



HAL
open science

Organoplastie, territoires-peau : vers une cartographie de l'être fragile

Elisa Salmon

► **To cite this version:**

Elisa Salmon. Organoplastie, territoires-peau : vers une cartographie de l'être fragile. Art et histoire de l'art. 2013. dumas-00963690

HAL Id: dumas-00963690

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00963690>

Submitted on 21 Mar 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.



Elisa SALMON

Université Paris I Panthéon-Sorbonne, UFR 04

ORGANIPLASTIES

TERRITOIRES-PEAU

vers une cartographie de l'*être-fragile*

Mémoire de master II - Arts de l'Image et
du Vivant

Sous la direction de M. Yann Toma

Second membre du jury : M. Pierre Juhasz

Remerciements

Yann Toma pour son suivi bienveillant,

Pierre Juhasz pour m'avoir éclairée de sa pédagogie et de son regard artistique ces six dernières années,

Michel Verjux pour sa verve,

Sandrine Fonseca pour son aide très précieuse,

Hayoun Kwon pour sa générosité,

Danièle Billamboz, Anna Salmon, Lenore Salmon, Florent Barnades et Annabelle Biau-Weber pour leur patiente relecture et leur soutien,

Aline Battault pour ses poses gracieuses.

ORGANIPLASTIES, TERRITOIRES-PEAU

Vers une cartographie de l'être-fragile

« La vie est une ligne, la pensée est une ligne, l'action est une ligne. Tout est ligne. La ligne conjugue deux points. Le point est un instant, la ligne commence et finit en deux instants. »¹

Manlio Brusatin

« C'est une épineuse entreprise, et plus qu'il ne semble, de suivre une allure si vagabonde que celle de notre esprit ; de pénétrer les profondeurs opaques de ses replis internes. »²

Michel de Montaigne

¹ BRUSATIN Manlio, « une ligne unit autant qu'elle divise », *Histoire de la ligne*, trad. Anne Guglielmetti, Paris, Flammarion, « Champs », 1993, rééd. 2002, p.19.

² DE MONTAIGNE Michel, *Essais II, Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 358.

SOMMAIRE

PETIT LEXIQUE DES NÉOLOGISMES	6
INTRODUCTION : MÉANDRES.....	8
I TRANSLATIONS CORPORELLES.....	13
1) DE LA MOUSSE À LA CHAIR, LE CORPS EN RÉSEAUX	15
a) La vie dans les plis.....	15
b) La mousse, vecteur d'une rêverie de la matière.....	19
2) ENTRE LIBERTÉ ET CONTRAINTE, UNE RECONFIGURATION DU CORPS COMME MÉTHODE	21
a) Le nimbuleux, figure de la liberté	21
b) Le hasard comme méthode.....	26
c) L'émergence des formes.....	29
d) Contraintes.....	30
e) La reconfiguration	31
3) <i>TERRITOIRES-PEAU</i>	34
a) Histoires de peau	34
b) Mues.....	37
c) Enveloppes psychiques.....	41
d) Corps topographique	42
e) Le motif sous la peau.....	47
II DESSINER AU SCALPEL	53
1) L'ANATOMIE, UNE CARTOGRAPHIE DU CORPS.....	55
2) CHIRURGIES PLASTIQUES	56
3) VERS UN INVISIBLE DU CORPS	68
4) CONSTRUIRE/DETRUIRE	74
III FIGURES DU FRAGILE.....	78
1) LE PLASTIQUE	80
a) La séduction du plastique	80
b) Etoffes intimes.....	82
c) Expérimentations plastiques.....	86
d) Plastique organique	92
2) LE MOU.....	94
a) Cadres flottants.....	95

b) Entrelacs souples	101
3) L'ÉPHÉMÈRE.....	106
a) Le tas, la chute.....	106
b) Un art autodestructif.....	107
CONCLUSION : DÉAMBULATIONS	112
ANNEXES	115
GLOSSAIRE	116
TABLE DES PRODUCTIONS PERSONNELLES	118
TABLE DES REFERENCES ARTISTIQUES	119
TABLE DES ILLUSTRATIONS MEDICALES.....	119
BIBLIOGRAPHIE	120

PETIT LEXIQUE DES NÉOLOGISMES

Avant de démarrer ce cheminement dans les *territoires-peau*, il me semble indispensable de définir certains termes qui seront employés de manière récurrente, soit parce qu'ils sont inventés, soit parce qu'ils prennent un sens nouveau. Il s'agit de définitions succinctes et provisoires, qui seront développées ultérieurement dans le mémoire.

En fin de mémoire se trouve un second glossaire plus complet, comprenant tous les mots-clés usuels qui reviennent fréquemment au cours de ma recherche.

ÊTRE-FRAGILE : n.m. (du latin *esse*, « être », et latin *fragilis*, de *frangere*, « briser ») Terme qui désigne l'être de l'homme en tant qu'essentiellement fragile. Cet *être-fragile* est invisible à l'œil nu. Son étendue, intérieure au corps, se divise en *territoires-peau* flottants et vaporeux.

FORMUSCULE : n.f. (du latin *forma*, « forme, apparence, beauté », et du suffixe diminutif *-culus*) Minuscule forme découpée dans le plastique. Il en existe deux types, issus d'un même geste : le trou *formusculaire*, ou vide *formusculaire*, et la miette *formusculaire*, généralement présentée au sol comme si elle venait de tomber.

ORGANIPLASTIE : n.f. (du latin *organicus*, « qui concerne les outils, les instruments », issu du grec *organon*, « outil, instrument, organe » ; et du latin *plasticus*, issu du grec *plastikos*, « relatif au modelage », dérivé du verbe *plassein*, « mouler, former ») Ce néologisme désigne mes productions, taillées d'un seul tenant dans divers types de film plastique. Les *organoplasties* tentent de dresser une cartographie des *territoires-peau*. Elles ont été créées entre septembre 2012 et août 2013 et forment une série (elles sont numérotées suivant l'ordre chronologique de leur création).

RÉTICULATION : n.f. Opération chirurgicale menée au scalpel sur la surface d'un film de plastique, de manière à le rendre fibreux.

RÉTICULE : n.m. (du latin *reticulum*, « petit filet ») Filament de plastique obtenu en tranchant la surface d'un film plastique. Le *réticule* correspond à la ligne d'un dessin réalisé au scalpel. Les *réticules* s'entrelacent pour former un réseau. Le verbe **RÉTICULER** et l'adjectif **RÉTICULAIRE** en sont issus. *Ex : surface réticulée, filaments réticulaires.*

TERRITOIRE-PEAU : n.m. (du latin « *territorium* », dérivé de *terra*, « la terre », et de *pellis*, « la peau ») Il s'agit d'une étendue de l'*être-fragile* délimitée par des frontières, mais celles-ci sont poreuses. Chaque *organiplastie* dissèque la surface d'un *territoire-peau* et tente d'en cerner les courbes de niveau mouvantes, afin de rendre visible *l'être-fragile*.

INTRODUCTION : MÉANDRES

« Les contorsions du rêveur, ses mouvements contournés dans la matière du rêve, ont pour sillage un labyrinthe. »³

Gaston Bachelard

Il y a quelques années, l'esprit absent, je me suis laissée aller à disséquer une feuille de papier calque sans trop savoir pourquoi. J'ai ainsi obtenu de frêles méandres translucides. Cet acte de destruction délicate n'allait pourtant pas se révéler anodin. Fascinée par les effets de superposition obtenus en agençant les filaments de calque et en les fixant avec du ruban adhésif, j'avais créé une sorte de dentelle que j'ai mise de côté soigneusement, parce qu'elle m'interrogeait. Je la contemplais souvent, perdue dans ce fragile entrelacs qui ouvrait à mon imagination des territoires mystérieux, ne sachant mettre le doigt sur son importance à mes yeux.

En parallèle, je dessinais : des dessins de nus académiques, où je m'appliquais à observer les proportions et les détails du modèle. Mais ces dessins confinaient souvent à l'abstrait, perdus dans des circonvolutions de lignes hésitantes, comme autant de départs possibles d'une reconfiguration du réel. Peut-être cherchais-je, à travers toutes ces lignes, à aller au-delà de l'apparence, pour fouiller ce qu'elle cache d'incertain : une fragilité fondamentale, inhérente au fait d'exister.

Ainsi cette quête a pris la forme d'un chemin sinueux, arborant des détours aussi inattendus que les filaments translucides de mon expérience. Ma réflexion sur la matérialité du corps prenait deux directions distinctes que je ne parvenais pas à réconcilier. D'un côté, des moulages de mon corps en mousse expansive, cette matière charnelle quasi-autonome. De l'autre, de fines dentelles de plastique et de calque translucide. Les jeux de lumière et les projections vidéo ne suffisaient pas à créer un lien entre ces deux matérialités que tout opposait. Butant sur cette dichotomie, j'ai pris le temps de vagabonder sans réflexion particulière, promenant mon crayon sur des feuilles de papier, dessinant ce que j'avais sous les yeux pour le simple plaisir du dessin d'observation. Les reliefs de la mousse, non pas là où elle est moulée, mais là où elle sort du moule et déborde toute intentionnalité, m'ont offert un vivier illimité de formes libres qui invitaient à un certain laisser-aller.

³ BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, coll. « Les massicotés », 1948, p. 241.

Dessin角度 en détail ces reliefs mousseux, j'ai eu l'idée d'en reporter les contours sur le plastique. C'est ainsi que je me suis mise à déployer des *organoplasties*.

Ce néologisme mêle trois dimensions, en tension dans les pièces dont il porte le titre. La première est l'organique, ce qui a rapport aux organes, ou qui provient de tissus vivants. Ces compositions dressent une sorte de topographie corporelle qui s'apparente à des peaux intimes, comme la peau des sensations et des sentiments.

La seconde sphère que convoque le terme d'*organoplasties* est celle de la plastie. Du grec *plassein*, « façonner », il s'agit de la réfection d'un organe par chirurgie réparatrice (greffe) ou esthétique. Je travaille en utilisant un seul outil, le scalpel ; ma posture s'apparente alors à celle d'une chirurgienne, disséquant les fines membranes de plastique, y opérant des excisions minutieuses selon un dessein précis.

Les films que je travaille ainsi proviennent de bâches et de sacs en plastique. Il s'agit là du troisième sens convoqué par le terme d'*organoplastie*, à travers son suffixe. Le plastique, matière synthétique dont la production a connu une véritable explosion au XX^e siècle, est le matériau à la fois banal et fascinant que j'utilise. Selon les pièces, il connaît des variations sensibles dans la teinte, l'épaisseur, la résistance, la souplesse.

Mon travail croise alors les trois acceptions du mot « plasticien » : celui qui pratique les arts plastiques, le chirurgien et enfin le spécialiste des matières plastiques. Je dissèque les sacs comme on opère des tissus épidermiques, mettant à jour leur fragilité qui fait écho à celle du corps et de l'être. Car loin d'être une enveloppe vide que l'on habiterait, le corps c'est soi-même.

Les circonvolutions de mes recherches plastiques semblent tourner autour d'un questionnement central : comment passer outre la représentation de l'apparence du corps, pour dresser une cartographie sensible de ses territoires cachés ? Autrement dit, comment déployer et rendre visible l'*être-fragile* ?

Cette interrogation fondamentale ouvrant un champ infini de recherches, trois chemins m'ont permis d'aborder cette étendue immense et, sans prétendre l'explorer de manière exhaustive, de me promener sur ses territoires au gré des découvertes. Le premier m'amènera à me demander comment parvenir à une reconfiguration graphique du corps qui puisse en approcher la dimension intime. L'expérimentation est au cœur de ma démarche et alimente un

processus de création entre prévision et improvisation. L'esprit doit rester disponible et alerte, afin de saisir les opportunités nées d'un heureux hasard et de déceler quelles pistes sont à poursuivre. Ainsi, au fil des translations successives, la nature sous-jacente du corps est mise peu à peu à jour, sous la forme de fibres. La chair devient mousse, puis lignes, puis filaments de plastique. A chaque étape de ce processus de création, le vide devient ainsi plus prégnant, révélant la structure lacunaire du corps. Ce passage par différentes échelles et différents supports amène ce qui était indissociablement ancré au plus profond du corps à se déplacer, à prendre de l'ampleur et à occuper les murs. La salle devient alors un espace de projection corporelle, où vient s'inscrire cette sensation d'*être-fragile*. Le corps visible s'éloigne au fil de ses reconfigurations successives. La peau devient métaphorique, et les contours de l'apparence externe laissent place à une étendue fibreuse : un entrelacs. Cette étendue constitue un *territoire-peau*. La peau en effet, cette membrane à la fois mince et protectrice, enveloppante mais poreuse, paraît particulièrement emblématique de notre fragilité face au monde.

Un second cheminement m'amènera à réfléchir sur mon outil de travail et sur l'acte de trancher. Scalpel en main, j'opère à la surface du plastique pour tenter de dévoiler la structure cachée de l'*être-fragile*. Cette opération donne naissance à une multitude de formes lacunaires, proliférant à la surface des compositions en laissant s'émettre sous elles des résidus plastifiés. L'acte de trancher, qui évoque autant la chirurgie réparatrice que l'amputation, se situe ainsi entre construction et destruction. L'entrelacs réticulaire des *organiplasties* offre à la fois un ancrage à la nature intime du corps, tissé de filaments divers, mais aussi une métaphore visible de cette sensation corporelle que j'appelle l'*être-fragile*. Le domaine médical révèle différentes strates du corps qui s'organisent en faisceaux de fibres, en particulier à travers l'imagerie médicale actuelle, toujours plus pointue, dont les images sont regroupées dans des atlas d'anatomie. Ce terme d'atlas invite alors à chercher les parentés cachées entre ces deux disciplines scientifiques que sont la cartographie et l'anatomie. Toutes deux rendent visible et mesurable l'objet de leur étude, au moyen de données objectives. Ce qu'elles analysent dans les moindres détails, c'est une étendue tantôt géographique, tantôt corporelle, soit immense, soit minuscule. L'anatomie comme la cartographie tentent de rendre maîtrisables ces sortes de territoires en révélant graphiquement leurs contours ; cependant, toutes deux restent cantonnées au domaine du mesurable, sans atteindre le corps ou le territoire tels qu'ils sont réellement vécus. L'anatomie, en particulier, se limite à mesurer objectivement des phénomènes sans s'attacher à rendre visibles les sensations mêmes du

corps. C'est en ce sens qu'un au-delà de l'anatomie semble nécessaire : une imagerie plus apte à retranscrire l'invisible du corps.

Un troisième cheminement abordera la question de la fragilité à l'œuvre dans les *organoplasties*. Ces compositions précaires sont en effet vouées à disparaître. Leur matériau, le film plastique, est ambivalent dans la mesure où il est à la fois frêle mais résistant, trivial mais séduisant, un miracle technique mais aussi un véritable fléau pour l'environnement. Ce sont ces caractéristiques mêmes qui ont stimulé ma curiosité artistique et m'ont incitée à explorer davantage ce matériau à chaque étape de ma production. Le film plastique offre la séduction de sa matière lisse et moirée, mais une fois mis en dentelles, il devient essentiellement graphique. Ainsi les *organoplasties* revêtent-elles les murs de leurs linéaments plastifiés, telles des peaux de synthèse. En cela, cette matière a priori éloignée de l'apparence corporelle paraît néanmoins « organique ».

La figure du mou offre une autre visibilité à la notion de fragilité. Les *organoplasties* sont minces, flexibles, et vibrent au moindre courant d'air. Suspendues de manière instable à la surface des murs, elles pendent, se plissent, gonflent. Leur dessin est déformé par la gravité.

L'existence des *organoplasties* est précaire, et s'étend de leur genèse par le moyen du scalpel, à la disparition inéluctable dont les miettes de plastique au sol semblent annonciatrices. En ce sens, les *organoplasties* se présentent comme autant de mues, inscrivant ces réalisations dans un cycle de vie propre. Ainsi mes recherches plastiques déploient-elles leurs frêles filaments à partir de la sensation de l'*être-fragile*. Ambivalentes, elles oscillent entre le synthétique et l'organique, la profondeur et la surface, la construction et le délabrement. Leurs dentelles apparaissent en effet tantôt comme une délicate architecture de formes fines, tantôt comme des lambeaux de plastique en cours de destruction. Ces compositions fragiles, appelées à disparaître, tirent de cette précarité même leur capacité à matérialiser l'*être-fragile*. Les frêles dentelles de plastique semblent matérialiser le nœud de sensations et d'émotions qui se forme en nous au contact du monde.

Située en marge des domaines scientifiques que sont la médecine et la cartographie, ma démarche tentera de rétablir la connexion entre celles-ci et la réalité du corps vécu. Au détour de translations successives du corps humain, apparaissent des reconfigurations dessinées au scalpel, dont le mode d'être est du côté d'un art non-édifiant parce que sans certitudes, du côté du fragile et de l'instable. Conservant une forme de défiance vis-à-vis de

toute affirmation, cette démarche repose davantage sur le questionnement que sur la recherche de réponses objectives, car c'est le cheminement même qui compte.

Ce mémoire, de digressions en retours, procède par méandres⁴. Son cheminement sinueux à travers les œuvres qui ont nourri ma recherche invite à parcourir mentalement les territoires incertains d'une surface sensible, frêle interface entre soi et le monde.

⁴ Ce mémoire suit ainsi un plan organique, plus proche du développement foisonnant de ma pensée que d'une stricte temporalité. Par exemple, loin de présenter les *organiplasties* dans l'ordre de leur création, il les présente presque en sens inverse, selon l'ordre logique des idées qu'évoquent à mes yeux chacune de ces productions. Ainsi la direction globale prise par mes productions au fil du temps, qui n'est pas celle suivie par l'ordre d'apparition dans le mémoire mais celle manifestée par leur numérotation, amène une émancipation des *organiplasties* vis-à-vis du mur, dont elles se décolent peu à peu pour acquérir du volume, voire dont elles s'affranchissent totalement.

I TRANSLATIONS CORPORELLES

« Le fil est quelque chose de très simple : juste une ligne dans l'espace. »⁵

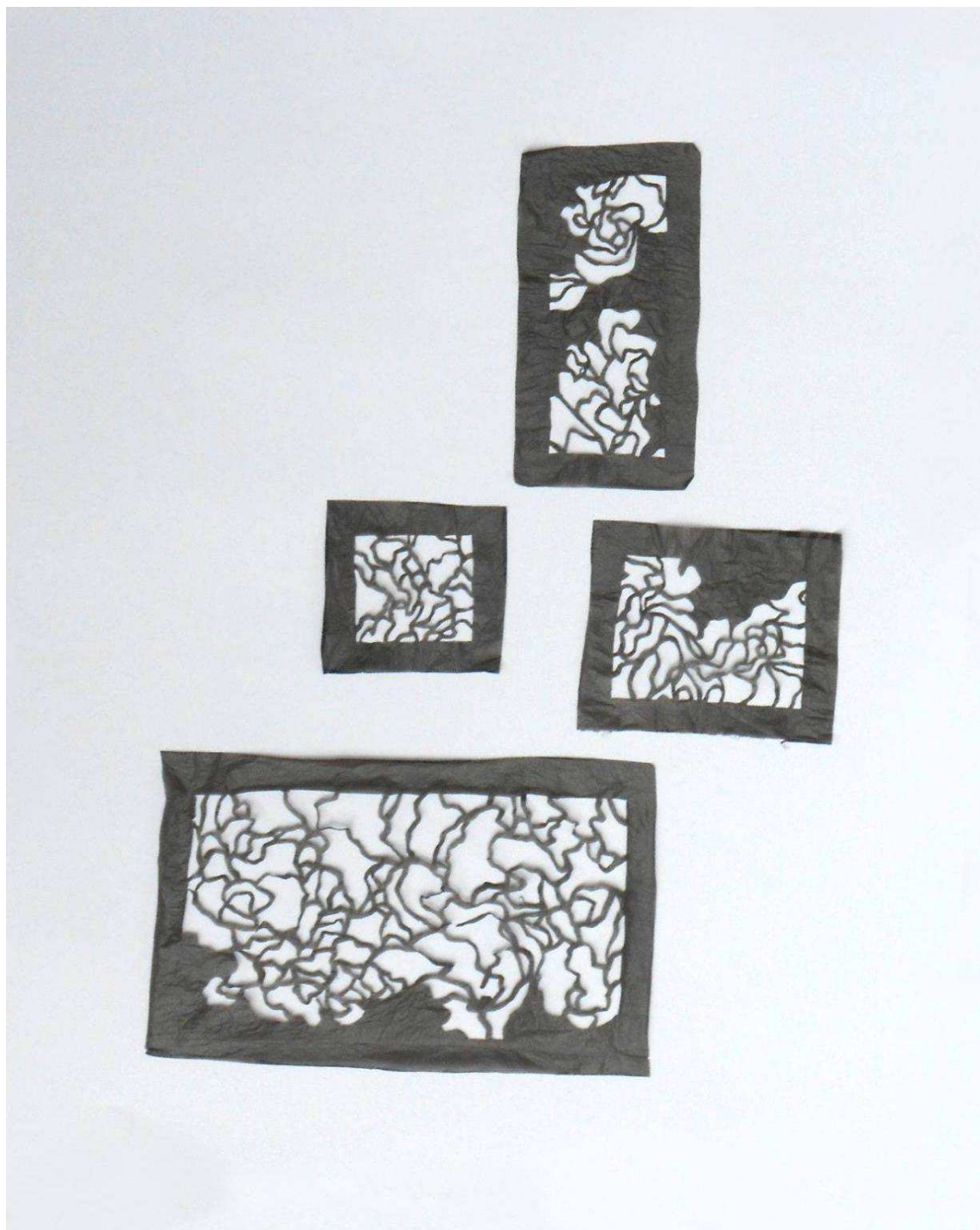
Georges Didi-Huberman

⁵ *DIDI-HUBERMAN* Georges, *Sur le fil*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. « Fables du temps », 2013, p. 38.

L'être-fragile est un ressenti du corps invisible à l'œil nu. Comment rassembler et donner une forme à ces sensations éparses ? M'éloignant de l'apparence extérieure, j'ai cherché à reconfigurer le corps pour mieux appréhender cet *être-fragile*.

1) DE LA MOUSSE À LA CHAIR, LE CORPS EN RÉSEAUX

a) La vie dans les plis⁶



Organiplastie #8, 2013, sac poubelle noir, env. 21 x 27 cm.

⁶ Titre emprunté à MICHAUX Henri, *La Vie dans les plis*, Paris, Gallimard, 1949.

Organoplastie #8 est un ensemble constitué de quatre parties à la fois indépendantes et indissociables, tranchées dans un même sac poubelle de trente litres.

Un rectangle horizontal est surmonté de trois petits formats. Chacun offre une vision morcelée d'une sorte de territoire aux courbes mouvantes. La disposition de ces formats sur le mur suggère la légèreté, l'envol. La figure est éclatée par ces petits cadres, trop souples pour être vraiment orthogonaux.

La taille réduite des rectangles et la place qu'ils occupent au mur invitent à se rapprocher pour mieux les observer. Il en résulte une relation intime avec le spectateur. L'œil s'attache au détail. Les interstices blancs du plastique trouvent un écho dans les *formuscules* noires dispersées au sol. Celles-ci sont les pièces manquantes de ce petit puzzle mural. Telles les chutes d'un effritement, elles matérialisent la fragilité de *l'organoplastie*, et semblent annoncer sa disparition prochaine.

Les filaments dégagés dans le plastique sont en adéquation avec sa finesse. Ils sont frêles, quasi arachnéens. Ce sont des *réticules* : ce nom évoque le minuscule, les corpuscules, les cuticules de la peau. En optique, ce terme désigne un dispositif permettant, grâce au croisement de fils, de faire des visées dans une lunette. En astronomie, réticule est le nom d'une constellation. Enfin, en chimie des polymères, la réticulation est la formation de réseaux tridimensionnels sous l'effet de la chaleur ou d'un agent réticulant, catalysant la ramification et la linéarité de la matière. Les lambeaux de plastique épargnés par le scalpel condensent toutes ces acceptions : en dessinant des fenêtres par lesquelles on peut apercevoir un ailleurs lointain, à la fois en surface et en profondeur, ces lignes de polyéthylène étoilé se font cosmiques.

Chacune des quatre parties de la composition est encadrée par une bordure fine de plastique noir. Ces cadres associés à la taille des formats donnent l'impression de clichés photographiques de type polaroid. Le cadrage étant serré, les méandres souples des *réticules* y prolifèrent de manière à quasiment le saturer, comme s'il s'agissait de très gros plans ou d'agrandissements d'une surface minuscule.

Le plastique gris utilisé est quasi translucide tant il est fin. C'est cette finesse qui m'a permis, scalpel en main, de suivre par transparence les contours d'un dessin posé au-dessous. Ce travail trouve son origine dans un moulage de ma main gauche. La mousse polyuréthane, substitut artificiel de ma chair, excédait sans discipline la coque rigide du plâtre. J'ai observé les anfractuosités multiples de cette matière autrefois mouvante, figée en pleine expansion. De près, on pouvait y déceler comme une infinité de cellules organiques grouillantes, ou encore

un paysage en fusion. Un même dessin d'observation, que j'avais réalisé au feutre fin noir sur papier blanc, a ainsi servi de modèle pour tous ces formats, dont chacun offre à la vue un recadrage. Le regard cherche la continuité entre les lignes interrompues, butte sur les décalages et les interstices, collecte des indices et joue à reconstituer mentalement les éléments manquants. Il devine la forme qui émerge, même évasive, des rectangles de plastique. Car à l'intérieur de chacun, seules quelques zones restent vierges de tout évidement. Peut-être ce fond obscur est-il nuit, océan, lymphes. Il semble l'élément essentiel dans lequel prennent vie les *formuscules*. Apparaît une forme mouvante, blanche, indéterminée dont les contours se prolongent d'un format à l'autre à travers le mur, vaste zone de hors-champ.

À travers les ouvertures taillées dans la surface, on entrevoit le blanc du mur. L'*organiplastie* a pour vocation d'aimer le regard et de le plonger dans la profondeur de cet espace. Le mur, qui fait surface entre les *réticules*, est aussi interstice entre les formats⁷. Il est marge, support et fond. Non pas simple faire-valoir en contraste avec le plastique, le mur participe à la composition⁸. Vaste zone de hors-champ⁹, il offre un au-delà de la figuration. Les quatre rectangles se présentent alors comme autant de fenêtres ouvertes sur un magma de lignes sous-jacentes, les remous de la matière vivante, cachée sous la peau des murs. La salle devient prolongement du corps, organisme vivant.

Cette pièce¹⁰ est en tension. Elle est suspendue à la lisière entre l'infiniment petit et l'infiniment grand. Elle flotte à la surface du mur, tout en recelant une profondeur abyssale. Quasi immatérielle, elle arbore une fragilité extrême mais ses lignes suggèrent un magma épais et compact, même si les contours en sont figés, tranchés dans le plastique. L'impression est celle d'une coulée.

L'absorption dans ces détails fait naître une sorte de « rêverie verticale », pour reprendre un terme cher à Bachelard¹¹. En effet, Les fibres *réticulaires* ont quelque chose de la toile d'araignée. Mais les épanchements des *formuscules* blanches font aussi imaginer la fluidité du liquide, ou la légèreté du nimbuleux. Quant aux cadres, contenant orthogonaux

⁷ Le vide joue un rôle essentiel dans mes compositions, où il permet la circulation du regard. François Cheng rappelle ainsi l'importance du vide dans la peinture chinoise : « Dans un tableau mu par le vrai Vide, à l'intérieur de chaque trait, entre les traits, et jusqu'au cœur de l'ensemble le plus dense, les souffles dynamiques peuvent et doivent librement circuler. » CHENG François, *Vide et Plein, Le langage pictural chinois*, Paris, éd. du Seuil, 1991, p. 100.

⁸ On pourrait rapprocher ce cadre, à la fois en marge de l'œuvre et intrinsèque à l'œuvre, du *parergon* tel que Derrida le définit : « *Le cadre, comme tout parergon, n'est ni intérieur, ni extérieur à l'œuvre. C'est un supplément appelé depuis le manque même de l'œuvre.* » DERRIDA Jacques, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 92.

⁹ Le mur blanc participe ainsi à la composition. Il est encore à rapprocher du vide, dont le peintre Chan Shih évoque ainsi la présence : « *Sur un papier de trois pieds carrés la partie (visiblement) peinte n'en occupe que le tiers. Sur le reste du papier, il semble qu'il n'y ait point d'images ; et pourtant, les images y ont une éminente existence. Ainsi, le Vide n'est pas le rien. Le Vide est tableau.* ». *Vide et Plein, ibid*, p. 99.

¹⁰ J'appelle en effet les *organiplasties* des pièces. Ce terme convoque divers domaines : celui de la musique et de ses compositions, celui de l'assemblage et de ses parties celui de l'espace et de ses salles, celui de la mise en scène.

¹¹ BACHELARD Gaston, *La Poétique de la rêverie*. Paris, PUF, 1960.

d'une profusion organique, opposant la rigueur du trait droit à la souplesse de la ligne courbe, ils semblent une tentative pour rationaliser ce flux qui les traverse. Ils permettent d'analyser, d'organiser et de classifier l'étendue sensible et instable d'un *être-fragile* menacé de dispersion. Tantôt les rectangles deviennent des cartes successives, dressées en vue de maîtriser une contrée que l'on veut explorer, mais ces contours restent indéfinis et leur étude lacunaire. Tantôt ils deviennent autant de planches anatomiques dépeignant les replis internes d'un corps fibreux. Les *réticules*, tels des fils, tissent le fragile tissu conjonctif qui relie les parties d'un corps épars. Ces rectangles aux filaments intriqués revêtent le mur comme des échantillons d'une peau à la fois intérieure et extérieure : un *territoire-peau*.

La composition n'offre qu'une vision morcelée de ce *territoire-peau*. En effet, elle est issue de fragmentations successives qui offrent autant de reconfigurations : le magma de la mousse polyuréthane recadré par le dessin, le dessin divisé par les rectangles de *l'organoplastie*, et enfin le plastique de chaque rectangle émietté par le scalpel en une multitude de *formuscules*. Ces petits formats décortiquent les replis de la matière, à la fois plastique et peau.

Les cadres de cette *organoplastie* morcelée déploient sur le mur, au-delà de leurs limites, au-delà même du visible, les reliefs infinis de l'être-fragile. Cette prolifération de fins *réticules* ondoyants n'est pas sans évoquer le baroque, tel que l'envisage Gilles Deleuze interprétant la pensée leibnizienne. Renvoyant moins à une essence qu'à un mode opératoire, le baroque « *ne cesse de faire des plis* »¹². L'âme entre en résonance avec la matière, elle vibre comme un derme à vif. Les plis en son étage supérieur sont générés par les vibrations du monde qui pénètrent son étage inférieur à travers de petites ouvertures. Ainsi, « *la douleur, ou la couleur, sont projetées sur le plan vibratoire de la matière* ». ¹³ La perception est alors conçue comme un ensemble de vibrations. Elle est mouvement. Les replis de la matière deviennent la matrice de formes baroques, curvilignes. La ligne courbe, forme tourbillonnaire, correspond aux ondolements d'une matière essentiellement fluide, élastique, plastique. Le baroque est ainsi comparable à une science de la matière dont l'unité serait non pas le point, mais le pli. Cette science aurait pour modèle l'origami car le baroque déplie la matière à l'infini. Cependant le dépli n'est pas le contraire du pli : il accompagne le pli jusqu'à un autre pli. « *La matière présente donc une texture infiniment poreuse, spongieuse ou caverneuse sans vide, toujours une caverne dans la caverne.* »¹⁴

¹² DELEUZE Gilles, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Paris, éd. De Minuit, coll. « Critique », 1988, chap. 2 : « Les replis de la matière », p. 5.

¹³ *Ibid.*, « La perception dans les plis », p. 127.

¹⁴ *Ibid.*, p. 8.

La matière se divise sans fin et offre à la vue une mise en abîme d'ondoiements fluides. Les *organoplasties* sont mues par ces mêmes spirales tourbillonnaires. Elles mettent à jour les replis infimes de la matière. À la fois étendue corporelle et mentale, *l'être-fragile* mis à jour par *l'organoplastie #8* est parcouru par l'onde des perceptions. Le plastique fluide et aérien vibre au moindre souffle comme pour redoubler la souple ondulation de ses *réticules* infimes.

a) La mousse, vecteur d'une rêverie de la matière

« Voici donc la Terre, éponge énorme, éponge triomphante ! »¹⁵

Gaston Bachelard

Les aspérités et convexités infinies de la mousse, nées du hasard, offrent un stimulus à l'imagination et permettent de libérer une rêverie du corps topographique. Les lignes de mes dessins sont nées de la mousse polyuréthane, matériau d'isolation que je détourne pour réaliser des moulages. Au départ liquide, le polyuréthane gonfle avant de durcir. Cette matière est à la fois charnelle et aérée. Magma aux reliefs figés mais fluides, elle rappelle la chair. La mousse expansive est paradigmatique de cette reconfiguration du corps nécessaire pour mettre à jour sa fragilité inhérente. La fluidité de ses reliefs libère mon trait, l'invite à un parcours déambulatoire fait de détours. Elle encourage un lâcher-prise et une mise à distance de l'apparence externe, pour aller vers la profondeur des *territoires-peau*.

La mousse polyuréthane, forme instable, devient le modèle des *organoplasties*, pièces qui se veulent non-déclaratives et interrogatives. Elle adopte une forme indéterminée, évolutive, incontrôlable. Elle est « *matérialité* envahissante »¹⁶. Cependant ces expansions volumineuses donnent naissance à un travail de la surface : les *organoplasties*. Fines pellicules épidermiques revêtant les murs, elles sont à la fois superficielles et profondes car elles ouvrent une brèche dans l'espace des apparences, vers l'étendue intime et invisible d'un corps fragile.

Légère et spongiforme, la mousse invite à une rêverie de la matière. Bachelard distingue la rêverie du rêve : état intermédiaire, la rêverie introduit l'inconscient onirique durant un état de veille¹⁷. Parmi les ouvrages qu'il consacre à la rêverie des éléments (eau, air,

¹⁵ BACHELARD, *La Terre et les rêveries et la volonté, Essai sur l'imagination des forces*, Paris, José Corti, 1948, p. 75.

¹⁶ DAGOGNET François, *Rematérialiser, matières et matérialismes*, Paris, Vrin, 1989, p. 217.

¹⁷ « *Le rêve de la nuit est un rêve sans rêveur. Au contraire, le rêveur de la rêverie garde assez de conscience pour dire : c'est moi qui rêve la rêverie* », BACHELARD Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960, p. 391.

terre et feu), *La terre et les rêveries du repos* cible les rêves qui s'enracinent dans la matière. « *L'imagination n'est rien d'autre que le sujet transporté dans les choses.* »¹⁸ La matière est vectrice d'onirisme, elle condense de nombreuses images auxquelles accède l'imagination. Le rêveur souhaite voir à l'intérieur de toute chose. La sub-stance est alors comprise comme ce qui se trouve en-dessous : les « *ténèbres intérieures de la matière* ».¹⁹ Le rêveur qui observe la matière plonge en-dessous de sa surface, vers une vie souterraine insoupçonnée. Toute matière méditée, imaginée, devient l'image d'une intimité. C'est ainsi à une psychologie des profondeurs que se livre l'auteur. La rêverie est mouvement vertical, à l'instar de la racine elle est passage vers l'en-dessous mais aussi vers l'aérien. Car toute matière contient en puissance l'univers. « *L'ancien dualisme du cosmos et du microcosme ne suffit plus. [...] Il s'agit d'un Ultracosmos et d'un Ultramicrocosme : on rêve au-delà et en-deçà des réalités humaines les mieux définies* ». Cette contradiction géométrique, confondant les échelles, plonge le rêveur sous la gangue de la matière, dans les entrelacs cachés de la substance. Ce mouvement intime permet de rêver au repos de l'être, un repos non pas passif, mais un repos d'intensité.

La pensée de Bachelard revêt à mes yeux une importance particulière. En premier lieu, je me retrouve dans cette plongée dans la matière, allant de l'infiniment petit à l'infiniment grand. Cette exploration de la matière n'est autre qu'un mouvement d'introspection. D'autre part, la pensée bachelardienne dans son ensemble emprunte deux chemins complémentaires : d'un côté, le rationalisme de l'épistémologie, de l'autre, la sensibilité de la poésie. Si l'intuition occupe une place importante dans les deux domaines, pour autant la science et le rêve ne se rejoignent jamais tout à fait et demeurent en décalage. Cet espace de latence invite à jeter des ponts imaginaires : comment concilier la science et le sensible, en particulier dans le domaine du corps ? Comment réconcilier l'exactitude scientifique de l'image médicale et le ressenti intime de *l'être-fragile* ?

¹⁸ BACHELARD Gaston, *La Terre et les Rêveries du repos*, Paris, éd. José Corti, 1948, p. 3.

¹⁹ BACHELARD Gaston, *La Terre et les Rêveries du repos*, op. cit., p. 15.

2) ENTRE LIBERTÉ ET CONTRAINTE, UNE RECONFIGURATION DU CORPS COMME MÉTHODE

« Le chemin que fait mon crayon sur la feuille de papier a en partie quelque chose d'analogue au geste d'un homme qui chercherait à tâtons son chemin dans l'obscurité. Je veux dire que ma route n'a rien de prévu : je suis conduit, je ne conduis pas. »²⁰

Henri Matisse

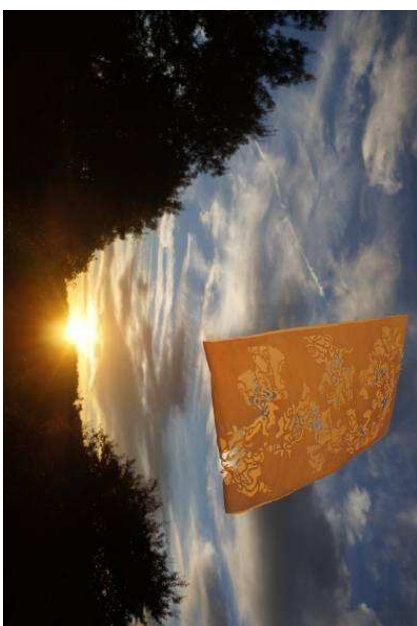
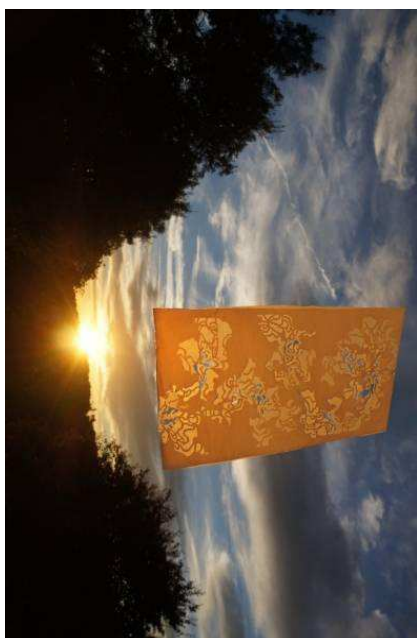
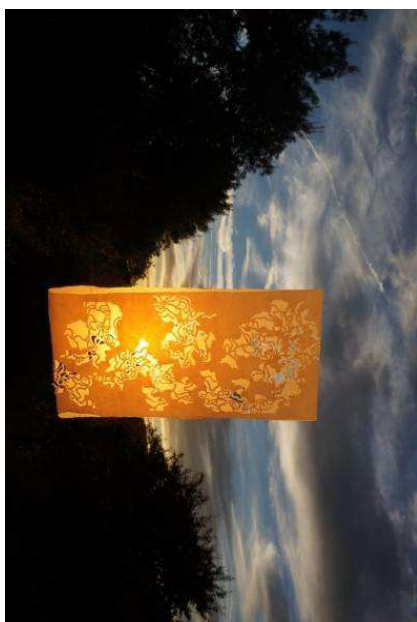
a) Le nimbuleux, figure de la liberté

« Par le vide, le cœur de l'homme peut devenir la règle ou le miroir de soi-même et du monde. »²¹

François Cheng

²⁰ MATISSE Henri, « Notes sur les dessins de la série thèmes et variations », *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Dominique Fourcade & Hermann, coll. « Savoir », 1972, p. 158.

²¹ CHENG François, *Vide et plein, Le langage pictural chinois*, op. cit. , pp. 62-63.



Organiplastie #9, 2013, sac en plastique blanc, fil, 30 x 100 cm (en cylindre).

Le nimbuleux est une figure possible de la liberté. Cette série de trois photographies met en scène *l'organiplastie #9*. Sont visibles les trois étapes d'un envol. Le cadrage ne varie pas : un horizon bas, bordé d'une végétation en contre-jour, est surmonté d'un vaste pan de ciel baigné par la lumière du couchant. Celle-ci filtre à travers *l'organiplastie* ascendante, qui prend des reflets mordorés. Trois positions différentes, trois jeux de lumière : cette série tente de fixer un état de suspension éphémère, entre nuit et jour, entre terre et ciel.

La mise en scène fait échapper *l'organiplastie* à son mode de présentation habituel sur un mur, pour l'inscrire au sein du paysage. Les circonvolutions aériennes du plastique trouvent un prolongement naturel dans la végétation et dans la forme des nuages. Comme eux, cette *organiplastie* s'envole au moindre souffle.

Elle est taillée dans un sac plastique blanc de grandes dimensions. Sa matière épaisse, quasi opaque, présente un froissé sec et comme « cassant » qui invite à un travail en volume. Ayant ôté les anses pour conserver un cylindre de film plastique, j'ai intercalé un dessin entre les deux côtés pour tailler les circonvolutions visibles en transparence.

Le dessin a été réalisé après le choix du plastique, qui a influé sur les lignes, plus déliées et plus épaisses que dans d'autres compositions. Les linéaments de cette *organiplastie* sont ainsi à mi-chemin entre prévision et improvisation : le projet s'adapte à la matière et y puise une énergie nouvelle. Nées de la matière mousse, les formes prolifèrent en semi-liberté dans le dessin. Elles s'échappent du moule, qui se laisse déborder. Le dessin, à son tour, est infléchi par la matière de son support, dont le lissé, les plissés, les ondulations et l'épaisseur modifient les contours.

Ma première idée était de poser le cylindre verticalement sur un socle, de manière à ce que le spectateur scrute à travers les trous l'espace circulaire défini par la paroi de plastique. Après diverses expérimentations qui butaient sur la mollesse du matériau, j'ai conservé l'idée de jouer avec les strates. Cependant le volume est quasi inexistant, la pièce étant suspendue à un fil comme un mobile. Ainsi présentée, la composition ressemble à une sorte de peinture sur rouleau asiatique aux configurations multiples et aléatoires (il suffit de faire tourner le plastique pour varier les effets de superposition). Les lignes épurées du dessin suggèrent des volutes vaporeuses.²²

²² Elles pourraient ainsi être comparées au trait ridé de la peinture chinoise traditionnelle : le « trait ridé » ou *ts'un* suggère le volume des objets, par exemple le nuage, le chanvre, la corde... CHENG François, *Vide et Plein, op. cit.*, p. 81.

Ces trois photographies ont été sélectionnées parmi une trentaine, lors d'une séance photo au coucher du soleil. Suspendue à un fil, *l'organiplastie* s'envolait à chaque bourrasque de vent, rendant imprévisible la composition. Sans déplacer l'appareil, je me suis contentée d'enclencher l'appareil à intervalles réguliers. Les trois photographies n'ont pas été prises dans cet ordre, mais ont été retenues et disposées ainsi pour suggérer l'idée d'un envol.

Les motifs délicats de *l'organiplastie* semblent cristalliser une pensée vague, ou un ressenti du corps fragile. Entre conquête et dérive, ils suggèrent une absence d'ancrage.



Mia Pearlman, *Gyre*, 2008, 200 x 300 x 400 cm, papier, encre de chine, pâte adhésive, trombones, Islip Art Museum, Long Island, NY.

Le surgissement du nimbuleux à partir d'un entrelacs de lignes confuses intéresse tout particulièrement Mia Pearlman. Véritable tornade de fines dentelles, l'installation intitulée *Gyre* semble aspirer l'espace de la salle d'exposition. Paraissant quasi informe dans son ensemble, ce travail léger et aérien, suspendu au plafond, déploie au-dessus du spectateur ses délicats méandres. Ce système météorologique miniature, sorte de microclimat en expansion, modifie la perception de l'espace. Un gyre est un gigantesque tourbillon d'eau dans l'océan : les courants d'air se font ainsi courants marins ; ils font vibrer la délicate architecture de papier. Le plafond devient la surface agitée des flots, vers laquelle le spectateur, menacé d'absorption, lève les yeux. Une lumière au plafond met en relief le travail de découpe du papier, telle la lumière solaire qui filtre à travers la surface de l'eau.

L'artiste commence par tracer des lignes déliées et ondulantes à l'encre de chine sur du papier blanc. Puis elle dégage au scalpel les lignes emmêlées du dessin. Paradoxalement, le scalpel qui force à trancher net, lui permet de créer des formes vagues. Cette œuvre fragile est, selon les dires de l'artiste, une méditation sur le hasard, le contrôle, et la nature fugitive de la réalité²³. Echappé au dessein, le dessin aux contours souples conserve la saveur de l'aléatoire. De bidimensionnel, il devient sculptural.

Cette œuvre entre en résonance avec ma pratique, en particulier avec l'*organoplastie #9*. Bien que nous travaillions des matériaux et des volumes différents, je retrouve cependant condensées dans *Gyre* un bon nombre de préoccupations qui m'animent : la blancheur, rendue tantôt opaque, tantôt translucide par les jeux de superposition et de lumière, la suspension, le surgissement de la forme à partir d'un réseau de lignes gestuelles, et enfin le dessin au scalpel.

Cet entrelacs de lignes spontanées, tracées d'une main vagabonde, n'est pas sans rappeler la méthode de peinture mise au point par Alexander Cozens, spécialiste du nuage.

23 HEYENGA Laura, *Paper Cutting, Contemporary artists, Timeless craft*, préface de Rob Ryan, introduction de Natalie Avella, San Francisco, Chronicle books, 2011, p.103.

b) Le hasard comme méthode



Alexander Cozens, *Planche 12*, 1785, encre sur papier, issu de la *Nouvelle Méthode*.

Cette planche appelle à l'imagination du spectateur. Son amas de lignes et de taches semble surgir d'un pliage de Hantai. La texture froissée et vaporeuse du dessin peut évoquer tant des rochers et montagnes que des feuillages, des nuages ou encore des flots. Il s'agit d'une macule : « *la macule n'est pas un dessin mais un assemblage de formes accidentelles à partir duquel un dessin peut être représenté.* »²⁴

Cet embrouillement des lignes et des formes constitue une première étape à l'encre, que l'artiste doit ensuite interpréter. Il intervient pour préciser les lignes, afin de transformer l'informe en forme et la macule en paysage. Cozens expose cette planche comme un exemple de sa méthode pour peindre des paysages, qui se nourrit d'aléatoire. Tracées à l'encre sur papier, d'une main prompte et sans intentionnalité, les macules servent de point de départ pour la construction des paysages. Il est ainsi plus facile de partir de cet amas de lignes imprécises que de se lancer sur la feuille vierge avec pour seul support l'imagination²⁵. L'ouverture à l'imprévu que proposent ces formes vagues nourrit l'imagination créatrice.

²⁴ COZENS Alexander, *Nouvelle méthode pour assister l'invention dans le dessin de compositions originales de paysages*, Paris, Allia, 1985, rééd. 2005.

²⁵ Cette suggestion du vraisemblable à partir des contours incertains de la tache rappelle l'expérience d'Apelle, jetant une éponge chargée de couleur à la tête d'un cheval peint dont il désespérait de bien rendre l'écume.

Cette fécondité du hasard dans la création a d'ailleurs été théorisée par Léonard de Vinci, qui encourageait ses disciples à observer les reliefs et contours de la matière pour y puiser leur inspiration²⁶.

Le hasard est anxiogène mais il est fascinant. La mousse insuffle une part d'aléatoire²⁷ au dessin et encourage le laisser-aller de la main, portée par la matière. C'est cette dernière qui a permis la reconfiguration du corps que je recherchais, sous la forme de *territoires-peau* essentiellement fragiles.

Prendre pour point de départ les expansions d'une mousse automorphe, c'est rechercher un dessaisissement de la volonté au profit de l'imprévisible. L'accidentel n'existe plus, tout devient fortuit²⁸. Lorsque je tranche le plastique au scalpel, je dois maintenir un état de vigilance vis-à-vis de l'imprévu, « *garder ce que les psychanalystes appellent une " attention flottante " , de telle sorte que cela soit la pratique artistique elle-même qui devienne le guide de la création, l'intuition, plus que l'intention* »²⁹. La notion de *kairos* rend compte de cet état de disponibilité nécessaire pour saisir l'opportunité de l'imprévu. « *Le kairos est un don* »³⁰, c'est l'art de l'improvisation. Dans mes compositions, il intervient lorsque je dévie le trajet d'une ligne, cesse d'éviter une composition, ou interromps ma trajectoire pour lui trouver une alternative.

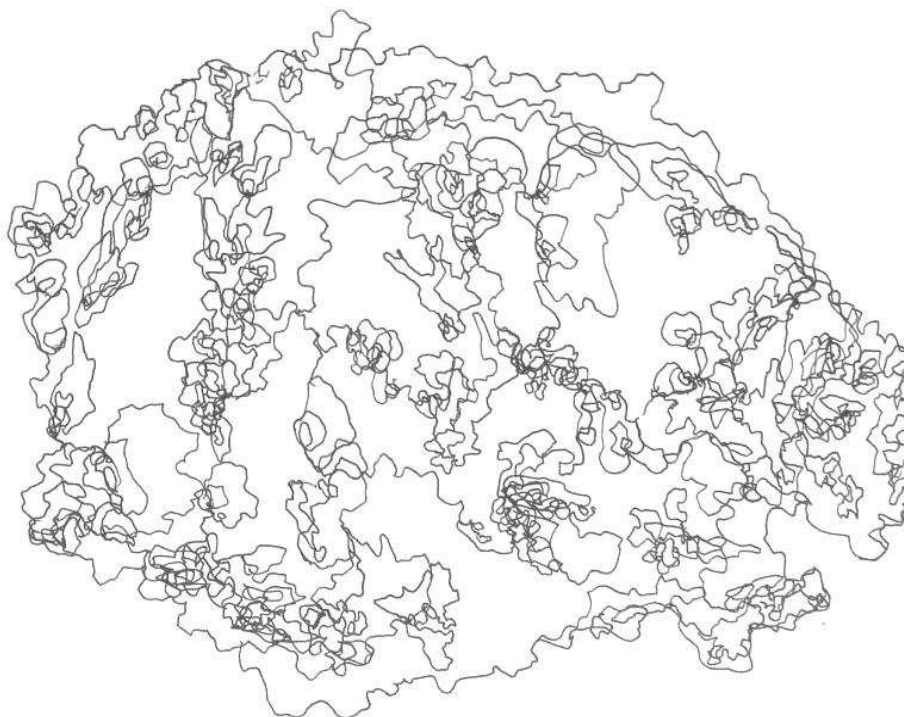
²⁶ Léonard de Vinci s'adresse ainsi à son disciple : « Tu t'es arrêté à contempler des taches aux murs, dans la cendre du foyer, dans les nuages ou les ruisseaux : et si tu les considères attentivement, tu y découvriras des inventions très admirables, dont le génie du peintre peut tirer parti, pour composer des batailles d'animaux et d'hommes, des paysages ou des monstres, des diables et autres choses fantastiques qui te feront honneur. Dans ces choses confuses, le génie s'éveille à de nouvelles inventions. » DE VINCI Léonard, *Traité de la peinture*, trad. A. Chastel, Paris, Calmann-Lévy, p. 217.

²⁷ Cette part d'aléatoire fait penser au mot d'ordre surréaliste de « lâcher tout ». FRECHURET Maurice, *Le Mou et ses formes, Essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe siècle*, op. cit., p. 35.

²⁸ La part d'imprévisible dans le travail de création artistique est le sujet du livre écrit sous la direction de BERTHET Dominique, *L'Imprévisible dans l'art*, Paris, l'Harmattan, série Esthétique, coll. « Ouverture philosophique », 2012.

²⁹ JUHASZ Pierre, « Imprévisible et création : quelques considérations en vue d'un enseignement artistique », paru dans *Recherches en Esthétique*, Revue du C.E.R.E.A.P., n° 15, 2009.

³⁰ ROMEYER DHERBEY Gilbert, *La Parole archaïque*, Paris, PUF, 1999, p. 11.



Esquisse, 2012, encre noire sur papier, 21 x 29,7 cm.

Ce dessin est un exemple de trajectoire interrompue, reproduit ici non pas en tant que réalisation aboutie, mais pour témoigner de l'ouverture à la contingence qui caractérise ma démarche. En effet cette esquisse, qui figure parmi d'autres dans mon carnet de dessin, était envisagée comme une première étape en vue d'une *organiplastie*. Cependant, comme je sélectionne les dessins en fonction de la qualité des plastiques que j'ai l'intention de *réticuler*, celui-ci n'a pu être exploité davantage, au regard des matériaux qui s'offraient à moi.

Les lignes enchevêtrées de ce dessin en cours d'émergence forment un nœud. Cet emmêlement semble cristalliser une forme ou une pensée en devenir. Le nœud plastique se fait alors plastémique.

c) L'émergence des formes

« [La forme dans l'esprit] ne cesse de se mouvoir, dans le réseau ténu des repentirs entre lesquels oscillent ses expériences. [...] Elle est analogue à ces dessins qui semblent chercher sous nos yeux leur ligne et leur aplomb, et dont l'immobilité multiple nous paraît mouvement. »³¹

Henri Focillon

La pensée plastémique est une pensée étourdie, qui est avant tout captation de flux souterrains. Davide Napoli, créateur du Laboratoire Plastémique, tente d'en esquisser les contours évanescents dans son livre intitulé *La Pensée plastémique*. Le plastémique fait lien avec le plastique, au sens premier de matériau mou, instable. Ainsi, la pensée plastémique est instable, pensée-plasma, pensée-magma. Elle précède et permet la cristallisation du sens. La difficulté réside dans le fait qu'elle « se travaille à l'intérieur de l'impensable »³². Les traces qui en résultent prennent la forme tantôt de dessins aux lignes enchevêtrées, tantôt d'écrits à mi-chemin entre philosophie et poésie et souvent proches de l'aphorisme. Ces deux formes, le dessin et le texte, sont les pendants d'une même écriture, une écriture en perpétuel glissement tout comme l'objet de son étude : « un passage, une trace, une transpiration mentale ».³³ La ligne, ligne de fuite, ligne à la dérive, liquidité, flux ou onde, est *videsse*. Elle part à la dérive. Elle esquisse une présence encore informe, comme émergée du souvenir. A travers elle, on est amené à « faire acte d'errance ».³⁴

Cette conception de la pensée plastémique comme forme émergente en perpétuel mouvement résonne en moi et éclaire ma démarche. Dans la surface du plastique, mon scalpel creuse non pas le sens mais ce qui le précède, l'intuition d'un ressenti corporel. Les trous que je pratique sont comparables à ces zones d'asile plastémique qui « plongent dans le trou blanc, dans la surface blanche de leurs images en fuite ».³⁵ Ce minutieux travail de chirurgie au scalpel me plonge alors dans un état de pensée étourdie qui me relie à des flux intimes de l'ordre de l'intuition et de la mémoire. Cet état de réceptivité permet de laisser advenir l'émergence de formes « plastémiques ». Le surgissement du senti se fait ligne.

³¹ FOCILLON Henri, « Les Formes dans l'esprit », *Vie des formes*, Paris, PUF, rééd. 2010, p. 72.

³² NAPOLI Davide, *La Pensée plastémique*, Paris, Transignum, 2013, p. 60.

³³ Ibid, p. 21.

³⁴ Ibid, préface de Yann Toma : « Errance sur zone », p. 10.

³⁵ Ibid, p. 4.

d) Contraintes

L'observation de la mousse expansée libère mon trait et fait digresser ma ligne. Le dessin devient vagabond, il se laisse porter par l'intuition, la qualité du matériau plastique ou encore les imprévus du geste. Cependant, cette liberté est contrebalancée par un sens de la contrainte.

Une première contrainte incontournable est la longue élaboration de chaque *organoplastie*. Le gestuel spontané est transmué en dextérité, tandis que, reprenant les contours déliés de l'esquisse, j'extrait minutieusement chaque interstice entre les lignes avec mon scalpel. Le plastique est ainsi lentement évidé. Le terme de dextérité est issu du latin, *dextera*, la main droite, c'est-à-dire la main de l'habileté. Le travail du plastique est contraignant dans la mesure où il nécessite une bonne lumière et de la patience. Le moindre faux geste déchire le support. Les *formuscules* doivent être détachées avec la plus grande délicatesse, sans quoi elles emportent les *réticules* adjacents, ou s'étirent. C'est le plus souvent en les piquant à la pointe du scalpel que je parviens à les détacher. La lame doit être changée régulièrement, sinon, émoussée, elle déchire le plastique. Ce travail minutieux et patient de retrait de matière me rappelle la pratique de la gravure à la pointe sèche³⁶.

Il est difficile de mesurer le temps que je passe à faire émerger au scalpel les *organoplasties*. Dix heures pour certaines ? Vingt pour d'autres ? Je m'oublie. Le temps coule, s'échappe à travers les trous de plus en plus nombreux du plastique sans se laisser quantifier. Il est une continuité mouvante à laquelle je me laisse aller, et dans laquelle je trouve un certain apaisement. Le temps coule alors plus doucement. Non mesurable, il devient durée³⁷. Car je reviens souvent sur mes compositions des semaines, voire des mois plus tard. M'accordant à la structure lacunaire des *organoplasties*, j'alterne les phases d'évidement et des moments de pause. Pendant ces moments de maturation, des choix s'imposent : quand arrêter le travail ? Quelle largeur donner au cadre ? Seul le temps permet de répondre à ces questions.

Une autre contrainte qui intervient dans mes recherches plastiques est celle du cadre. En effet, les formes libres et fluides que prennent les filaments de plastique sont contenus à l'intérieur de cadres orthogonaux, qui reflètent l'ambition cartographique de ma recherche. Ces cadres imposent en effet une certaine rigueur aux compositions. Ils évoquent

³⁶ Je pratique aussi la gravure à la pointe sèche, technique qui influence sans doute mon approche du plastique. Voir glossaire en fin de mémoire, mot « gravure ».

³⁷ « La durée pure n'est qu'une succession de changements qualitatifs qui se fondent, qui se pénètrent, sans contours précis, sans aucune tendance avec le nombre. ». BERGSON Henri, *Essais sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 1889 p.74.

l'échantillonnage, le classement, l'ordre. Leur géométrie suggère le domaine de la science, qui a pour ambition d'étendre les connaissances humaines afin de permettre la maîtrise par l'homme de son corps et de son environnement. Ainsi ces cadres représentent-ils à mes yeux la médecine et la cartographie en structurant la prolifération des formes que je découpe³⁸. Cependant, un cadre a pour fonction habituelle d'isoler le tableau du support mural, afin d'en souligner les limites et de mettre en valeur son espace propre³⁹. Or les cadres de mes *organiplasties* sont quasi imperceptibles, car seul l'arrêt abrupt et rectiligne des trous *formusculaires* au bord de la composition suggère leur présence. De plus, ces cadres mous se déforment avec la gravité. Enfin, ils ne séparent pas *les organiplasties* du mur, qui s'étend à l'intérieur des cadres, entre les *réticules* de plastique.

Le cadre, le temps, le geste minutieux : ces contraintes ne constituent pourtant pas un frein à ma pratique. Bien au contraire, elles la structurent. Cette conception de la contrainte comme vecteur de créativité a été théorisée par les écrivains de l'OULIPO. Cet *Ouvroir de Littérature Potentielle* tire de la contrainte une plus grande créativité. Sa méthode consiste à « se donner les règles les plus abstraites ou arbitraires en désirant – puisque rien ne pourra empêcher l'artiste de l'accepter – le surgissement des figures ». ⁴⁰ De manière comparable, dessiner sans crayon ni papier implique de nombreuses contraintes temporelles et matérielles, mais celles-ci ne constituent pas un frein à la création, bien au contraire. Elles nourrissent le processus de création et permettent aux compositions d'incarner *l'être-fragile*. De cette minutie et de cette lenteur naissent les contours emmêlés des *territoires-peau*.

e) La reconfiguration

Le processus qui m'amène à reconfigurer le corps est ponctué d'étapes. À chacune d'elles, je m'éloigne peu à peu de l'apparence du corps pour plonger dans sa réalité intérieure. Le point de départ est un moulage de mousse, c'est-à-dire une empreinte de corps, entretenant avec ce dernier une relation indicielle⁴¹. Une seconde étape consiste à dessiner les reliefs et contours fluides de la mousse expansée, là où elle déborde. Le volume informe devient lignes

³⁸ Une carte comme un tableau sont un « opérateur de construction », « forme plane et cadrante qui construit le réel et régénère les formes. » BUCI-GLUCKSMANN Christine, *L'Œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996, p. 44.

³⁹ Ainsi Claude Viallat écrit-il qu'un cadre traditionnel avait « pour fonction d'isoler la peinture du mur qui la supportait (que les tableaux couvraient bord à bord) pour l'enchâsser dans un espace conventionnel dit neutre. » (Cité par BOSSEUR Jean-Yves, *Le Vocabulaire des arts plastiques au XX^e siècle*, Paris, Minerve, 2008, mot « cadre », p. 46.)

⁴⁰ LE BOT Marc, *Une blessure au pied d'Edipe*, Paris, Plon, 1989, p. 171. Les œuvres littéraires créées sur ce principe sont nombreuses ; un exemple en est le roman de Georges Perec intitulé *La Disparition*, écrit sans jamais utiliser la lettre « E ». PEREC Georges, *La Disparition*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1989.

⁴¹ « Toute photographie est le résultat d'une empreinte physique qui a été transférée sur une surface sensible par les réflexions de la lumière. La photographie est donc le type d'icône ou de représentation visuelle qui a avec son objet une relation indicielle. » KRAUSS Rosalind, trad. J.-P. Criqui, « Notes sur l'index », *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p. 69.

courbes, tracées sur du papier ou à même le plastique. Cette translation se rapproche du nœud de sensations qui nous anime, et rend compte du corps ressenti comme une étendue géographique, mais ne traduit pas encore à ce stade *l'être-fragile*. Enfin, une troisième étape consiste à reporter le dessin sur le plastique. Chaque ligne est transformée en *réticule* par le biais du scalpel. Cette phase de *réticulation* s'éloigne du dessin initial, déformé par le matériau initial qui y insuffle sa consistance. Ainsi, l'entrelacs de lignes tracées à l'encre se traduit sur le plastique par des zones de plein et de vide.

Ces quatre étapes dans la genèse des *organiplasties* transforment l'apparence du corps, pour en approcher la résonance intérieure⁴². Aussi cette conception du dessin est-elle en adéquation avec celle défendue par Philippe-Alain Michaud :

« *Le dessin n'est pas transcription mais inscription : il procède non pas par approches et synthèses successives, mais par éloignements et écarts, selon un scénario qu'un modèle optique ne suffit pas à construire mais qui emprunte au registre du corps et de la gestualité.* »⁴³

Le dessin en cours d'émergence ressemble au rêve.⁴⁴ Tout comme lui, il émerge non pas de la raison mais d'un état plus intuitif ; il ne suit pas toujours des lignes organisées, analysables, interprétables. L'esquisse, le dessin préparatoire ou le croquis sont des lieux de surgissement de la forme encore vague. Lorsque je tranche les *organiplasties* dans le plastique, je me détourne d'une représentation rationnelle du corps pour traduire *l'être-fragile* sous forme de gestes. *L'organiplastie* est au final la trace du travail de dessin.⁴⁵

Ces transformations successives amènent ce que j'appelle une reconfiguration⁴⁶ du corps. Ce terme désigne la manière dont les *organiplasties* réorganisent totalement l'apparence du corps. Ainsi reconfiguré, le corps est rendu visible dans toute sa fragilité. Je procède ainsi par écarts successifs, mais ceux-ci m'amènent paradoxalement vers un plus grand réalisme, dans le sens où je m'approche de la nature intrinsèque du corps. Le terme de réalisme ne renvoie pas en effet à l'apparence extérieure des choses, mais à la réalité invisible à l'œil nu. Aussi Kandinsky qualifie-t-il ses œuvres, et l'art abstrait en général, de réalistes.

⁴² « *Les divers aspects des objets et les objets eux-mêmes ne sont pas la réalité. Les rapports de l'homme avec le monde objectif, sa sensibilité, ses mythes, ses idées, les structures sociales auxquels ils s'achoppent constituent la réalité.* » SOULAGES Pierre « *chacun sa réalité* », *Vingtième Siècle*, n° 9, 1957. Cité par REYMOND Nathalie dans *Soulages, la lumière et l'espace*, Paris, Adam Biro, 1999, p. 19.

⁴³ Dir. MICHAUD Philippe-Alain, *Comme le rêve le dessin*, Paris, éd. Louvre-Centre Pompidou, 2005, introduction.

⁴⁴ « *Les rêves les mieux interprétés gardent souvent un point obscur : on remarque là un nœud de pensées que l'on ne peut défaire, mais qui n'apporterai rien de plus au contenu du rêve. C'est « l'ombilic » du rêve, le point où il se rattache à l'inconnu.* » FREUD Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, trad. par I. Meyerson, Paris, PUF, 1967, p. 446.

⁴⁵ « *De même que le rêve dont nous nous souvenons au réveil n'est que le reste du travail du rêve, le dessin est le reste du travail du dessin.* » MICHAUD Philippe-Alain, *ibid.* p. 80.

⁴⁶ Ce terme de reconfiguration est emprunté à Jacques Rancière, cependant il ne revêt pas de dimension politique dans mon travail. Rancière l'utilise dans un contexte différent. En effet, l'auteur affirme que l'activité politique comme la littérature permettent de reconfigurer les espaces et les temps, en créant un horizon commun et en rendant visible ce qui était invisible dans la société. « *L'activité politique reconfigure le partage du sensible.* » ; la littérature « *de la même manière donne visibilité et audibilité à ce qui n'était pas vu ni entendu.* » RANCIERE Jacques, *Politique de la littérature*, Paris Galilée, 2007, pp. 10-12.

Selon lui, « *La plus grande dissemblance extérieure devient la plus grande intérieure.* »⁴⁷ En ce sens, rendant l'enveloppe extérieure du corps méconnaissable, j'adopte une démarche empreinte de réalisme, dans le sens où je m'approche de la nature intrinsèque du corps.

⁴⁷ KANDINSKY Vassili, *Regards sur le passé, 1913-18*, cité par Bosseur Jean-Yves, op. cit., « abstraction ».

3) **TERRITOIRES-PEAU**

« *Ce qu'il y a de plus profond en l'homme, c'est la peau.* »⁴⁸

Paul Valéry

« [...] *il s'agissait de faire au réel sa peau.* »⁴⁹

Denis Roche

La reconfiguration du corps prend la forme d'une cartographie incertaine, qui tente de cerner les contours de ces étendues intimes que sont les *territoires-peau*.

a) **Histoires de peau**

La mousse et la peau sont semblables : poreuses, précaires, lacunaires, elles offrent à l'œil une profusion de détails microscopiques qui font de leur étendue un territoire à parcourir en rêvant. Les deux photographies qui suivent mettent en parallèle la structure lacunaire de la peau, telle qu'elle apparaît au microscope, et telle que je la travaille au sein des *organiplasties*. La peau, pourtant analysable par la médecine, nous échappe toujours. Car ce n'est pas seulement la membrane qui enveloppe le corps : la peau, c'est l'être.

Scientifiquement parlant, la peau, dont la surface mesurerait environ deux mètres carrés, pèserait autour de trois kilos pour un adulte de soixante-dix kilos. Sur un centimètre carré, elle contiendrait trois vaisseaux, dix poils, douze nerfs, quinze glandes sébacées, dix sudoripares et trois millions de cellules.⁵⁰

La peau est un terrain de découvertes infinies. En particulier, elle se décline en de multiples textures. Du lisse au plissé, du ridé au crevassé, du rigide au mou, du tendre au doux, soyeuse ou sèche, fine ou épaisse, elle offre toute une gamme de grains de peau, de replis, de reliefs qui attestent de son vécu. Mais sa pigmentation offre aussi toute une richesse chromatique : sous l'effet de la mélanine plus ou moins dosée, dorée ou non par le soleil, tachetée de grains de beauté, de taches de rousseur, elle décline la richesse de l'humanité.

⁴⁸ VALÉRY Paul, *L'Idée fixe*, Œuvres II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1919, pp. 215-216.

⁴⁹ ROCHE Denis, *La Disparition des lucioles*, Paris, éd. de l'étoile, 1983, p. 184.

⁵⁰ DAGOGNET François, *La peau découverte*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthelabo, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », 1998.

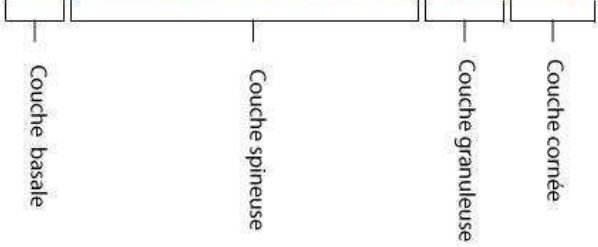


Organiplastie #2 en cours de réalisation



Derme

cellule de Langerhans



Photographie légendée de coupe de l'épiderme en microscopie optique (<http://biologiedelapeau.fr/spip.php?page=forum>).

La peau s'étend sur trois couches : hypoderme, derme et épiderme. Ces différentes strates cutanées font office de frontière entre moi et le monde ; une frontière souple qui permet les échanges frontaliers. La peau, tissu sensible au sens de fragile, mais aussi de surface sentante et sentie, constitue une zone de contact avec l'autre à travers ce mode de relation particulier qu'est le toucher⁵¹. La peau capte le réel, sa surface ouvre le corps à son environnement grâce aux pores, et aux fines ramifications du système nerveux. Elle est animée d'un double mouvement : elle sent et se fait sentir, elle absorbe et sécrète, elle intériorise et extériorise.

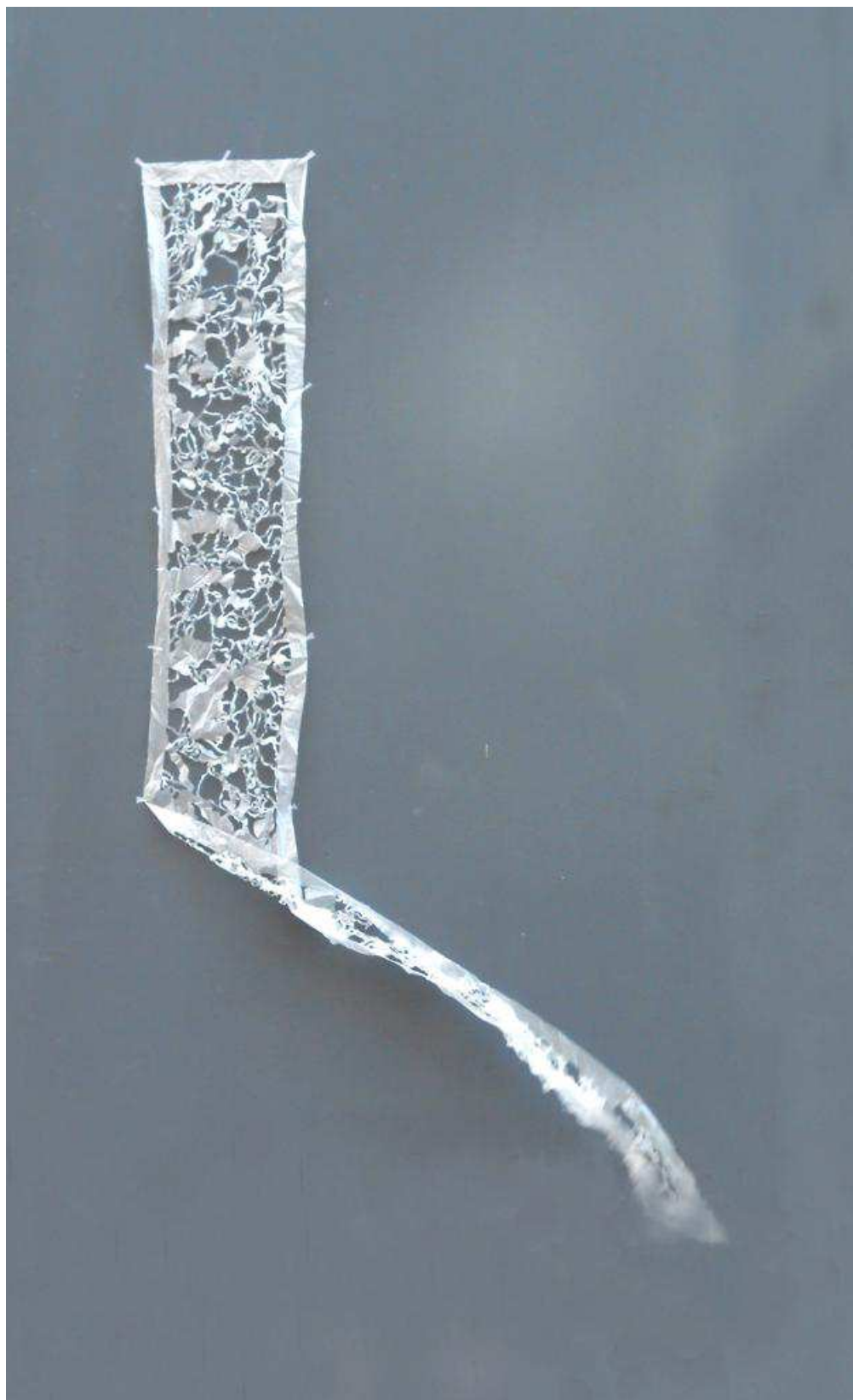
Enveloppe mince du corps, est-ce pour autant que la peau manque de profondeur ? Ne peut-on revendiquer une profondeur au sein même de la superficialité ? Car la peau, enveloppe externe du corps, est aussi surface d'affleurement. Elle révèle l'état de santé et permet de diagnostiquer des désordres corporels profonds.⁵² Elle met aussi à jour l'intériorité psychique, qu'elle affiche plus qu'elle ne masque : sous l'effet de la fatigue, du désir, de la pudeur, de la joie, la peau s'étire, rougit, pâlit, gonfle, sèche, semble briller... Grâce aux nombreuses ramifications veineuses reliées au cœur, les émotions émergent à la surface de la peau en rougeurs et pâleurs exsangues. En sens inverse, les informations relevées sous forme de sensations par les nerfs circulent sous forme de charge électrique jusque dans les ramifications du cerveau, dont la structure étoilée est analogue au réseau nerveux. Si la peau semble ainsi tissée de psychisme, c'est aussi parce qu'elle s'est développée à partir du même réseau nerveux que le cerveau. « *Il semble que la peau surface du corps et le cerveau surface du système nerveux soient issus du développement d'une seule et même structure embryonnaire, l'ectoderme.* »⁵³ En effet, la peau fournit à l'appareil psychique des représentations constitutives du moi. Tenir à sa peau, c'est tenir à sa vie. Matière vivante, mouvante, odorante, chaude, « intelligente », la peau respire l'être.

⁵¹ Cette relation chiasmatisée entre le corps et le monde est développée dans les livres de Maurice Merleau-Ponty. Ainsi « *mon corps est à la fois voyant et visible, Il est pris dans le tissu du monde. Comme l'eau-mère dans le cristal, il y a indivision du sentant et du senti.* » Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1960, pp. 19-20.

⁵² Une peau jaune sera l'indice d'un foie malade, des boutons le résultat d'un déséquilibre hormonal, ou encore une simple tache noire la manifestation cutanée d'un cancer. Le dermatologue Jean-Paul Escande affirme ainsi que « *la peau est non seulement l'enveloppe de l'organisme, elle en est aussi le miroir et le résumé* » (cité par DAGOGNET François, *La Peau découverte*, op. cit., p. 11.)

⁵³ HENROT Geneviève, *Peaux d'âme*, Paris, Honoré Champion, 2009 p. 30.

b) Mues



Organiplastie #7 soulevée par le vent, 2013, bâche en plastique translucide, 170 x 24 cm.

L'organoplastie #7 est une bande verticale de polyéthylène translucide, suspendue au mur par de petits morceaux de ruban adhésif. Le gris du mur fait ressortir par contraste les fines *réticules* diaphanes de la composition. Mesurant presque deux mètres de hauteur, cette pièce est à échelle humaine.

Cette bande verticale s'apparente à une étoile, une tenture ou un brocart, tissé d'une multitude de *réticules* en réseau. Ondoyants, ceux-ci frémissent au moindre courant d'air. Cette prolifération de formes taillées dans le plastique est contenue à l'intérieur d'une bordure en réserve, qui fait office de cadre. Celui-ci évoque la tradition du tableau, mais aussi le classement, l'ordre scientifique. Tantôt le rectangle paraît une carte verticale, offrant une vue partielle d'un territoire plein de reliefs mouvants. Tantôt par un basculement d'échelle, on croit voir les replis cachés de la matière comme à travers un microscope.

Cette *organoplastie* a été taillée dans une bâche translucide récupérée dans un commerce, très fine, quasi-transparente, étirée par l'usage. Elle ne ressort que sur un mur sombre.

Les petits morceaux de ruban adhésif translucide taillés en triangles ne fixent le plastique au mur que dans sa partie supérieure. Ils ponctuent les bords du cadre de manière à suggérer des points de couture, ou de suture. On pense à une ouverture chirurgicale, laissant entrevoir une intériorité fibreuse sous la peau du mur, devenu un grand corps partiellement écorché. Mais *l'organoplastie* pourrait tout aussi bien être un échantillon de cette peau même.

Cette pièce révèle un corps sensible, à la fois parce qu'il est fragile et parce qu'il est avant tout réceptif au monde qui l'entoure : il est tissé de sensations. Les ramifications *réticulées* apparaissent alors comme un réseau nerveux tendu entre la pensée et l'environnement. Toute la partie inférieure de la pièce est exempte de ruban adhésif, afin de pouvoir onduler par l'action conjuguée du poids et du vent. Ainsi est-elle animée, comme une mue frémissante, par une bourrasque soudaine survenue à l'instant de la prise de vue.



Eva Hesse, *Contingent*, 1969, fibre de verre renforcée et latex sur gaze, 8 éléments, hauteur de chaque élément : de 289,6 cm à 426,7 cm, largeur : de 91,4 cm à 122 cm, coll. Galerie Nationale d'Australie.

L'organique sous-tend tout le travail artistique d'Eva Hesse. L'installation *Contingent*, en particulier, évoque une série de peaux métaphoriques. Huit rectangles verticaux, de dimensions variables, sont suspendus au plafond à intervalles réguliers pour former une rangée parallèle au mur.

L'œuvre invite à varier les points de vue et à circuler, afin de déceler les subtilités de l'accrochage et de la lumière. Ces bandes, semblables à des bannières, présentent deux degrés d'opacité : au milieu, la gaze enduite de latex décline des nuances terreuses, brutes, allant de l'ocre au brun. En haut et en bas de ce tissu de fibres opaques, la fibre de verre translucide constitue comme une marge.

Les pans de *Contingent* semblent autant de cartes de territoires inconnus, dont ils ne parviennent pas à fixer les contours. Selon le point de vue du spectateur, l'œuvre oscille alors entre surface et profondeur. Rosalind Krauss, qui souligne cette ambiguïté, écrit

que « *Contingent n'est pas une peinture, parce que ses pans ne sont pas parallèles mais à angle droit avec le mur.* »⁵⁴

Le titre renvoie à la contingence, c'est-à-dire ce qui aurait pu ne pas arriver, contingence qui est intervenue à divers moments de la création. Tout d'abord, il y a l'apparence des pans, inégaux, certains rafistolés. L'expérimentation a amené différents froissés, obtenus en coulant la fibre de verre sur des supports plus ou moins lisses et rigides afin qu'elle s'y solidifie en gardant la trace de ces reliefs. Ainsi l'artiste note-t-elle : « *Tous [ces pans] ont des tailles et hauteurs différentes, mais j'ai dit : "eh bien, si ça arrive, ça arrive".* »⁵⁵ De plus, sur les neuf prévus, il n'y a eu finalement assez de matériaux que pour en fabriquer huit. Enfin, l'accrochage prévu a été modifié plusieurs fois, comme en témoignent divers croquis.⁵⁶ Ainsi, tout au long du processus de création, Eva Hesse s'est laissée guider par la contingence et par les propriétés des matériaux.

Cette installation déploie l'étendue d'un corps reconfiguré, devenu léger, éthéré, flottant. Les bandes de l'œuvre pendent comme autant de mues successives, ou comme les strates d'une intériorité spatialisée. Sans nul anthropomorphisme anecdotique, ces dernières relèvent d'une sorte d'introspection, ce qui fait dire à Eva Hesse : « *C'est ce qui compte pour moi, de découvrir une quantité de moi et de quelque problème qui puisse s'y associer.* »⁵⁷

Cette oeuvre me touche particulièrement. Je retrouve en elle certaines préoccupations qui sont miennes et que manifeste l'*organoplastie* #7. Même si les matériaux utilisés et le mode de présentation sont très différents, il y a également l'idée d'une démarche essentiellement expérimentale, la suspension, la bande verticale, le « tissé » des fibres, ou encore le diaphane des matériaux. Paradoxalement, le synthétique est amené à incarner dans les deux cas l'organique. De plus, la fragilité est présente dans *Contingent*, la teinte des pans ayant changé au fil des années malgré l'adjonction de stabilisateurs. De manière comparable, les *organoplasties* que je taille sont éphémères, certaines ayant déjà dû être recommencées suite à leur destruction involontaire. La peau apparaît ainsi comme le paradigme d'un être fragile, en mutation permanente, destiné à disparaître.

⁵⁴ KRAUSS Rosalind: "Eva Hesse : Contingent", *October files* n°3, éd Nixon, traduction personnelle, p. 27.

⁵⁵ NEMSER Cindy, *Art Talk : Conversation with Twelve Women Artists*, New York: Charles Scribner's Sons, 1975, pp. 201-224.

⁵⁶ Cf. reproduction in LIPPARD Lucy, *Eva Hesse*, éd. Da Capo Press, 1992, p. 166, fig. 212.

⁵⁷ POLLOCK Griselda and CORBY Vanessa, *Encountering Eva Hesse*, Munich, Berlin Londres, NY, 2006.

c) Enveloppes psychiques

La peau n'est pas un simple contenant. Enveloppe corporelle, elle est aussi le tissu de l'intériorité, elle donne à voir l'être tout en captant l'extérieur. En cela elle donne consistance à l'être, et permet son inscription au sein du monde.

Petit, le nourrisson n'a de lui-même qu'une conception morcelée et fragmentaire. Il ne perçoit pas la distinction entre son corps et celui de sa mère, avec qui il fantasme une peau commune, et n'organise pas encore ses sensations en perceptions. L'enfant, s'il acquiert son unité grâce à l'image spéculaire⁵⁸, cerne aussi ses contours et les limites de son corps à travers une autre instance unificatrice et de visibilité du corps : la peau.

Didier Anzieu aborde le psychisme à partir des conceptions lacaniennes. Il développe le concept de moi-peau⁵⁹ et d'enveloppes psychiques⁶⁰. Dans les deux cas, la peau, à travers l'expérience corporelle du plaisir et du déplaisir, ouvre le psychisme sur le monde dont elle permet l'intériorisation. Elle construit une forme pour l'espace mental. La peau apparaît alors comme garante d'une intégrité et d'une stabilité psychique : on passe alors du moi-peau au moi-pensant. Ainsi, « *dès sa conception l'être ne vit et se développe qu'à l'abri d'une enveloppe qui l'assure d'être contenu corps et âme dans une "peau"*. »⁶¹

La peau incarne le paradigme de la nécessaire souplesse et de la plasticité du fonctionnement psychique, mais aussi de sa fragilité. Limite du dehors, contenance de l'intériorité et surface de communication avec l'autre, cette peau est menacée par deux écueils : un moi-peau trop rigide équivaut à un enfermement, un repli sur soi d'un psychisme à tendance autiste, tandis qu'au contraire, un moi-peau trop souple caractérise l'être dispersé, en proie à une désindividuation. Dans tous les cas, le moi-peau met en avant ce lien entre le psychisme et l'épiderme, qui participe à le construire.

⁵⁸ Lacan a en effet théorisé ce manque d'unité dans le corps du nourrisson et surtout le stade qui y met fin : celui du miroir. Lorsque le nourrisson prend conscience, entre six et dix-huit mois, de son unité, c'est à travers son reflet. A un moment où il a déjà fait l'expérience de la séparation avec la mère et où il ne maîtrise pas encore les fonctions motrices de son corps, son image le fait jubiler, et le rassure en lui offrant une vue unitaire de son corps. Cette phase participe à construire la notion d'identité et permet l'identification à l'autre. Lacan évoque en ces termes le passage du corps dispersé au « je » du sujet : « *le stade du miroir est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisante à l'anticipation – et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerions orthopédique de sa totalité, - et à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental.* » LACAN Jacques, *Ecrits*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1966, p. 97.

⁵⁹ Les fonctions du moi-peau (parmi lesquelles celle de soutènement, de protection, d'intersensorialité ou d'individuation) sont analysées par CHABERT Catherine et ANZIEU Didier, *Les Méthodes projectives*, Paris, PUF, pp. 63-64.

⁶⁰ Ces deux notions diffèrent sensiblement : alors que le moi-peau limite et protège le corps qu'il contient dans un espace fermé, lui conférant son unité, les enveloppes psychiques sont plutôt des membranes souples, permettant les échanges entre dehors et dedans. ANZIEU Didier, *Les Enveloppes psychiques*, Paris, éd Dunod, 2000, « Le moi-peau », introduction par Jack Doron, p. 4.

⁶¹ HENROT Geneviève, *Peaux d'âme*, op. cit. p. 22.

d) Corps topographique

« ... sous toutes les images du monde extérieur, il y avait l'image incessante de leurs corps vivants. »⁶²

Antonio R. Damasio

« Le corps est le point zéro du monde, là où les chemins et les espaces viennent se croiser⁶³. »

Michel Foucault

La notion de *territoire-peau* invite à imaginer le corps comme une étendue à parcourir. La première image du film *Hiroshima mon amour*⁶⁴ invite à ce type de rêverie. On y voit une étendue grise, granuleuse. Une ligne plus claire se dessine sur ce fond, comme un étoilement. De quoi s'agit-il au juste ? L'image est équivoque. Il est difficile de discerner s'il s'agit d'un paysage vu du ciel, traversé par une route ou un fleuve, ou bien les artères d'une grande ville, ou peut-être un gros plan sur un épiderme marqué par une cicatrice. D'emblée cette image, belle et énigmatique, plonge le spectateur dans un univers où résonnent corps et ville, macrocosme et microcosme, étendue géographique et espace intime. A la fois fibre, tige et suture, la ligne mystérieuse fait rhizome⁶⁵. Elle relie la peau des amants et la ville d'Hiroshima, marqués par les souffrances du passé. La topographie devient corporelle.

Pourtant, tout semble a priori opposer la carte et le corps. En effet, la carte, qui est caractérisée par la rigueur scientifique, et dont le langage est normé, s'oppose à l'espace sensible tel qu'il est vécu par le corps.

La cartographie s'attache à la réalisation et à l'étude de cartes, c'est-à-dire de représentations données sur un support réduit d'un espace tenu pour réel. Une carte efficace rend lisible le visible du terrain, pour en permettre la maîtrise. Elle livre une lecture spatialisée des phénomènes, en vue surplombante. Chaque carte utilise un système de symboles, constitué d'icônes, de labels, de lignes (frontières, routes, rivières...), et d'un fond spatial (code de couleurs, motifs...). S'y ajoutent une légende, une échelle et un axe d'orientation.

⁶² DAMASIO, Antonio. R. *Le Sentiment-même de Soi, corps, émotions, conscience*, Paris, Odile Jacob, 1999, p.38.

⁶³ FOUCAULT Michel, *Hétérotopies, Le Corps Utopique*, conférence radiophonique prononcée le 7 déc. 1966 sur France Culture

⁶⁴ Réalisé par Alain Resnais en 1959, à partir d'un scénario de Marguerite Duras.

⁶⁵ DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux* Editions de. Minuit, 1980, p. 15 : « Il n'y a pas de points ou de positions dans un rhizome, comme on en trouve dans une structure, un arbre, une racine. Il n'y a que des lignes. » Tendant ses connexions sur un plan de consistance, le rhizome, à l'inverse de la racine ou de l'arbre n'établit pas de hiérarchie, il n'a pas de centre mais il se ramifie de tous côtés. C'est le modèle épistémologique d'une connaissance qui s'accroît non pas à partir de principes, mais simultanément à partir de tout point.

Les *organoplasties*, elles, bien qu'elles tentent de cartographier les *territoires-peau*, sont exemptes de tout ce qui fait l'exactitude scientifique d'une carte. Ni échelle, ni titre, ni légende n'en permettent la lecture. Ces espèces de cartes qui trace les lignes d'un territoire instable de l'ordre du ressenti, invitent à une compréhension globale et intuitive. Sont-elles en cela si différentes des cartes scientifiques ? Car la cartographie, discipline qui se réclame de la science, elle n'en est pas moins approximative. Le globe terrestre « patatoïde » est considéré par commodité comme une sphère, à son tour déformée et aplanie par le dessin⁶⁶. A ces déformations formelles s'ajoutent des choix d'interprétation spatiale qui relèvent de la subjectivité, et permettent toutes les manipulations. C'est ce que souligne le cartographe Philippe Rekacewicz : « *La carte n'offre aux yeux du public que ce que le cartographe (ou ses commanditaires) veut montrer. Elle ne donne qu'une image tronquée, incomplète, partielle, voire trafiquée de la réalité* ». ⁶⁷ Enfin, la carte ne rend jamais compte du territoire tel qu'il est vécu.

On peut alors se demander s'il n'est pas possible de concevoir d'autres cartes, plus proches de l'espace vécu intérieurement... C'est l'entreprise que tentent les artistes du *Map Art*, un mouvement que Denis Wood définit ainsi :

« Les artistes du map art revendiquent le pouvoir de la carte à atteindre d'autres buts que la reproduction sociale d'un statut quo. Ils ne rejettent pas les cartes. Ils rejettent l'autorité clamée par des cartes normatives uniquement pour dresser le portrait de la réalité telle qu'elle est, c'est-à-dire sans passion, objectivement. » ⁶⁸

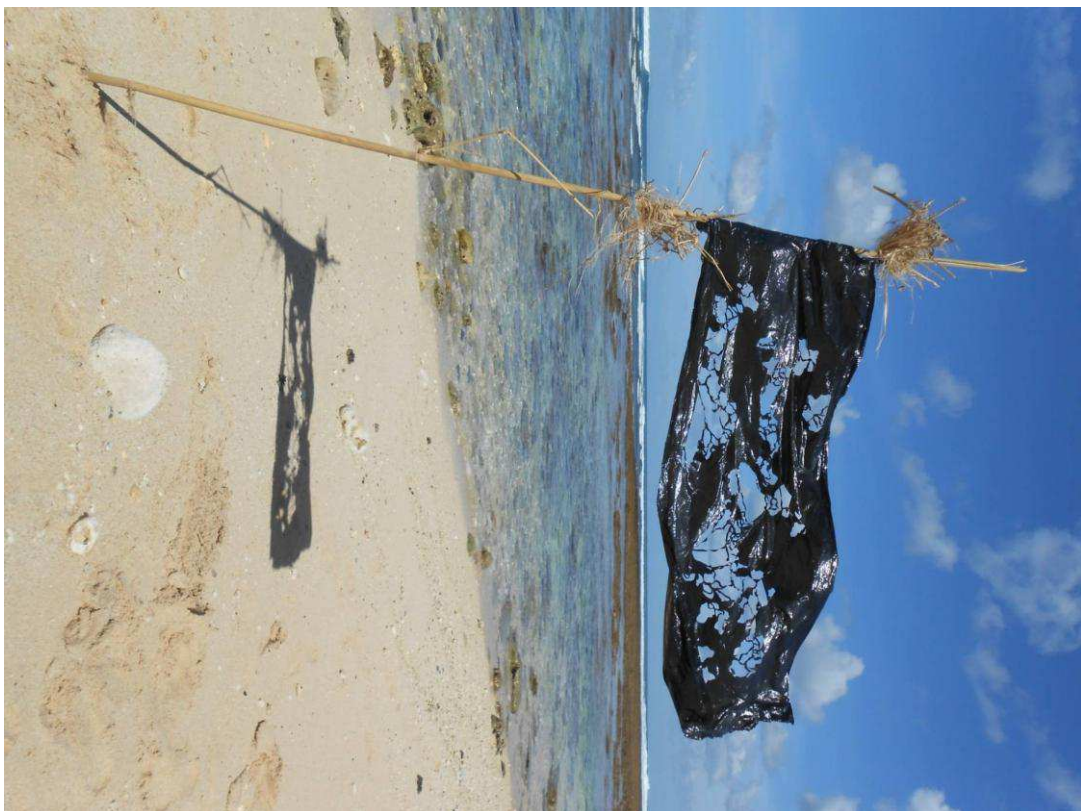
L'enjeu de mes recherches plastiques consiste également à m'approprier le langage cartographique pour l'inscrire au croisement de la science et de la conscience. Mes compositions s'attachent à déployer une cartographie sensible des *territoires-peau*. Cette conception de l'espace s'inscrit dans la lignée de Merleau-Ponty, qui oppose à l'espace euclidien un espace mouvant, pluriel, tissé d'invisible et vécu « *au creux de l'être* ». ⁶⁹ La cartographie telle que je l'envisage est moins un instrument de maîtrise qu'un espace de vagabondage visuel.

⁶⁶ Il existe environ deux-cents types de projection cartographique, parmi lesquels des projections cylindriques, coniques, azimutales, stéréographiques, mais toutes n'offrent guère qu'un compromis scientifique.

⁶⁷ REKACEWICZ Philippe : « La cartographie, entre science, art et manipulation », *Le Monde diplomatique*, février 2006.

⁶⁸ WOOD D., « Map Art », *Cartographic Perspectives: Journal of the North American Cartographic Information Society* n° 53, hiver 2006, traduction personnelle, p. 10.

⁶⁹ MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 64.



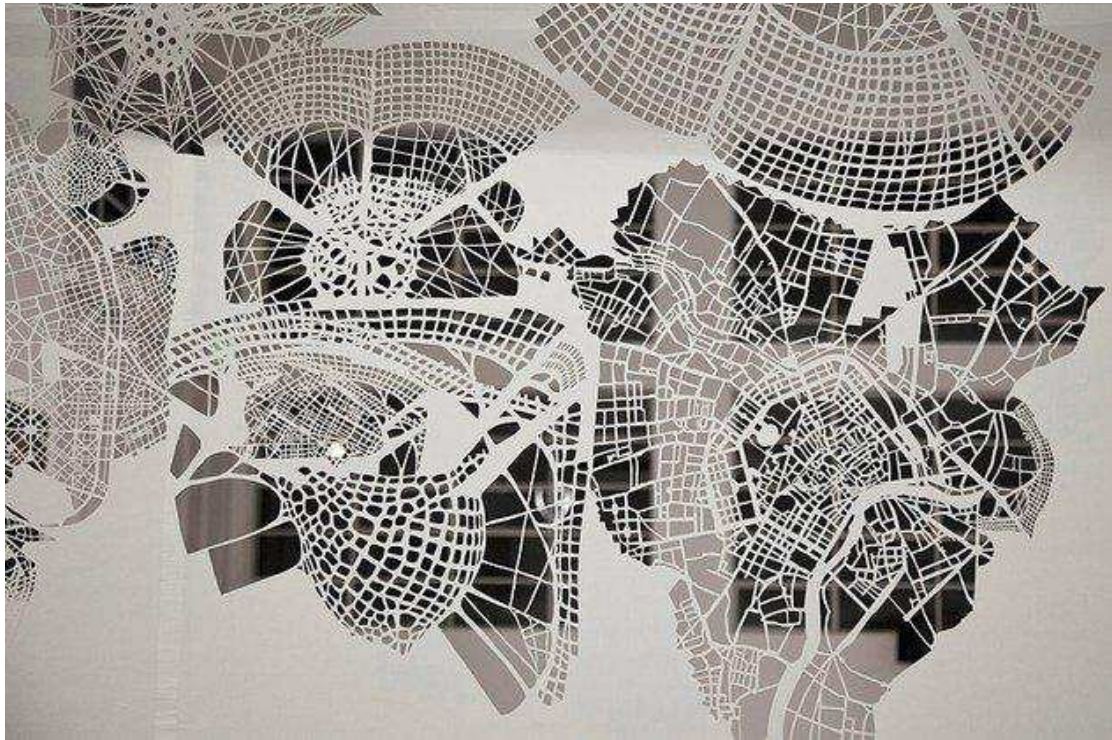
Sans titre, 2013, photographies numériques mettant en scène une organiplastie découpée dans du film étirable en polyuréthane.

Ces deux photographies fonctionnent en binôme et mettent en scène une même *organiplastie* taillée dans du film étirable noir. Les deux cadrages en offrent chacun un point de vue différent et complémentaire. A gauche, sur une plage déserte, est planté un *drapeau-organiplastie*. A droite, un gros plan de l'*organiplastie* laisse transparaître la plage.

L'*organiplastie*, devenue l'étoffe flottante du drapeau, est montée sur une branche servant de hampe de fortune. Le décor suggère l'évasion vers le grand large : les éléments sont fluides (eau de la mer, souffle du vent, terre-sable), l'horizon marin débouche sur un vaste ciel, étendue évanescence, appel de l'ailleurs.

En réalisant ces mises en scène, je n'ai suivi aucun dessein préétabli, sinon mon envie de jouer avec l'ambiguïté et l'écart entre terrain (la plage) et territoire (défini par la carte). Expérimentant différents modes de présentation et différentes prises de vue, mon choix s'est porté rétrospectivement sur ces deux photographies complémentaires pour évoquer l'évasion, non pas géographique mais au travers des surfaces.

L'objet mis en scène condense à la fois le drapeau et la carte. Cette carte flottante ne représente aucun territoire réellement identifiable. Ainsi ce drapeau singulier, comme abandonné par un conquistador-promeneur, s'inscrit-il sous le signe de l'errance. D'autre part, les photographies ont été prises à deux moments distincts, l'une sous une lumière zénithale presque aveuglante qui découpe nettement les reliefs et les moindres détails, projetant ainsi sur le sable une ombre crue, la seconde sous une lumière crépusculaire qui semble issue d'un rêve. Cette impression de rêverie est accentuée par la faible profondeur de champ qui rend le paysage vaporeux, comme si l'apparence extérieure du terrain avait été mise à distance au profit de ses contours cachés : une carte plus intime, dévoilant les contours d'un territoire qui garde son mystère. Les deux photographies associées ouvrent un espace incertain. Elles invitent le regard à traverser la surface des choses pour voir au-travers. L'œil traverse le paysage pour atteindre l'*organiplastie*, puis l'*organiplastie* pour retrouver le paysage. Ainsi intérieur et extérieur, réel et imagination, microcosme et macrocosme se télescopent en une sorte de mise en abîme et invitent à un déplacement du regard vers cet ailleurs particulier qu'est l'étendue intime.



Elisabetta Di Maggio, Sans titre, 2007, mouchoirs en papier découpés au scalpel, dimensions variables, coll. galerie Laura Bulian.

Cette approche d'une cartographie personnelle, délivrée des contraintes habituelles, me rappelle le travail d'une artiste italienne, Elisabetta Di Maggio⁷⁰. La composition ci-dessus est découpée de manière extrêmement minutieuse dans un objet banal : le mouchoir en papier.

Dans le blanc du matériau apparaissent en retrait des motifs énigmatiques. Pour en saisir les détails, le spectateur est obligé de se déplacer, se rapprochant pour mieux voir, mais aussi variant les points de vue afin que la lumière et le fond fassent ressortir la délicatesse des incisions. Ces motifs, par endroits réguliers et géométriques, par endroits plus anarchiques, évoquent la dentelle, mais leur portée excède cette dimension traditionnellement féminine. En effet, on est projeté dans un paysage aérien où agglomérations, rues et rivières prennent des allures de fleurs.

Cet univers graphique évoque ainsi tout autant le textile que la botanique, la cartographie, l'image scientifique et l'imagerie médicale. L'objet du quotidien, dégradable, jetable, destiné à un usage peu noble, est sublimé par les gestes chirurgicaux de l'artiste, qui pourtant le fragilisent et l'abiment. En effet, l'œuvre, quasi impossible à conserver, est vouée

⁷⁰ www.elisbettadimaggio.it.

à disparaître, comme toute civilisation. Ces architectures éphémères de papier prennent alors une dimension existentielle, et semblent matérialiser la fragilité humaine.

J'utilise pour ma part un autre matériau banal et périssable dans lequel je découpe au scalpel des réseaux *réticulaires* semblables à de la dentelle, et qui évoquent également une cartographie allant au-delà des mesures du terrain. Libérée du carcan de la science prétendument exacte, la cartographie que je développe ouvre ainsi le territoire à toutes les reconfigurations possibles, parce qu'elle n'est plus soumise au réel : elle le tisse⁷¹.

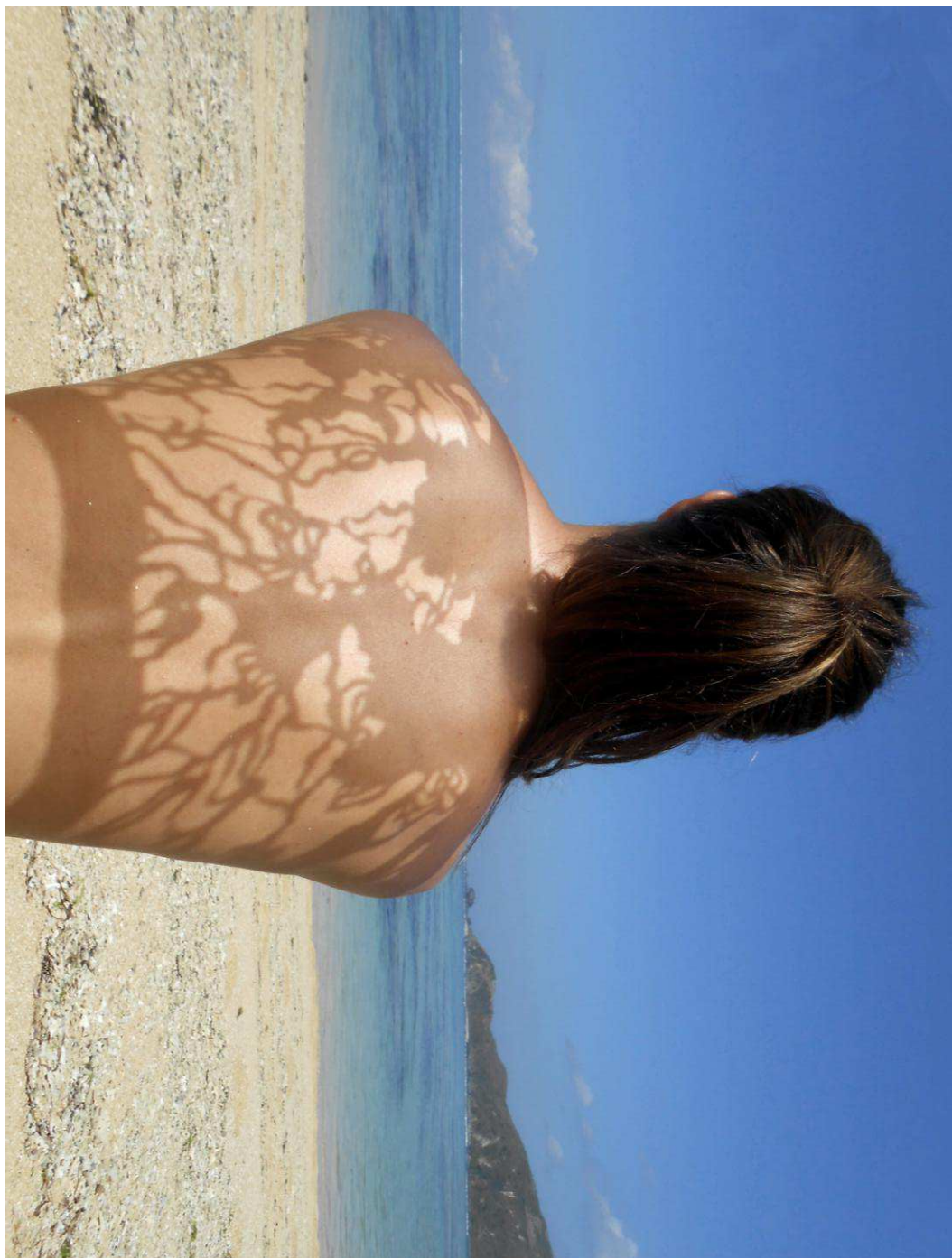
e) Le motif sous la peau

*« Le rythme de l'écho trace les fleuves rouges du temps...
La pensée vole son image...
Le plasma blanc sur la peau translucide parle, sent, est, déplace, crée jouissances
sans temps...
L'histoire s'éclaire à vif sous le soleil blanc...
Les ombres deviennent des chairs filantes...
Plastèmes...⁷² »*

Davide Napoli

⁷¹ Ainsi Deleuze et Guattari écrivent-ils que « la carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit. Elle concourt à la connexion des champs, au déblocage des corps sans organes, à leur ouverture maximum sur un plan de consistance. Elle fait elle-même partie du rhizome. La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications ». *Mille Plateaux*, op. cit. p. 20.

⁷² NAPOLI Davide, *La Pensée plastémique*, op. cit.p. 82.



Sans titre, (bustier d'ombre), 2013, photographie numérique mettant en scène une organiplastie découpée dans une bâche translucide.

Cette photographie met en scène une *organiplastie* découpée dans une bâche translucide. Au premier plan se trouve une jeune femme vue de dos. Elle porte un vêtement de dentelle, entre le bustier, l'étole et le boléro, dont la teinte est à peine plus foncée que sa peau. Je l'ai appelé *bustier d'ombre*.

La jeune femme semble absorbée dans la contemplation d'un décor proche de la carte postale : une lumière douce baigne une étendue déserte de sable blanc, bordant des eaux limpides dont le bleu rivalise avec celui du ciel. La composition est quasi symétrique, sa régularité étant seulement troublée par l'inflexion légère de sa chevelure nouée, et par l'apparition à droite, d'un bras de terre.

Comme toujours, le parcours de cette réalisation a été plein de méandres et d'imprévus. Ayant trouvé une bâche de plastique translucide qui servait à emballer des marchandises dans la boutique d'un commerçant à Bali, j'ai décidé de la travailler au scalpel pour créer un vêtement « ton sur ton » pour la peau, en vue d'une mise en scène. Cependant, une fois *l'organiplastie* terminée, il s'est avéré plus intéressant de jouer de sa finesse et de sa translucidité pour projeter des ombres légères. Ainsi, ce qui revêt la peau n'est pas le plastique mais son ombre dentelée, révélée par la lumière du soleil. Le flou léger de certains contours est un indice de cette immatérialité.

Les motifs reprennent ceux du plastique réticulé, suspendu hors-champ au-dessus du modèle. En bas du « vêtement » se trouve une bordure d'ombre rectiligne, qui correspond à la bande du cadre. Elle contraste avec les *formuscules* de lumière, qui prolifèrent au-dessus. Les *réticules* d'ombre qui les divisent tracent les lignes d'une carte épidermique : tour à tour rivières sinueuses, crevasses, frontières ou courbes de niveau, elles mettent en lumière les contours mouvants d'un territoire morcelé.

Les filaments d'ombre semblent tisser la trame d'un tissu évanescent aux motifs compliqués. On peut dire que j'ai pris cette photographie « sur le motif », à tous les sens du terme. Le motif est un motif est un dessin souvent répété, qui orne un support tel qu'un textile ou un papier peint. Henri Focillon étudie l'ornement en partant du plus simple : la flexion d'une courbe. Répétée comme un motif, elle construit selon lui deux types d'espaces : soit un espace ordonné où le motif forme une série⁷³, soit un espace labyrinthique où les motifs prolifèrent et fusionnent jusqu'à saturer le fond⁷⁴. C'est dans ce type d'espace non-

⁷³ « Un espace stable et symétrique (...) protège [les motifs] contre l'imprévu de la métamorphose. » FOCILLON Henri, *Vie des formes*, « l'ornement », op. cit. p. 28.

⁷⁴ « A l'intérieur du labyrinthe où la vue chemine sans se reconnaître, rigoureusement égarée par un caprice linéaire qui se dérobe pour rejoindre un but secret, s'élabore une dimension nouvelle qui n'est ni le mouvement ni la profondeur et qui nous en procure l'illusion. » *Ibid*, p. 28.

géométrique, aux lignes enchevêtrées, que se déclinent⁷⁵ les *formuscules* des *organiplasties* en une prolifération organique.

Le *bustier d'ombre* se déploie sur la peau comme un tatouage⁷⁶. Ni vêtement, ni maquillage, le tatouage habille la nudité comme une seconde peau ; ce faisant, il inscrit le corps dans un ailleurs. Foucault l'évoque ainsi : « *Le masque, le signe tatoué, le fard déposent sur le corps tout un langage : (...) ils placent le corps dans un autre espace, ils le font entrer dans un lieu qui n'a pas de lieu directement dans le monde, ils font de ce corps un fragment d'imaginaire.* »⁷⁷ Le corps n'est pas une carapace qui emprisonne, par opposition à l'esprit : bien au contraire, le corps est toujours ailleurs, et le tatouage relève de cet ailleurs en inscrivant l'imaginaire à fleur de peau.

⁷⁵ Je considère ainsi les *formuscules* comme des motifs qui ne se répètent cependant pas à l'identique, ni au sein d'une *organiplastie*, ni d'une *organiplastie* à l'autre. Il s'agit ainsi d'une variation ou répétition inexacte, qui peut être rapprochée de la répétition telle que Daniel Buren la conçoit : « *La répétition qui nous intéresse est une méthode et non un tic : c'est une répétition avec différences. L'on peut même dire que ce sont des différences qui font la répétition et qu'il ne s'agit pas de dire le même pour dire qu'il est identique au précédent, ce qui est une tautologie, mais plutôt une répétition de différences en vue d'un même.* » BUREN Daniel, « Mise en garde », 1969, *Ecrits*, vol 1, pp. 91-92.

⁷⁶ Le tatouage est traditionnellement pratiqué par certaines sociétés pour des raisons symboliques, religieuses, thérapeutiques et esthétiques.

⁷⁷ FOUCAULT Michel, *Le Corps utopique*, op. cit.



Jean-Luc Moerman, *Sans Titre*, 2012, feutre sur papier, 145 x 180 cm.

Dans le travail de Jean-Luc Moerman, le tatouage occupe une place importante. Cet artiste développe une activité proliférante de dessins aux lignes gestuelles, qui se déclinent avec exubérance comme du magma en fusion sur les supports les plus variés : toiles, bâtiments, voitures... Son univers se nourrit autant de *street art*, que de graphisme, de BD et de manga, et de biotechnologies⁷⁸. Refusant la distinction entre art et design, l'artiste n'en maintient pas moins une exigence particulière qui le distingue de l'artisan : « *Un artisan, c'est quelqu'un qui sait ce qu'il fait, qui prend toujours le même chemin. On peut avoir la pratique d'un artisan, mais quand on est artiste, on ne sait pas où l'on va.* »⁷⁹

L'œuvre ci-dessus est un dessin tracé au feutre noir directement sur une photographie de mode. Sur la peau nue du modèle, des lignes tissent un réseau de connexions allant de la toile d'araignée aux tiges du végétal, en passant par la liquidité. Ce dessin aux motifs

⁷⁸ Jean-Luc Moerman avoue ainsi aller davantage au salon de l'auto ou à des conférences de médecine qu'au musée, dans une interview filmée (www.etvonweb.be/2412-jean-luc-moerman-l-artiste-organique-a-decouvrir). Il est difficile de se procurer des informations sur cet artiste dans des livres, celui-ci étant plus présent dans les manifestations artistiques comme le « Salon du dessin contemporain » (2010) ou les galeries.

⁷⁹ Cité dans www.agendamagazines. Site officiel de l'artiste : jean-luc-moerman.be.

sophistiqués se déploie sur le corps comme un grand tatouage, laissant apparaître des pans de peau intacte, à la manière d'un tissu troué, ou d'une guenille, mais élégante et raffinée. On songe à la délicatesse du sous-vêtement, formant comme une combinaison en dentelle.

Le motif ornemental entretient dans les productions de cet artiste un rapport équivoque au corps : les formes mutantes de ses dessins se disséminent sur la peau tant de célébrités que de personnages de tableaux connus, à la fois comme un ornement pur et comme des indices de la finitude humaine. Car le subtil entrelacs de ses dessins semble paradoxalement révéler par recouvrement la texture intime du corps humain. Les réseaux de lignes évoquent les muscles, les veines, les tendons sous la peau, et procèdent ainsi à une mise à nu. De ces icônes de mode, l'artiste dit vouloir « *leur donner un aspect plus mortel* », au-delà de l'aura qui semble les asseoir dans un statut de quasi-divinité. Sorte de *memento mori* raffiné, ce travail de dessin rend manifeste l'essence sous la surface.

Même si Moerman ne travaille pas au scalpel et procède par recouvrement là où je dessine par retrait, il existe des parentés entre mon travail et les œuvres de cet artiste. Je décline aussi dans mes compositions toute une prolifération de motifs organiques qui amènent à une reconfiguration du corps. De manière comparable aux lignes sinueuses de ses dessins, les *réticules* de *l'organiplastie-bustier d'ombre* en particulier recouvrent le corps tout en le dévoilant.

II DESSINER AU SCALPEL

« Le fil lie, enchaîne et donne cours. Ou bien, au contraire, il tranche, affûte, aiguise et fait rompre. »⁸⁰

Georges Didi-Huberman

⁸⁰ DIDI-HUBERMAN Georges, *Sur le fil*, op. cit. p. 38.

Quelle portée revêt l'acte de dessiner au scalpel, tel que je le pratique ? Si le scalpel sert habituellement à disséquer le corps, il me sert à trancher le plastique pour en faire émerger les lignes du dessin, des lignes enchevêtrées. Le corps découvert, le dessin en méandres : un mythe grec permet de mettre à jour leur lien intime. Ce mythe résonne de manière toute personnelle au regard de ma démarche, dont il éclaire des préoccupations fondamentales. Un jour le satyre Marsyas⁸¹, qui avait trouvé la flûte d'Athéna et en jouait à merveille, osa défier Apollon. Le dieu victorieux se vengea du malheureux en l'écorchant vif, et en suspendant sa peau à l'entrée d'une grotte. Les larmes des amis venus pleurer le malheureux formèrent alors un fleuve, le Marsyas, qui se jette dans le fleuve Méandre⁸².

De ce mythe je retiens trois thèmes chers à ma pratique. Le premier est celui d'une peau consubstantielle au moi⁸³, une peau qui continue à vibrer après la mort du supplicié⁸⁴. Le second est la mise à jour des rouages internes d'un corps en réseaux, telle qu'elle est permise par l'anatomie, et aujourd'hui par l'imagerie médicale. Le troisième est la sinuosité du fleuve Méandre, car les méandres sont à la source même de ma recherche⁸⁵.

⁸¹ L'installation d'Anish Kapoor intitulée Marsyas fait référence à ce mythe, voir la partie III du mémoire.

⁸² Xénophon évoque ainsi le fleuve Marsyas : « *De là ce fleuve, à travers la ville de Célènes, va se jeter dans le Méandre. (...) C'est là, dit-on, qu'Apollon [a] vaincu le satyre de ce nom* », XENOPHON - *Anabase*, I, 2, 8, trad. La Luzerne, 1835.

⁸³ « *Pourquoi m'arraches-tu à moi-même ?* » gémit Marsyas. OVIDE, *Les Métamorphoses* 6, 385- 6, 400.

⁸⁴ ANZIEU Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985, reprenant le mythe tel qu'il est rapporté par Elie.

⁸⁵ Voir introduction, « Méandres », du mémoire.

1) L'ANATOMIE, UNE CARTOGRAPHIE DU CORPS

« Cartographier l'univers en gestes et signes, telle serait une des voies possibles d'une esthétique de l'immanence. »⁸⁶

Christine Buci-Glucksmann

L'indissociation entre étendue corporelle et étendue géographique a été explorée dans *Le Songe de Poliphile*. Ce conte écrit par Francesco Colonna s'inscrit dans le contexte de la Renaissance et de l'humanisme, qui permet notamment le développement des recherches anatomiques. Ces dernières donnent alors naissance à une fascination pour l'intérieur du corps et ouvrent ainsi de nouveaux territoires à l'imagination. L'histoire retrace sur la trame d'une histoire d'amour rêvée les pérégrinations de Poliphile dans un univers irréel. Un épisode en particulier déploie l'imaginaire d'un corps devenu « *cheminable* » : après avoir grimpé dans la bouche d'un colosse, le héros se perd dans les méandres d'un paysage de chair.

« On pouvait monter sur son estomac et de là entrer en sa bouche par le poil de sa barbe. [...] Je vis toutes les parties intérieures du corps naturel ouvertes et cheminables [...]. Partout il y avait passage, tant que l'on pouvait clairement voir os, artères, nerfs, veines, muscles et intestins [...]. »⁸⁷

Anatomie et cartographie sont intimement liées. Ces deux disciplines se développent en parallèle, toujours plus précises. Durant la Renaissance, toutes deux connaissent grâce aux progrès des sciences un véritable essor.

A cette époque, les artistes travaillent en étroite collaboration à la fois avec les géographes et les médecins, dont ils retranscrivent graphiquement les découvertes. Leur objet d'étude semble opposé, cependant l'intérieur et l'extérieur du corps ne sont pas si différents : en effet, le corps humain est aussi un territoire, parcouru de flux et de reliefs que le scientifique se donne pour tâche de localiser précisément. On parle d'ailleurs d'un atlas d'anatomie pour désigner un recueil de planches anatomiques. Ainsi la profondeur corporelle est-elle déployée en surface sous la forme d'un dessin. La planche anatomique est comparable à une carte : une position de référence (la station debout de l'homme) et trois plans d'espace

⁸⁶ BUCI-GLUCKSMANN Christine, *L'Œil cartographique de l'art*, op. cit. , p. 150.

⁸⁷ COLONNA Francesco, *Le Songe de Poliphile* ou *Hypnerotomachia Poliphili*, Venise, Alde Manuce, 1499, p. 35.

(sagittal, frontal et transversal) permettent la localisation, l'orientation et la direction. Ils remplissent la fonction de la rose des vents et des lignes méridiennes en cartographie.

Le terme d'anatomie, qui signifie au départ « incision » en grec, a longtemps été synonyme de « dissection ». Il s'agit de la science descriptive étudiant la structure, la topographie et le rapport des organes entre eux. Selon une seconde acception, ce mot désigne aussi la composition d'un organisme vivant, ou sa dissection. Par extension, il s'agit du corps disséqué ou de sa reproduction (en plâtre ou cire). Enfin, un dernier sens fait de l'anatomie l'analyse méthodique d'un phénomène (par exemple l'anatomie d'un sentiment). Il existe plusieurs types d'anatomie : descriptive, topographique, fonctionnelle et générale. L'anatomie que l'on appelle topographique est celle chirurgicale.

Ma démarche relève autant de l'anatomie que de la topographie : je cherche à parcourir l'étendue intime des *territoires-peau*, pour en dresser des sortes de planches anatomiques. La dissection du plastique me permet cette plongée sous l'enveloppe externe du corps.

2) CHIRURGIES PLASTIQUES

« L'art !... Le beau !... Sais-tu ce que c'est ?... Eh bien, mon garçon, le beau, c'est un ventre de femme ouvert, tout sanglant, avec les pinces dedans... »⁸⁸

Octave Mirbeau

Un retour sur le mythe de Marsyas⁸⁹ permet d'y déceler une origine possible des recherches en anatomie humaine. Ovide décrit ainsi le satyre écorché : « *Ses nerfs sont découverts et mis à nu, sans aucune peau, ses veines tremblent et battent ; on pourrait compter les entrailles qui palpitent et les organes qui transparaissent dans sa poitrine.* »⁹⁰

Apollon, couteau en main, pourrait évoquer au-delà de la figure du bourreau, la figure du scientifique, fasciné par la découverte d'un corps humain aux innombrables ramifications. De manière similaire, lorsque je dissèque le mince épiderme du plastique, c'est pour révéler des mécanismes corporels sous-jacents.

Le scalpel est l'unique outil que j'utilise : un manche métallisé surmonté de crans pour éviter les dérapages, et qui se termine par des encoches en croix où est fichée une lame. Cette

⁸⁸ MIRBEAU Octave, *Le Jardin des Supplices*, Paris, Flaquelle, 1899, p.9.

⁸⁹ Voir plus haut l'introduction de la partie II, « Dessiner au scalpel ».

⁹⁰ OVIDE, *Les Métamorphoses* 6, 385- 6, 400.

lame acérée est taillée en pointe, son épaisseur infime, ce qui explique l'expression « fil du rasoir ». Elle permet ainsi de tailler de manière extrêmement précise et nette. L'utilisation du scalpel nécessite un changement de lames très régulier : sur chaque pièce j'en « use » deux ou trois, les remplaçant dès que la pointe s'émousse, c'est-à-dire dès qu'elle déchire le plastique au lieu d'y glisser avec aisance.

Il ne s'agit pas d'un outil traçant mais d'un outil tranchant. Le scalpel me prodigue une sensation particulière. Il tranche le film plastique avec un petit bruit de glissement très doux. Le geste est rapide, minutieux, l'entaille mince et nette. Cette lame acérée, je l'éprouve comme elle m'éprouve, et ainsi elle me procure une sensation nouvelle de mon propre corps. Elle constitue comme le prolongement de ma main, une excroissance tranchante. L'outil et la main ne font plus qu'un. Telle Edouard aux mains d'argent, je me laisse aller au plaisir de trancher. Mes doigts devenus lames se promènent avec plaisir à travers la fine pellicule du plastique. Un plaisir ambivalent : violent mais sensuel, gestuel mais minutieux, laborieux mais grisant. Ce geste est à la fois destructeur et constructeur : à travers lui, je réenvisage ma situation corporelle. Il entraîne ainsi une reconfiguration de mon corps.⁹¹ Trancher le plastique est un acte décisif ; il permet aussi de trancher dans les idées, de faire émerger du flou une forme nette.

Le scalpel est l'outil par excellence du chirurgien, puisqu'il permet d'opérer avec précision le corps humain. Ma pratique le détourne du domaine médical auquel il appartient : je dissèque le film de polyéthylène, pour dégager de sa frontalité une profondeur. Le plastique se fait peau, il devient la peau du mur. En tranchant le plastique, j'opère une sorte de dissection qui met à jour un corps en réseaux.

La chirurgie est une partie de la thérapeutique médicale qui comprend une intervention manuelle avec des instruments. En grec, *kheirourgia* signifie « activité manuelle, travail, industrie » (*kheir*, « la main », et *ergon*, « activité, travail, œuvre »). Médecine du couteau, elle soigne par excision.

Avec leurs fibres entremêlées, les *organiplasties* proposent une vision du corps humain quasi abstraite. On peut voir un tissu corporel en dissection, ou encore vu au travers d'un microscope. Aussi, même si nul contour précis du corps n'est identifiable dans mes compositions, je revendique néanmoins un certain rapport à l'image, représentant un corps reconfiguré en un réseau de fibres. Proposant de l'organisme une vision flottante, les *organiplasties* entretiennent cependant un lien intime avec le domaine scientifique.

91 Ce terme est emprunté à Jacques Rancière, voir glossaire en fin de mémoire.



Organoplastie #1, sac plastique noir, 2013, 22 x 34 cm, deuxième version.

Organiplastie #1, la première *organiplastie* de la série, est une pièce minutieuse, qui vient ponctuer l'espace mural. A partir de son observation, je serai amenée à établir des liens de manière anachronique tantôt avec des planches d'anatomie de la Renaissance, tantôt avec des photographies issues de l'anatomie médicale actuelle. Toutes convergent vers la topographie d'une chair ramifiée.

Sur le fond noir du plastique se détache une traînée de *formuscles* blanches, qui évoquent l'image d'un territoire inconnu ou d'une partie du corps peu identifiable. Cette nuée serpente verticalement, interrompue à droite par le cadre noir. La composition, décentrée, accentue l'importance du noir dans la partie gauche, donnant l'impression d'un cliché mal cadré, pris sur le vif, figeant le modèle en plein mouvement. Le déséquilibre occasionné dynamise la composition.

Malgré sa petite taille, cette dernière a nécessité un nombre important d'heures de travail⁹². Le plastique est tellement délicat qu'il s'est cassé et que j'ai dû recommencer entièrement le travail.⁹³ Noir, il est fin et délicat comme la soie. Il se froisse très rapidement, et garde imprimé le moindre pli. L'opération qui demande le plus de soin consiste à détacher les micro-formes découpées, en les piquant de la pointe du scalpel sans déchirer la fine étoffe du plastique, pour ensuite les recueillir. Les chutes de ce travail de découpe sont si minuscules qu'on peut y voir une véritable poussière de plastique, nonchalamment éparpillée à même le sol en-dessous de la pièce.

De faibles dimensions, la composition attire le regard du spectateur invité à se rapprocher, pour en distinguer les moindres détails. Il en résulte une relation d'intimité avec le spectateur⁹⁴. Comme au travers d'un microscope, la pièce offre une vision inédite sur les remous de la matière. La rêverie naît de l'observation du détail. De la superficialité du film plastique émerge à la fois un volume et une profondeur, sous la forme d'une sorte de nuage-amas-magma-plasma. Rendant visible une étendue équivoque, le film plastique de cette pièce donne naissance à un imaginaire topographique : les fins *réticules* semblent détailler les courbes de niveau d'un isthme. Les trous deviennent archipéliques. Cependant l'échelle de cette carte est incertaine et ses lignes instables. L'infiniment grand pourrait tout aussi bien être l'infiniment petit, celui d'un corps analysé par l'œil scientifique.

⁹² Je suis revenue sur ce travail à plusieurs reprises durant des mois, aussi est-il difficile d'évaluer le temps que j'y ai consacré, mais sur cette deuxième version après destruction je pense avoir passé une vingtaine d'heures, réparties entre le dessin et la découpe.

⁹³ Entre la première version, inachevée et la seconde, s'est opéré un glissement. En effet la composition a été décentrée et les trous formusculaires ont proliféré jusqu'au mince cadre. Une photographie de la première version se trouve en annexe du mémoire.

⁹⁴ Cette relation privilégiée qui s'installe durant l'observation rapprochée d'une œuvre est ainsi décrite par Daniel Arasse : « *Très différent du regard lancé de loin, celui qui est posé de près, celui qui, selon Klee, "broute" la surface, fait affleurer comme le sentiment d'une intimité, qu'il s'agisse de celle du tableau, du peintre ou de l'acte de peinture.* » ARASSE Daniel, *Le Détail, Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, p. 8.

L'organiplastie #1 fait en ce sens moins image qu'elle ne fait imagerie. Elle partage avec cette dernière le côté lisse et brillant, les forts contrastes, l'introspection qu'elles permettent du corps, et l'idée d'un rayonnement énergétique qui permet l'apparition de l'image, telle une radiographie.⁹⁵ Les filaments de plastique qui échappent à la destruction évoquent la membrane, ou le viscéral. L'allusion au corps est diffuse mais prégnante. Le corps s'explore aujourd'hui dans l'infiniment petit : la micro-caméra d'une endoscopie, les rayons X d'une radiographie ou les ultrasons d'une échographie permettent de voir l'intérieur du corps sans avoir à l'opérer. Les images que nous livre la médecine ont nourri mon imaginaire, elles qui rendent visible une intériorité filandreuse. Aussi est-ce à travers l'immense répertoire qu'elles dressent de l'intérieur humain que j'ai cherché des équivalences au réseau *réticulaire* des *organiplasties*.

Si les *organiplasties* font imagerie, cette dernière est imprécise, et plusieurs strates du corps peuvent être suggérées. La première qui me vient à l'esprit est celle des tendons. Le tendon est constitué d'un faisceau de tissu conjonctif fibreux, qui rattache le muscle à l'os. Cette photographie prise au microscope en dévoile les ramifications complexes.



Muscle fléchisseur radial du carpe en microscopie électronique :
les tendons et le système de glissement multifibrillaire.⁹⁶

⁹⁵ La radiographie, révolutionne l'image du corps : des rayons X ou rayons Gamma sont projetés à travers le corps et permettent de prendre un cliché de son intérieur, révélé à travers la peau. Dans mon travail ce rayonnement énergétique est interne, et se projette sous la forme d'ondes à la surface du plastique.

⁹⁶ *Annales de Chirurgie Plastique Esthétique*, Volume 57, Issue 5, Octobre 2012, pp. 467-481.

Une seconde strate fibreuse du corps est le muscle, cette chair ramifiée. Le muscle est un tissu mou qui se contracte grâce au glissement des fibrilles musculaires. Il permet le mouvement en articulant les parties du corps comme autant de ficelles animant la marionnette qu'est l'organisme.



André Vésale, *De Humani Corporis Fabrica*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, gravure sur bois, 1543.

L'anatomie des muscles striés (ou muscles permettant la motricité) représente le corps comme une ensemble de fibres en réseau, comme le montre cette planche anatomique dessinée par Vésale en 1543.

Vésale est considéré comme le père de l'anatomie moderne, lui qui a permis d'asseoir la discipline comme une science à part entière.⁹⁷ Figure atypique, cet anatomiste est pratiquement le premier à s'intéresser à la structure musculaire du corps, à une époque où seul le viscéral est étudié. En 1543, il publie *De Corporis Fabrica*, le premier traité d'anatomie humaine, véritable révolution scientifique parue la même année que le *De Revolutionibus*

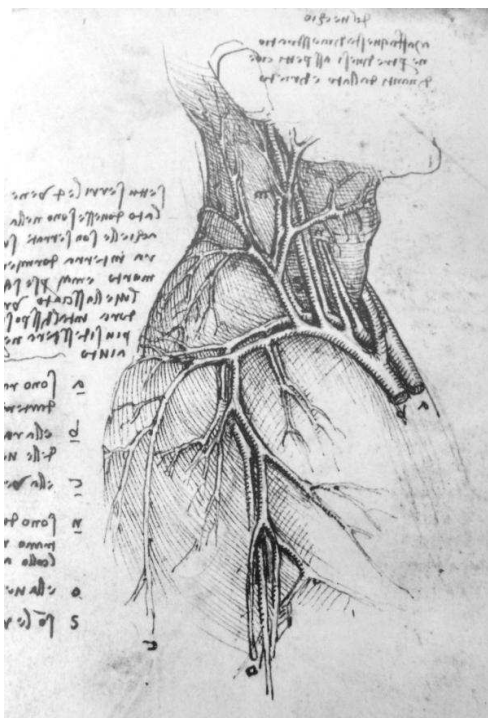
⁹⁷ Né dans une famille de médecins à Bruxelles, venu étudier à dix-neuf ans la médecine à Paris, il s'insurge contre la manière dont est alors enseignée la médecine. Refusant de laisser la pratique de la dissection aux barbiers durant les cours, il s'empare du scalpel et s'adonne à des dissections publiques. VENE Magali, *Ecorchés, l'exploration du corps*, Paris Albin Michel, 2001.

Orbium Coelestium de Copernic, qui affirme que la terre n'est pas le centre de l'univers. Le traité de Vésale synthétise ses recherches en dissections des quatre dernières années sous la forme de deux-cent-vingt-sept planches, gravées sur du bois à Venise puis rapatriées à Bâle à dos de mulet.⁹⁸

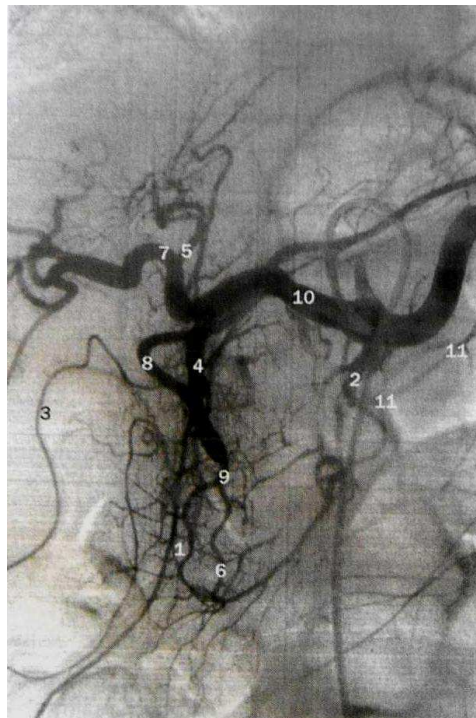
Cette gravure expose l'intérieur musculaire du corps humain à travers une scène peu vraisemblable : l'écorché, comme échappé d'une vivisection, se promène sans peau à travers un paysage campagnard. L'horizon est bas, ce qui accentue la grandeur du corps vu en légère contre-plongée, et dont le doigt tendu achève l'élancement vers le ciel. Cependant, il est intéressant de constater que cette planche associée à la représentation des muscles du corps une ruine, insérée dans le paysage. La ruine se fait alors écho du corps humain : le temps qui passe et détruit le bâtiment opère un retour à l'essentiel en mettant à nu sous les décorations et les revêtements muraux la structure interne de la construction ; de la même manière l'anatomiste, en opérant le corps humain, dévoile lui aussi l'essentiel : la machinerie interne cachée sous les apparences de la peau.⁹⁹ J'opère également une mise à nu par le dessin, qui révèle la structure interne d'un corps filandreux. La surface fine du plastique disséqué s'étiole en filaments étoilés, comme autant de ramifications de la chair.

⁹⁸ Les artistes qui ont gravé les illustrations raffinées de ce livre ont sans doute assisté à ces dissections. On attribue aujourd'hui leur paternité à l'entourage du Titien. SAKKA Michel, *Histoire de l'anatomie humaine*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1997, p. 24.

⁹⁹ Ce parallèle a été établi par Michel MAKARIUS, dans son livre *Ruines : Représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*, Flammarion, 2004.



Léonard de Vinci, dessins anatomiques, *Planche XXII*, vaisseaux cervico-brachiaux, 1504-1506, encre sur papier.

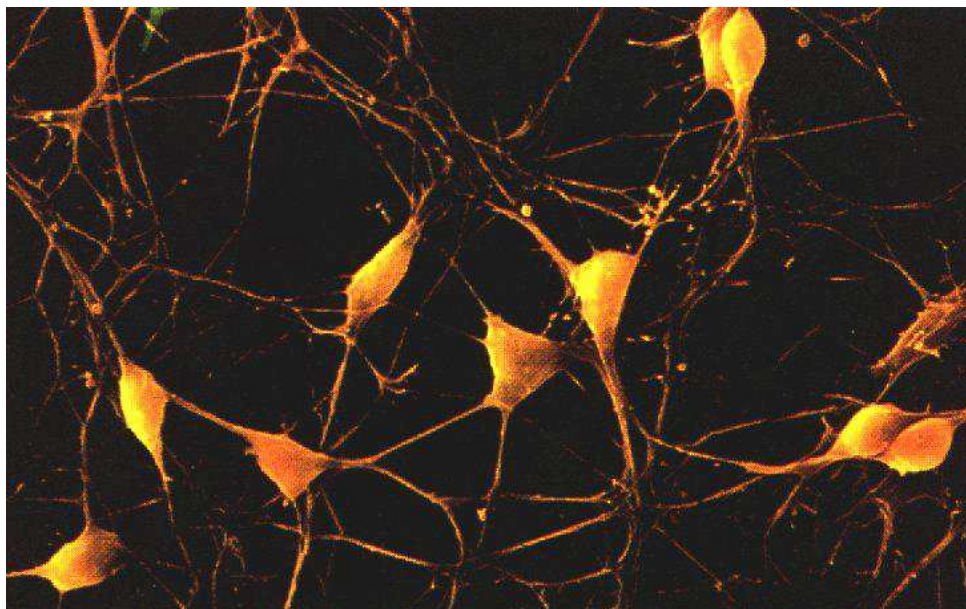


Vascularisation du foie, artériographie par soustraction (tiré de WEIR Jamie, *Anatomie du corps humain, Atlas d'imagerie*, Amsterdam, Elsevier, 4eme édition, 2010).

Un autre type de ramifications est suggéré par la circulation des *réticules* de plastique : celui du système veineux. Le système sanguin, qui irrigue par d'innombrables capillaires et lymphatiques l'ensemble du corps humain, permet la circulation sanguine. Ce réseau est rendu visible par les deux anatomies ci-dessus, que séparent cinq siècles. A gauche, un dessin de Léonard de Vinci témoigne de l'esprit de recherche de ce génial précurseur¹⁰⁰, consignait chaque découverte avec une grande précision scientifique mais aussi une grande finesse graphique. Aux filaments de l'écriture spéculaire, qui lui est propre, s'adjoint tout un réseau de lignes correspondant aux diverses fibres du corps que sont les veines. Cette arborescence de fines lignes tracées à la plume dévoile sous l'enveloppe corporelle les liens cachés de l'organisme. A peine esquissés, la tête, le cou et les épaules s'effacent pour laisser place au réseau vasculaire, quasiment abstrait. Celui-ci adopte des lignes sinueuses comparables à celles de l'image de droite. Il s'agit cette fois d'une angiographie d'une autre partie du corps, le foie, mettant en évidence le système de vascularisation grâce à un produit de contraste injecté lors de l'imagerie par rayons x. Cette angiographie évoque un paysage intérieur fluide

¹⁰⁰ Il est le premier à braver les interdits de l'Eglise pour pratiquer la dissection sur des animaux, ainsi que sur une trentaine de corps humains. Les dessins qu'il livre de l'intérieur du corps sont d'une grande précision mais restent méconnus jusqu'au XX^e siècle.

et mouvant, parcouru de lignes interconnectées qui rappellent autant l'algue que l'arbre ou encore le parcours sinueux d'une rivière. La confusion entre profondeur et étendue qu'éveille sa contemplation de cette imagerie médicale trouve un écho dans mes compositions.



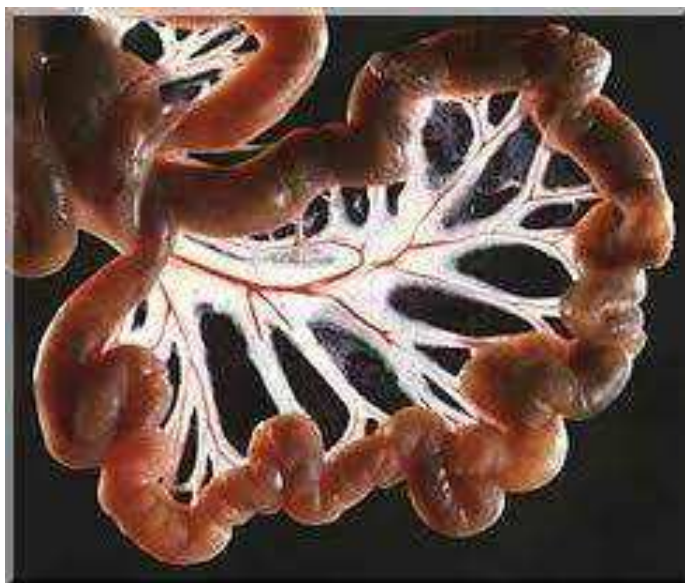
Réseau de neurones¹⁰¹

Une autre strate, plus profonde et aussi filandreuse, est celle du système neuronal. L'imagerie médicale dévoile comme un réseau étoilé. Le corps sensible, divisé en une infinité de filaments en communication, est ainsi à la fois un et multiple, ce qui fait déclarer à Marvin Marvin Minsky : « *Une personne n'est pas une tête et des bras et jambes. C'est trivial. Une personne est un très grand multiprocesseur avec un million de fois un million de petites parties, et celles-ci sont arrangées comme un millier d'ordinateurs.* »¹⁰²

Vides et pleins s'agencent dans mes *organiplasties* comme les synapses du système nerveux, par où transitent les charges électriques, depuis les micro-capteurs de la peau jusqu'au cerveau, en passant par la moelle épinière. Dans le système neuronal comme dans ma pratique, le vide construit : qu'il soit synapse ou *formuscule*, il n'est pas simplement intervalle mais interface énergétique. Les *organiplasties*, à l'image de l'organisme, apparaissent ainsi traversées de flux d'énergie constants, matérialisés par la circulation de la ligne. Ce fin réseau tisse la trame non seulement du corps physique, mais aussi de sa sensibilité.

¹⁰¹ <http://www.ac-nancy-metz.fr/enseign/svt/program/fichacti/fich1s/synap2/accueil.htm>.

¹⁰² Conférence de Marvin Minsky, 1996, cité par HAYLES N. Katherine, *How we became Posthuman*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999, p 244-245.

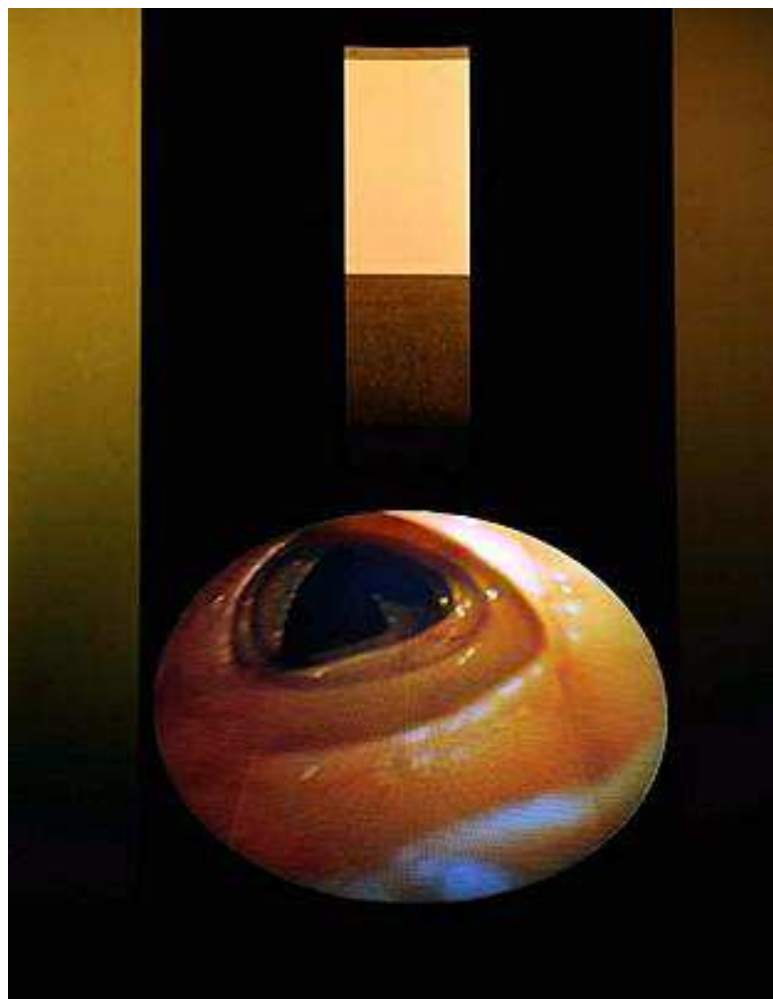


Intestin grêle et sa vascularisation,
photographie.



Cliché radiographique de l'abdomen
après absorption de produit de contraste
par voie orale.

Enfin, au plus profond du réseau corporel, le viscéral offre à l'imagination le symbole d'une intériorité intuitive. L'intestin est nourri par une extériorité qu'il digère et fait sienne, mais il est aussi replié sur lui-même au sein du corps, en connexion étroite avec les sensations et émotions qui en modifient le fonctionnement. Dans ces deux images, l'intestin grêle apparait comme une ligne épaisse, sinueuse. Ces images évoquent dans mon imagination la vie des fonds marins, sous la forme de coraux, d'algues spongieuses ou d'animaux étranges.



Mona Hatoum, *Corps Etranger*, 1994, structure cylindrique, vidéoprojecteur, 4 hauts parleurs, bande vidéo, PAL, couleur, son stéréo, 30 min., coll. Pompidou.

On retrouve dans l'installation de Mona Hatoum intitulée *Corps Etranger* cette fascination pour le viscéral. Alors qu'aux débuts de l'anatomie, l'art était simplement un moyen d'enregistrement pour la science, soucieuse de trouver une présentation pour ses découvertes, dans l'œuvre de Mona Hatoum les rôles s'inversent : l'installation vidéo est réalisée avec l'aide de professionnels du domaine médical. L'exploration de l'intérieur du système digestif, ainsi que de tous les autres conduits du corps, est permise par les techniques actuelles de la médecine. Tirant avantage de ces avancées scientifiques,¹⁰³ Mona Hatoum récupère et s'approprie la pratique de l'endoscopie. *Corps étranger* plonge en effet le spectateur dans les méandres internes du corps de l'artiste, qui s'ouvrent comme un gouffre à

¹⁰³ Mona Hatoum avait eu l'idée de cette œuvre quatorze ans auparavant, mais elle a dû attendre que les progrès de l'imagerie médicale lui permettent de pouvoir réaliser ce projet.

ses pieds. Par un système de « caméra subjective » inversée,¹⁰⁴ le spectateur suit le parcours de la caméra à travers le corps de l'artiste. Les images de ce parcours sont projetées circulairement au sol. La sensation d'intrusion est renforcée par l'enfermement dans la salle de projection obscure, elle aussi circulaire. De ce corps devenu étranger tant il est méconnaissable vu de l'intérieur, le spectateur devient le voyeur. Cette position occasionne une certaine gêne et rend l'œuvre dérangement, voire inquiétante. Mona Hatoum évoque ainsi le : « *paradoxe merveilleux entre la femme représentée comme une victime et comme un vagin dévorant* »¹⁰⁵. Cette vue en plongée fait basculer de l'intime au public, du minuscule au labyrinthique, et du confidentiel à l'universel.

Ma pratique n'a rien à voir a priori avec la vidéo utilisée dans cette installation, ni avec l'utilisation directe de l'imagerie médicale. Néanmoins, lorsque je dissèque le plastique au scalpel, j'évoque symboliquement le domaine chirurgical. De plus, je me retrouve dans l'exploration d'un corps spatialisé, reconfiguré, devenu parcourable. Car mon travail se présente aussi sous la forme d'une exploration, matérialisée non pas le « travelling » de la micro-caméra, mais par le parcours de la ligne.

L'œuvre de Mona Hatoum utilise l'imagerie la plus pointue, cependant elle la dépasse pour accéder au corps tel qu'il est vécu. L'imagerie et l'imagination ne sont donc pas antinomiques et peuvent s'associer pour livrer du corps une image plus complète.

¹⁰⁴ Au lieu d'adopter le regard du personnage, la caméra fait adopter au personnage son regard.

¹⁰⁵ *Mona Hatoum*, Paris, Phaidon, 1997, p. 98.

3) VERS UN INVISIBLE DU CORPS

« Il s'agit plutôt d'une description intérieure, littéralement véhiculée par le sang et les nerfs de ce qui est représenté. »¹⁰⁶

Franz Joseph et Hans van der Grinten

L'imagerie médicale courante permet d'explorer les moindres recoins de l'intérieur corporel, mais elle pose en même temps la question de ses limites : quelque chose lui échappe toujours. Fonctionnelle, elle livre un ensemble de données objectives sur l'organisme, mais laisse de côté le corps vécu. Ainsi, elle ne rend pas visible *l'être-fragile*.

¹⁰⁶ JOSEPH Franz et VAN DER GRINTEN Hans, « *Au sujet de Joseph Beuys* », extraits de textes publiés entre 1969 et 1984, trad. de l'allemand par I. Roeland, *La part de l'Œil* 6, 1990, p. 129.

Organiplastie #2, 2013, version II, bâche en plastique translucide, 90 x 75 cm.



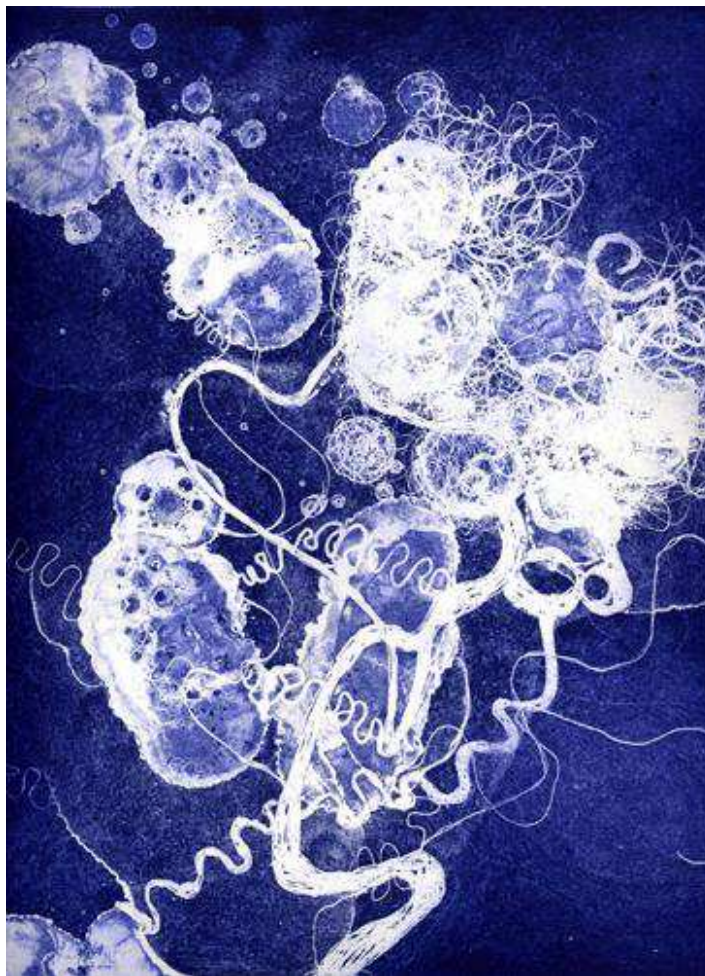
Cette pièce est la deuxième de la série des *organoplasties*. Elle est taillée dans un pan de bâche plastique translucide, dont l'épaisseur la rend quasi opaque. La pièce est suspendue au mur plus qu'elle n'y est fixée, grâce à quelques bouts de ruban adhésif qui laissent s'exprimer le côté flottant du plastique. Ce dernier offre à la vue un froissé rigide, en comparaison avec la fluidité des films plus fins.

Sur le fond blanc du plastique se détache une forme, à la fois massive et en retrait car composée de trous. De frêles filaments réticulaires tissent un réseau semblable à des toiles d'araignées à travers un trou central. Ils serpentent et forment parfois de petits anneaux. La fluidité de ces lignes s'accorde avec la mollesse du plastique.

La composition semble a priori statique, cependant un léger mouvement l'anime : le format est presque carré mais pas tout à fait, et la forme grise quasi symétrique est incurvée vers la gauche et animée de multiples replis. Enfin, la suspension laisse le souffle animer le plastique. Les petits morceaux de ruban adhésif aux coins supérieurs du format semblent tenter de retenir, presque détachée du mur, cette pièce volante.

Celle-ci se présente comme une fenêtre dont le cadre, consubstantiel à la composition, interrompt la prolifération des *formuscules* en son bord supérieur. Le cadrage tronque ainsi cette expansion spongieuse que l'imagination prolonge hors-champ sur le mur. Tandis qu'un cadre traditionnel isole le tableau du mur¹⁰⁷, ce cadre-ci est souple et « poreux », dans le sens où il laisse le mur gris émerger au sein de *l'organoplastie*, et par là-même faire partie intégrante de la composition. Ainsi, telle une fenêtre ouvrant un espace dans le mur, la composition invite à plonger le regard dans les contours filandreux d'un territoire mouvant. On croit voir la pointe d'un continent, ou d'une île. Mais l'image est équivoque, et pourrait tout aussi bien représenter une partie d'organe en gros plan, les bouts de ruban adhésif angulaires, devenant comme des points de suture ou les épingles qui maintiennent une dissection ouverte. La connotation charnelle entre en tension avec l'aspect diaphane du plastique, quasi-immatériel. Le corps devient alors vaporeux et flottant.

¹⁰⁷ Comme le rappelle Claude Viallat, le cadre avait traditionnellement "pour fonction d'isoler la peinture du mur qui la supportait (que les tableaux couvraient bord à bord) pour l'enchâsser dans un espace conventionnel dit neutre." BOSSEUR Jean-Yves, op. cit. entrée « cadre ».



Susan Aldworth, *Brainscape 24*, 2006, gravure et aquatinte, 30 x 25 cm.

La rêverie d'un corps devenu flottant se retrouve dans les gravures de Susan Aldworth. Réaffirmant la continuité entre les sciences et les arts revendiquée par Léonard de Vinci, cette artiste s'approprie l'imagerie du corps pour y insuffler une part de sensibilité. Prenant au pied de la lettre la conception de l'art comme *cosa mentale*, elle réalise une série de trente gravures à partir des angiogrammes¹⁰⁸ de trente patients. Chacune constitue un portrait abstrait du patient hospitalisé et livre un instantané du fonctionnement de son cerveau à un instant donné. Dans gravure ci-dessus, sur un fond bleu intense, des taches et des lignes en méandres mêlent leurs courbes. La liberté de ces formes évoque le dessin d'enfant. Un état d'apesanteur est suggéré, comme si le fond devenait un océan où flottaient des animaux marins étranges. Ce côté aqueux est renforcé par les effets de transparences, obtenus grâce à la technique de l'aquatinte, qui permet aussi la fluidité des lignes gravées. Ainsi les taches irisées semblent-

¹⁰⁸ Les angiogrammes cérébraux sont des clichés radiographiques des artères et veines de la tête, dans lesquelles a été injectée une teinture à fort pouvoir contrastant. Cette substance permet de mettre en évidence un réseau à l'intérieur du cerveau, qui évoque à l'imagination, comme le suggère Susan Aldworth au travers du titre de l'œuvre, une sorte de paysage mental.

elles des bulles, ou des cellules, ou encore des planètes pleines de cratères : elles inscrivent la composition dans une certaine picturalité. Cependant, ces filaments et ces bulles renvoient à une rêverie de l'origine. Origine du corps, à travers l'image de ses fibres et de ses cellules. Origine de l'être, baignant dans un état prénatal. L'image semble traverser la surface de la simple imagerie médicale pour atteindre à travers elle l'ombilic de l'être.

A la fois intime et universelle, cette gravure pose la question de l'invisible du corps. Les délicats filaments semblent matérialiser la divagation de la pensée. Dans les angiogrammes cervicaux, ce sont les veines que le produit de contraste révèle sous forme de lignes. Cependant, cette imagerie médicale du cerveau suffit-elle à rendre visible la pensée? L'artiste, qui s'interroge à ce sujet, a collaboré avec des chercheurs en neurosciences sur la question de la physicalité de la conscience. « *Le cerveau est une chose très étrange et merveilleuse. Ce n'est pas comme un cœur ou un rein. C'est de la chair pensante* »¹⁰⁹, dit-elle. En effet, cet organe mystérieux est au croisement entre matérialité et immatérialité. Lorsque l'artiste en reproduit l'imagerie en la gravant à la main, elle se l'approprie. Du corps, l'image qui a transité par la machine retourne ainsi au corps.

Cette œuvre cristallise la problématique qui est au cœur de mes recherches : la visibilité d'un corps irréductible aux données transmises par l'imagerie médicale. Cependant, il existe d'autres points communs entre mes expérimentations et cette gravure. La technique que j'emploie semble très différente de la gravure, que je pratique par ailleurs, mais elle n'en est pas si éloignée : elle consiste aussi à travailler par retraits de matière avec un outil pointu, en répétant des gestes méticuleux, dans la durée.¹¹⁰ D'autre part, les *organoplasties* déploient elles aussi une intériorité spatialisée. Elles oscillent à la frontière entre l'image, l'imagerie et l'imaginaire abstrait. Les fibres de plastique semblent matérialiser autant de connexions nerveuses ou de vascularisations d'un grand corps déployé à même les murs. Détournant l'imagerie scientifique de sa fonction utilitaire médicale, Susan Aldworth la ramène sur le terrain du sensible et met en valeur sa richesse graphique et onirique.

Le fait que la pensée soit invisible amène à s'interroger sur le fonctionnement du cerveau. *Mental Picture* de Wolfgang Tillmans, avec ses taches sombres et ses circonvolutions diaphanes, ressemble singulièrement à un angiogramme. Les jeux de transparence créent un effet de profondeur, tandis que les courbes et rayonnements de la

¹⁰⁹ ALDWORTH Susan citée dans WILSON Stephan, *Art et Science*, trad. Gilles Berton, Paris, Thames & Hudson, 2010.

¹¹⁰ Cependant le fait que j'évide la matière autour du trait que je veux matérialiser, et non pas dessus, apparente ma technique de réticulation davantage à la taille d'épargne qu'à l'entaille sur métal. La gravure en taille d'épargne est celle qui consiste à laisser en relief les parties noires, les parties blanches étant seules taillées et évidées. Ce type de gravure se pratique sur du métal, du bois ou encore du linoléum. Aussi, elle amène à travailler par évidence non pas les contours, mais les espaces entre les contours. GUSMAN Pierre, *L'art de la Gravure, Gravure sur bois et taille d'épargne*, p. 7.

composition créent une dynamique qui suggère la circulation d'un flux électrique. Le titre, *Mental Picture*, peut être interprété de diverses manières, soit comme une image du mental, soit comme une image fabriquée par le mental. En effet, si cette œuvre peut s'apparenter à l'imagerie médicale, il s'agit en réalité d'une représentation imaginaire et subjective : un dessin tracé à la lumière sur du papier photosensible. La photographie n'a donc rien ici d'indiciel, car les lignes blanches sont autant de traces de gestes réalisés par l'artiste. On croit alors voir matérialisé le flux de l'activité mentale, comme si l'artiste avait voulu aller au-delà de l'imagerie médicale pour rendre visible au sein du cerveau le processus même de la pensée.



Wolfgang Tillmans, *Mental Picture #97*, 2001, 50.8 x 40.6 cm, épreuve chromogène unique, coll. Galerie Fraenkel.

4) CONSTRUIRE/DETRUIRE

La *réticulation* permet de faire émerger de la fine surface plastifiée les formes de *l'organiplastie*. Cependant, il s'agit autant d'un travail de construction que d'une altération du matériau, fragilisé par les découpes. Je procède par retrait de matière, grâce à cet outil tranchant qu'est le scalpel.

Il y a un rapport de complémentarité entre les *formuscules* suspendues au mur, verticales et évidées, et celles de plastique qui jonchent le sol comme autant de pièces tombées d'un puzzle. Sauvées de la poubelle, ces minuscules chutes de plastique sont méticuleusement collectées pendant le travail et mises de côté pour être exposées, comme autant de traces de cet acte de création/destruction.

L'organiplastie #6 (page suivante) a été lentement élaborée dans un film de polyéthylène obtenu à partir d'un grand sac poubelle noir de cinquante litres. Le point de vue adopté par le spectateur conditionne le regard porté sur cette pièce, qui invite à la déambulation.

De loin, l'impression est avant tout celle d'une nuée de petits trous blancs traversant le format, tels une constellation ou un archipel délimités par le cadre. Ces trous forment une diagonale dynamique, qui suggère un mouvement ascensionnel. Le fond obscur reste largement visible : cette surface moirée, de couleur anthracite, évoque un océan profond ou les ténèbres. Le format, de grandes dimensions, en contraste avec la minutie des *formuscules* opérées à sa surface, a exigé un nombre d'heures considérable de travail.

De près, on plonge le regard dans une marée de petites incisions écumant à la surface du plastique. Un entrelacs de linéaments très fins, très fragiles, anime la surface de *l'organiplastie* comme autant d'algues, de coquillages ou de plancton. Ces minuscules zones évidées laissent entrevoir le mur, qui ressort sur le fond noir du plastique. Ainsi, dessus et dessous s'inversent.

Les *formuscules* prolifèrent dans l'ensemble de la composition, où elles semblent se propager par contamination telles des cellules en mitose. Loin de se répéter, elles se déclinent sous le signe de la variation. Mais cette composition ambivalente suggère aussi bien l'infiniment petit d'une cellule que l'infiniment grand d'une galaxie à la dérive, mue par la matière noire.



Organiplastie #6, 2013, polyéthylène noir, 90 x 100 cm.



Lucio Fontana, *Concette spaziale/la fine di Dio*, 1963, huile sur toile, paillettes, 178 x123 cm, coll. Teresita Fontana, Milan.

L'espace cosmique est au centre de la pratique de Lucio Fontana, qui a décliné de nombreux *concepts spatiaux*¹¹¹ dans son œuvre. Parmi eux, *Concept spatial/La Fin de Dieu* est une toile de forme ovoïde, qui suggère le volume alors que l'œil bute sur un aplat. En effet, la toile est monochrome, recouverte d'une épaisse couche de peinture noire. Cette simplicité du noir, en contraste avec le blanc du mur que l'on distingue au-travers, est égayée par des paillettes qui évoquent les étoiles.

La surface du tableau apparaît d'emblée fortement accidentée, c'est-à-dire percée de trous plus ou moins importants, mais aussi au sens propre, rescapée d'un accident ou d'une agression. Car l'artiste a perforé la toile, lui infligeant autant de blessures. Le titre, *La Fin de*

¹¹¹ L'artiste explique ainsi le choix de cette dénomination : « C'était déjà la fin du tableau, c'était l'intention de l'objet, je ne les ai pas appelés des objets parce que cela paraissait trop matérialiste ; je les ai appelés des concetti (concepts) parce que c'était le concept nouveau de faire voir le fait mental. » BLISTENE Bernard, *Lucio Fontana*, Paris, centre Pompidou, 1987, « L'héliotrope », p. 6.

dieu, fait peut-être écho à cette violence qui se traduit par le geste.¹¹² Interprétant de façon presque littérale la conception prônée par Alberti d'un tableau qui serait « *une fenêtre ouverte* »¹¹³, Fontana perce dans la toile de nombreuses ouvertures qui n'ouvrent sur rien d'autre que le mur¹¹⁴, mettant ainsi à mal le tableau traditionnel.

Le concept spatial à l'œuvre est celui d'un espace cosmique où les trous révèlent un mur devenu matière mystérieuse, inquiétante, qui suggère peut-être, comme le titre l'indique, la fin de Dieu. En effet, le blanc du mur suggère l'inconnu, un inconnu inquiétant, espace infini privé de Dieu. Dans l'œuvre de Fontana, l'ovale du format évoque le néant du zéro, l'origine de l'être (œuf, cellule) aussi bien que l'infini de l'univers.

Ce tableau m'appelle parce qu'il y a quelque chose de fascinant dans ces ouvertures par lesquelles le regard s'échappe vers un ailleurs totalement inconnu.¹¹⁵ C'est ce que j'expérimente aussi à ma manière lorsque j'opère la fine surface du plastique, mettant à jour le mur. D'autre part, la prolifération de ces trous dans le tableau de Fontana évoque un univers sidéral, sorte d'envers du corps microscopique. On ne peut s'empêcher de songer à cette célèbre phrase de Pascal : « *Car enfin, qu'est-ce que l'homme dans la nature ? Un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout.* »¹¹⁶

¹¹² Le geste violent est aussi celui du scalpel dans la série des *Entailles* ou *Tagli*, réalisées en lacérant des toiles.

¹¹³ ALBERTI, *De Pictura*, livre II, 1435, réed. Paris, Allia, 2007.

¹¹⁴ « C'est précisément grâce à ce vide médian que se dessine la " ligne interne des choses " (le li), qui est à l'œuvre dans la matérialité des trous-lacérations. Ce qui sépare violemment relie, engendre un souffle, crée un rythme muet, et fait advenir " un point nodal tissé du virtuel et du devenir ". » CHENG François, op. cit. 150.

¹¹⁵ Ainsi Fontana déclare-t-il que « *la toile est d'abord là non pas pour ce qu'elle figure, mais pour désigner ce par où l'on peut voir.* » Bernard BLISTENE, *Lucio Fontana*, Centre Pompidou, 1987, « l'héliotrope », p. 6.

¹¹⁶ PASCAL Blaise, *Les Pensées*, vol.1, Paris, édition P. Dinot, 1817, p.118.

III FIGURES DU FRAGILE

« Le fil toujours ne tient qu'à un fil. Telle est sa beauté - son beau risque- et sa fragilité. »¹¹⁷

Georges Didi-Huberman,

« Vivre son corps, c'est aussi découvrir sa faiblesse, la servitude tragique et impitoyable de sa temporalité, de son usure et précarité, prendre conscience de ses fantasmes, qui ne sont eux-mêmes que le reflet des mythes créés par la société. »¹¹⁸

Gina Pane

¹¹⁷ DIDI-HUBERMAN Georges, *Sur le fil*, op. cit. p. 38.

¹¹⁸ Cité par BOSSEUR Jean-Yves, op. cit. p. 56.

Quelle visibilité et quelle matérialité offrir à cet invisible-intangible qu'est l'*être-fragile* ? Au cours de cette recherche, j'ai tenté d'éviter deux écueils. En premier lieu, ma démarche ne cherche pas à se complaire dans un état de fragilité, ni dans la facilité d'une certaine « modestie ». Je cherche plutôt la mise en forme la plus juste possible, à mon sens, d'un corps vécu sous le signe de *l'être-fragile*. Celui-ci s'est traduit dans ma pratique par l'insignifiance et la légèreté du matériau, ainsi que par la précarité et la délicatesse des compositions.

Par ailleurs, même s'il s'attache à cartographier *l'être-fragile*, mon travail ne repose sur nul pathos. Comme le déclare Robert Motherwell : « *Les états émotionnels, quand on les envisage en termes généraux, se ramènent à des questions de lumière, de couleur, de poids, de substance, de légèreté...* »¹¹⁹

Je ne considère pas *l'être-fragile* comme un état émotionnel, mais plutôt comme un ressenti corporel qui se prolonge dans le rapport au monde, cependant, je ramène cet état à des questions d'ordre plastique : la consistance, le poids, les dimensions et la lumière.

¹¹⁹ MOTHERWELL Robert, *L'Humanisme de l'abstraction*, cité par BOSSEUR Jean-Yves, *Vocabulaire des arts plastiques au 20^{ème} siècle*, op. cit., p. 195.

1) LE PLASTIQUE

« *Le plastique peut être vu de diverses manières : comme un déchet, comme une matière intéressante dans le contexte de l'art, comme une matière à la surprenante vitalité, ou comme quelque chose d'allégorique.* »¹²⁰

Tony Cragg

a) La séduction du plastique

Matériau synthétique, tout semble opposer le plastique à l'organique du corps. Et pourtant, le détour par cette matière a priori éloignée me permet paradoxalement de mieux approcher la sub-stance corporelle. De plus, techniquement parlant, le plastique est bien un matériau organique : il est un produit dérivé du pétrole, lui-même issu d'anciennes forêts enfouies. Frêle et élastique, fragile et résistant, le film plastique est à mes yeux le matériau le plus à même de faire émerger le questionnement autour de *l'être fragile*.

Parmi tous les types de plastique existants (nylon, polyamide, PVC, silicone...) ¹²¹, j'ai choisi le polyéthylène. Il s'agit du plastique le plus commun, mais aussi le moins cher à produire, donc le plus « pauvre ». Pourtant, il présente de nombreuses qualités. Il est fin, souple et léger (le seul à être plus léger que l'eau), mais cette fragilité n'est qu'apparente. Sous le poids des objets, le plastique s'étire, et plus il s'étire, plus il devient solide. Il est quasiment impossible de rompre à mains nues du polyéthylène étiré, et de plus, il prend plus d'un siècle à se dégrader. Cette ambivalence du matériau, qui tire sa résistance d'une certaine vulnérabilité, n'est pas sans évoquer le corps humain, aux ressources de résistance insoupçonnées.

Le polyéthylène constitue l'unique matériau de mes expérimentations, cependant je l'utilise sous diverses formes : film étirable, bâche, sac plastique ou encore sac poubelle. Je collecte ces objets très régulièrement, les sélectionnant pour leur teinte, leur texture, ou leurs dimensions. Certains sont translucides, d'autres opaques, noirs, mais je les choisis toujours achromes afin de rester concentrée sur la forme, la consistance et le poids.

Leur qualité aussi est variable. Les plastiques les plus fins, « de mauvaise qualité », offrent une souplesse, une brillance, une aptitude au froissement qui en font des surfaces sensibles. Leur finesse et leur fluidité évoquent l'état liquide ou aérien. La surface délicate de

¹²⁰ LE THOREL-DAVIOT Pascale, *Le Petit dictionnaire des artistes contemporains*, Paris, Larousse, 1997, p. 64.

¹²¹ MARAIS Christian, *L'Age du plastique, Découverte et utilisations*, L'harmattan, coll. « Acteurs de la science », Paris, 2005.

ces plastiques me pousse à faire émerger un maillage serré et minutieux, aussi fragile que le matériau. Le plastique se fait dentelle et invite à une observation détaillée afin d'en percevoir tous les détails.

Les plastiques plus résistants, ceux des bâches et des sacs poubelle de qualité supérieure, offrent d'autres avantages. Ils sont plus épais, un peu plus rigides, prennent du temps à se froisser mais le restent aussi plus longtemps, les plis s'imprimant dans la matière. La sensation lors de leur dissection est différente : ils offrent plus de résistance à la lame du scalpel, qui y tranche des formes moins délicates. Les retraits de matière laissent place non pas à des perforations mais à de véritables trous, qui laissent voir de larges pans du mur. Les dessins qui prennent forme dans un plastique épais sont plus souples. Les lamelles de plastique, épaisses, tracent des circonvolutions plus déliées, moins minutieuses, qui cherchent l'impression générale avant tout.

Quant au film étirable, il est à la fois fin et moiré, tout en étant très résistant, conjuguant ainsi délicatesse et solidité. Son élasticité le rend « collant » et donc difficile à découper.

Sous toutes ces formes diverses, le plastique fascine: il suscite une admiration mêlée de répulsion. Rappeler brièvement l'histoire de ce matériau moderne vaut le détour : découvert il y a à peine cent ans, le plastique a bouleversé nos sociétés. Aujourd'hui, il est omniprésent, des pays industrialisés aux pays en développement, jusqu'au fin fond des déserts où des sacs flottent à la surface du sol, portés par le vent, et même jusqu'au milieu des océans.

Dérivé du grec *plastikos*, le terme qualifie en premier lieu une matière naturelle qu'on peut modifier, telle que l'argile par exemple. Plus précisément, on se sert de l'adjectif plastique pour désigner à propos d'un matériau son état mou, intermédiaire entre le solide et le liquide. Par extension le terme qualifie ce qui a l'art de donner une forme (par exemple la chirurgie plastique). Selon une autre acception encore, il est relatif aux arts dont le but est l'élaboration de formes : sculpture, architecture, dessin... Enfin, avoir une belle plastique, c'est avoir de belles formes corporelles, ce qui associe plastique et esthétique.

Depuis 1941 est apparu un substantif, le plastique, désignant une matière synthétique constituée de macromolécules obtenues par polymérisation ou polycondensation. Cette matière est molle à un moment de sa fabrication, d'où son nom : aussi le film qui sert à fabriquer les sacs est-il obtenu en extrudant le plastique d'un tube. Encore chaude, cette matière molle est soufflée à l'air, ce qui permet d'obtenir une bulle énorme et verticale, qui

peut atteindre plusieurs mètres de haut. Puis on rabat cette bulle refroidie, qui devient une gaine plate, utilisée pour réaliser les sacs par thermosoudure.

Un film chante la gloire du plastique en plein développement : il s'agit du *Chant du Styrene*¹²², un chant en alexandrins. Ainsi démarre la voix-off de Pierre Dux lisant un scénario en alexandrins composé par Raymond Queneau à la gloire du plastique :

« Ô temps suspends ton vol, ô matière plastique
Qui es tu, d'où viens tu, et qu'est-ce qui explique
Tes rares qualités ? »

Remontant la chaîne de fabrication, la caméra plonge le spectateur dans un univers coloré et synthétique, réunissant matières plastiques et arts plastiques.

b) **Etottes intimes**

« C'est en se tenant assez longtemps à la surface irisée que nous comprendrons le prix de la profondeur. »¹²³

Gaston Bachelard

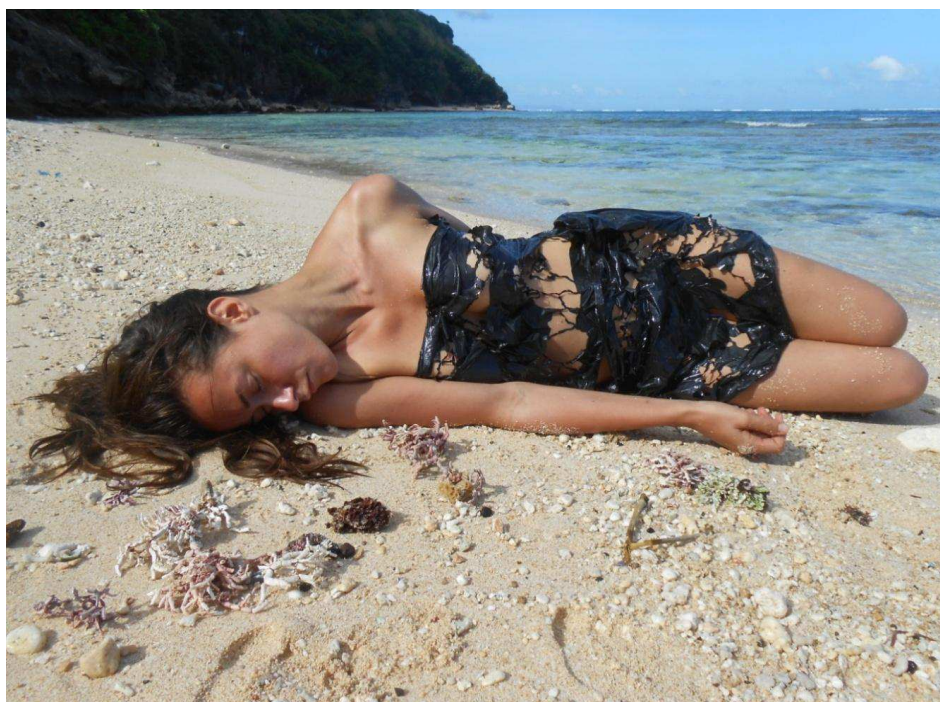
Il existe une connivence entre le polyéthylène, la peau et le tissu. Le plastique des *organiplasties* est comme la peau des murs, il est *re-vêtement* mural. L'analogie avec le textile est renforcée par la présence de filaments au sein des compositions, qui relèvent autant de la fibre nerveuse que de la fibre textile. La *fibre-réticule* s'apparente ainsi au fil. Dans la mythologie antique, les Parques sont présentées comme des fileuses, qui tiennent entre leurs mains le fil symbolique de la vie avant de le trancher. Ce fil symbolique entretient une relation étroite à la fois avec le corps qu'il revêt sous la forme de tissu, et avec la finitude humaine.

Par ailleurs, j'appelle « pièces » les *organiplasties* : ce terme, qui est souvent utilisé dans le domaine de la mode, apparente ainsi certaines de mes compositions à des vêtements. Ces pièces sont littéralement taillées dans le lé de plastique, comme le tailleur découpe les pièces de tissu pour fabriquer un vêtement. Dans ces pièces¹²⁴ sont ainsi évoqués le rapiècement, le patron, la couture, la dentelle.

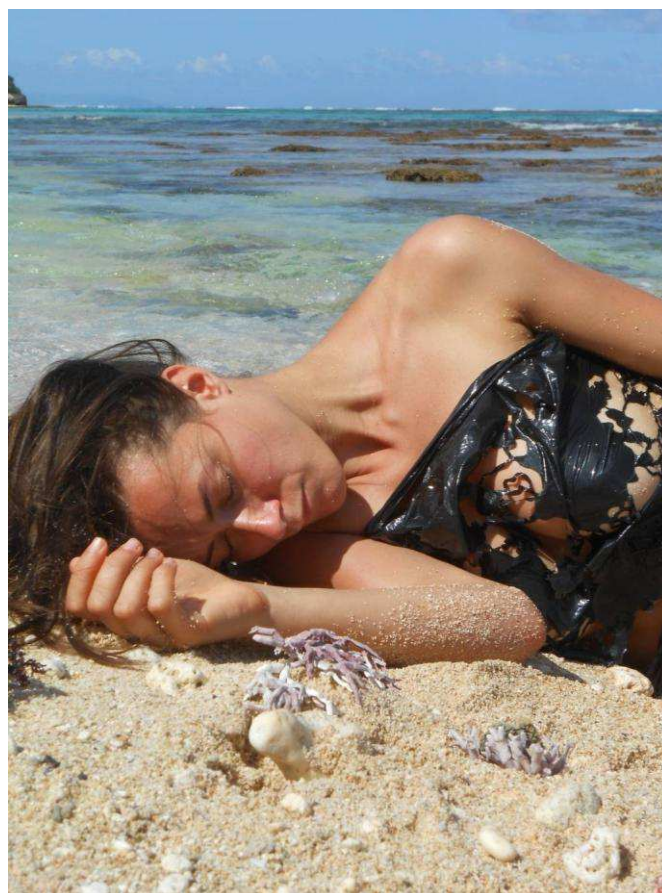
¹²² *Le chant du Styrene* est un petit documentaire de 14 minutes réalisé par Alain Resnais en 1958, dont les usines Pechiney sont les commanditaires.

¹²³ BACHELARD Gaston, *L'Eau et les Rêves*, José Corti, Paris, 1942, p. 16.

¹²⁴ Ces pièces qui s'apparentent au vêtement sont le *bustier d'ombre*, et les *vêtements-réticules*, voir page suivante.



Sans titre (Robe-réticules), 2013, photographie numérique, mise en scène d'une organiplastie taillée dans du film étirable noir.



Sans titre (Bustier-réticules), 2013, photographie numérique, mise en scène d'une organiplastie taillée dans du film étirable noir.

Le vêtement est comme une seconde peau : il protège, voile et dévoile. Ces deux photographies sont des mises en scène *d'organoplasties* qui reprennent avec humour les codes de la photographie de mode. Echoué sur la plage déserte, tel une sirène, le modèle semble endormi. Ses cheveux défaits, semblables à des algues marines, la relie au sable.

Dans la première photographie, horizontale, la jeune femme apparaît couchée sur le flanc, simplement vêtue d'une *organoplastie* noire qui fait office de robe. Celle-ci a été découpée dans du film étirable noir, utilisé habituellement pour emballer des marchandises. J'ai choisi ce matériau car il est souple, élastique, et « autocollant ». Ce matériau peu noble est sublimé pour devenir l'étoffe fragile d'une robe de dentelle. Sa surface d'un noir profond est animée de reflets brillants. La robe n'a pas été cousue mais elle évoque le textile. Elle est constituée d'un long lé de plastique *réticulé*, qui en deux tours s'enroule autour du corps : d'abord le torse, ensuite le bassin. La texture « collante » du film étirable a permis la fixation temporaire des deux parties de la bande. Au final, cette dentelle taillée dans un matériau banal est ambivalente : la délicatesse de ses *réticules* de plastique renvoie à une certaine préciosité, mais c'est une préciosité sans valeur.

Ainsi, est-elle en tension entre la dentelle et la guenille. Les trous à sa surface font hésiter entre construction complexe et état de délabrement : l'image convoque le souvenir des sacs plastiques en lambeaux qui jonchent les plages, abandonnés par le ressac. C'est l'ambigüité fondamentale du plastique qui est ainsi explorée : la finesse et la brillance de ses films en font un matériau séduisant, cependant il n'échappe jamais totalement à sa connotation péjorative de déchet.

Cette tension est exploitée par la compagnie de Christophe Haleb, « La Zouze »¹²⁵, dans un spectacle aux accents felliniens intitulé *Evelyne House of Shame*. Les quinze artistes de la compagnie livrent un « objet utopique », véritable œuvre d'art total qui mêle plusieurs talents : chant, danse, performance, comédie, stylisme, photographie et chorégraphie. La création est *in situ* : s'adaptant à chaque lieu, la compagnie le reconfigure au travers de tableaux vivants auxquels le public est invité à participer, brouillant ainsi la frontière entre la scène et la salle et ouvrant le spectacle à l'imprévu. Le sac poubelle sert de matériau pour fabriquer des costumes de bal raffinés et décadents.

¹²⁵ <http://www.lazouze.com/Page/Evelyne-House-of-Shame>. Spectacle itinérant réactivé dans divers lieux depuis 2009, en France puis en Amérique latine. Il a notamment investi le Forum Culturel du Blanc-Mesnil, en 2010.



Evelyne House of Shame, Traces, 2009-2012,
Musée des Beaux-Arts du Palais Longchamp à Marseille, 23 et 24 juin 2009, en partenariat avec le Festival de Marseille.

Cette photographie rend explicite la richesse du matériau sac poubelle, tour à tour moulant, froissé, gaufré, ou filant. Même si cet acte de récupération est empreint d'un état d'esprit décalé et investi d'humour, le sac poubelle à la teinte profonde et à l'aspect moiré est sublimé le temps du spectacle pour devenir une étoffe de luxe. Cependant on peut imaginer que sa fragilité le rend vulnérable aux manipulations et au temps : aussi, créations éphémères à l'image du spectacle entier, les costumes sont immortalisés par la photographie qui en conserve des *Traces*.

La création des *vêtements-réticules*, qui n'a rien du spectacle-performance, sublime aussi le polyéthylène noir, mais sous une autre forme (film et non pas sac), en le transformant en vêtement aussi raffiné qu'éphémère dont ne reste qu'une photographie.

La seconde photographie, celle du *bustier-réticules*, adopte un cadrage plus serré. L'image verticale s'organise en quatre bandes : le sable, le corps, la mer et le ciel. Le torse du modèle est revêtu d'une sorte de bustier taillé dans le même matériau. Les motifs de ce rectangle *réticulé* s'organisent autour des courbes du corps et semblent l'épouser. Les *réticules* tracent des lignes plus sinueuses, plus douces que celles de la robe. Pour fabriquer cette pièce, j'ai commencé par prendre les mesures du modèle en l'enroulant de plastique, puis j'ai dessiné au marqueur les formes sur cette couche de plastique devenu épidermique,

afin de l'ajuster au corps. J'ai changé de méthode par rapport à la fabrication de la *robe-réticules*, pour laquelle je m'étais lancée dans la découpe sans essayer le plastique sur le corps auparavant. En effet, cette manière de procéder m'avait amenée à devoir froisser le plastique devant les parties du corps que je ne souhaitais pas dévoiler, pour compenser les trous *réticulaires* qui se propageaient indistinctement à la surface. Cette fois-ci, je tenais à créer un vêtement moulant, adapté à la spécificité du modèle. C'est ainsi que la poitrine est ourlée d'une sorte de chemin de *formuscules* en demi-lune.

Les motifs complexes et changeants de ces deux pièces convoquent des univers variés. Leur prolifération ondoyante semble végétale, tant ces fibres noires font écho aux algues. Cependant, l'univers marin est aussi faune : les *réticules* enchevêtrés autour du corps paraissent tentaculaires. Enfin, une fois de plus, ces *organiplasties* font basculer le macrocosme dans le microcosme. L'étendue incertaine de territoires obscurs est condensée à une échelle très réduite sur une sorte de cartographie-vêtement qui semble en exposer les contours. Mais à l'inverse, ce répertoire de formes organiques pourrait tout aussi bien être un atlas d'anatomie, mettant à jour les circonvolutions microscopiques des *territoires-peau* sous l'enveloppe visible du corps.

Ainsi ces deux photographies mettent-elles en scène un vêtement qui voile moins qu'il ne dévoile le corps : ses linéaments entremêlés mettent à jour la structure interne du corps et son fragile réseau de fibres, en concordance avec le monde, vibrant à son contact.

c) Expérimentations plastiques

Le plastique permet une reconfiguration du corps pour en dévoiler l'invisible : *l'être-fragile*. Je me laisse porter par les propriétés de chaque film plastique que j'utilise, pour concevoir ou adapter le dessin que j'y découpe ensuite. Cette posture est en adéquation avec la théorie aristotélicienne de la matière, elle-même en rupture avec le platonisme. Pour Platon, l'Idée de l'œuvre préexiste dans la tête de l'artiste, qui l'impose à la matière informe¹²⁶. Aristote, lui, décèle au sein de la matière une *energeia* propre, que l'artiste se contente d'actualiser. La statue est déjà virtuellement dans le marbre. Ou plutôt, chaque bloc de marbre contient en puissance une infinité de statues possibles, dont une seule sera actualisée par l'artiste. Cette puissance, c'est la *dunamis*. La matière est ainsi considérée non plus comme un

¹²⁶ PLATON, *La République*, X, 595 c7- 598 d6.

simple objet soumis aux intentions de l'artiste, mais comme un potentiel énergétique dont se nourrit l'artiste pour actualiser la forme¹²⁷.

Cette adaptation du geste à la matière a été revendiquée par le Groupe Zéro, né dans les années 1950 en réaction contre une culture d'après-guerre qui paraît oxydée. Ces artistes prônent la stratégie de la « *tabula rasa* ». Parmi les différentes tendances qui ont traversé le groupe, les artistes de GUTAI proposent une démarche sensiblement différente : à la stratégie du « rien », ils préfèrent la stratégie de la soustraction.¹²⁸

Dans leur manifeste, ils déclarent :

« *L'art de GUTAI ne transforme pas la matière. L'art de GUTAI confère de la vie à la matière. L'art de GUTAI n'aliène pas la matière. Dans l'art de GUTAI l'esprit humain et la matière sont en opposition, tout en se donnant la main. (...) donner de la vie à la matière est une méthode avec laquelle on donne de la vie à l'esprit. .* »¹²⁹

Créer signifie ici davantage un acte de la réceptivité qu'un acte de la volonté.¹³⁰ De manière comparable, je me laisse guider par mon matériau pour composer les *organoplasties*. Sans le polyéthylène, mes dessins n'ont pas de consistance. C'est lui qui donne chair à mes idées vagues, qui affine ou délie mon trait, qui m'évoque des entrelacs minuscules ou de grandes pièces, et qui fait ainsi naître en moi l'imaginaire d'un corps reconfiguré.

¹²⁷ ARISTOTE, *Physique*, Flammarion, Paris, coll. « Poche », 1999.

¹²⁸ *Groupe Zéro, l'avant-garde internationale des années 1950-1960*, Catalogue de l'exposition ZERO, Saint-Etienne, Musée d'Art Moderne de St-Étienne, 2006.

¹²⁹ « Manifeste de l'art Gutai » de Jiro Yoshihara, *Kunst-Shincho* 12, 1956, *Ibid*, p 96.

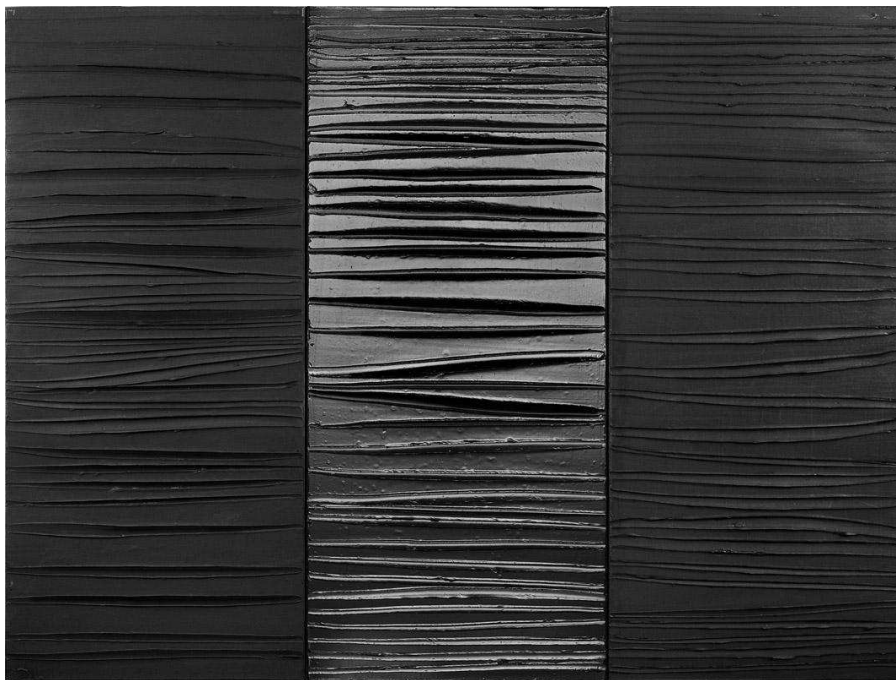
¹³⁰ Cette disponibilité de l'artiste au matériau est soulignée par Henri Focillon, pour qui « *les matières comportent une certaine destinée, ou si l'on veut, une certaine vocation formelle [...]. Ainsi leur forme, toute brute, suscite, suggère, propage d'autres formes* ». FOCILLON Henri, *Vie des formes*, op. cit. p. 52.



Organiplastie #5, 2013, film étirable en polyéthylène noir, 90 x 110 cm.

L'organoplastie #5 est un triptyque composée de trois bandes verticales. La suspension au mur déforme la composition, qui ressemble à une sorte d'accordéon mou. Cette *organoplastie* a été conçue en fixant entre eux trois lés verticaux de film étirable au moyen de ruban adhésif. J'ai ainsi obtenu un format plus large. J'ai mis en exergue la largeur d'origine de chaque lé en laissant une bande en réserve autour du ruban adhésif, de manière à rendre visible un triptyque, ce format fréquent dans la peinture religieuse. Cette présentation en trois parties, différentes mais indissociables, permet ici aussi une sorte de narration, mais sans histoire précise. Se « lisant » de gauche à droite, à la manière d'un texte, l'histoire racontée ici est simplement une histoire de formes qui se propagent d'un cadre à l'autre, dans un mouvement ascensionnel le long d'une diagonale. Les *formuscules* blanches trouvent un prolongement dans les reflets du plastique brillant. Mouvants, ces reflets moirés varient selon le point de vue. Le spectateur peut animer les fibres de *l'organoplastie* en soufflant dessus, et faire gonfler cette dernière à la manière d'une voile.

Les *réticules*, ces minces filaments noirs et brillants, ondulent et se croisent en courbes et contre-courbes à travers les limites du cadre. Ils prennent l'allure de spirales nuageuses, de feuillages fous ou d'une matière amorphe en pleine expansion. Encore une fois, il est possible d'imaginer à la vue de ce travail des tissus corporels vus au microscope. Mais l'enchevêtrement des lignes peut également suggérer un territoire obscur aux courbes compliquées, contemplé en vue aérienne. Les lignes deviennent alors plissements géologiques. L'indétermination persiste. Cette fenêtre ouverte sur un territoire mystérieux offre peut-être un panorama sur une étendue intérieure : celle de *l'être-fragile*.



Pierre Soulages, *Peinture*, 2009, triptyque, acrylique sur toile, 181 x 244 cm.

Cette *Peinture* de Pierre Soulages trouve à mes yeux une résonance particulière avec mes expérimentations à partir de sacs plastiques noirs, et en particulier avec mon triptyque. Il s'agit d'un triptyque composé de trois panneaux, couverts d'une épaisse couche de peinture noire, travaillée différemment d'un format à l'autre. Le panneau central reflète la lumière différemment des deux autres. Ainsi, bien qu'ils soient tous noirs, ils échappent pourtant au monochrome. Il n'y a pas un noir, mais plusieurs noirs. Des jeux lumineux animent les surfaces aux textures striées, la peinture ayant été travaillée par raclages. Passant du perle à l'anthracite, du goudron au givre selon les reflets et les ombres qui l'animent, le noir n'est jamais vraiment noir mais contritue plutôt une négation du noir. Aussi le peintre a-t-il forgé pour cette couleur¹³¹ changeante le nom d'« *outrenoir* »¹³² : « *J'invente le mot "outrenoir" au delà du noir, une lumière transmuée par le noir, et comme outre-Rhin et outre-manche désignent un autre pays, "outrenoir" désigne aussi un autre pays un autre champ mental que celui du simple noir.* » Le noir, antérieur à la lumière dans la genèse, devient noir-lumière, en tension entre les pigments qui absorbent la lumière et l'huile qui la reflète. C'est ainsi que

¹³¹ Soulages considère le noir et le blanc comme deux couleurs différentes de celles du spectre.

¹³² *Pierre Soulages : Ecrits et propos* (recueillis par Jean Michel LE LANNOU), Paris, Hermann Arts, 2009. Cité par MOLLARD-DESFOUR Annie, *Dictionnaire des mots et expressions de couleur*, préface, « le noir », Paris, CNRS, 2005.

Soulages considère sa peinture comme tridimensionnelle : en effet à la longueur et à la largeur du tableau s'ajoute l'espace de réfraction de la lumière, entre le tableau et le spectateur¹³³.

Le polyptyque amène une idée de scansion. Les trois formats créent un rythme, qui se conjugue à celui créé par les gestes de raclages horizontaux. La tradition picturale est convoquée par ce choix de format et par les dimensions du tableau qui évoquent la peinture religieuse. Mais nulle représentation n'est visible : les jeux de matière et de lumière sont les seuls sujets du tableau. Pourtant, devant cette abstraction se développe tout un imaginaire. Les textures de la matière épaisse font penser à des eaux nocturnes, ou à une terre labourée. Cette fascination pour la matière noire trouve son origine dans une rêverie née d'une tache de goudron, lorsque Soulages était enfant.¹³⁴ Comme cette tache, sa peinture n'affirme rien que sa simple présence, tout en interrogeant le regard.¹³⁵

Cette peinture pose avant tout un questionnement sur la matière, ce qui guide également mon travail, pourtant très différent. En effet, je ne travaille pas la matière dans son épaisseur, mais en surface, pour dégager de cette frontalité une profondeur. Ainsi je reste dans un domaine graphique, non pictural. De plus, la massivité des tableaux de Soulages semble très éloignée des frêles suspensions des *organiplasties*.

Cependant, je trouve dans mes expérimentations des orientations communes avec ce tableau. En particulier, *l'organiplastie #5* se présente aussi sous la forme d'un triptyque. De plus, j'ai évincé toute préoccupation sur la couleur pour me concentrer sur la radicalité et l'évidence du noir, un noir animé de reflets mouvants et qui semblent luire. En ce sens je suis aussi à la recherche d'un « *outrenoir* ». Qui plus est, la représentation dans ce qu'elle a de reconnaissable est aussi évincée dans mon travail, au profit d'une sorte de « chair » de la matière. Là où le triptyque de Soulages fait corps, *l'organiplastie* fait peau. Enfin, l'expérience directe de l'œuvre de Soulages invite à un déplacement, non seulement pour accueillir les différents jeux de lumière, mais aussi pour alterner vision englobante et observation minutieuse des effets de texture.¹³⁶ Par cette alternance de regards sont explorés « *à la fois le vaste et le minuscule, le simple et le complexe, l'évident et l'imperceptible, le*

¹³³ Pierre Soulages dans CEYSSON Bernard, *Soulages*, Paris, Flammarion, coll. « tout l'art », 1996, p.59.

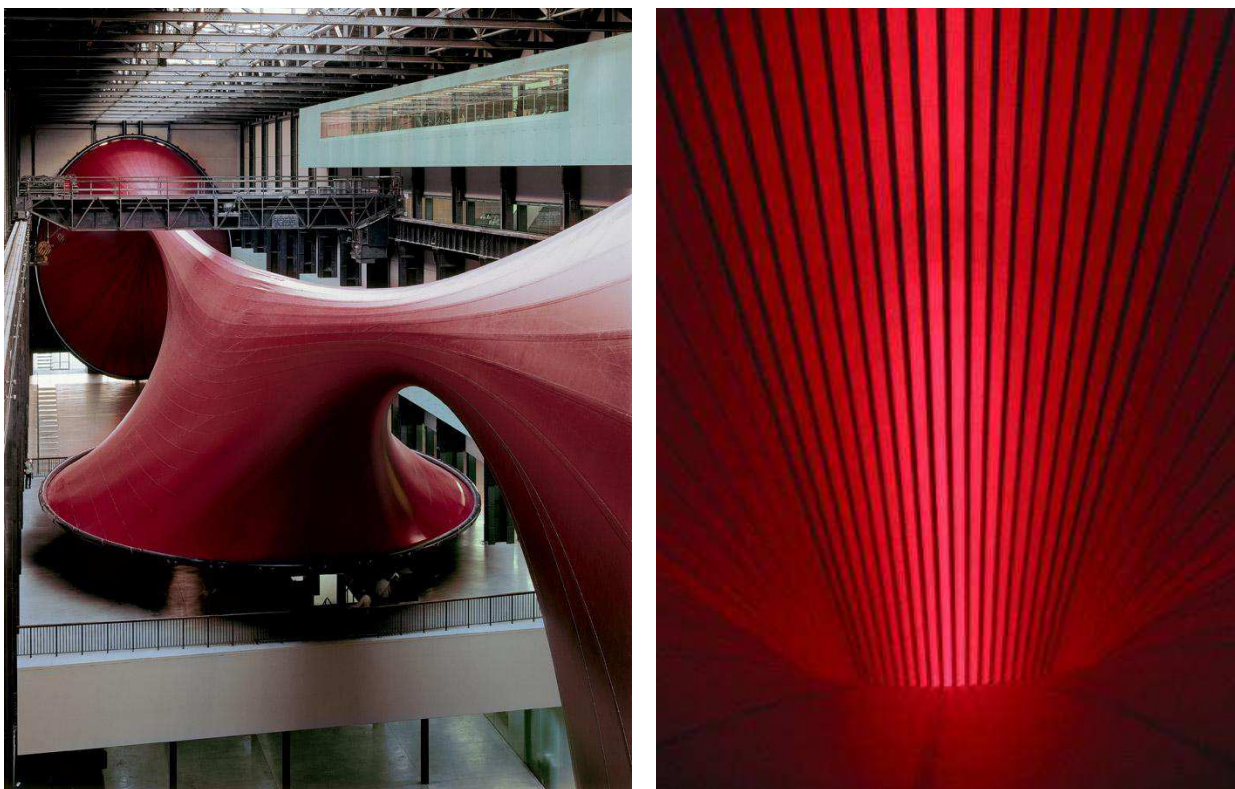
¹³⁴ Soulages raconte : « *J'étais fasciné par cette tache. (...) j'attire l'attention sur l'inexplicable. [...] Je lisais la viscosité la transparence et l'opacité du goudron, la force de la projection, les coulures dues à la verticalité du mur et à la pesanteur. Ces accidents conjugués avaient créé la cohérence et l'organisation plastique de cette forme qui provoquait les mouvements de ma sensibilité. Elle était jetée sur le mur et abandonnée. J'aimais l'autorité de ce noir et sa pauvreté de salissure alliée à la force de la pesanteur, soumises au grain la pierre qui rappelait elle-même le plissement géologique auquel elle avait appartenu.* » CEYSSON Bernard, *Soulages*, op. cit. pp. 136-139.

¹³⁵ Cette inscription de la peinture dans une démarche interrogative plus qu'affirmative est explicitée par le peintre en ces termes : « *Une peinture est un tout organisé, un ensemble de formes (lignes, surfaces colorées...) sur lequel viennent se faire ou se défaire les sens qu'on lui prête.* » Pierre Soulages : *Ecrits et propos*, op.cit. p 11.

¹³⁶ Ce rapprochement vers les détails de la surface picturale induit un rapport d'intimité avec le spectateur qui correspond aux propriétés du noir selon Soulages. « *J'aime que cette couleur violente incite à l'intériorisation – mon instrument n'était plus le noir mais cette lumière secrète venue du noir.* » *Ibid*, p. 59.

rare et l'ordinaire. »¹³⁷ De manière comparable, mes *organiplasties* invitent à un déplacement du spectateur pour conjuguer impression générale et vision en détail. Enfin, la matière plastique est comparable à l'acrylique dans la mesure où il s'agit d'une matière souple. A chaud, elle est aussi pâteuse et malléable que la peinture. C'est en ce sens que l'on peut considérer les empâtements de peinture comme une matière « plastique », au sens premier du terme.

d) Plastique organique



Anish Kapoor, *Marsyas*, 2002, PVC et acier, 155 x 35 x 23 m, installation dans le Turbine Hall de la Tate Modern.

Le sac plastique offre un reflet possible de l'humanité, et en particulier du corps humain. Les *organiplasties*, disséquées dans du plastique, sont au départ bidimensionnelles mais elles jouent avec les notions de dessus/dessous. Elles adoptent ainsi une apparence qui tient autant de la surface que de la profondeur. Elles sont à la fois épidermiques et viscérales, car leur observation projette dans un abîme de reliefs mouvants, vivants, en expansion. Cette capacité du plastique à évoquer l'intérieur du corps humain a été exploitée par Anish Kapoor

¹³⁷ REYMOND Nathalie, *Soulagés, la lumière et l'espace*, Adam Biro, 1999, p. 27.

dans son *Marsyas* installé dans le Turbine Hall de la Tate Modern en 2002¹³⁸. Il s'agit d'une installation in situ, qui relève le défi d'occuper cet immense espace d'exposition. Trois anneaux d'acier sont reliés par une gigantesque membrane de PVC rouge. Cette œuvre énigmatique, qui ne s'appréhende jamais dans sa globalité mais seulement depuis divers points de vue, mêle espace physique et espace psychologique.

Le titre de l'œuvre convoque ce mythe qui me touche tant, celui de Marsyas écorché vif par Apollon¹³⁹. Cette *protoforme* ou *protoarchitecture*, pour reprendre les termes chers à l'artiste, fait référence au mythe de manière diffuse : elle semble condenser à la fois la forme de la flûte, du corps du satyre et de sa peau arrachée. La douleur est suggérée par la couleur rouge sang, et par cette membrane de plastique comme écartelée à travers la salle. Le film de PVC, strié par les superpositions des lés thermocollés, laisse filtrer la lumière devenue rouge, et englobe le spectateur, s'il se positionne sous l'anneau central pour lever les yeux. Le spectateur est alors plongé dans les conduits de ce qui semble un immense organisme. Ce vide qui construit l'œuvre n'est pourtant pas néant : il s'y déroule une multitude de phénomènes optiques subtils. Cette importance du vide, l'artiste la souligne ainsi : « *Plus on en retire, plus il y en a. Se vider revient à se remplir.* »¹⁴⁰

Le spectateur peut aussi avoir, à l'inverse, l'impression de se retourner vers l'intérieur de son propre corps, comme s'il contemplait le dessous de ses paupières closes. Anish Kapoor travaille la lumière à contre-courant des ambitions expressionnistes. Il revendique un retour au sombre et déclare vouloir « *retourner à l'intérieur de la caverne vers le noir, vers ces forces obscures, mouvantes, indéterminées.* »¹⁴¹ L'espace de l'œuvre est alors un espace intime, psychologique, qui évoque les cavités du corps, gorge ou utérus. L'artiste, fasciné par le phénomène d'engendrement, ouvre un passage vers un corps originaire dont nous sommes tous issus. Léger, en suspension, le film de plastique est tendu comme une immense peau à vif, voilant la réalité pour mieux plonger le spectateur dans la fiction. Cette œuvre à la fois monumentale et aérienne parvient à « *rendre le corps céleste* ». ¹⁴²

Cette installation gigantesque peut paraître à première vue assez éloignée de mes expérimentations, qui se cantonnent à des formats bien plus modestes, et qui malgré un certain volume, restent des dessins, non pas des sculptures. Pourtant, cette œuvre condense tous les thèmes chers à ma pratique : un corps spatialisé, mêlant intériorité et extériorité ; un

¹³⁸ En 2011, Anish Kapoor reprend le même principe pour réaliser *Léviathan*, exposé lors de *Monumenta* au Grand Palais.

¹³⁹ Voir début de la partie II, dessiner au scalpel.

¹⁴⁰ Interview non publiée, citée dans *Anish Kapoor, Monumenta 2011 : Léviathan*, éd. RMN, Paris, 2011, p. 59.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁴² *Ibid.*, p. 59.

corps reconfiguré au-delà de l'apparence, de manière à rendre visible le sensible (ici la sensation de douleur) ; le plastique comme vecteur d'une corporéité synthétique ; et enfin ce mythe de Marsyas qui illustre combien « *ce qu'il y a de plus profond en l'homme, c'est la peau.* »¹⁴³

2) LE MOU

*« Dans mes rapports à l'extérieur je passais par une forteresse, tandis qu'à l'intérieur [si marqué par la présence de Gala] je continuais de vieillir dans le mou, le super-mou »*¹⁴⁴

Salvador Dali

*« Plier pour rester intègre, ployer pour rester droit, se vider pour une plénitude, se flétrir pour un renouveau. »*¹⁴⁵

Lao-Tzu

¹⁴³ VALÉRY Paul, « L'Idée fixe », *Œuvres II*, op. cit. pp. 215-216.

¹⁴⁴ DALI Salvador, *La Vie secrète de Salvador Dali*, Paris, Gallimard, collection idées, 1979, p. 328.

¹⁴⁵ LAO-TZU cité par CHENG François, op. cit. chap. XXII, p 63.

a) Cadres flottants



Organoplastie #4 (*Mappemolle*), 2013, bâche translucide en polyéthylène, 104 x 130 cm.

L'Organoplastie #4 (Mappemolle) pend souplement au mur, retenue simplement par quelques bouts de ruban adhésif aux coins supérieurs. Taillée dans une bâche en plastique translucide relativement épaisse, elle doit sa visibilité au mur sombre qui lui tient lieu de support. Ainsi, diaphane, la composition ne ressort que par contraste. Elle intègre le mur gris qui en fait alors partie.

La teinte blanc cassé du plastique apporte une dimension vaporeuse, comme si les formes qui s'y distinguent, remontant de la profondeur du mur, avaient écumé à sa surface. Sa structure lacunaire et elliptique rappelle en creux la mousse, la bulle. Légère, la pièce peut tout aussi bien évoquer un nuage flottant dans le ciel. Cette légèreté renvoie à une dimension existentielle oscillant entre légèreté et gravité, comme l'a développé Milan Kundera dans son roman *L'Insoutenable légèreté de l'être*.¹⁴⁶

Comme une voile gonflée, *l'organoplastie* flotte entre matérialité et immatérialité. Sa surface brouillée prend la forme d'une étendue fibreuse, élastique, comme une fragile membrane écorchée. Cette membrane est le réceptacle de diverses forces et énergies qui s'entrecroisent. La surface du plastique est creusée, fragilisée, déstructurée. L'amoncellement confine à l'informe, ne dessinant rien d'autre qu'un espace inextricablement mêlé, comme une mappemonde vague aux frontières flexibles : une *mappemolle*.

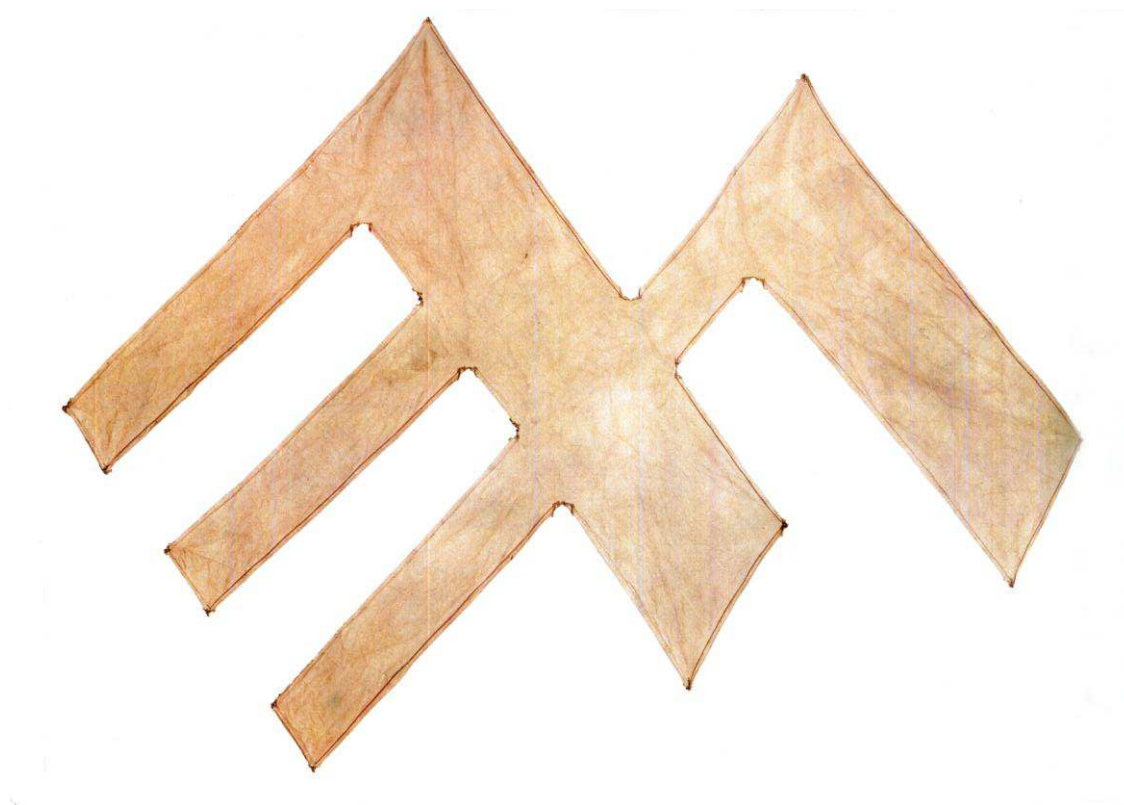
Celle-ci pend. Le frêle entrelacs du dessin est ainsi déformé par la gravité : on assiste à une sorte de relâchement iconique. Le rectangle de départ est rendu informe et ses contours flottants. A travers cette pièce légère, je souhaitais susciter un état de suspension propice à la rêverie.

¹⁴⁶ Un extrait du livre illustre bien le questionnement sur le poids et la légèreté de l'existence :

« Si l'éternel retour est le plus lourd fardeau, nos vies, sur cette toile de fond, peuvent apparaître dans toute leur splendide légèreté. Mais la pesanteur est-elle vraiment atroce et belle la légèreté ?

En revanche, l'absence totale de fardeau fait que l'être humain devient plus léger que l'air, qu'il s'envole, qu'il s'éloigne de la terre, de l'être terrestre, qu'il n'est plus qu'à demi-réel et que ses mouvements sont aussi libres qu'insignifiants. »

KUNDERA Milan, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Gallimard, 1984, trad. du tchèque par Francois Kerel, p. 11.



Richard Tuttle, *Pale Blue Canvas*, 1967, toile teinte, 163 x 180 cm, orientation variable.

Les œuvres en tissu de Richard Tuttle sont des toiles simples et ténues, d'autant plus qu'elles sont dénuées de tout cadre et de tout châssis. *Pale Blue Canvas* en est un exemple. Cette œuvre s'apparente à une sorte de signe mystérieux à plusieurs branches. L'œuvre est retenue au mur par quelques clous. Discrète, elle n'affirme rien mais interroge au contraire le regard. Tout d'abord, le titre suggère de considérer l'œuvre comme une toile – mais en est-ce vraiment une ? Au-delà du premier sens qui désigne le matériau, peut-on parler d'un tableau, objet d'ordinaire désigné par la métonymie « toile » ?

Sans peinture, sans représentation, sans cadre ni rigidité, si l'œuvre fait référence au tableau¹⁴⁷, c'est pour mieux le remettre en question. Il ne s'agit véritablement d'une toile

¹⁴⁷ Ainsi Tristan Trémeau explique-t-il que Richard Tuttle procède expliquant qu'il procède d'un « allègement du poids matériel et symbolique, quasi-théologique, conféré à la peinture par la tradition autant que par l'idéologie moderniste (tradition et idéologie qu'unit le

qu'au sens littéral du terme, une toile qui offre au regard l'évidence non-camouflée de sa simple présence. Tout comme les sculptures molles de Claes Oldenburg remettent en question le paradigme de la sculpture érigée et édifiante, les toiles molles de Tuttle, libres de tout châssis, mettent en suspens l'histoire du tableau et s'affranchissent de sa rigidité devenue sclérosante. Ce matériau, qui paraît humble, insignifiant, est transformé en une sorte de signe, mais de quoi ? Comment déchiffrer les formes de tissu de cette série, qui semblent autant de lettres d'un alphabet oublié ? Il est difficile de déceler un sens dans l'œuvre, conformément aux intentions de l'artiste, pour qui « *faire une chose qui ne ressemble qu'à elle-même, c'est là le problème, la solution.* »¹⁴⁸ L'œuvre, ineffable, se suffit à elle-même. Lacunaire, elle demeure ouverte à toute interprétation.

La fine toile est en interconnexion avec le mur. Celui-ci est visible autour de la forme, et entre ses « branches ». L'œuvre et la salle interagissent alors. La toile modifie la perception du mur qui devient une vaste surface d'inscription, comme une page blanche. Réciproquement, elle est modifiée par la salle dont elle accueille en son sein la surface murale. Le signe mystérieux n'affirme rien, il semble moins cristallisation d'un quelconque sens que suspension, ouverture, déplacement du regard¹⁴⁹. Et cette suspension du sens, contagieuse, semble se déployer hors des limites de l'œuvre pour investir le monde.

Mes recherches diffèrent du travail de Richard Tuttle de diverses manières. Tout d'abord, le matériau que j'utilise est le plastique, même si sa *réticulation* le fait s'apparenter à un pan de textile. Ensuite, tout en maintenant une certaine simplicité dans le mode d'accrochage et le choix du matériau, je travaille ce dernier afin d'en extraire des formes plus complexes. Cet enchevêtrement délicat contraste avec les contours sobres de *Pale Blue Canvas*. Enfin, je ne m'affranchis jamais totalement de toute représentation, bien que le corps représenté soit méconnaissable car reconfiguré. Le corps, s'il fait partie des préoccupations de Tuttle, est simplement celui du spectateur face à l'œuvre. Néanmoins, je partage quelques préoccupations avec cette pratique. Tout d'abord, la volonté d'assumer une certaine sincérité, à travers la présentation d'un matériau simple, travaillé d'un seul tenant et dépourvu d'ajouts. Cette simplicité est recherchée par l'artiste, pour qui « *la réduction, le minimum, peuvent fonctionner et constituer une stratégie intéressante.* »¹⁵⁰ Toute emphase est ainsi soigneusement évitée. D'autre part, les formes que j'explore partagent avec l'œuvre de

paradigme du tableau). » *Le Geste à l'œuvre, Richard Tuttle & Pratiques contemporaines*, Liénart, collection Beautés, Camille SAINT-JACQUES et Eric SUCHÈRE (dir.), 2011. p.150.

¹⁴⁸ *Ibid.*, entretien réalisé par Jean Daive, « La pensée du presque rien », p. 143.

¹⁴⁹ CELANT Germano, Richard Tuttle, *senza titolo*, Rome, Bulzoni, 1974 : « *L'art de Tuttle évite le concept de vérité. Il est impossible de concevoir une vérité au travail, fixée et rigide ; cette fixité n'est que transitoire. Tout n'est qu'expérimentation.* » Cité par Vergne Jean-Charles dans *Le Geste à l'œuvre, Richard Tuttle & Pratiques contemporaines*, op. cit., p. 159.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 143.

Richard Tuttle un souci de non-affirmation. Enfin, le flottement semble caractériser les *organiplasties* de manière comparable à cette toile de Tuttle. Lacunaires, les *organiplasties*, comme le travail de Tuttle restent ouvertes, à l'espace environnant, ainsi qu'aux sens possibles qui les traversent.



Robert Morris, *Wall Hanging*, 1969-1970, de la série « Felt Piece », feutre découpé, 250 x 372 x 30 cm, donation Daniel Cordier.

Robert Morris offre un autre exemple d'une œuvre dénuée de toute rigidité, avec son *Wall Hanging* de 1969-1970. Un rectangle de feutre de couleur chaude pend au mur, retenu par deux clous ; ou plutôt, ce qui était un rectangle, avant que son poids ne le déforme. Pour réaliser ce « rectangle mou » Robert Morris a travaillé au sol, tranchant au cutter dans le feutre des entailles rectilignes parallèles, disposées de manière régulière. Morris propose ainsi une relecture au cutter de la ligne liquide tracée par Pollock. Là où Pollock fait couler (*drip*), il tranche.

Cependant par l'action de la pesanteur, les bandes croulantes excèdent toute géométrie, et même toute forme. L'ordre des lignes disparaît, remplacé par le désordre mou

de l'anti-forme.¹⁵¹ Ce terme est défini par Jean-Yves Bosseur : « *La focalisation sur l'objet et la gravité considérée comme des moyens aboutit à des formes qui n'étaient pas envisagées à l'avance. (...) Cela fait partie du refus de continuer à esthétiser la forme d'une œuvre en concevant cette forme comme une fin prescrite.* »

Ainsi la ligne émerge-t-elle de la pesanteur. La matière est laissée à ses propres tendances. L'effet produit par la suspension verticale du matériau épais échappe au strictement prévu. Aussi l'artiste est-il autant à l'origine de la forme que le matériau lui-même.¹⁵² Ma *Mappemolle* présente des points communs avec cette œuvre, même si les matériaux utilisés sont à l'opposé et si les profusions quasi baroques de *l'organiplastie* contrastent avec les lignes droites de *Wall Hanging*. En effet, je laisse aussi advenir la forme, par une synergie entre le matériau et la pesanteur. De plus, en l'absence de tout châssis et de tout cadre rigide, le mur qui ressort à travers les ouvertures participe aussi pleinement à la composition.

¹⁵¹ BOSSEUR Jean-Yves, *Vocabulaire des arts plastiques au XX^e siècle*, op. cit., p. 31. Les anti-formes que crée Morris s'opposent à la forme, que l'artiste juge « *une entreprise anti-entropique et conservatrice* » - cité dans : dir. GRENIER Catherine, *Robert Morris 1961-1994*, Paris, Centre Pompidou, 1995.

¹⁵² Ainsi la démarche de Morris est-elle à rapprocher de cette citation de Jean Dubuffet : « *Les images produites par la matière quand elle se façonne d'elle-même de l'intérieur et par tous ses pores sont plus passionnantes que ce que peut produire l'intellect humain* ». *Bâtons rompus, soit un simulacre d'interview*, Paris, Minit, 1986, p. 13

b) Entrelacs souples



Organiplastie #3, 2013, sac poubelle en polyéthylène, env. 90 x 150 cm.

De tous les sacs plastiques, le sac poubelle est le moins noble. Encore neuf, enroulé dans son emballage d'origine, il évoque déjà par anticipation le déchet dont il deviendra le contenant.¹⁵³

Les entrelacs de *l'organiplastie #3* ont été ciselés dans un sac poubelle de 50 litres extra-résistant. Ses teintes varient selon la lumière : gris perle, anthracite, noir. Il s'agit d'un grand rectangle de polyéthylène noir. Cette *organiplastie* pend au mur, simplement retenue par quelques bouts de ruban adhésif, jusqu'au sol où elle s'étale doucement. Sur le sol, à droite, les *formuscules* s'amoncellent en un petit tas.

Je me suis inspirée pour ce travail d'un dessin que j'avais réalisé quelque temps auparavant dans un carnet de croquis, en observant un moulage de mousse de mon bras, et plus particulièrement des bulles et reliefs formés à la lisière du moulage, là où dans sa partie supérieure, la mousse déborde.

La structure de cette *organiplastie* est particulièrement lacunaire. Des trous béants sont visibles, qui pourtant construisent la forme.¹⁵⁴ Une fois de plus, le mur participe à la composition. De loin, la légère inflexion des ciselures vers le centre de la composition laisse imaginer une sorte de carte dont les pleins et les vides constitueraient des archipels parsemés à la surface d'un océan. De près, un regard « broutant »¹⁵⁵ découvre des vides entre des formations qui semblent organiques : muscles, tendons, ou nerfs, autant de zones réticulées d'un corps reconfiguré. Si *l'organiplastie* reprend à première vue les codes traditionnels de la peinture (format orthogonal, accrochage mural, cadre), ce n'est que pour mieux les transgresser : la composition ainsi que son cadre déformé, semblent sur le point de tomber.

Le filament de plastique, ou *réticule*, correspond à la ligne du dessin que j'effectue d'abord sur le papier. Le fil est l'objet d'expérimentations réalisées par Marcel Duchamp en 1913-1914. L'artiste a construit un ensemble de gabarits qu'il nomme des *Stoppages étalon*, générés de manière arbitraire en fixant la forme prise par un fil d'un mètre de long lâché à un mètre au-dessus d'une surface plane. Le titre fait ironiquement référence à l'étalonnage des mesures, mais seulement pour y inscrire la part de hasard anxigène qui semble s'opposer à

¹⁵³ Tadeusz Kantor a réalisé une série d'Emballages prenant la forme de poèmes, collages et happenings. Cet artiste complet a ainsi écrit un poème en 1962 intitulé « Emballages » :

« Sacs

En papier misérable,

A poubelle, froissés ;

(...)

Des sacs tourmentés, crucifiés, emprisonnés. [...] »

Cité par Vergine Léa, *Quand les déchets deviennent art*, Trash Rubbish Mongo, Milan, Skira Paperbacks, 2007, p. 120.

¹⁵⁴ CHENG François, op. cit. : le peintre Fan Chi déclare que : « *C'est par le Vide que le plein parvient à manifester sa vraie plénitude.* » p. 99.

¹⁵⁵ KLEE Paul : « L'Œil broute (esquisse d'une théorie des couleurs) », *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gonthier, 1964, pp. 17-18.

l'idée de mesure exacte. Ces sortes de règles servent ensuite à l'artiste pour tracer d'autres lignes et introduire une part de hasard dans ses compositions ultérieures.¹⁵⁶ Ses ondulations sont le fruit de la gravité et du hasard. Duchamp lâche prise, faisant au passage un pied de nez aux conventions artistiques qui sacralisent l'acte créateur. Ce laisser-aller trouve sans doute sa source dans une attitude d'amusement perpétuel *de l'artiste*.¹⁵⁷ A la mollesse et à l'aléatoire de cette chute de fil semble correspondre le laisser-faire de celui qui se disait paresseux et que l'on nomme « le grand respirateur ». On peut donc voir dans ces gabarits qui tirent le meilleur parti du hasard, une sorte de principe de vie.

Cette expérimentation éclaire plusieurs préoccupations de ma pratique : la figure du fil, l'irruption de l'aléatoire dans la composition, l'importance d'un matériau laissé à ses propres tendances et la gravité vue comme une force créatrice à part entière.

Maurice Fréchuret qui étudie les formes que prend le mou dans la sculpture avant-gardiste du XXe siècle, voit dans ce choix de matériaux instables et précaires la volonté de pratiquer un art non-assertif, non-édifiant¹⁵⁸. C'est cette transgression propre au mou qu'il analyse : l'œuvre molle fait voler en éclats les catégories traditionnelles de l'art, et plus particulièrement de la sculpture. L'auteur propose de regrouper ses manifestations selon trois nouvelles catégories : entasser, laisser pendre, et nouer. *L'organiplastie #3*, avec ses *réticules* enchevêtrés pendus au mur et son petit tas de *formuscules* au sol, s'inscrit à la fois dans ces trois catégories.

Traditionnellement, la rigidité caractérise la peinture et la sculpture, dont les productions sont érigées. Dans son *Dictionnaire des idées reçues*, Flaubert écrit pour le mot « *érection* » : *ne se dit évidemment que des statues !*¹⁵⁹. Mais la construction implacable de la sculpture traditionnelle laisse place au XXe siècle à une véritable « débandade » de la sculpture. La tradition relève d'une thèse techniciste : le sculpteur met son savoir-faire à l'œuvre pour mettre en forme le matériau, le faisant ainsi passer de l'état de nature à celui de culture. Il s'agit d'une forme de domptage : le sculpteur doit maîtriser la matière pour la dégager de son inconsistance naturelle. La sculpture traditionnelle, rigide, est érigée en modèle, c'est un objet d'édification dans tous les sens du terme. Mais cet art édifiant laisse place au XXe siècle à une « *physique distendue* ». L'assertion est remplacée par l'interrogation, à travers l'utilisation de matériaux « plastiques » au sens premier, c'est-à-dire

¹⁵⁶ Comme *Réseau de stoppages* (1914) ou *Tu m'...* (1918).

¹⁵⁷ « *Cela m'avait amusé ; c'est toujours l'idée « amusé » qui me décidait à faire les choses, et répétées trois fois...* » *Œuvre de 1914 avec trois fils de formes différentes sur des plaques de verre dans une boîte : dedans et dans une boîte verte de 1934 à la rubrique hasard : une note intitulée « l'idée de la fabrication »*. CABANNES Pierre, *Entretiens*, Paris Belfond 1967, p.81.

¹⁵⁸ FRECHURET Maurice, op. cit. p. 6.

¹⁵⁹ FLAUBERT Gustave, *Dictionnaire des idées reçues*, cité dans *Le mou*, Ibid, p. 6.

déformables (caoutchouc, éponge, cire...). S'inscrivant dans cette tendance, les *organiplasties*, compositions légères et molles, manifestent un certain refus de l'assertion, au profit d'un questionnement plus fécond.



Robert Morris, *Tangle*, 1967, feutre, env. 296 x 265 x 160 cm.

La pesanteur déforme une matière molle. C'est cette expérience simple qui est à l'origine de cette deuxième œuvre de Robert Morris : *Tangle*. Il s'agit d'une espèce de coulée de feutre qui pend du mur, telle une cascade. Les bandes souples s'amoncellent sur le sol. Quelques indices visuels laissent deviner qu'il s'agissait au départ d'un seul rectangle de feutre, ensuite entaillé par l'artiste en un réseau orthogonal de bandes d'un seul tenant. Ce matériau présente une couleur neutre, brute, qui correspond aux orientations de l'art minimal

et au refus d'esthétisation. L'étoffe épaisse et chaude, qui renvoie au vêtement, ne revêt rien ici, elle est l'objet même de l'œuvre.

Nulle trace de geste n'est visible : le feutre semblerait taillé à la machine tant sa découpe est orthogonale, systématique, méthodique. Sous l'effet de la pesanteur, les bandes de feutre forment un tas dont le volume rend l'œuvre tridimensionnelle. C'est en ce sens que l'on peut évoquer une sorte de dessin en volume. Cependant, avec peu de moyens, est mise en place une œuvre forte. Même si le spectateur peut se laisser aller à imaginer une cascade, l'œuvre ne présente rien d'autre que son matériau soumis à la gravité. *Tangle* remet en question, par sa mollesse nonchalante et son côté coulant, toute l'histoire de la sculpture. Cet amas informe fait comme un pied de nez à l'œuvre d'art traditionnelle, comme passée à travers une de ces déchiqueteuses de bureau qui réduit en bandelettes les documents à détruire.

Malgré les apparences, *l'organoplastie #3* n'est pas si éloignée de *Tangle*. J'utilise un matériau plus fin ; néanmoins, comme le feutre, il s'agit d'un matériau simple, pauvre, industriel, et qui met à l'honneur la mollesse. Je travaille par ailleurs avec un outil très similaire au cutter, qui permet un geste de découpe ayant pour vocation non pas de contraindre le matériau mais d'en libérer la nature profonde. Enfin, les deux réalisations présentent une sorte de coulée du mur au sol, le petit amas de *formuscules* faisant écho en miniature au tas de nœuds de Morris. Pour conclure, la coulée symbolise en quelque sorte l'incertitude. Comme l'écrit Fréchuret, « *Là où le symbole ne se dresse plus demeure la coulée.* »¹⁶⁰

¹⁶⁰ FRECHURET Maurice, op. cit. p. 6.

3) L'ÉPHÉMÈRE

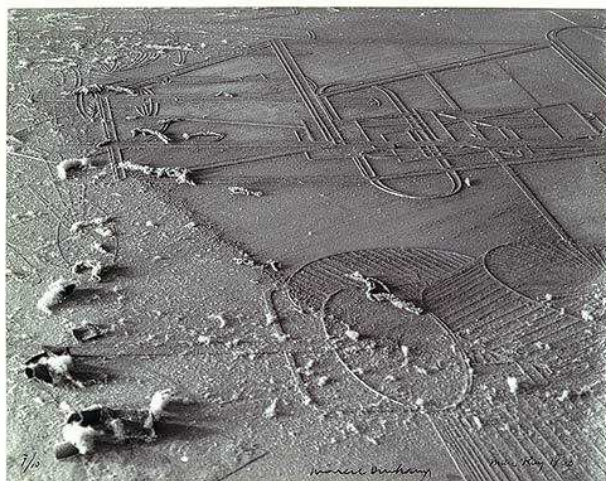
« Monde couturé d'absence
Millions de maillons de tabous »¹⁶¹
Henri Michaux

a) Le tas, la chute

« Peut-être suffit-il de ne pas avoir de but ?
L'indétermination comme premier levier.
Tout se rassemble.
Dans la mêlée.
Retour au gravier gravats gravité.
Empoussiérés.
S'illustrer de traces. »¹⁶²
Virgine Poitrasson



Chutes de l'*organiplastie #1* au sol,
2012, polyéthylène.



Marcel Duchamp, Man Ray, *Élevage de
poussière*, 1920, photographie
argentique, 23.9 x 30.4 cm.

¹⁶¹ Cité par BUCI-GLUCKSMANN Christine, *L'Œil cartographique de l'art*, op. cit. p. 142.

¹⁶² Article-poème de Virgine POITRASSON, « Circonstances (de peinture/d'écriture), (micro) Aventures, autour de Pierrette Bloch », § 12, *Le Geste à l'œuvre*, Richard Tuttle & *Pratiques contemporaines*, op. cit. p. 65.

En-dessous de chaque *organoplastie*, les *formuscules* récupérées pendant le travail jonchent le sol. La photographie ci-dessus en expose une configuration possible des miettes de l'organoplastie. Tombées au sol, devenues « chutes » à proprement parler, elles dessinent une autre cartographie miniature, complémentaire de celle du mur. Ces fines poussières de plastique ne sont pas tombées pendant l'évidement mais ont été mises en scène ultérieurement. En effet, je fais tomber la petite poignée de *formuscules* recueillies depuis une faible hauteur, acceptant d'emblée leur disposition aléatoire. Ces miettes sont ainsi à la fois la trace et le présage de la destruction du plastique¹⁶³.

Cette poussière de plastique, qui fait partie intégrante de chaque composition, me fait penser à *l'Elevage de poussière* réalisé par Marcel Duchamp, et photographié par Man Ray. La photographie, qui paraît une vue surplombante d'un territoire éclairé par une lumière rasante, était au départ intitulée *Vue prise en aéroplane par Man Ray*. Ayant laissé s'accumuler sur le *Grand Verre* de la poussière, Duchamp la met en forme afin qu'elle s'accorde au dessin qu'elle recouvre. Cette poussière, patiemment recueillie au fil du temps, ne connote plus l'insignifiance ni la saleté : elle devient un paysage et acquiert pour la première fois la dignité de l'œuvre d'art.¹⁶⁴ Les miettes *formusculaires*, quant à elles, par leur mise en scène au sol font partie intégrante de chaque composition. Pourtant si discrètes et légères, elles symbolisent à mes yeux la destruction inéluctable de toute chose.¹⁶⁵

b) Un art autodestructif

« Mes espaces sont fragiles : le temps va les user, va les détruire (...) L'espace fond comme le sable coule entre les doigts. Le temps l'emporte et ne m'en laisse que des lambeaux informes¹⁶⁶. »

Georges Perec

« La pensée plastémique se pratique en touchant le sens de sa disparition. »¹⁶⁷

Davide Napoli

Le fin polyéthylène, fragilisé par sa *réticulation*, est vulnérable au temps et aux manipulations. La fragilité est inhérente à ma pratique, mais il est parfois délicat de l'accepter. Voici une réflexion empreinte de frustration que j'ai notée en avril dans mon carnet :

¹⁶³ Tout comme Marcel Duchamp accueille l'aléatoire de la chute dans ses Stoppages-étalon, voir partie III, 2, b du mémoire : « Entrelacs souples ».

¹⁶⁴ Selon Fréchuret, la figure du tas opère une désacralisation de l'art. FRECHURET Maurice, *Le Mou et ses formes*, op. cit. p.130

¹⁶⁵ J'étends au dessin ce que Christine BUCI-GLUCKSMANN écrit à propos de la peinture : « *La chute est l'irréversible du regard-monde propre à la peinture* ». Buci-Glucksmann Christine, *L'Œil cartographique de l'art*, op. cit. p. 16.

¹⁶⁶ PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, éd. Galilée, 1974, p. 122.

¹⁶⁷ NAPOLI Davide, *La pensée plastémique*, op. cit. p. 83.

« *Quelle galère... Aujourd'hui, en fixant les organiplasties [#1et #2] au mur pour mes photos, tout s'est déchiré. Je n'avais pas le bon scotch et tout s'est collé [en effet j'utilise normalement du scotch repositionnable]. Il faut tout que je recommence !* »

J'ai donc dû refaire entièrement ces deux *organiplasties*, dont les premières versions sont visibles en annexe. Mais au-delà des accidents possibles, les *organiplasties* ne sont pas faites pour durer...



Organiplastie #10, 2013, film étirable noir, chaque partie 40 x 90 cm.

Une autre pièce rend particulièrement sensible la notion de fragilité : l'*organoplastie* #10 est un diptyque composé de deux rectangles verticaux de polyéthylène étirable noir. Cette pièce est particulière au sein de la série : elle paraît la plus « détruite ». Elle s'apparente à des vieilles cartes de papier chiffonné, déchirées aux extrémités et au niveau du pli. Sa surface est abîmée, au sens propre et au sens figuré, laissant imaginer des crevasses géologiques. La texture du plastique est fripée comme une vieille peau. Les bords supérieurs et inférieurs ont été déchirés au lieu d'être tranchés, afin d'accentuer l'ambiguïté entre composition et décomposition.

D'autre part, le mode d'accrochage de ces deux lés repose sur la notion de décalage. Un espace sépare les deux parties, laissant ouverte la question d'une continuité des formes d'un rectangle à l'autre. De plus, le fait que la partie gauche soit plus élevée que la droite crée une dynamique : à la manière d'un texte lu de gauche à droite, on peut y voir la décomposition d'une chute en deux étapes.

Tout concourt à donner l'impression d'un plastique maltraité par le temps : bords déchirés, *réticules* étirés, surface froissée. Ainsi, les deux parties de cette pièce pendent-elles comme des lambeaux à la surface du mur. Plus encore que dans les autres *organoplasties* de la série, l'éphémère est rendu manifeste. Les lambeaux de plastique de cette pièce me font penser à une œuvre de Gustav Metzger, qui s'est attaché à créer des œuvres autodestructives.



Gustav Metzger lors de la démonstration à la South Bank, Londres, 1961, toiles de nylon, métal, acide chlorhydrique, env. 2 x 3,5 x 2 m.

En 1961 à Londres, l'artiste réalise une sorte de performance qui s'apparente à de l'*action painting*. Trois toiles sont tendues l'une devant l'autre : une blanche, une noire, une rouge. L'artiste, portant un masque à gaz, tantôt applique au pinceau, tantôt projette de l'acide chlorhydrique sur le nylon, qui fond en quelques secondes à son contact. Peu à peu, les trois toiles sont mises en lambeaux, laissant découvrir à travers leurs strates successives la Tamise. Cette œuvre subversive joue sur le poncif du génie créateur et sur la catégorie traditionnelle de la peinture, mais en inversant les valeurs. A mesure qu'il crée, l'artiste détruit.

Metzger a développé le concept d' « art autodestructif » en 1959, concept qui met en avant l'indissociabilité de la création et de la destruction dans le champ artistique. Programmant la durée de vie de ses œuvres, qui peut aller de quelques secondes à une vingtaine d'années, l'artiste, radical, déclare qu'« *une fois le processus de désintégration terminé, l'œuvre doit être retirée et amenée à la casse* ». ¹⁶⁸

Metzger défie ainsi la permanence de l'œuvre, tout en échappant au marché de l'art et à tout matérialisme. Mais plus encore, cette manière de faire de l'art comme on fait la révolution ¹⁶⁹ s'inscrit dans un contexte de crise d'une société occidentale ébranlée par la guerre, et dont le développement des sciences permet autant le progrès que la destruction (par exemple avec l'invention de la bombe à hydrogène). ¹⁷⁰ Ce que l'artiste attaque avec son acide, ce n'est pas tant le nylon de la toile que l'art en général, et au-delà, les valeurs de ces sociétés industrielles.

Bien que la visée révolutionnaire et incisive de cette performance soit exempte de ma pratique des *organoplasties*, je me retrouve cependant dans l'ambivalence du construire/détruire ainsi que dans la revendication d'une création éphémère échappant à toute fixation dans le temps, ce qui amène un questionnement sur la conservation de l'œuvre d'art en général.

Alois Riegl soulève le paradoxe de la conservation dans un domaine plus précis : celui du monument ¹⁷¹. Depuis le romantisme s'est développé un « culte de l'ancienneté » qui amène à laisser les monuments à leurs propres tendances, puisque leur vieillissement

¹⁶⁸ BOSSEUR Jean-Yves, , op. cit., « temporalité », p. 212.

¹⁶⁹ "Il décide de devenir sculpteur au lieu de révolutionnaire professionnel" : c'est ce qu'on peut lire en 1944 dans Metzger Gustav, *Damaged nature, autodestructive art*, London, Coracle Press, 1996, p. 83.

¹⁷⁰ « Je suis arrivé à la conclusion qu'il y a des forces de destruction profondes dans la théorie, la pratique et les développements de la science, telle que nous la pratiquons, particulièrement par rapport à la technologie. » Conférence sur le rien de Gustav Metzger, dans *Vides, une rétrospective* centre Pompidou/ Kunsthalle Bern, centre Pompidou-Metz, 2009, p 226.

¹⁷¹ RIEGL Alois, *Le Culte moderne des monuments, son essence et sa genèse*, Paris, éd. Du Seuil, 1903, rééd. 1984, traduction Dan Wiczorek.

augmente leur attrait (d'où la fascination des ruines). Cette position s'oppose à toute restauration ou conservation du monument, appelé à terme à disparaître.¹⁷²

Si on applique ce principe à l'œuvre d'art en général, il y aurait donc une certaine sagesse à accepter la disparition en tant qu'horizon nécessaire de tout travail artistique, mais qui permet aussi un renouveau. Car même si certains matériaux offrent plus de résistance au temps, celui-ci finit toujours par l'emporter.

En ce qui concerne mes expérimentations plastiques, fragiles, elles sont particulièrement vulnérables à tous types d'accidents. Au-delà, elles posent un réel problème de conservation : comment les imaginer dans quelques années ? Ces compositions ténues, frêles lambeaux de plastique, ne sauraient résister au temps, et leur destruction semble inévitable.

Cependant la fragilité du film plastique correspond de manière intrinsèque à la nature de *l'être-fragile*. Il y a dans l'acceptation de cette disparition non pas une résignation mais une revendication. C'est se mettre en accord avec la nature même du matériau que de jouer de sa finesse et de sa fragilité. Il y a là une loi physique, mais aussi une certaine poésie. Les *organiplasties* vivent et disparaissent. Elles tapissent les murs de manière organique, et sont régies par un cycle de vie : avec le temps, n'en subsisteront que des photographies, traces de leur suspension éphémère aux murs. Mais, comme autant de mues, elles peuvent générer de nouvelles créations.¹⁷³

¹⁷² « Les tenants de la valeur d'ancienneté ne doivent pas viser la conservation éternelle des monuments créés dans le passé, mais constamment chercher à mettre en évidence le cycle de la création et de la destruction » Ibid, p. 71.

¹⁷³ Françoise Choay soulève ainsi la question du renouveau de l'art : « La conservation ne stérilise-t-elle pas la création et l'innovation ? » Ibid, préface.

CONCLUSION : DÉAMBULATIONS

« *Les routes qui ne promettent pas le pays de leur destination sont les routes aimées.* »¹⁷⁴

René Char

« *C'est ce que je fais qui m'apprend ce que je cherche.* »¹⁷⁵

Pierre Soulages

Au terme de cette investigation plastique, qui n'est pas une arrivée mais plutôt une étape, il est temps de dresser un état des lieux du chemin parcouru. Un chemin sinueux qui est autant celui de cette exploration artistique que celui de l'existence. Avec ses croisements, ses nœuds. Il a fallu faire des choix, accepter parfois de quitter la route initialement prévue pour emprunter des chemins de traverse.

Si l'on prend du recul pour contempler les lignes dessinées par cette trajectoire, on ne distingue qu'un enchevêtrement compliqué, une délicate architecture de tracés hésitants. Un dessin qui est plus interrogation qu'affirmation. Un geste en gestation. Une recherche née du tâtonnement plus que d'un projet clairement défini. Une pratique fondée avant tout sur l'expérimentation. C'est ainsi que, partie de méandres, je débouche sur des déambulations. Un léger glissement s'est opéré : en effet, alors qu'on peut se perdre dans des méandres, la ligne déambulatoire invite à la promenade.

Abordant au départ le chemin sinueux d'une reconfiguration possible du corps, je me suis progressivement éloignée de son enveloppe externe pour me perdre dans l'étendue cachée des *territoires-peau*, sous la forme d'un réseau de lignes enchevêtrées. L'acte de trancher ces lignes au scalpel a mis en tension le nimbuleux du rêveur avec la précision méticuleuse du chirurgien. Enfin, la frêle surface de films plastiques en suspension légère m'a permis de flâner aux confins de l'*être-fragile*.

Les *organiplasties* déploient en suspension une topographie épidermique sous le signe de la précarité. A la fois empreintes de préciosité et revendiquant la pauvreté de leur matériau, à mi-chemin entre le synthétique et l'organique, prises dans une tension entre une construction délicate et un état de complexe déliquescence, elles invitent à parcourir dans

¹⁷⁴ CHAR René, "Dans la pluie giboyeuse", *Le Nu perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1978, p. 68.

¹⁷⁵ SOULAGES Pierre, *Pierre Soulages parle de sa peinture, des vitraux de Conques, de la peinture*, entretiens vidéographiques, Clause Garcia Forner, Nina Blondet, réalisation Jean Soulet, CNDP/CRDP 34, 1998.

toute son étendue une fragilité de l'être matérialisée par des lambeaux de plastique appelés à disparaître. Ce mince filet de fibres plastiques tendu sur les murs semble alors incarner la réceptivité fondamentale de soi au monde environnant. Car que sommes-nous, sinon cet agglomérat de sensations et d'émotions, nées de l'interaction avec tout ce qui nous entoure ?

Ma pratique plastique s'inspire des images de la science, qu'il s'agisse de cartes ou d'imagerie médicale, pour livrer une vision spatialisée d'un corps essentiellement filandreux. Cependant, elle se distingue de ces domaines scientifiques au langage normé. Elle rend en effet visible ce qui n'apparaît ni dans la cartographie ni dans l'anatomie : les sensations de *l'être-fragile*. Mes recherches tentent ainsi d'établir une connexion entre les données scientifiques objectives et la réalité du corps vécu. Se défiant de toute affirmation catégorique, elles adoptent le cheminement sinueux d'une interrogation sans cesse renouvelée, car plus que la découverte de certitudes, c'est ce cheminement même qui fait sens. Jalonné d'expérimentations diverses, ce dernier m'entraîne vers un approfondissement des expérimentations plastiques que je mène actuellement. Aussi, s'il m'est impossible de prévoir précisément la forme qu'elles prendront, mon intuition me guide vers une exploration plus profonde des *territoires-peau* enfouis à l'intérieur du corps. Cependant, certains mouvements se sont amorcés qui laissent présager d'un nouvel élan dans mes recherches.

Au fil du temps, les *organoplasties* connaissent en effet une évolution: elles tendent à se désunir du mur pour occuper l'espace. Ainsi, elles pendent, font des plis, gonflent ou sont mises en scène, devenant des volumes. Les trous pratiqués n'ouvrent plus seulement sur le plan du mur, mais invitent à glisser le regard à travers la surface du plastique. Parvenue à ce stade de mes recherches, je sens de manière intuitive que ce mouvement vers une certaine profondeur est appelé à prendre de l'ampleur. En effet, les *organoplasties* matérialisent les délicats réseaux fibreux qui tissent le corps, tout en offrant une visibilité à *l'être-fragile* ; cependant, elles ne suggèrent pas la profondeur du corps. Lorsque je tranche le plastique, j'opère en surface. Mes recherches s'orienteraient alors vers une tentative de donner chair à cette profondeur, à travers différentes strates et des jeux de transparences. Cet au-delà de la surface invite aussi à passer de l'autre côté de la composition, pour en découvrir l'envers.

D'autre part, les fils de mon parcours se sont particulièrement emmêlés sur la question de l'imagerie médicale. Les images que celle-ci livre de l'intérieur du corps m'ont paru aussi séduisantes que problématiques. En effet, tout comme la cartographie, l'imagerie médicale est ambiguë parce qu'elle a vocation à réduire le corps vécu à un ensemble de données

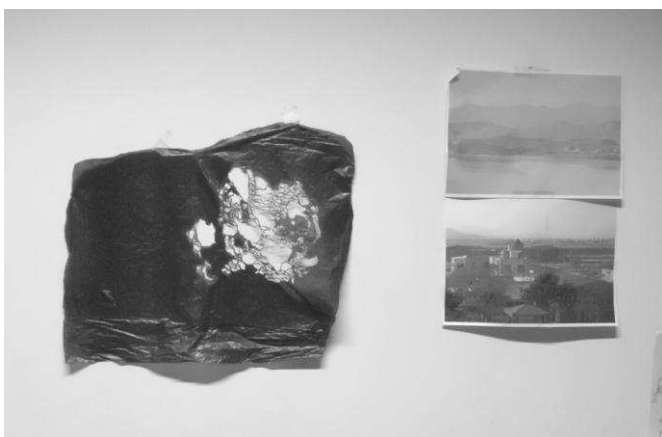
objectives, mais au-delà et presque à son insu elle présente une certaine richesse plastique. Paradoxalement, une telle proximité avec le corps fait perdre la notion même de corps, pour ouvrir vers une rêverie de l'espace toute subjective. Ainsi fouillé, l'organisme devient une étendue mystérieuse offerte à l'imagination, un vaste *territoire-peau*.

A ce jour, ma production renvoie seulement métaphoriquement au corps disséqué, sans emprunter les contours d'aucune imagerie précise. Du symbolique, je souhaiterais passer à un lien plus direct avec le corps tel que le rend visible la médecine, en prenant pour modèle les photographies d'un organe qui suscite mon intérêt : l'œil, et tout particulièrement la rétine. En effet, cette membrane, véritable peau interne de l'œil est à la fois minuscule et immense, puisque vient s'y refléter tout ce que nous voyons. Recevant les impressions pour les transmettre au nerf optique, la rétine est au fondement du processus de vision mais aussi des arts visuels dans leur ensemble.

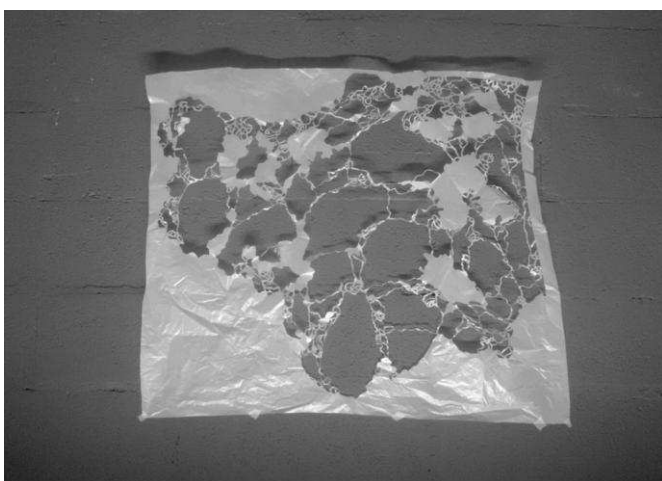
La figure de la rétine soulève de nombreuses questions plastiques qui me paraissent essentielles : le rapport entre le réel et sa représentation, l'envers de l'image, la question du double, mais aussi de l'inversion. Sorte de pellicule au fond de la chambre noire de l'œil, la rétine capte la lumière et permet de voir le monde. Cependant, par une inversion du regard, cette peau fait elle-même image, avec ses faisceaux veineux délicats, ses taches nimbuleuses et sa spatialité courbée. La beauté des angiographies rétiniennes est paradoxalement exacerbée par les anomalies et maladies qui l'affectent. Cependant, même si cette imagerie de l'œil est fascinante, tout en sondant les profondeurs du corps, elle reste néanmoins à la surface de l'être, en ce qu'elle ne permet pas de saisir la dimension vécue du corps. Aussi, une voie à poursuivre serait celle d'une imagerie médicale qui, au-delà du constat rationnel de phénomènes physiologiques, s'attacherait à l'être dans sa globalité. Une imagerie plus équivoque, plus expérimentale, en concordance avec les remous internes de la matière.

ANNEXES

Ces quelques photographies présentent à titre indicatif des premières versions, ou des étapes de travail, qui sont à mettre en relation avec la version définitive dans le développement du mémoire.



Organiplastie #1, version I, dans l'atelier, avant d'être accidentellement détruite, 2012, sac plastique noir.



Organiplastie #2, version I, avant d'être accidentellement jetée, version I, 2012, bâche translucide.



Organiplastie #6 en cours de fabrication, 2013, sac poubelle noir.

GLOSSAIRE

- abstraction 57
angiogramme, 71
angiographie, 63
cadre, 30
cadres, 17
cartographie, 42
chair, 62
chutes, 107
circulation, 63
Concept spatial, 76
contrainte, 30
déchet, 84
décomposition, 109
dentelle, 82
détruire, 110
diaphane, 70
dissection, 57
durée, 30
écorché, 62
emphase, 98
endoscopie, 66
éphémère, 106, 109
être-fragile, 68, 79
flux, 73
gravure, 72
guenille, 84
GUTAI, 87
hasard, 27, 102
hors-champ, 17
image, 57
imagerie, 60, 113
imprévu, 27
indicielle, 31
invisible du corps, 72
légèreté, 96
lumière, 91
macule, 26
Map Art, 43
Marsyas, 54, 56, 93
matière, 86
moi-peau, 41
motif, 52
mou, 103
nimbuleux, 21
noir, 90
ombre, 49
organique, 80, 93
ouverture, 99
paysage, 45
peau, 34, 82
pendre, 99
pesanteur, 104
pièce, 17
pièces, 82
plastémique, 29
plastique, 80
polyéthylène, 80, 87
poussière, 107
processus, 31
questionnement, 104
radiographie, 60
réalisme, 32
reconfiguration, 32
ressenti, 79
réticulation, 32
rêverie, 19
rhizome, 42
rythme, 91
sac poubelle, 85
scalpel, 56
système nerveux, 64
tas, 107
tatouage, 50
territoire-peau, 42
tissu, 82
trace, 32
triptyque, 89
vagabondage, 43
vêtement, 86
vide, 17, 93, 102
viscéral, 65

INDEX DES NOMS PROPRES

- ALBERTI Léon Battista, 77
ALDWORTH Susan, 71
ANZIEU Didier, 41
ARISTOTE, 86
BACHELARD Gaston, 8
BERGSON Henri, 30
BRUSATIN Manlio, 3
BUCI-GLUCKSMANN Christine, 106
BUREN Daniel, 50
CHENG François,, 17
COLONNA Francesco, 55
COZENS Alexander, 25
DAGOINET François, 19
DELEUZE Gilles, 18, 42
DERRIDA Jacques,, 17
DI MAGGIO Elisabetta, 46
DIDI-HUBERMAN Georges, 13
DUBUFFET Jean, 100
DUCHAMP Marcel, 107
FLAUBERT Gustave,, 103
FONTANA Lucio, 76
FOUCAULT Michel, 50
FRECHURET Maurice, 103
FRECHURET Maurice, 27
GUTAI, 87
HATOUM Mona, 66
HESSE Eva, 39
KANDINSKY Wassily, 32
KAPOOR Anish, 92
KRAUSS Rosalind, 40
KUNDERA Milan, 96
LACAN Jacques, 41
MATISSE Henri, 21
MERLEAU-PONTY Maurice, 36
METZGER Gustav, 109
MICHAUD Philippe-Alain, 32
MICHAUX Henri, 15
MOERMAN Jean-Luc, 51
MONTAIGNE (DE), Michel, 3
MORRIS Robert, 99
MOTHERWELL Robert, 79
NAPOLI Davide, 29
OULIPO, 31
PEARLMAN Mia, 24
Pierre SOULAGES, 90
PLATON, 86
RANCIERE Jacques, 32
RESNAIS Alain, 82
RIEGL Alois, 110
ROCHE Denis, 34
TUTTLE Richard, 98
VALÉRY Paul, 34
VESALE André, 61
VINCI (DE) Léonard, 27, 63
ZOUZE (LA), 84

TABLE DES PRODUCTIONS PERSONNELLES

<i>Organiplastie #8</i> , 2013, sac poubelle noir, env. 21 x 27 cm.	15
<i>Organiplastie #9</i> , 2013, sac en plastique blanc, fil, 30 x 100 cm (en cylindre).	22
Esquisse, 2012, encre noire sur papier, 21 x 29,7 cm.	28
<i>Organiplastie #2</i> en cours de réalisation.	35
<i>Organiplastie #7</i> soulevée par le vent, 2013, bâche en plastique translucide, 170 x 24 cm.	37
<i>Sans titre</i> , 2013, photographies numériques mettant en scène une <i>organiplastie</i> découpée dans du film étirable en polyuréthane.	44
<i>Sans titre</i> , (<i>bustier d'ombre</i>), 2013, photographie numérique mettant en scène une <i>organiplastie</i> découpée dans une bâche translucide.	48
<i>Organiplastie #1</i> , sac plastique noir, 2013, 22 x 34 cm, deuxième version.	58
<i>Organiplastie #2</i> , 2013, version II, bâche en plastique translucide, 90 x 75 cm.	69
<i>Organiplastie #6</i> , 2013, polyéthylène noir, 90 x 100 cm.	75
<i>Sans titre</i> (<i>Robe-réticules</i>), 2013, photographie numérique, mise en scène d'une <i>organiplastie</i> taillée dans du film étirable noir.	83
<i>Sans titre</i> (<i>Bustier-réticules</i>), 2013, photographie numérique, mise en scène d'une <i>organiplastie</i> taillée dans du film étirable noir.	83
<i>Organiplastie #5</i> , 2013, film étirable en polyéthylène noir, 90 x 110 cm.	88
<i>Organiplastie #4</i> (<i>Mappemolle</i>), , 2013, bâche translucide en polyéthylène, 104 x 130 cm.	95
<i>Organiplastie #3</i> , 2013, sac poubelle en polyéthylène, env. 90 x 150 cm.	101
Chutes de <i>l'organiplastie #1</i> au sol, 2012, polyéthylène.	106
<i>Organiplastie #1</i> , version I, dans l'atelier, avant d'être accidentellement détruite, 2012, sac plastique noir.	115
<i>Organiplastie #2</i> , version I, avant d'être accidentellement jetée, version I, 2012, bâche translucide.	115
<i>Organiplastie #6</i> en cours de fabrication, 2013, sac poubelle noir.	115

TABLE DES REFERENCES ARTISTIQUES

Mia Pearlman, <i>Gyre</i> , 2008, 200 x 300 x 400 cm, papier, encre de chine, pâte adhésive, trombones, Islip Art Museum, Long Island, NY.....	24
Alexander Cozens, <i>Planche 12</i> , 1785, encre sur papier, issu de la <i>Nouvelle Méthode</i>	26
Elisabetta Di Maggio, <i>Sans titre</i> , 2007, mouchoirs en papier découpés au scalpel, dimensions variables, coll. galerie Laura Bulian.	46
Eva Hesse, <i>Contingent</i> , 1969, fibre de verre renforcée et latex sur gaze, 8 éléments, hauteur de chaque élément : de 289,6 cm à 426,7 cm, largeur : de 91,4 cm à 122 cm, coll. Galerie Nationale d'Australie.	39
Jean-Luc Moerman, <i>Sans Titre</i> , 2012, feutre sur papier, 145 x 180 cm.....	51
André Vésale, <i>De Humani Corporis Fabrica</i> , Paris, Bibliothèque Nationale de France, gravure sur bois, 1543.	61
Léonard de Vinci, dessins anatomiques, <i>Planche XXII</i> , vaisseaux cervico-brachiaux, 1504-1506, encre sur papier.	63
Susan Aldworth, <i>Brainscape 24</i> , 2006, gravure et aquatinte, 30 x 25 cm.....	71
Wolfgang Tillmans, <i>Mental Picture #97</i> , 2001, 50.8 x 40.6 cm, épreuve chromogène unique, coll. Galerie Fraenkel.	73
Lucio Fontana, <i>Concette spaziale/la fine di Dio</i> , 1963, huile sur toile, paillettes, 178 x123 cm, coll. Teresita Fontana, Milan.....	76
<i>Evelyne House of Shame</i> , Traces, 2009-2012,	85
Musée des Beaux-Arts du Palais Longchamp à Marseille, 23 et 24 juin 2009, en partenariat avec le Festival de Marseille.	85
Pierre Soulages, <i>Peinture</i> , 2009, triptyque, acrylique sur toile, 181 x 244 cm.	90
Richard Tuttle, <i>Pale Blue Canvas</i> , 1967, toile teinte, 163 x 180 cm, orientation variable.	97
Robert Morris, <i>Wall Hanging</i> , 1969-1970, de la série « Felt Piece », feutre découpé, 250 x 372 x 30 cm, donation Daniel Cordier.	99
Robert Morris, <i>Tangle</i> , 1967, feutre, env. 296 x 265 x 160 cm.	104
Marcel Duchamp, Man Ray, <i>Élevage de poussière</i> , 1920, photographie argentique, 23.9 x 30.4 cm.	106
Gustav Metzger lors de la démonstration à la South Bank, Londres, 1961, toiles de nylon, métal, acide chlorhydrique, env. 2 x 3,5 x 2 m.....	109

TABLE DES ILLUSTRATIONS MEDICALES

Photographie légendée de coupe de l'épiderme en microscopie optique.....	35
Muscle fléchisseur radial du carpe en microscopie électronique :	60
les tendons et le système de glissement multifibrillaire.	60
Vascularisation du foie, artériographie par soustraction (tiré de WEIR Jamie, <i>Anatomie du corps humain, Atlas d'imagerie</i> , Amsterdam, Elsevier, 4eme édition, 2010).....	63
Reseau de neurones	64
Intestin grêle et sa vascularisation, photographie.....	65
Cliché radiographique de l'abdomen après absorption de produit de contraste par voie orale.....	65

BIBLIOGRAPHIE

- ALBERTI, *De Pictura*, livre II, 1435, rééd. Paris, Allia, 2007.
- ANZIEU Didier, *Le Moi-peau*, Paris, éd. Dunod, 1985.
- ANZIEU Didier, *Les Enveloppes psychiques*, Paris, éd. Dunod, 2000.
- ARASSE Daniel, *Le Détail, Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.
- BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, coll. « Les massicotés », 1948.
- BACHELARD Gaston, *L'Eau et les Rêves*, José Corti, 1942.
- BACHELARD Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960.
- BACHELARD, *La Terre et les rêveries et la volonté, Essai sur l'imagination des forces*, Paris, José Corti, 1948.
- BERGSON Henri, *Essais sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 1889.
- BERTHET Dominique (dir.), *L'Imprévisible dans l'art* Paris, l'Harmattan, série Esthétique, coll. « ouverture philosophique », 2012.
- BLISTENE Bernard, *Lucio Fontana*, Centre Pompidou, « l'héliotrope », 1987.
- BOSSEUR Jean-Yves, in *Vocabulaire des arts plastiques au XXe siècle*, Paris, Minerve, 2008.
- BRUSATIN Manlio, *Histoire de la ligne*, trad. Anne Guglielmetti, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1993, rééd. 2002.
- BUCI-GLUCKSMANN Christine, *L'Œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996.
- BUREN Daniel, *Mise en garde, Les Ecrits*, vol 1, 1969.
- CABANNES Pierre, *Entretiens*, Paris, Belfond, 1967.
- CELANT Germano, *Richard Tuttle, senza titolo*, Rome, Bulzoni, 1974.
- CEYSSON Bernard, *Soulagés*, Paris, Flammarion, coll. « Tout l'art », 1996.
- CHABERT Catherine et ANZIEU Didier, *Les Méthodes projectives*, Paris, PUF.
- CHAR René, "Dans la pluie giboyeuse", *Le Nu perdu*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1978.
- CHENG François, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Paris, éd. du Seuil, 1991.
- COLONNA F., *Le Songe de Poliphile ou Hypnerotomachia Poliphili*, Venise, Alde Manuce, 1499.
- COZENS Alexander, *Nouvelle méthode pour assister l'invention dans le dessin de compositions originales de paysages*, Paris, Allia, 1985, rééd. 2005.
- DAGOGNET François, *Rematéraliser, matières et matérialismes*, Paris, Vrin, 1989.
- DAGOGNET François, *La peau découverte*, le Plessis Robinson, Institut Synthelabo, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », 1998.
- DALI Salvador, *La Vie secrète de Salvador Dali*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1979.
- DAMASIO Antonio. R. *Le Sentiment-même de Soi, corps, émotions, conscience*, Paris, Odile Jacob, 1999.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2*, Mille plateaux, éd. Minit, 1980.
- DELEUZE Gilles, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Editions de Minit, coll. « Critique », 1988.
- DERRIDA Jacques, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Sur le fil*, Paris, Editions de Minit, coll. « Fables du temps », 2013.
- DUBUFFET Jean, *Bâtons rompus*, Paris, Editions de Minit, 1986.
- FOCILLON Henri, *Vie des formes*, Paris, PUF, 1943, rééd. 2010.
- FRECHURET Maurice, *Le Mou et ses formes, Essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe siècle*.
- FREUD Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, trad. par I. Meyerson, Paris, PUF, 1967.
- GUSMAN Pierre, *L'art de la Gravure*, Gravure sur bois et taille d'épargne, 1917.Paris, Morancé, 1933.

- HENROT Geneviève, *Peaux d'âme*, Paris, éd. Honoré Champion, 2009.
- HEYENGA Laura, *Paper Cutting, contemporary artists, timeless craft*, San Francisco, Chronicle books, 2011.
- KANDINSKY Vassili in *Regards sur le passé, 1913-1918*, Paris, Hermann, 1985.
- KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gonthier, 1964.
- KLEIN Yves, *Corps, couleur, immatériel*, Paris, Centre Pompidou, 2006.
- KRAUSS Rosalind, trad. de l'anglais par J.-P. Criqui, « Notes sur l'index », *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.
- KUNDERA Milan, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, trad. du tchèque par Francois Kerel, *Gallimard*, 1984.
- LACAN Jacques, *Ecrits*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1966.
- LAURENZA Domenica, *Léonard de Vinci, dessins anatomiques*, Paris, Gründ, 2010.
- LE LANNOU Jean-Michel, *Pierre Soulages : Ecrits et propos*, Paris, Hermann Arts, 2009.
- LE THOREL-DAVIOT Pascale, *Le Petit dictionnaire des artistes contemporains*, Paris, Larousse, 1997.
- LIPPARD Lucy, *Eva Hesse*, Cambridge, Da Capo Press, 1992.
- MAKARIUS Michel, *Ruines : Représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*, Flammarion, 2004.
- MARAIS Christian, *L'Age du plastique, Découverte et utilisations*, L'harmattan, coll. « Acteurs de la science », Paris, 2005.
- MATISSE Henri, *Ecrits et propos sur l'art*, Paris, éd. Dom Fourcade Hermann, coll. « Savoir », 1972.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1960.
- MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 64. METZGER Gustav, *Damaged nature, autodestructive art*, London, Coracle Press, 1996.
- MICHAUD Philippe-Alain, *Comme le rêve le dessin*, Paris, éd. Louvre centre Pompidou 2005.
- MICHAUX Henri, *La Vie dans les plis*, Paris, Gallimard, 1949.
- MICHAUX Henri, *L'Espace du dedans*, Paris, Gallimard, 1966.
- MICHAUX Henri, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, tome II, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.
- MIRBEAU Octave, *Le Jardin des Supplices*, Paris, Flaqueulle, 1899.
- MOLLARD-DESFOUR ANNIE, *Dictionnaire des mots et expressions de couleur*, préface, « le noir », Paris, CNRS, 2005.
- MOLLARD-DESFOUR Annie, *Dictionnaire des mots et expressions de couleur*, Paris, CNRS, 2005.
- MONTAIGNE (de) Michel, *Essais II, Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.
- NAPOLI Davide, *La Pensée plastémique*, Paris, Transignum, 2013.
- NEMSER Cindy, *Art Talk: Conversation with Twelve Women Artists*, New York: Charles Scribner's Sons, 1975.
- OULIPO, *Créations, re-créations, récréations*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1988.
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, Paris, Folio, trad. Georges Lafaye, 1, réed. 1992.
- PASCAL Blaise, *Les pensées*, vol.1, Paris, édition P. Dinot, 1817.
- PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974.
- PLATON, *La République*, Paris, Flammarion, 2002, trad. Georges Leroux.
- POLLOCK Griselda and CORBY Vanessa, *Encountering Eva Hesse*, Munich, Berlin Londres, NY, 2006.
- RANCIERE Jacques, *Le Partage du sensible : Esthétique et politique*, Paris, éd. La Fabrique, 2000.
- RANCIERE Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.
- REYMOND Nathalie, *Soulages Pierre, la lumière et l'espace*, Adam Biro, 1999.

- RIEGL Alois, *Le Culte moderne des monuments, son essence et sa genèse*, trad. Dan Wiczorek, Paris, Seuil, 1903, rééd. 1984.
- ROCHE Denis, *La Disparition des lucioles*, Paris, éd. de l'Etoile, 1983.
- ROMEYER Dherbey Gilbert, *La Parole archaïque*, Paris, PUF, 1999.
- SAKKA Michel, *Histoire de l'anatomie humaine*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1997.
- SOULAGES Pierre, *Ecrits et propos*, Paris, Hermann arts, recueilli par Jean Michel le Lannou, 1999.
- SUCHERE Eric (dir.), *Le Geste à l'œuvre, Richard Tuttle & Pratiques contemporaines*, Liénart, coll. « Beautés », 2011.
- VALERY Paul, *L'Idée fixe, Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1919.
- VATURI Jessica (dir.), *Ouvrir/Couvrir*, Paris, Verdier, 2004.
- VELE Magali, *Ecorchés, l'exploration du corps*, Paris Albin Michel, 2001.
- VERGINE Léa, *Quand les déchets deviennent art*, Trash, Rubbish Mongo, Milan, Skira Paperbacks, 2007.
- VESALE André, *De Humani Corporis Fabrica*, Bâle, Johannes Oporinus, 1543.
- VINCI (de) Léonard, *Carnets*, Paris, Gallimard, 1987.
- VINCI (de) Léonard, *Traité de la peinture*, trad. A. Chastel, Paris, Calmann-Lévy, 1651.
- WEIR Jamie, *Anatomie du corps humain, Atlas d'imagerie*, Amsterdam, Elsevier, 4^e édition, 2010.
- WILSON Stephan, *Art et Science*, trad. Gilles Berton, Paris, Thames & Hudson, 2010.
- XENOPHON - *Anabase*, Paris, Belles Lettres, rééd. 1993.

Catalogues d'expositions :

- Anish Kapoor, Monumenta 2011: Léviathan*, RMN, Paris, 2011.
- Groupe Zéro, l'avant-garde internationale des années 1950-1960*, Saint-Etienne, Musée d'Art Moderne de St-Étienne, 2006.
- Mona Hatoum*, Paris, Phaidon, 1997.
- Vides, une rétrospective*, Centre Pompidou/ Kunsthalle Bern, centre Pompidou-Metz, 2009.

Revue :

- Annales de Chirurgie Plastique Esthétique*, Volume 57, Issue 5, Octobre 2012.
- BERTHET Dominique (dir.), *L'imprévisible, Recherches en Esthétique*, Revue du CEREAP, n° 15, 2009.
- JOSEPH Franz et VAN DER GRINTEN Hans, « *Au sujet de Joseph Beuys* », extraits de textes publiés entre 1969 et 1984, trad. de l'allemand par I. Roeland, *La part de l'Œil* 6, 1990.
- KRAUSS Rosalind: *Eva Hesse: Contingent*, October files n°3, Nixon.
- REKACEVITZ Philippe : *La cartographie, entre science, art et manipulation* in *Le Monde diplomatique*, février 2006.
- SOULAGES Pierre, *Chacun sa réalité*, Vingtième Siècle n° 9, 1957.
- SOULAGES Pierre, *Pierre Soulages parle de sa peinture, des vitraux de Conques, de la peinture*, (entretiens vidéographiques), Garcia Forner (Clause), Blondet (Nina), réalisation Soulet, (Jean), CNDP/CRDP 34, 1998
- WOOD D., "Map Art, Cartographic Perspectives": *Journal of the North American Cartographic Information Society*, N° 53, hiver 2006.

Conférences :

FOUCAULT Michel, *Le corps utopique, hétérotopies*, Paris, Nouvelles éditions Lignes, 2009 (retranscription de la conférence radiophonique prononcée 7 décembre 1966 sur France Culture).

GLISSANT Edouard : *De la pensée archipélique au Tout-Monde*, Colloque international de New York, décembre 1998.

MINSKY Marvin, Conférence de 1996, citée par HAYLES N. Katherine, *How we became posthuman*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999.

Sites internet :

<http://jean-luc-moerman.be>

<http://www.ac-nancy-metz.fr/enseign/svt/program/fichacti/fich1s/synap2/accueil.htm>.

<http://www.lazouze.com/Page/Evelyne-House-of-Shame>.

