette installation modulaire, on ne retrouve pas exactement le dessin originel comme cela a été le cas dans le projet évoqué précédemment, car ici les épreuves ont été fragmentées puis rassemblées ultérieurement afin de réaliser ensemble unaire. L'idée de recréation à partir de ces fragments est un moyen pour retrouver l'idée de la pulsion comme élément de propagation, qui avait disparu lors de la lithographie.

D'un point de vue formel, les dessins reproduits par la lithographie sont issus du fractal. Contrairement au type de dessin que je génère habituellement, qui se propagent sur leurs supports, mes lithographies sont produites à partir de formes qui se subdivisent afin de former un tout. Si les dessins présentés

21. Julien Feyt, *Sans titre,*
gravures, dimensions variable, 2011.

22. Julien Feyt, *Sans titre (détail),*
lithographies,6x60 cm chaque élément, dimensions variable, 2013.

précédemment semblaient être une hybridation entre le musculaire et le végétal, les lithographies sont davantage organiques.

Les différentes installations réalisées à partir de mes gravures, pour lesquelles j'utilisais des dispositifs d''accrochage mettant en avant la verticalité afin de développer l'idée de la chute causée par la surproduction, générant l'effacement des dessins originels. Tandis que le dispositif d'accrochage, pour ce projet issu de lithographies, permet de générer une propagation ainsi qu'une démultiplication linéaire se rapprochant du rhizome, que Deleuze oppose à la verticalité de l'arbre. Cet accrochage reprend également l'idée que le rhizome n'a ni commencement, ni de terminaison, énoncée précédemment.

Lorsque les tirages sont assemblés on peut également ressentir une certaine musicalité. Que ce soit dans les tonalités de couleurs causés par les vides ou pleins pouvant se référer aux notes de musiques, qui selon qu'elles sont noires, blanches ou crochetées durent plus ou moins longtemps dans le temps. Cette idée est de la musicalité est également portée par l'idée de la matrice comme étant une partition énoncée précédemment. Ce rapport entre l'œuvre mobile et la musique évoque l'ouvrage *Mobile* de Michel Butor.

Cet ouvrage de Michel Butor a été écrit tel une œuvre musicale dont les différents États et villes des États-Unis sont utilisés comme partition dans lesquelles le narrateur et le lecteur voyage de ville en ville. Ce texte est rédigé en utilisant trois polices différentes :

- La lettre capitale, utilisée afin de désigner les villes traversées par le narrateur.

- Le caractère romaine qui produit une première structure du récit, représentant l'étendu des États-Unis, que Michel Butor compare à la main gauche du pianiste, qui produit la base ou le rythme.

- L'italique, qui apporte une illustration de la mélodie à travers le réseau ou la structure produit par le caractère romain.

Afin de réaliser cet ouvrage Michel Butor n'a pas utilisé le récit ou la phrase comme structure, mais il a établi une liste afin de rendre compte de l'immensité des États-Unis[43]. Contrairement au récit ou la phrase qui sont fermées, la liste est une structure permettant à son auteur d'ajouter continuellement de nouveaux éléments.

Lorsque Michel Butor était aux États-Unis, et à penser à réaliser cet ouvrage, il s'est aperçu que des villes avaient des homonymes dans plusieurs états. Il a donc choisi d'utiliser ces homonymies comme une première structure dans son texte, afin de changer d'état. Il a commencé à rédiger cet ouvrage en « classant » les états par ordre alphabétique comme dans les manuels scolaire. Puis, il a choisi générer une sorte de cheminement en utilisant un homonyme de la ville dans laquelle il se situait afin d'aller dans l'état voisin et ainsi de suite.

Si dans le cadre du rhizome, on peut désigner une structure linéaire dans laquelle se produisent la prolifération et l'évolution de l'œuvre, on a affaire à une structure circulaire dans *Mobile*, comme nous pouvons l'observer lorsque l'auteur débute son ouvrage ainsi que sa traversée des États-Unis, dans la ville de

[43] Pierre Dumayet, « interview de Michel Butor sur son livre "Mobile, Étude pour une représentation des États-Unis'' », 07 mars 1962.

http://www.ina.fr/video/I00013070.

Cordoue dans l'état de l'Alabama durant une nuit noire, et la page suivante il se trouve être durant une nuit noire à Cordoue dans l'état d'Alaska[44].

L'idée de l'œuvre en mouvement, comme l'idée de l'installation modulaire me permet de générer des variations lors de l'accrochage, donnant au spectateur une nouvelle interprétation du projet exposé. Bien que la modularité permette de réinvestir certaines notions présentes dans mes dessins, on ne retrouve pas celle de la perte de contrôle.

3.3 Numérisation et interaction

Nous avons pu observer que l'idée de la trace immatérielle était davantage liée à des médiums faisant appel à l'image fixe ou en mouvement. Cela se traduit dans mes différents travaux, entre autre, par l'utilisation de l'image en mouvement, après avoir numérisé mes dessins ou empreintes. Cette numérisation et mise en mouvement des images que je génère vient donc comme une suite logique dans ma démarche plastique.

Cristobal de Oliveira a présenté en septembre 2012 au Cube, la vidéo *Aaltérations.* À travers cette vidéo, l'artiste montre le cheminement qu'effectue la mémoire afin de remémorer un souvenir. Le corps se transforme en système veineux puis se végétalise, pour finalement se mécaniser et se remémorer l'accident qui a rendu ce personnage amnésique.

[44] Michel Butor, *Mobile, Étude pour une représentation des États-Unis,* Paris : éditions Gallimard, 1962. p. 13-14.

Contrairement à une installation ou une image fixe dans laquelle une forme se propage dans le support ou dans l'espace d'exposition, dans la vidéo le spectateur à l'impression de vivre en temps réel les transformations du dessin apparaissant à l'écran. Tandis que dans l'installation la perception du spectateur évolue lorsque celui-ci se déplace autour de celle-ci, mais il ne peut pas percevoir les changements de l'œuvre dans son ensemble.

J'utilise la vidéo afin de faire évoluer le dessin dans l'espace de projection, que ce soit sur le mur ou dans l'écran. Contrairement aux dessins spontanés ou aux mémoires graphiques, que l'ont peut considérer comme étant des fragments dont on ne perçoit que le moment où ceux-ci vont disparaître, la vidéo permet de montrer un élément graphique qui semble s'auto-générer.

Néanmoins ce médium est limité et dépassé lorsque l'on souhaite donner la sensation au spectateur que la forme se trouvant face à lui prolifère librement. On peut définir que la vidéo fonctionne sous la forme de boucle, sorte de partition qui serait continuellement rejouée. Dans l'art numérique, il n'y a plus qu'un seul auteur générant une partition ou un code qui serait lu par le spectateur, mais il y aurait plusieurs créateurs transformant l'œuvre.

Le fait de faire intervenir le spectateur dans l'œuvre et ainsi la modifier, permet de développer l'idée de la perte de contrôle qui n'était plus présente dans le cadre de l'œuvre modulaire. Bien que l'artiste ait pensé un protocole, l'intervention du spectateur devenant, n'est pas pré-visible et va modifier le fonctionnement de l'œuvre. En cela, Edmond Couchot exprime l'idée que dans les œuvres interactives il y a deux créateurs :

Un « auteur-amont », à l'origine du projet, qui prend l'initiative et qui définit programmatiquement les conditions de la participation du spectateur (et de sa liberté, qui n'est jamais totale) et un « auteur- aval » qui s'introduit dans le déploiement de l'œuvre et en actualise les potentialités[45].

Lorsqu' Edmond Couchot a rédigé cet ouvrage, il traitait particulièrement de l'art numérique, mais ceci peut s'appliquer à des œuvres antérieures, comme ce fut le cas dans les performances des années 1960-1970, durant lesquelles le spectateur faisait partie intégrante de l'œuvre.

L'idée du spectateur s'investissant dans l'œuvre peut-être mise en relation avec l'idée qu'exprime Marcel Duchamp lorsqu'il dit : « ce sont les REGARDEURS qui font les tableaux »[46]. Bien que les regardeurs cités par Marcel Duchamp soient des théoriciens, qui, à travers leurs critiques donneraient une perception différente de l'œuvre, mais celle-ci n'évoluerait pas d'un point de vue formel.

Si pour Marcel Duchamp les regardeurs font la peinture, on peut affirmer que ce sont les lecteurs qui font les poèmes de Raymond Queneau dans l'ouvrage *Cent mille milliards de poèmes.*

Contrairement à Michel Butor qui a rédigé son ouvrage *Mobile, Étude pour une représentation des États-Unis* en utilisant la structure ouverte de la liste afin d'augmenter cet ouvrage, Raymond Queneau utilise, la structure fermée de la

[45] Edmond Couchot et Norbert Hillaire, *L'Art numérique,* Paris : éditions Flammarion, collection Champs arts, 2003. p. 109-110.

[46] Marcel Duchamp, *Duchamp du signe,* édition Flammarion, 1994. p. 226.

phrase, ou plutôt du sonnet qu'il met à « la disposition » du lecteur afin de créer « son » poème. Cette structure évoque les *Cadavres exquis* expérimentés par les surréalistes.

Ces deux ouvrages sont produits à partir de structures, partitions permettant à l'œuvre d'évoluer que ce soit la manière qu'utilise Michel Butor afin de changer d'État et donc de poursuivre sont récit, ou Raymond Queneau dont la matrice de cet ouvrage est un poème composé de dix sonnets et chaque sonnet et lui-même composé de dix sonnets que le lecteur peut associer comme bon lui semble.

Dans le récit de Michel Butor il n'y a que l'auteur qui peut augmenter cette liste constituant son récit, le lecteur ayant donc une attitude relativement « passive » lorsqu'il parcourt ce livre. Dans *Cent mille milliards de poèmes*, Raymond Queneau exprime et illustre l'idée que « la poésie est faite par tous et non par un » exprimée par Lautréamont.

La structure de cet ensemble de poèmes permet de modifier la relation de cette œuvre au temps, car elle permet d'augmenter la durée de vie de cette œuvre. L'idée de la durée de vie est essentiellement utilisée afin de désigner le temps qu'il faut à un joueur afin d'atteindre la fin d'un jeu vidéo. Cette notion pourrait s'appliquer dans le cas présent par le temps que pourrait prendre le lecteur afin de lire tout les poèmes de cet ouvrage.

Nous avons observé comment l'interaction pouvait fonctionner dans les œuvres littéraires. Dans les champs des arts plastiques, Jean Tinguely a réalisé une série de tableaux mécanisés actionnés par le public, qu'il a intitulé *Méta-Reliefs*.

D’un point de vue formel ces peintures sont composées de figures géométriques blanches sur fond noir, rappelant les peintures suprématistes.

De la même manière que dans les *Méta-Matics* le rôle du spectateur est moindre car dans ces peintures en relief, le spectateur, tel un opérateur, appui sur un bouton posé au sol afin de mettre en mouvement les reliefs présents dans ces tableaux. On peut également déplorer le fait à réaliser des mécanismes réalisant des mouvements circulaires. Ces formes ou reliefs sont donc voués à retrouver leur position initiale relativement rapidement. Bien que le spectateur action par la pression cette œuvre, on a le même problème qu’avec la vidéo, on se retrouve face à une séquence se rejouant continuellement.

Mehmet Akten a réalisé l’installation interactive Body Paint qui a été exposée et expérimentée, entre autre, durant le Cube Festival en 2010. Si dans les *Méta-Relief* de Tinguely la machine fait œuvre, dans cette œuvre de Mehmet Akten, comme le présente Edmond Couchot dans sa définition de l’art interactif, le spectateur qui génère « son » œuvre.

Cette œuvre est composée de capteurs infrarouges afin de repérer la présence, ainsi que les mouvements des spectateurs, qui sont ensuite analysés par un logiciel qui réinterprète ces gestes afin de les transformer en projections colorées, sorte de peinture dématérialisée, qui apparaît en temps réel. Selon l’amplitude des mouvements qu’effectue le spectateur, le logiciel produit une projection de couleur proportionnelle aux mouvements.

Cette œuvre évoque à la fois l’*Action painting* ainsi que l’idée développée par Paul Virilio lorsqu’il décrit l’idée de l’écriture par le geste, qui deviendrait donc ici peinture immatérielle. Contrairement aux *Dripping* de Pollock que l’on

23. Mehmet Akten, *Body paint*,
Installation interactive, dimensions variables, 2009.

pourrait considérer comme des enregistrements de ses mouvements autour de la toile, dans cette installation lorsque le ou les spectateurs arrêtent de bouger, la peinture pixélisée, s'estompe jusqu'à disparaître et retourner à la page blanche.

Ma pratique de l'art interactif se trouve à mi-chemin entre l'omniprésence de Jean Tinguely ne laissant pas de place au spectateur pour réellement modifier ses tableaux-sculptures, l'absence totale de Mehmet Akten, qui donne carte blanche au spectateur ou plutôt un mur blanc, ayant conçu la situation faisant œuvre. Dans ma pratique, l'interaction ce fait davantage par l'idée de l'échange ou du don, avec mes travaux au commencement du projet.

J'utilise l'interaction afin de donner davantage d'importance dans à l'idée de la perte de contrôle dans mon travail, j'ai réalisé une première installation interactive, dans laquelle j'avais réalisé une série de dessins reproduits sur film transparent sur lesquels venait se projeter une série de diapositives « reconstituant » le dessin originel qui a été fragmenté.

Dans ce projet intitulé *Works for replacing* je m'étais intéressé ainsi qu'interprété l'idée de la simultanéité des temps, qui était déjà présent lors de la projection des diapositives rencontrées les dessins sur film transparent et que ces divers éléments s'associaient dans l'espace de projection sur le mur. J'ai ainsi demandé au spectateur d'entrer dans l'installation et donc de devenir lui-même espace de projection.

Cette installation devait également évoluer dans le temps car je donnais un point de départ en présentant mes dessins que le spectateur pouvait emporter avec lui, en le remplaçant par une carte blanche qui était à sa disposition, sur laquelle il devait laisser sa trace, et ainsi effacer ma présence de ce projet. On peut donc

24. Julien Feyt, *Works for replacing*,
dessins sur films transparent, dimensions variables, 2011.

25. Julien Feyt, *Works for replacing*,
dessins sur films transparent, dimensions variables, 2011.

penser que si ce projet était encore activé il serait encore entrain d'évoluer car on peut imaginer que d'autres spectateurs-acteurs pourraient remplacer à leur tour les traces laissées par leurs prédécesseurs.

Lorsque j'ai réalisé une seconde installation interactive intitulée *Les Instants fragiles* et qui était composée de vingt et un dessins découpés, qui ont été épinglés au mur afin de former « un » dessin en volume se répandant sur le mur. Lorsque j'ai réalisé mon premier projet interactif, je souhaitais faire évoluer continuellement ce projet, come cela a été décrit précédemment, tandis que dans ce projet mon intention était de me rapprocher de l'idée de la fragilité du dessin, que ce soit dans l'accrochage ou dans la durée de vie du projet, ainsi que son caractère éphémère.

Pour cela, j'ai demandé aux spectateurs de prendre un des dessins exposés que je leur remettais après l'avoir encadré. Durant le temps de l'exposition, qui elle aussi était éphémère, on pouvait voir le dessin modulaire se décomposer progressivement, ne laissant que les épingles sur le mur comme une trace mémorielle de l'action.

Edmond Couchot définit que l'art numérique est un art de l'hybridation[47], puisque l'on peut associer diverses images qui à priori n'auraient rien en commun afin d'en générée une nouvelle. Cette idée de l'hybridation est présente dans mes travaux, que ce soit d'un point de vue formel, ou processuel. Le numérique apparaît donc dans la continuité de ma démarche artistique et permettrait ainsi de radicaliser mes projets.

[47] Edmond Couchot et Norbert Hillaire, *L'Art numérique,* Paris : éditions Flammarion, collection Champs arts. p.114.

26. Julien Feyt, *Les instants fragiles*,
stylo sur papiers découpés, dimensions variables, 2012.

27. Julien Feyt, *Les instants fragiles*,
stylo sur papiers découpés, dimensions variables, 2012.

La numérisation de mes dessins créerait un trouble entre le dessin originel, une production qui serait davantage associée au rhizome tandis que sa reproduction numérique pourrait-être perçue comme un élément fractal. Une image numérique est en premier lieu l'interprétation par l'ordinateur de données, elle est aussi composée d'une multitude de pixels, de la même manière que l'œil dans Champs de vision de Damián Ortega est composé de milliers d'éléments colorés.

De la même manière, j'ai réalisé des dessins sur divers support et dans divers lieux que j'ai prélevés à l'aide de films adhésifs transparents. Ces mémoires graphiques issues d'un arrachement physique ont ensuite été numérisées, dématérialisées. Cette action annule une deuxième fois le geste, et mortifie[48] davantage l'épreuve graphique.

On peut donc distinguer à travers ces actions une tentative d'effacement du geste mais aussi de sortir du papier dans un premier temps, puis du support en dématérialisant ces éléments graphiques. Les images numérisées dans le cadre de ce projet sont ensuite projetée sur une feuille de papier japonais, présence fantomatique sur cette feuille, qui est également une sorte de retour sur son support originel. Cela génère également une dualité entre le physique et l'immatériel.

Dans son ouvrage *Living Art, L'art numérique*, Florent Aziosmanoff désigne trois formes majeures permettant de faire évoluer l'œuvre indéfiniment. On retrouve l'art interactive que l'on a traité précédemment, qui dans l'art numérique nécessite à la fois d'un spectateur-acteur ainsi que l'ordinateur ou autre logiciel permettant d'agir sur l'œuvre immatérielle.

[48] Georges Didi-Huberman, dans son ouvrage *L'empreinte* décrit que le fait l'empreinte mortifie le sujet.

Le living art ou œuvre comportementale, se rapproche de l'art interactif car il y a toujours besoin qu'une personne intervienne dans l'œuvre afin de la modifier. Contrairement à l'art interactif où la seule présence modifie l'œuvre, dans le living art, l'intervenant doit adopter une certaine attitude afin que l'œuvre « s'intéresse » à lui.

Certaines œuvres comportementales, tel que *Boréal* d'Hugo Verlinde attendent du spectateur un certains degré d'attention afin de s'activer. Cette œuvre est diffusée sur un écran telle une vidéo. Si le spectateur est trop agité, l'œuvre en diffusera un flux rapide et désagréable visuellement « d'étoiles » ou plus particulièrement de pixels incitant le spectateur à partir. Si celui-ci est trop passif, elle agira comme si il n'y avait personne face à elle et se mettra en veille.

Contrairement aux deux premières catégories, dans l'art génératif le spectateur « redevient » qu'un simple regardeur. Contrairement à la vidéo dans laquelle le spectateur peut visionner plusieurs fois la même séquence, dans l'art génératif, l'œuvre évolue perpétuellement grâce à un ordinateur qui la re-paramètre continuellement.

Dans la continuité de mon travail je souhaite réaliser des œuvres génératives car il me semble que cela viendrait comme une suite logique de ma pratique artistique. Dans le cas présent, je réaliserai une gravure ou lithographie car je souhaite qu'il y ait cette confrontation entre l'empreinte issue d'un processus physique et sa représentation fractale, ou plutôt pixélisée.

Cette empreinte physique serait ainsi numérisée, afin de la mettre en mouvement. Cette empreinte serait donc réinterprétée en temps réel par un logiciel, qui me permettrait d'être au commencement de ce projet et ainsi observer cet élément graphique évoluer librement dans le temps sans pouvoir ré intervenir sur celui-ci.

Conclusion

Lorsque j'ai commencé à développer ma pratique du dessin, j'ai naïvement essayé de rechercher les limites de ce médium afin d'aller de celles-ci, à travers diverses expérimentations, que ce soit lors de l'accrochage ou autre. Mais tant à travers mes recherches plastiques que théoriques je me suis rendu compte que le dessin était plus complexe que le fait de laisser une trace avec un outil graphique sur un support.

Puisque le geste lui-même pourrait devenir dessin comme nous avons pu le décrire dans le cadre de nos recherches. On peut également considérer qu'une errance, telle l'action de Denis Oppenheim intitulée One Hour Mile réalisée en 1968, peut faire écho au dessin, en pensant cette performance ou plutôt la « trace » photographique de celle-ci comme étant un dessin à l'échelle du paysage.

Je souhaite davantage exploiter la rencontre entre l'art numérique, que ce soit l'art interactif ou génératif, avec les empreintes créées à partir d'un contact physique entre la matrice et le support. Je suis intéressé pour hybrider ces deux médiums car ils ont une relation au temps qui est totalement différentes car l'empreinte physique « mortifie » son sujet mais permet dans le même temps à celui-ci de « défier le temps », tandis que le numérique permet de donner vie à des images fixes et donner l'impression que celles-ci évoluent en temps réel.

Bien qu'il y ait une distanciation produite dans le cadre la reproduction mécanisée, la pression ainsi que le rapport physique ont tout de même une certaine relation au corps qui disparaît dans sa totalité dans le numérique, qui est remplacée par l'idée du corps fractal décrit par Stelarc.

Au cours de mes recherches je me suis rendu-compte que mon processus de création était en relation avec l'artisanat. Que ce soit l'idée de mon effacement dans mes projets, de la même manière que l'artisan doit agir tel un acteur afin de réaliser une tâche demandée sans montrer sa présence. Mais aussi l'utilisation de médiums qui sont davantage processuels dans lesquels le contact avec les matériaux et utilisant des techniques qui n'ont quasiment pas évoluées depuis leurs créations.

Table des illustrations

1. Clément Bagot, *Schalk jaune (détail),* encre sur papier calque, 29.5 x 21 ,2011.

2. Thierry de Mey, *Top Shot*, vidéo 15 min, 2002.

3. Carolee Schneemann, *Up To and Including Her Limits*, crayon sur papier, corde, harnais, télévision, dimensions variables, 1973–76. Courtesy the artist and p.p.o.w gallery, New York.

4. Carolee Schneemann, *Up To and Including Her Limits*, crayon sur papier, corde, harnais, télévision, dimensions variables, 1973–76. Courtesy the artist and p.p.o.w gallery, New York.

5. Julien Feyt, *Dream Roads*, vidéo, 10 min 27s, 2012.

6. Bernard Moninot, *Ombres panoptiques*, pigment sur verre, 19x36 cm, 1981.

7. Julien Feyt, S*ans titre*, graphite et acrylique sur bois, 30x40 cm, 2011.

8. Max Ernst, *Forêt et soleil*, Frottage, graphite sur papier, 20.0 x 27.8 cm, 1931.

9. Jean Tinguely, *Métamatic portatif*, Barres de fer, bandes de cuir, ceinture de caoutchouc, panneau de bois ,41 x 84 x 45 cm, 1959-1960.

10. Olafur Eliasson, *The endless study*, Bois, metal, papier, tampon, contrepoids, 235 x 130 x 130, cm, 2005.

11. Rebecca Horn, *Les amants*, deux entonnoirs en verre, encre noire, champagne, structure métallique, moteur, dimensions variables, 1991.

12. Fabrice Cotinat, *Homme stéréométrique, 1523-1528, d'après Albrecht Dürer*, 232 × 350cm ,2006. Collection Frac Limousin.

13. MEART, Ensemble de dessins réalisés dans le cadre de l'exposition ArtBots, 2003.

14. Simon Hantai, *Peinture (Ecriture rose),* 329,5×424,5, 1958-1959.

15. Simon Hantaï, *Tabula*, Huile et acrylique sur toile, 285,6 × 454,5 cm, 1980 Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.

16. Julien Feyt, *Sans titre*, Lithographie et acrylique sur bois, 60x80 cm ,2013.

17. Pierre Bismuth, En suivant la main droite de Marilyn Monroe dans "Some Like It Hot"Impression inkjet sur papier à tapisser ,400 x 720 cm ,2006.

18. Bernard Moninot, *Mémoire du vent*, Sainte Noyale de Pontivy, projection lumineuse, dimension variable, 2006.

19. Julien Feyt, Sans titre, série de dessins transférés sur papier baryté, 30x40 chaque élément, 2012

20. Damián Ortega, *Champs de Vision,* 6000 modules colorés, taille variable, 2008.

21. Julien Feyt, *Sans titre,* gravures, dimensions variable, 2011.

22. Julien Feyt, *Sans titre,* lithographies, 6x60 cm chaque élément, dimensions variable, 2013.

23. Mehmet Akten, *Body paint,* Installation interactive, dimensions variables, 2009.

24. Julien Feyt, *Works for replacing*, dessins sur films transparent, dimensions variables, 2011.

25. Julien Feyt, *Works for replacing*, dessins sur films transparent, dimensions variables, 2011.

26. Julien Feyt, *Les instants fragiles (détail),* stylo sur papiers découpés, dimensions variables, 2012.

27. Julien Feyt, *Les instants fragiles (détail),* stylo sur papiers découpés, dimensions variables, 2012.

Index des notions

Aléatoire, 42, 47, 54, 57, 61
Corps créateur, 6, 27, 37, 45, 49, 50, 55, 57, 60, 65, 70, 77
Dessin aveugle, 16, 51
Effacement, 7, 35, 43, 62, 63, 65, 70, 87
Élan vital, 19
Empreinte, 13, 15, 37, 39, 41, 42, 43, 61, 62, 67, 69
Éphémère, 36, 61, 62, 63, 97
Fractal, 80, 81, 85
Fragilité, 6, 62, 83, 97
Fragment, 9, 42, 43
Geste, 5, 11, 14, 21, 28, 31, 39, 43, 63, 73, 75, 77
Hybridation, 22, 49
Instant, 10, 13, 29, 31, 32, 54,97
Matrice, 31, 62, 69, 70, 87, 92
Mémoire, 7, 36, 61, 67, 70, 77, 79, 89
Mémoires graphiques, 14, 79, 90
Modulaire, 85, 89, 90, 97
Opérateur, 10, 11, 43, 45, 48, 53, 54, 55, 61, 71, 93
Organique, 87
pré-visible, 61, 75, 90
Prolifération, 11
Prothèse, 25, 45, 50
Pulsion, 14, 15, 29, 57, 80, 85
Pulsion graphique, 14, 57, 80
Raison graphique, 14, 15
Reproduction, 6, 39, 43, 53, 54, 55, 57, 60, 62, 69, 84
Rhizome, 83, 84, 87, 88
Temps, 8, 16, 19, 22, 28, 29, 33, 35, 41, 42, 54, 57, 61, 63, 69, 75, 79, 81, 83, 85, 87, 90, 92, 95, 97
Trace, 5, 6, 7, 10, 13, 22, 23, 25, 27, 28, 31, 36, 37, 39, 41, 42, 45, 57, 61, 62, 63, 65, 69, 73, 79, 89, 95, 97
Végétal, 7, 8, 87

Index des noms

Akten, Mehmet 93, 95
Arcimboldo, 8
Bachelard, Gaston, 10, 29, 31, 32
Bagot, Clément, 17, 19
Benjamin, Walter, 45, 69
Bergson, Henri, 10, 19, 29, 32
Bismuth, Pierre, 75, 77, 79
Brassaï, 62
Butor, Michel, 87, 88, 89, 91, 92
Ceysson, Bernard, 65
Cheng, François, 31
Cotinat, Fabrice, 55, 57, 60
Couchot, Edmond, 90, 91
Damisch, Hubert, 63
Deleuze, Gilles, 84, 87
Derrida, Jacques, 6, 13, 16, 17, 36, 37, 51
Didi-Huberman, Georges, 39, 41, 42, 61, 67, 69
Duchamp, Marcel, 47, 91
Eco, Umberto, 84
Eliasson, Olafour, 47, 48, 55, 80
Ernst, Max, 41, 42
Freud, Sigmund, 14, 15
Hantaï, Simon, 43, 65, 67
Hirst, Damian, 47, 48, 51, 54
Horn, Rebecca, 13, 50, 51, 53
Hyber, Francis, 8
Jaunin, Françoise, 5, 21, 70
Keersmaeker, Anne Teresa, 21
Klein, Yves, 41, 45
Kooning, Willem (de), 35, 36, 63, 70
Lambert, Xavier, 16, 17, 22, 25, 49
MEART, 59
Mèredieu, Florence (de), 70
Mey, Thierry (de), 21, 28
Michaux, Henri, 5, 16, 17, 19, 29
Michel-Ange, 36
Mili, Gjon, 73, 75, 77
Monet, Claude, 39
Moninot, Bernard, 21, 31, 77
Oliveira, Cristobal, 89
Oppenheim, Denis, 103
Ortega, Damián, 80, 83
Penone, Guiseppe, 15, 41, 42
Perez, Javier, 8
Picasso, Pablo, 16, 73, 75, 77
Pollock, Jackson, 5, 6, 21, 23, 32, 45, 63, 65
Queneau, Raymond, 91, 92
Rauschenberg, Robert, 35, 36, 63, 70
Rist, Pipilotti, 77
Rodin, Auguste, 42, 43
Schneemann, Carolee, 10, 23, 25, 27, 28
Stelarc, 48, 49, 50, 51, 80, 81
Stoulig, Claire, 19, 35
Turner, William, 39
Twombly, Cy, 17, 62, 63, 65
Verlinde, Hugo, 100
Vinci, Léonard (de), 7, 36
Virilio, Paul, 73, 93
Von Hagens, Gunter, 9
Watier, Éric, 54, 55, 60
Zaalene, Sabine, 21

Bibliographie

Ouvrages généraux

AZIOSMANOFF, Florent, *Living art, l'art numérique,* Paris : éditions CNRS, 2010.

COUCHOT, Edmond et HILAIRE, Norbert, *L'Art numérique,* Paris : éditions Champ-Flammarion, collection arts, 2003.

EDWARDS, Betty, *Dessiner grâce au cerveau droit,* Liège : éditions P. Mardaga, 1993.

FERRER SALAZAR, Olivier, *Le Temps : la perception, l'espace, la mémoire,* Paris : éditions Ellipses, 1996.

GONORD, Alban, *Le Temps,* Paris : éditions Flammarion, 2001.

MÈREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain,* éditions Larousse, collection In extenso, 1994.

PUGNET, Natacha, *L'Effacement de l'artiste,* Bruxelles : éditions La Lettre volée, collection Essais, 2012.

WARR, Tracey, *Le Corps de l'artiste,* Paris : éditions Phaidon, 2011.

Ouvrages théoriques

ANZIEU, Didier, *Créer détruire*, Paris: éditions Dunod, 1996.

ANZIEU, Didier et MONJAUZE, Michèle, *Francis Bacon ou le portrait de l'être désespécé,* Paris : éditions Seuil/Archimbaud, 2004.

BACHELARD, Gaston, *L'Intuition de l'instant,* Paris : éditions Livre de poche, 1994.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace,* Paris : éditions PUF, 1957.

BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique,* (version de 1939), Paris : éditions Gallimard, collection Folio plus philosophie, 2007.

BERGSON, Henri, *L'Évolution créatrice*, 1907, Paris : éditions PUF, 1994.

BERGSON, Henri, *Matière et mémoire,* 1894, Paris, éditions Flammarion, 2012.

CHENG, François, *Souffle-esprit,* Paris : éditions du Seuil, 1989.

CHENG, François, *Vide et plein,* Paris : éditions du Seuil, 1991.

DELEUZE, Gilles, *L'Image-mouvement,* Paris : éditions de Minuit, collection Critique, 1985.

DELEUZE, Gilles, *L'Image-temps,* Paris : éditions de Minuit, Collection Critique, 1985.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *Mille plateaux,* Paris : éditions Minuit, collection Critique 1980.

DELEUZE, Gilles, *Le Pli,* Paris : éditions Minuit, collection Critique, 1988.

DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et différence,* Paris, éditions du Seuil, 1967.

DERRIDA, Jacques, *À dessein, le dessin,* Paris : éditions Franciscopolis, 2013.

DERRIDA, Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris : éditions de Minuit, collection Critique, 1972.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Être crâne,* Paris: éditions de Minuit, collection Critique, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *La ressemblance par contact,* Paris : éditions de Minuit, collection Critique, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Étoilement, conversation avec Simon Hantaï,* Paris, éditions de Minuit, collection Critique, 1998.

ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris : éditions du Seuil, 1965.

ECO, Umberto, *La Production des signes,* Paris, éditions Livre de poche, 1992.

JULLIEN, François, *La grande image n'a pas de formes,* Paris : édition du Seuil,

LAMBERT, Xavier, *Le Corps Multiconnexe vers une poïétique de l'oscillation?,* Nancy : éditions Presses universitaires de Nancy, collection Épistémologie du corps, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'esprit,* éditions Gallimard, 1964.

THÉVOZ, Michel, *Détournement d'écriture,* Paris : éditions de Minuit, collection Critique 1989.

VIRILIO, Paul, *L'Esthétique de la disparition,* Paris : Galilée, 1989.

Écrits d'artistes

DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe,* Paris : éditions Flammarion, 1994.

MICHAUX, Henri, *Émergences- résurgences,* Genève : éditions A. Skira, collection Les Sentiers de la création, 1972.

SHITAO, *Propos sur la peinture,* éditions Plon, 2007.

VINCI, (de) Leonardo, *Les Carnets,* Paris : éditions Gallimard, 1942.

Références Littéraires

BUTOR, Michel, *Mobile, Étude pour une représentation des États-Unis,* Paris : Gallimard, collection L'Imaginaire, 1962.

MICHAUX, Henri, Déplacements dégagements, Paris : éditions Gallimard, collection L'Imaginaire, 1985.

MICHAUX, Henri, *L'Espace du dedans,* Paris : éditions Gallimard, collection L'Imaginaire, 1998.

MICHAUX, Henri, *L'Infini turbulent,* éditions Gallimard, collection L'Imaginaire, 1984.

MICHAUX, Henri, *La Vie dans les plis,* éditions Gallimard, collection L'Imaginaire, 1989.

MICHAUX, Henri, *Par la voix des rythmes,* Montpellier : éditions Fata Morgana, 1974.

MICHAUX, Henri, *Passages,* Paris : éditions Gallimard, collection L'Imaginaire, 1963.

QUENEAU, Raymond, *Cent mille milliards de poèmes,* Paris : éditions Gallimard, 1961.

Ouvrages collectifs, catalogues d'expositions, monographies

CEYSSON, Bernard, *L'Écriture griffée,* Saint-Étienne : éditions Musée d'art moderne de Saint-Étienne, 1993

CONTE, Richard (dir.), *Le Dessin hors-papier,* Paris : éditions Publications la Sorbonne, 2009.

CHAMPION, Jean Loup (dir.), *Cy Twombly, cinquante années de dessin,* Paris : éditions Gallimard, Centre Pompidou, collection Classiques du XXe siècle, 2004.

DAMISCH, Hubert, *Quand au titre: la peinture sous rature,* Paris: éditions Galerie Karsten Greve, 1997.

DÉOTTE, Jean Louis (dir.), *Dessiner dans la marge,* Paris : éditions L'Harmattan, 2004.

DÉOTTE, Jean Louis (dir.), *Le Milieu des appareils,* Paris : éditions L'Harmattan, 2008.

DIDI HUBERMAN, Georges, *L'Empreinte,* Paris : éditions Centre Georges Pompidou, 1997.

DERRIDA, Jacques, *Mémoires d'aveugles, L'autoportrait et autres ruines,* éditions RMN, 1990.

LECOINTRE, Yves, *Anatomie les peaux du dessin,* Amiens : FRAC de Picardie, 2008.

MORIZOT, Jacques et POUIVET, Roger (dir.), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, éditions Armand Colin, 2007.

RANC, Jacques (dir.), *Le corps mutant,* Paris : Galerie Enrico Navarra, 2000.

SCHWEISGUTH, Claude (dir.), *Invention et transgression le dessin au 20ème siècle,* Paris : éditions Collection du centre Pompidou MNAM Cabinet d'art graphique, 2007.

TAPIÉ, Alain, *L'Homme-paysage: Visions artistiques du paysage anthropomorphique entre le XVIe et le XXIe siècle,* Paris : éditions Somogy, 2006.

TISSOT, Karine (dir.), *Trait-Papier,* Genève, éditions Atrabile, 2011.

Articles et Revues

CARRIER, Johana et NEVES, Joana, « Le dessin et la machine : redistribution des rôles entre la technique, l'artiste et la création » in *revue Roven*, Paris : éditions Les presses du réel, 2011.

DANIEL, Hugo, « Expositions de dessins, desseins d'expositions », in *Revue Roven* n°7, Paris : éditions Les presses du réel, 2011.

DANIEL, M., « Jorinde Voigt. Entre l'action et l'écriture, le tracé comme acte performatif », in *Revue Roven*, Paris : éditions Les presses du réel, 2012.

DAUTREY, Marianne, « *Deligny* de ligne en ligne », in *Revue Mouvement* n°68, 2013.

DAULT, Maëlle « « Les dynamos étaient plus belles que les perles » à propos de *confusion*, la machine à dessiner de Fabrice Continat », in *Revue Roven*, Paris : éditions Les presses du réel, 2011.

INARRA, Dominique, « Pulsion et raison graphique », in *Figures de la psychanalyse*, 2002.

ZAALENE, Sabine, « Mémoire de la pratique sportive, l'action dans l'engagement artistique », in *Revue Ligéa : Dossiers sur l'art* n° 121-124, janvier-juin 2013.

Filmographie, vidéographie

DUMAYET, Pierre, « interview de Michel Butor sur son livre "Mobile, Étude pour une représentation des États-Unis'' », 07 mars 1962.
http://www.ina.fr/video/I00013070

DURING, Élie, « Cinéphilosophie : Philosophy goes to the movies », Conférence à la maison Française, Columbia University, New York, 16 février 2011.
http://www.youtube.com/watch?v=nVsWeAT938

SCHNEEMAN,Carolee.
www.moma.org/explore/multimédia/audios/244/2447

Conférences, sites internet

LAMBERT, Xavier, « Dé-penser la prothèse », conférence, Béthune, 2011.

MEART, http://www.fishandchips.uwa.edu.au/project/project_portraits.html

MONINOT, Bernard, *Penser en dessin*, notes et aphorismes, 2009. http://www.bernardmoninot.com

SERRES, Alexandre, « Quelle(s) problématique(s) de la trace », 13 décembre 2002 http://archivesic.ccsd.cnrs.fr

TESTARD, Jacques, « L'Humain végétalisé », in Libération, 14 octobre 2011. http://www.liberation.fr/sciences/01012365542-l-humain-vegetalise

WATIER, Éric, « Faire un livre c'est facile », Conférence à la bibliothèque municipale de Lyon, 17 février 2007.