



**HAL**  
open science

# Mon ciel est différent du tien : expériences plastiques entre art, langage et science

Débora Lemos Bertol

► **To cite this version:**

Débora Lemos Bertol. Mon ciel est différent du tien : expériences plastiques entre art, langage et science. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01044584

**HAL Id: dumas-01044584**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01044584>**

Submitted on 23 Jul 2014

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

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

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE  
UFR04 – ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART

Débora LEMOS BERTOL

**MON CIEL EST DIFFÉRENT DU TIEN**

*Expériences plastiques entre Art, Langage et Science*

Réalisé sous la direction du Professeur Yann TOMA

Mémoire présenté pour l'obtention du diplôme  
Master 2 Recherche – Arts de l'Image et du Vivant  
Paris, Juin 2014



UNIVERSITE PARIS 1 PANTHEON-SORBONNE  
UFR04 – ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART

Débora LEMOS BERTOL

**MON CIEL EST DIFFÉRENT DU TIEN**  
**Expériences plastiques entre Art, Langage et Science**

Réalisé sous la direction du Professeur Yann TOMA

Mémoire présenté pour l'obtention du diplôme  
Master 2 Recherche – Arts de l'Image et du Vivant

Paris, Juin 2014

## **REMERCIEMENTS**

Je tiens à remercier sincèrement

Médéric Beaunier,

Ma famille,

Ana Fausta Borghetti, pour m'avoir permis de rencontrer l'astronome et professeur Walmir Tomasi Cardoso,

Jérôme Dupin, pour l'encouragement,

et tout particulièrement M. Yann Toma, pour avoir accepté de diriger ce projet encore sans forme il y a quelques mois.

## **RESUMÉ**

Y a-t-il un seul ciel ou bien une multiplicité ? Cette étude examine comment les données scientifiques, aussi bien que les différentes interprétations artistiques sur ce sujet inspirent ma recherche plastique. Il est aussi question de comprendre dans quelle mesure l'articulation entre Art, Science et Langage peut contribuer à l'enrichissement des processus artistiques et encourager de nouveaux rapports avec la réalité. Ces différentes connaissances, mises en relation, peuvent donner origine à un univers plastique personnel.

## **MOTS-CLÉS**

Anachronisme – Astronomie – Ciel – Constellation – Complexité – Cosmos – Désordre – Dialogue – Émergence – Espace – Expérience – Gravitation – Histoire de l'Art – Horizon – Image – Infini – Langage – Littérature – Mathématiques – Nuage – Ordre – Perception – Réel – Relativité – Science – Système – Temps – Univers

## SOMMAIRE

<b>INTRODUCTION</b> .....	8
<b>I / MATIÈRES</b> .....	13
<b>1. Un ciel, des ciels : une poétique de carte postale</b> .....	16
Défier le regard.....	16
<b>1.1. De l'horizon</b> .....	19
a) L'Impossibilité de l'horizon.....	19
b) De l' <i>Atlas</i> à l'œuvre : recomposer le ciel.....	20
c) Faire voyager le regard.....	26
<b>1.2. Des constellations</b> .....	28
a) Fantômes ancestraux.....	28
b) Une histoire de rencontres.....	29
c) Les Constellations et leurs Images.....	35
<b>2. L'Ordre du désordre : les merveilleux nuages</b> .....	39
L'Espace complexe de la rêverie.....	39
<b>2.1. Nuage de mots</b> .....	42
a) Lire ou Regarder ?.....	42
b) Compter des mots pour former une histoire.....	43
c) Chasser des mots pour former des dialogues.....	49
<b>2.2. Nuage d'épingles</b> .....	51
a) Le Processus créatif : de l'ordre ou du désordre ?.....	51
b) De l'objet infiniment petit.....	52
c) Vers un arrangement potentiellement immense.....	57
<b>II / FORCES</b> .....	60
<b>1. L'Image fluide : l'espace mouvant de la vidéo</b> .....	64
Mouvements poétiques.....	65
<b>1.1. Gravitation</b> .....	68
a) La Plasticité gravitationnelle.....	68
b) L'Inexorabilité de la chute.....	71
c) Images de la déformation.....	76

<b>1.2. Opposition</b> .....	79
a) L'Identité.....	79
b) Le Reflet.....	80
c) Le Crépuscule.....	84
<b>2. Je compte donc je suis : des nombres à l'infini dans l'œuvre d'art</b> .....	90
Les Chiffres comme matière.....	90
<b>2.1. Le Temps</b> .....	92
a) Un bref aperçu du temps.....	92
b) Manipuler le temps.....	95
c) Matérialiser le temps.....	97
<b>2.2. Les Chiffres</b> .....	102
a) Du zéro à l'infini.....	102
b) Le Numérique comme support.....	108
<b>CONCLUSION</b> .....	110
<b>GLOSSAIRE</b> .....	113
<b>TABLE DES ILLUSTRATIONS</b> .....	115
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	119
<b>ANNEXES</b> .....	125



*Un artiste se sent toujours un peu gêné quand on lui demande de s'expliquer sur son œuvre. Ses ouvrages devraient parler par eux-mêmes, particulièrement quand il s'agit d'ouvrages de valeur.*

*Par conséquent que dois-je faire ? Faut-il que je m'arrête ?*

*Non ! car ce que j'appelle l'« indéfinissable sensibilité picturale » interdit absolument, et précisément, cette solution personnelle.*

*Alors...*

Yves Klein<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Yves Klein, *Manifeste de l'Hôtel Chelsea*, Klein Archives [en ligne], 1961.

## INTRODUCTION

*Le ciel offre cet effrayant phénomène : toujours la lumière, jamais la certitude.*

*Les distances démesurées des astres font que le ciel, à parler rigoureusement, est toujours à l'état d'illusion.*

Victor Hugo<sup>2</sup>

Toutes les cultures humaines observent et ont observé le ciel. La vie humaine, telle que nous la menons sur notre planète, nous la devons au lien étroit entre nos ancêtres et les phénomènes célestes. La construction de cosmogonies, attestée par les récits des plus différentes civilisations, témoigne de la perpétuelle préoccupation de l'homme envers la formation et la constitution de l'Univers. La production culturelle, quant à elle, depuis toujours décrit et interprète les phénomènes cosmiques. L'Archéologie prouve que, déjà durant la Préhistoire, les productions aujourd'hui considérées comme artistiques étaient liées à la mécanique céleste. Certaines peintures des grottes de Lascaux, par exemple, semblent correspondre parfaitement au dessin de certaines constellations, quand les rayons de Soleil pénètrent l'espace le jour du solstice d'été<sup>3</sup>. Des ruines de Stonehenge à celles de la civilisation Maya, en passant par les pyramides égyptiennes et le personnage de l'astronome-sacerdoce dans de maintes sociétés antiques, le ciel a toujours été un élément central pour le développement des civilisations. La structure de l'Univers, la disposition des étoiles dans le ciel, les liens entre cosmos et nature terrestre, ce sont autant de sujets abordés depuis l'Antiquité et qui ont abouti dans la maîtrise du temps, de la sphère terrestre et dans la conquête de l'espace.

Mais ce regard vers l'extérieur a aussi la particularité de remettre sans cesse en question notre propre intimité. Le ciel qui nous unit est aussi celui qui nous sépare, car il

---

<sup>2</sup> Victor Hugo, *Proses philosophiques*, « Les Choses de l'infini » [en ligne], 1865.

<sup>3</sup> Chantal Jègues Wolkiewiez, *L'Éthnoastronomie, nouvelle appréhension de l'art préhistorique : comment l'art paléolithique révèle l'ordre caché de l'Univers*, Nîmes, Antipode Éditions du Puits de Roule, 2012.

est un seul et même écran sur lequel sont projetées nos plus différentes idées et croyances personnelles. En réalité, notre relation avec lui peut être comparée à une danse, qui nous approche et nous éloigne continuellement. Le ciel est ainsi un espace paradoxale, où se rencontrent le sensible et le sensé, le rêve et la raison.

Les artistes, acteurs culturels actifs dans le fil de l'Histoire, ont également toujours gardé la tête dans les étoiles. Artiste-alchimiste, artiste-savant, artiste-chercheur, ce lien indissociable entre art et découvertes scientifiques se cultive depuis la nuit des temps, et peut encore être constaté de manière remarquable dans notre époque contemporaine. Depuis la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, art et cosmos nouent en effet un dialogue permanent, qu'il s'agisse d'une création imaginaire ou bien d'un rapport direct avec les progrès scientifiques. La conquête spatiale et la multiplication de nouvelles découvertes sur l'Univers, ainsi que la popularisation des différents moyens de communication, ont incité d'innombrables plasticiens, designers, musiciens, cinéastes et architectes à explorer les rapports entre ciel et terre<sup>4</sup>.

Qu'y a-t-il ? Qu'observons-nous ? Les questions posées incitent déjà cette relation. Si l'Univers que nous connaissons est communément appelé « Univers observable », c'est que sa compréhension est intimement liée au regard. Les images sont donc puissantes et les disciplines visuelles s'y retrouvent naturellement.

Si ce sujet est au centre de mon intérêt plastique, c'est grâce à une rencontre. « *Tout le monde ne voit pas le ciel de la même façon.* » Cette phrase, prononcée par un astronome spécialiste des mythes indigènes brésiliens<sup>5</sup> à propos de leur vision des constellations, m'a profondément bouleversée. L'idée que le ciel est une chose mouvante, en éternelle mutation et vue de différentes façons selon l'endroit, la culture ou l'origine de chacun, est captivante et tient quelque chose du sublime. En effet, on ne peut pas tous *voir* le ciel de la même façon car il se métamorphose à chaque instant. De la matière aux couleurs, de la courbe aux objets, de la lumière aux coordonnées, la voûte céleste n'est jamais la même. Dès lors que l'on s'y intéresse et commence à approfondir le sujet, l'on ne peut que s'enchanter par son immensité et sa complexité. Par conséquent, notre perception et notre compréhension du monde sont immédiatement bouleversées.

---

<sup>4</sup> Jean Clair, *Cosmos : du romantisme à l'avant-garde* (catalogue d'exposition), Paris, Gallimard et Montréal, Musée des beaux-arts, 1999.

<sup>5</sup> Le professeur Walmir Tomasi Cardoso, astronome-chercheur à la Pontifícia Universidade Católica (PUC) de São Paulo.

Dans ma pratique artistique, j'ai toujours cherché à mettre en relation différents savoirs pour suggérer une relativisation du regard<sup>6</sup>. L'Astronomie et la Cosmologie se sont ainsi naturellement intégrées à mes recherches et ont aujourd'hui une place centrale. Le ciel est devenu matière conceptuelle et plastique de travail. Conceptuelle, car il ne s'agit pas simplement de créer des pastiches, à travers des reproductions formelles et matérielles. Si les représentations célestes sont présentes, c'est sous un regard provocateur. Ce à quoi je m'attache est principalement de suggérer d'autres façons d'appréhender et de percevoir les choses ; de provoquer une articulation entre le regard, le concept et l'imagination ; de proposer de nouveaux dialogues. Et il n'y a rien de plus propice, il me semble, que les découvertes sur l'Univers et ses évolutions pour mettre en cause les certitudes et inviter à imaginer d'autres possibilités pour le réel.

Aussi, mon parcours professionnel a constamment oscillé entre pratique et théorie, entre mot et image. Le langage joue donc un rôle très important dans ma production, en tant qu'il est capable, lui aussi, de mettre en cause la perception et les modes d'interprétation du monde. De ce fait, ma recherche artistique se trouve dans ce « court intervalle du rêve et de la pensée, de l'image et de la parole<sup>7</sup> ». C'est une pratique transdisciplinaire qui joue avec les codes des différents domaines de la connaissance, pour construire une visualité située dans l'interstice de la raison et de la sensibilité. Il s'agit, comme l'invite Bachelard, de proposer des expériences plastiques qui « à la fois rêvent et pensent ».

Si je parle d'expérience, c'est que, d'une part, je conçois la production de l'art comme une véritable recherche, où je collecte, analyse et reconstruis les données qui me parviennent. Je m'approprie les concepts, les modes de raisonnement et les images des différents univers, à fin d'en créer mon propre. Telle une pratique de laboratoire, je ne peux pas toujours anticiper les résultats avant d'être effectivement au travail, où je dois intégrer les bouleversements, les hasards et les nouvelles implications qui peuvent surgir lors de la pratique. Le geste a donc un poids très important. D'autre part, je ne m'intéresse pas à la simple production d'objets esthétiques. L'œuvre d'art doit, à mon sens, provoquer des échanges actifs entre les personnes qui la vivent<sup>8</sup>. L'art ne doit pas simplement *montrer*

---

<sup>6</sup> Le mot regard est, ici, compris d'une manière globale : je pense autant au regard visuel, objectif, qu'au regard subjectif, lié à notre interprétation des choses.

<sup>7</sup> Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*, Paris, Le Livre de poche, 2005, p. 20.

<sup>8</sup> Il est important de souligner que je n'apprécie absolument pas le mot passif *spectateur*, et évite autant que possible de l'employer. Comme l'œuvre d'art est, pour moi, un espace d'échanges, j'estime que le terme qui définit l'être avec qui ces échanges sont produits mériterait d'être revu et

quelque chose à quelqu'un qui le *regarde*, mais il doit véritablement suggérer, inciter, engendrer des processus complexes qui rompent avec la seule superficie esthétique.

Les œuvres que je produis peuvent prendre la forme de dessins, de photographies, de vidéos, d'installations et d'autres objets variés, fréquemment déclinés en séries. Les éléments le plus souvent utilisés sont les épingles, les cartes postales, les chiffres, les mots et mes propres mains. Les supports sont choisis en fonction de chaque problématique, et je n'hésite pas à me confronter à de nouvelles techniques ou matériaux, tant que cela permet à l'idée de prendre forme. Comme le travail se déroule dans une zone de croisements, je me permets certaines libertés poétiques, où l'exactitude scientifique peut ne pas être prouvée (bien que j'essaie au maximum de trouver les points de rencontre), l'objectif étant essentiellement d'agir (et d'interagir) dans les entre-deux.

Les productions analysées dans ce mémoire ont comme devise *Mon ciel est différent du tien*. Habituellement le travail artistique véhicule les points de vue, mais ici la source d'inspiration est déjà protéiforme. Y a-t-il un seul ciel ou bien une multiplicité ? Cette étude a pour objectif d'examiner comment les données scientifiques, aussi bien que les différentes interprétations artistiques sur ce sujet inspirent ma recherche plastique. Aussi, dans quelle mesure l'articulation entre Art, Science et Langage peut contribuer à l'enrichissement des processus artistiques et encourager des nouveaux rapports avec la réalité ? Ces dialogues transversaux peuvent-ils inciter l'émergence d'une « plasticité aérienne<sup>9</sup> » ?

Les réflexions sont divisées en deux parties. Dans un premier temps, à travers le chapitre nommé « Matières », sont étudiées des œuvres liées à l'objet fini, sous une forme plus traditionnelle. Assemblages, collections, répétitions... gestes et objets du quotidien sont ici à la base de productions liées à la matière palpable. Ensuite, dans le chapitre « Forces », sont analysées des productions d'ordre immatériel et/ou participatif. Les effets des forces physiques sur le corps, ainsi que les chiffres et les calculs sont le sujet de vidéos et de propositions pour le support numérique. Des thématiques aussi variées que l'horizon,

---

complexifié. De même, dans ma conception l'on ne *regarde* pas une œuvre d'art. C'est un processus beaucoup plus compliqué, qui agit à plusieurs niveaux – d'où le terme *expérience*, qui me semble, si pas idéal, au moins plus adapté.

<sup>9</sup> Pour faire écho au terme de Bachelard.

le nuage, les constellations, le jour, la nuit, la pesanteur, le temps et l'infini conduisent l'ensemble des productions.

Le mémoire se configure ainsi comme une trame, où les sujets s'amorcent, se superposent et se croisent, dans une perspective non linéaire. Un même concept peut être valable autant pour la réflexion théorique que pour la plasticité finale des œuvres, et ils parcourent le texte comme l'eau parcourt le sable, s'intégrant à sa structure et à son apparence. Le ciel est objet de représentation et de théorisation. Il est autant forme que métaphore ; autant matière que prétexte.

Ma production étant assez diversifiée, j'ai choisi de présenter un ensemble important d'œuvres. Chaque sujet sera donc traité brièvement pour pouvoir rendre compte de la variété des propositions. Par moments, la nature de certaines œuvres incite plus à une réflexion théorique, tandis que d'autres demandent une explication technique plus approfondie. Enfin, je n'ai pas la prétention d'apporter uniquement des réponses – ce sont les questions qui me motivent.

## I / MATIÈRES

*Ce que toute image, quelle qu'en soit la forme, doit avoir en commun avec la réalité pour pouvoir proprement la représenter – correctement ou non – c'est sa forme logique, c'est-à-dire la forme de la réalité.*

Ludwig Wittgenstein<sup>10</sup>

L'Univers est composé de 92 éléments naturels, plus 24 synthétisés par l'homme, qui, combinés entre eux, donnent forme à la matière. Ces éléments sont à leur tour constitués des 3 particules élémentaires identifiées à ce jour : le quark, l'électron et le neutrino<sup>11</sup>. Ces trois unités inframinces, agencées en combinaisons variées, sont à elles seules responsables de l'apparence et des propriétés de tout ce que nous connaissons. La vie biologique quant à elle est due à la présence de l'ADN dans les cellules. S'apparentant à une échelle hélicoïdale, il est composé de quatre parties moléculaires : les célèbres lettres du code génétique A, T, C et G. Comme nous l'explique Carl Sagan, « chaque forme de vie sur Terre possède un manuel d'instructions différent, écrit essentiellement dans la même langue<sup>12</sup>. » Si les organismes sont différents, c'est simplement grâce aux différentes interactions programmées dans leurs acides nucléiques – un même alphabet, structuré dans une innombrable variété de « langues ».

Intéressée par les Sciences et possédant également une formation littéraire, le rapprochement entre les deux domaines me semble évident. Les structures biologiques et physiques de l'Univers connu renvoient au langage. Les différentes langues humaines sont formées par leurs unités élémentaires – lettres ou idéogrammes –, qui, agencées entre elles, sont capables de produire une variété de mots, de phrases et de discours, qui servent aux

---

<sup>10</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 2013, p. 39-40.

<sup>11</sup> Hubert Reeves, *Chroniques des atomes et des galaxies*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 163-166.

<sup>12</sup> Carl Sagan, *Cosmos*, New York, Ballantine Books, p. 21. Toutes les citations de ce livre ont été traduites par mes soins.

plus simples échanges jusqu'aux plus complexes créations littéraires et philosophiques. L'alphabet latin et les langues qui en résultent sont une preuve de cette diversité.

Ludwig Wittgenstein n'avait-il pas déjà mis en relation la structure du langage et de la pensée avec la logique scientifique (chimique et mathématique) ? Le philosophe procède à une distinction entre les faits atomiques, qui seraient des vérités, et des faits moléculaires, qui seraient des arguments. L'essentiel, pour lui, étant le rapprochement des structures *logiques* des choses.

C'est dans une logique matérialiste que s'inscrivent les productions de cette première partie. Le matérialisme je l'entends dans un double sens. Le premier est celui que nous venons de voir, lié à la logique de la structuration de la matière, composée d'infimes unités qui s'assemblent entre elles. Les particules élémentaires de l'Univers et du langage sont capables de *donner forme* aux choses – comme l'agencement des briques dans l'architecture. Cette première interprétation est liée au processus artistique mais aussi au langage. Dans mon travail, je fais appel à lui autant comme catalyseur de la perception que comme matière première. Je peux me servir de la logique qui régit les langues pour concevoir des œuvres visuelles, ou bien jouer avec les mots (normalement dans le titre) pour proposer de nouvelles interprétations à des choses que nous connaissons déjà. Le langage est donc matière plastique ou logique interne.

D'autre part, sous son aspect pragmatique, le mot « matière » fait référence aux propriétés physiques de tout ce qui possède une forme de corporéité. Il s'agit ainsi de cogiter sur des productions relatives à l'objet, c'est-à-dire à une forme plus traditionnelle de l'art. Ce sont des œuvres qui peuvent plus « naturellement » être exposées et accrochées dans un environnement institutionnel. Aussi, les objets en question sont majoritairement résultants d'interventions faites sur des produits issus de l'industrie. Plus particulièrement, ce sont des travaux faits avec des cartes postales et des épingles, avec lesquels je joue, je compose et recompose. Il est question donc de déplacements et d'interventions sur des choses déjà existantes dans la société.

Toutefois je ne cherche pas particulièrement à remettre en question le *statut* de l'œuvre d'art. Il me semble que la production artistique peut être absolument contemporaine sans pour autant faire disparaître l'objet. En effet, l'objet artistique lui-même doit être capable de soulever les problématiques inhérentes à notre temps. Pour



encore citer Wittgenstein : « Les objets contiennent la possibilité de toutes les situations<sup>13</sup>. »

---

<sup>13</sup> Ludwig Wittgenstein, *Op. cit.*, p. 35.

## 1. Un ciel, des ciels : une poïétique de carte postale

*Il est vrai à la fois que le monde est ce que nous voyons et que, pourtant, il nous faut apprendre à le voir.*

Maurice Merleau-Ponty<sup>14</sup>

### Défier le regard

Parce que constituées d'objets matériels déjà existants, recontextualisés, les œuvres ici étudiées soulèvent aussi des questions liées à la perception. « Toute conscience est conscience perceptive », disait Merleau-Ponty<sup>15</sup>. Les choses et phénomènes qui nous entourent n'existeraient qu'en raison de notre capacité à les percevoir – et puis de les interpréter –, ce qui implique une dimension active du corps. Vérité ou théorie philosophique singulière, le fait est que le domaine de l'Art est par essence lié à la perception. Sans l'activation des sens perceptifs, une œuvre d'art ne peut tout simplement pas être discernée. Le travail de l'artiste s'effectue, au fond, dans la capacité de chacun de percevoir le monde.

C'est en tout cas mon positionnement. Essentiellement, ce à quoi je m'attache est de suggérer d'autres façons d'appréhender la réalité. J'essaie également d'articuler le regard, le concept et l'imagination, pour proposer de nouveaux dialogues entre les choses que nous estimons connaître. Et si je parle de dialogue, c'est que notre relation au langage est d'une grande importance, même pour l'artiste dit visuel. Il a en effet la capacité d'induire les phénomènes perceptifs et même, selon l'usage que l'on en fait, de les tromper. Personnellement, je le conçois au sein de ma pratique comme un élément de jeu,

---

<sup>14</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 18.

<sup>15</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976, p. 42.

où le mot ne définit pas nécessairement ce que l'on s'imagine, mais propose de nouveaux signifiants. Mot et image s'entrelacent, dans un souci de provocation.

Les images trouvées et les objets industrialisés sont objet d'expérimentation privilégié, car nous avons déjà un rapport avec eux. C'est grâce aux déplacements et réinsertions de la chose connue qu'il me paraît possible de provoquer le monde, de provoquer le regard et de proposer des nouveaux défis perceptifs aux personnes qui interagissent avec l'œuvre. Pour la saisir, il faut faire appel à plusieurs sens, à l'intellect autant qu'à l'œil. Je cherche ainsi à proposer des œuvres où une interaction est effectivement nécessaire pour qu'elles prennent leurs sens.

Nathalie Heinich, dans son dernier livre *Le Paradigme de l'art contemporain*, explique que ce qui est propre à l'art contemporain c'est la transgression de la notion même de l'œuvre d'art, telle qu'elle était communément admise. L'acte artistique ne serait plus la *fabrication* de l'œuvre, mais surtout sa conception, le discours qui l'accompagne et les modifications apportées à quelque chose déjà existante dans le monde. « L'art contemporain est une invention permanente des manières d'expérimenter les limites ontologiques (la notion d'œuvre) et morales (la façon d'être de l'artiste)<sup>16</sup> », dit l'auteur.

Je rejoins l'auteur sur le fait que c'est en effet dans la modification, dans le discours et dans la critique des choses existantes que se trouve la spécificité de l'Art, par rapport aux autres disciplines de création appliquée. J'ajouterais simplement que le débat ontologique, sur le statut de l'œuvre dans le système artistique, ne me semble plus tout à fait au cœur des préoccupations. Cette nouvelle génération d'artistes s'avère en réalité plus intéressée à une réinterprétation du monde au sens large qu'à la mise en question des limites de l'œuvre d'art. Ce n'est donc pas l'*art* qui est l'objet des réflexions, mais le *monde* lui-même. Et, *par conséquent*, l'on se sert des objets du monde.

Ce choix, qui peut être mésinterprété comme le choix historique du *ready-made*, permet d'ouvrir la réflexion plastique à d'autres perspectives. Travailler avec des objets déjà produits, c'est au fond se livrer à un exercice permanent d'observation, de contemplation et d'analyse du monde environnant. Il s'agit de travailler sans cesse le regard pour tisser des connexions et des dialogues. L'on peut ainsi parler d'une poïétique du monde réel, où le processus artistique est permanent et la pratique intrinsèquement *in*

---

<sup>16</sup> Nathalie Heinich, « Mais que cherchent les artistes contemporains ? », dans *BibliObs* [en ligne], 5 avril 2014.

*progress*. On observe le monde, mais le monde ne cesse de changer, de produire et d'offrir du nouveau. L'intérêt de cette démarche réside, à mon sens, dans les possibilités infinies qu'elle offre à l'artiste. Le monde ne cessera jamais de nous surprendre, alors l'art lui-même est susceptible d'intégrer ses surprises et ses évolutions. Comme le rappelle Milan Kundera, « seul le hasard est parlant<sup>17</sup>. »

---

<sup>17</sup> Milan Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1989, p. 76.

## 1.1. De l'horizon

### a) L'Impossibilité de l'horizon

L'horizon n'est qu'une illusion. Comme la Terre est ronde, elle n'a pas de frontières et la ligne qui semble nous séparer du ciel n'en est pas vraiment une. Comme l'arc-en-ciel, ce n'est qu'un effet d'optique : plus on avance vers lui, plus il s'éloigne. Même le lever et le coucher de Soleil ne sont pas véritablement eux-mêmes, ou, pour plus de précision, ne se passent pas exactement là où nous les voyons. En effet, du fait de la présence de l'atmosphère terrestre, les rayons de lumière émis par le Soleil souffrent d'une réfraction, qui les dévie de leur trajectoire. Comme conséquence, ils arrivent à nous, en reproduisant l'image du Soleil, quelques minutes avant que l'astre ne se lève effectivement sur l'horizon. De même, le Soleil que nous voyons en fin de journée n'est qu'une projection optique de l'objet déjà parti sous la ligne d'horizon.

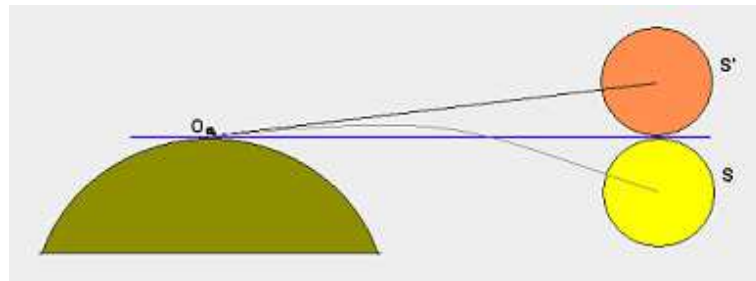


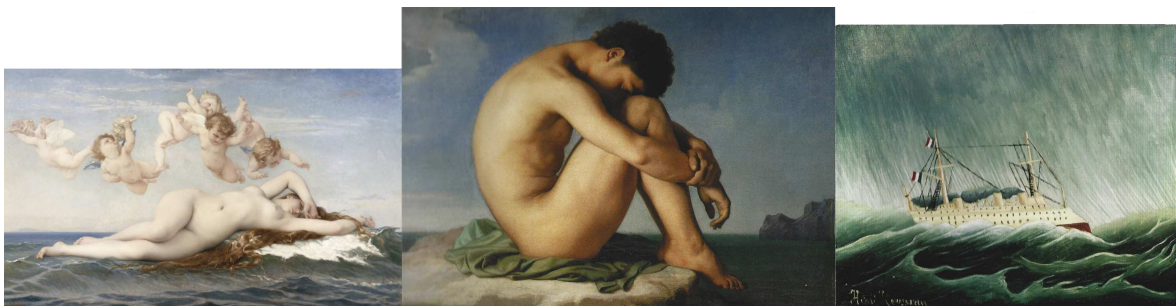
Schéma illustrant l'effet de la réfraction atmosphérique lors d'un coucher du Soleil.

L'horizon est donc un espace étrange où d'étranges phénomènes arrivent. Le Soleil, la Lune et les îles lointaines, qui ne sont que des fantômes, l'air qui frémit, le ciel qui tourne au rouge au crépuscule... ce ne sont que quelques-unes des manifestations qui surviennent entre nos yeux et cet espace impossible. Entre terre et ciel, ou entre eau et ciel, il est cette petite ligne ténue et fragile, qui tient plus du phénomène optique que d'une reconstitution fidèle de la réalité. Ainsi, parce qu'illusoire, tout horizon est potentiellement vrai. Ou potentiellement faux, à égale mesure.

b) De l'*Atlas* à l'œuvre : recomposer le ciel

Un horizon artificiel est *a priori* un outil employé dans l'aviation, qui, grâce à un gyroscope, est capable de vérifier l'alignement de l'appareil par rapport au sol. Néanmoins, comme nous venons de le voir, sous un point de vue pragmatique *tout* horizon est artificiel. Toutes les constructions à son propos sont donc potentiellement aussi concrètes que l'horizon lui-même. Il n'est pas étonnant qu'il ait été élu comme une image d'expérimentations plastiques privilégiée par les artistes de tous temps.

*Skyline* (Panorama) est une série constituée d'assemblages de cartes postales. Dans chacune des séquences, des reproductions de tableaux classiques de l'Histoire de l'Art sont réunies et alignées au niveau de leur ligne d'horizon. Les spécificités de chacune des œuvres ont été conservées, c'est-à-dire que je n'ai procédé à aucune interférence sur l'image, mise à part la découpe des marges blanches définies par l'imprimeur. Ainsi disposées, elles forment un panorama. Une nouvelle ligne d'horizon, plus vaste et constituée aussi des différents formats de carte postale, est créée.



*Skyline* #0301, 2013

Dans cette série il est question de rencontres et de dialogues entre différents artistes, périodes, univers et couleurs, mais il y a aussi un fond de critique. Ayant eu l'occasion de travailler pour la librairie d'un grand musée parisien, j'étais assez troublée par cette dérivation en produit des chefs-d'œuvre si importants pour l'Histoire, et qui ont pu m'inspirer et m'attirer vers la pratique de l'art. La reproduction d'une œuvre d'art est-elle toujours une œuvre d'art ? L'image est-elle plus importante que l'objet ? Cette propagation de reproductions ne nuira-t-elle pas le rapport avec l'œuvre originale ?

Comment travailler les subtilités du regard, alors que l'on est en permanence exposé à ces reproductions qui enlèvent la profondeur et la complexité de l'objet artistique ?

Ces questions traversaient mon esprit et j'avais gardé l'idée de les développer dans un projet, qui a pris forme cette dernière année. L'objectif étant de partir de ces objets dérivés, popularisés et devenus « souvenir » pour en faire à nouveau de l'art, je procède à une réinsertion dans l'environnement artistique de reproductions d'œuvres qui étaient devenues purs produits commerciaux. Une sorte de circularité se produit. Mais c'est également un défi au « regardeur », qui est invité à faire abstraction des images canoniques, pour ne regarder que l'élément le plus volubile, le plus ordinaire, car l'on se confronte à lui tous les jours : le ciel.

Il s'agit d'un travail d'observation, de tri et de recomposition. À partir du moment où les images se touchent, il n'y a plus de distance entre les éléments. Au contraire, c'est par la mise en contact des images que l'œuvre se fait. L'espace de l'œuvre est celui de l'espace inframine des extrémités qui se touchent. Et c'est aussi à l'aide du titre que l'œuvre peut émerger. En parlant de *Skyline*, j'invite à ne plus regarder la forme, mais le fond. Il faut faire abstraction de la représentation qui a fait la notoriété de l'image reproduite et sa mise en vente sous forme de produit dérivé, dans une boutique de musée, pour que la nouvelle œuvre puisse apparaître. En effet, si ces images sont arrivées à cette forme d'objet, c'est que l'institution estime qu'elles sont les plus représentatives de notre histoire visuelle. Dans ce sens, faire abstraction de la forme mise en avant, c'est faire abstraction de l'Histoire.

Enfin, c'est un jeu de hasards. L'œuvre n'est pas toujours susceptible de s'accomplir, car son existence dépend de la coïncidence des lignes d'horizon. Des dizaines de cartes postales figurant le ciel ont été achetées, dans les plus importants musées de Paris. Seules quelques-unes cependant ont pu être utilisées, car s'il n'y a pas de rencontre, il n'y a pas d'œuvre : les figures restent alors dans l'atelier, dans l'attente d'une partenaire qui viendra ouvrir un nouveau dialogue.



*Skyline #0201, 2013*

Bien entendu, c'est aussi de l'*Atlas* dont il est question. À propos de l'*Atlas Mnemosyne*, d'Aby Warburg, Georges Didi-Huberman explique que, si au départ il était une collection d'images qui avait pour but d'être un aide-mémoire pour le chercheur, il est devenu par la suite une création à part entière<sup>18</sup>. Les groupes étaient établis par les similitudes formelles, affranchissant l'historien du poids du temps et ouvrant l'analyse à des perspectives entièrement nouvelles. C'était, à l'époque, un bouleversement tellement important pour les bases de l'Histoire de l'Art que, comme toute idée révolutionnaire, il a été refusé et Warburg fut chassé par ses confrères, banni de l'environnement universitaire.

Mais il serait, je pense, content de voir les effets du temps sur les mentalités. Ce même atlas, constitué de reproductions d'images, ou de détails d'images, non seulement est de plus en plus adopté par une nouvelle génération d'historiens de l'art, comme il est aussi devenu partie du processus artistique. Les dernières Biennales et salons d'art partout dans le monde montrent une diversité étonnante de variations de l'*Atlas* warburgien. *Mnemosyne* dépasse à chaque jour les frontières de sa propre discipline et devient la façon même avec laquelle nous interagissons avec le monde. Un autre exemple de ses

---

<sup>18</sup> « Il s'agissait donc, à strictement parler, de *faire tableau avec des photographies*, et cela au double sens que recouvre le mot 'tableau'. Au sens *pictural*, en ce que des toiles tendues sur châssis devenaient le support d'une matière imageant ordinairement diversifiée [...]. L'atlas warburgien fait surtout 'tableau' dans le sens combinatoire – une 'série de séries', comme l'a si bien défini Michel Foucault –, puisqu'il crée des ensembles d'images qu'il place, ensuite, en relation les uns avec les autres<sup>18</sup>. » Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 454.



réminiscences c'est l'Internet, avec les *hashtags*<sup>19</sup> utilisés par la communication sur les réseaux sociaux et de plateformes visuelles comme *Pinterest*<sup>20</sup>.

L'artiste allemand Hans-Peter Feldmann a été l'un des premiers adeptes des compositions « à la » *Mnemosyne*. Dès les années 70, l'atlas est le fondement même de sa pratique artistique, qui consiste à faire appel à des images existantes qu'il collectionne et accumule jusqu'à en avoir des quantités représentatives, dans un souci de compréhension du monde et des idées.

« Vous apprenez plus sur les images quand vous travaillez avec elles, quand vous les collectionnez [...]. Quand je vois une chose, j'ai une idée à son propos. Quand j'en collecte plus, j'en ai une idée différente<sup>21</sup>. »

Une partie importante de son œuvre est constituée de collections de photographie de bouches, de jambes et de vêtements féminins ; du contenu des sacs-à-main de femmes, achetés pour 500€ ; d'un jardin de pots de fleur en plastique ; de l'équivalent d'un kilo de fraises photographiées et, même, de 100.000 dollars, récompense du Prix Hugo Boss, en billets de \$1 qui ont été épinglées au musée Guggenheim de New York.

---

<sup>19</sup> En français, mot-dièse ou mot clic. Ce sont des marqueurs de métadonnées couramment utilisés sur internet, permettant de marquer un contenu avec un mot-clé, composés d'un croisillon (#) suivi d'un mot.

<sup>20</sup> <http://www.pinterest.com>

<sup>21</sup> Hans-Peter Feldmann, cité par Elisabeht Jobey, « Vernacular Spectacular » dans *Financial Times* [en ligne], 7 avril 2012. Traduit par mes soins.



Hans-Peter Feldmann, *100.000 Dollar Bills*, 2011

Suivant la même logique, *Seascape* est un travail récent constitué d'une collection aléatoire de 15 tableaux peints à l'huile, qui représentent le même type d'image : le paysage marin. Sur chacun des tableaux, mer et ciel sont figurés à peu près de la même façon, vus de face et avec une ligne d'horizon bien définie.



Hans-Peter Feldmann, *Seascape*, 2012

Si *Skyline* et *Seascape* obéissent à une logique semblable, la spécificité du travail de l'artiste allemand se trouve dans l'accumulation et dans la variété d'exemplaires, montrés toujours avec une petite distance qui sépare les différents composants. Ce n'est pas tant la rencontre que la diversité. Chaque tableau est donc une nouvelle fenêtre vers cet horizon, qui peut paraître unique, mais qui présente une caractéristique singulière selon

chaque regard. Aussi, selon l'état de la mer ou du ciel, l'image offerte est toujours différente, toujours mouvante. L'horizon, que nous définissons au singulier, est ici donné à voir au pluriel. Il est reconstruit et recomposé. Avec ses atlas, Feldmann agit sur notre perception et nous fait revoir les idées conçues sur les moindres petites choses.

c) Faire voyager le regard<sup>22</sup>

Parce qu'illusoire, l'horizon est aussi potentiellement infini. L'argentin Jorge Macchi semble avoir intégré pleinement cette idée dans un petit objet réalisé en 1995, intitulé précisément *Horizonte*. Il s'agit d'une photographie de l'horizon entre mer et ciel, avec la ligne d'horizon qui se trouve exactement au milieu de l'image. Il fait jour et il fait beau – mer et ciel sont calmes et bleutés. Cette photo pourrait être presque banale, si elle n'était présentée sous une vitre, accompagnée de deux ressorts – l'un dans l'extrémité droite et l'autre à gauche. Les ressorts sont installés exactement au niveau où l'eau rencontre le ciel, invitant ainsi à les étendre, étendant de manière implicite et imagée l'horizon lui-même.



Jorge Macchi, *Horizonte*, 2005.

L'horizon de Macchi est potentiel, comme l'était l'infini pour Aristote. Cette ligne fragile, illusoire, l'artiste la traduit d'une façon aussi illusoire et poétique, qui pourrait s'élargir indéfiniment. Bien que l'œuvre ne soit accrochée au mur, elle active l'imaginaire, elle invite l'intellect à produire le geste implicite et s'ouvrir vers l'immensité de la mer et du ciel. L'horizon potentiellement infini donne vie à l'imagination. « Toute image doit

---

<sup>22</sup> « Mystère des mystères, eau et air sont juste là devant nous dans la mer. Chaque fois que je vois la mer, j'éprouve une sensation de sécurité rassurante, comme si je visitais ma maison ancestrale ; j'embarque dans un voyage du regard. » Hiroshi Sugimoto, description de la série *Seascapes* sur son site personnel.

s'enrichir de métaphores pour mettre l'imagination en vie<sup>23</sup> », disait Bachelard. L'artiste se rejoint ici au poète, et son simple dispositif acquiert une puissance imaginaire singulière.

L'eau, c'est espace de transitions et de passages, quand elle touche le ciel s'ouvre à l'infinité aquatique et à l'infinité céleste. Cette rencontre horizontale le point le plus éloigné entre nous et un ailleurs peut-être inconnu. Et qu'est-ce que l'inconnu si ce n'est qu'un mystère infini ?

---

<sup>23</sup> Gaston Bachelard, *Op. cit.*, p. 120.

## 1.2. Des constellations

*Voir et regarder échangent ici leur dynamisme: on reçoit et l'on donne. Il n'y a plus de distance. Un infini de communion efface un infini de grandeur. Le monde des étoiles touche nôtre âme: c'est un monde du regard.*

Gaston Bachelard<sup>24</sup>

### a) Fantômes ancestraux

L'Astronomie est la science qui étudie l'Univers tel qu'il est. Mais qu'est-ce que l'Univers pour nous ? Pour les premiers astronomes de notre Histoire à l'avoir observé, il était une immense toile qui accueille des étoiles. Ces points lumineux régnaient dans la nuit des anciens comme le Soleil conduit encore notre vie diurne. Pour nos ancêtres qui ne connaissaient pas la pollution lumineuse, le ciel nocturne était éclairé par les étoiles, qui servaient de guide pour les activités et les déplacements. Elles étaient familières et nécessaires, mais restaient cependant des étoiles. Ce n'est qu'avec les années et les progrès scientifiques que nous avons compris, petit à petit, qu'elles pouvaient aussi être des planètes, des nébuleuses et même des galaxies toute entières. Si notre Soleil est une étoile, toute étoile n'est pas un soleil.

Avec le temps, nous avons aussi compris que le ciel nocturne est une porte ouverte vers le passé. En effet, la lumière traverse le cosmos à une vitesse constante, depuis les origines. Ainsi, selon la taille et les rayons émanés par l'objet observé, il est possible de calculer la distance qui nous sépare de lui. Dans le cadre cosmique, les distances sont (permettez-moi) astronomiques. *Proxima Centauris*, notre première étoile voisine, est à une distance de 4,2 années-lumière du Soleil. Cela veut dire que l'image que nous voyons dans le ciel nocturne est celle de l'étoile il y a 4,2 ans. Aussi, la plupart des étoiles que

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 238.

nous sommes capables de voir à l'œil nu se trouvent encore dans notre propre galaxie, dont les membres les plus éloignés sont à une distance de 78.000 années-lumière. L'image que nous recevons aujourd'hui date ainsi de 78.000 ans. Cette année encore, l'un des télescopes le plus aboutis jamais construits par l'homme a réussi à intercepter des signaux des premiers instants de l'Univers, juste après le Big-Bang, soit un voyage temporel d'environ 13,7 milliards d'années<sup>25</sup> !

Par conséquent, le ciel que nous observons ne correspond pas à ce qu'il est de fait aujourd'hui. Les points lumineux que nous voyons sont des objets qui ont très certainement changé d'apparence, d'endroit, de nature et peut-être qu'ils n'existent même plus. Les étoiles sont ainsi des fantômes, les premiers à avoir hanté la Terre. Ce sont les spectres de mondes et de soleils disparues il y a des milliards d'années, qui veillent encore sur nous. Une étoile est une survivante. C'est un fantôme en mouvement.

Elle est aussi la particule fondamentale de la constellation, définie comme un « groupe d'étoiles voisines sur la sphère céleste, présentant une figure conventionnelle déterminée, à laquelle on a donné un nom particulier<sup>26</sup> ». Ainsi, si l'étoile est un fantôme, une constellation est le conglomerat fantomatique primordial. Comme presque tous les phénomènes du ciel, elle n'est qu'une illusion d'optique. Nous croyons voir tous les points sur un même plan, quand en réalité ils sont repartis sur les multiples dimensions de l'espace cosmique.

## b) Une histoire de rencontres

Selon Gaston Bachelard, une constellation est une invitation à la rêverie. « Le ciel étoilé nous est donné non pas pour connaître, mais pour rêver<sup>27</sup> », dit-il. Marie-Françoise Serre quant à elle explique que les constellations sont un point de rencontre, car c'est grâce aux multiples rêveries des anciens que la connaissance astronomique actuelle a pu

---

<sup>25</sup> Serge Brunier, « Le premier écho du Big Bang enregistré par les Astronomes? », dans *Science et Vie* [en ligne], 2014.

<sup>26</sup> Dictionnaire Larousse.

<sup>27</sup> Gaston Bachelard, *Op. cit.*, p. 228.

s'établir<sup>28</sup>. C'est-à-dire que nous, occidentaux, avons hérité d'un véritable mélange culturel en ce qui concerne la cartographie céleste. Les premiers à avoir lié les points selon les formes que nous connaissons furent les suméro-babyloniens. Ils distinguaient, dans les points lumineux du ciel, les images du monde qui les entourait : leurs animaux, leurs objets et leurs mythes. Des siècles plus tard, les grecs ont conservé ces formes, en les habillant de leurs propres légendes. C'est pour quoi la constellation de la Cassiopée, par exemple, ne nous évoque pas particulièrement le corps d'une femme : parce qu'ils se sont appropriés de formes définies par d'autres et leur ont revêtues selon leurs besoins<sup>29</sup>. Les astronomes de la Renaissance ont eux aussi relié des points, trouvant de nouvelles formes et établissant de nouvelles constellations garnies de leur imaginaire. Le Compas, le Peintre, le Pinceau et l'Astronome en sont quelques exemples.

Les constellations sont ainsi l'espace de rencontre par excellence. Chez elles s'y retrouvent les vestiges culturels de nombreux peuples et les registres des imaginaires les plus distincts. Elles sont aussi un lien entre image et texte, entre Science et Lettres. Les domaines littéraire et scientifiques ne s'y opposent pas – au contraire, ils se complètent et s'enrichissent.

Ma série « Historical Constellations » résulte aussi de plusieurs rencontres. Suite aux échanges avec le professeur Walmir Tomasi, cités en Introduction, sans trop savoir quoi faire des nouvelles informations qu'il m'avait apportées, j'ai acheté un atlas du ciel<sup>30</sup>, où figurait la cartographie détaillée de chacune des 88 constellations établies par l'Union Astronomique Internationale (UAI). Pour mieux comprendre la nature des choses auxquelles je m'intéresse, il me faut toujours passer par le geste du dessin. Ainsi, pendant plusieurs mois j'ai décalqué une à une les constellations. Avec cette collection en mains, et ayant fait les premières expérimentations avec les cartes postales de *Skyline*, j'ai développé cette nouvelle série.

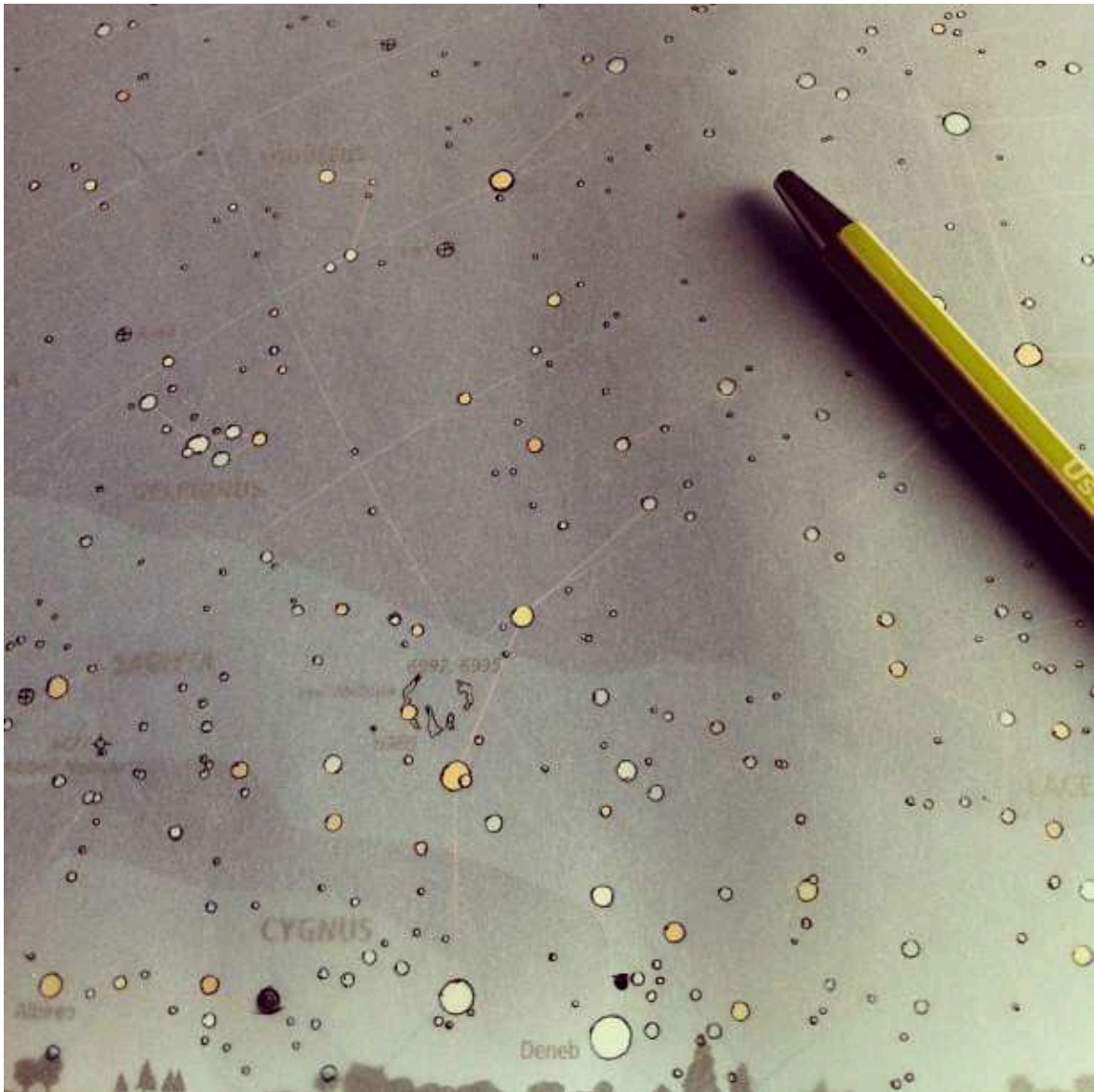
---

<sup>28</sup> Marie Françoise Serre, *Les Constellations et leurs légendes grecques*, Paris, Vuibert, 2010.

<sup>29</sup> En effet ils considéraient qu'ils devraient peupler l'espace céleste avec le répertoire de leur mythologie. Ainsi, les mythes en tête, il fallait trouver les formes qui correspondaient au mieux à leurs images. Ou pas, tant que tous les éléments constitutants de leur mythologie soient présents. – Explication de Marie-Françoise Serre, dans le *podcast* de l'émission « À toi les étoiles ».

<sup>30</sup> Mark Garlic, *The Illustrated Atlas of the Universe*, Londres, Weldon Owen, 2007.





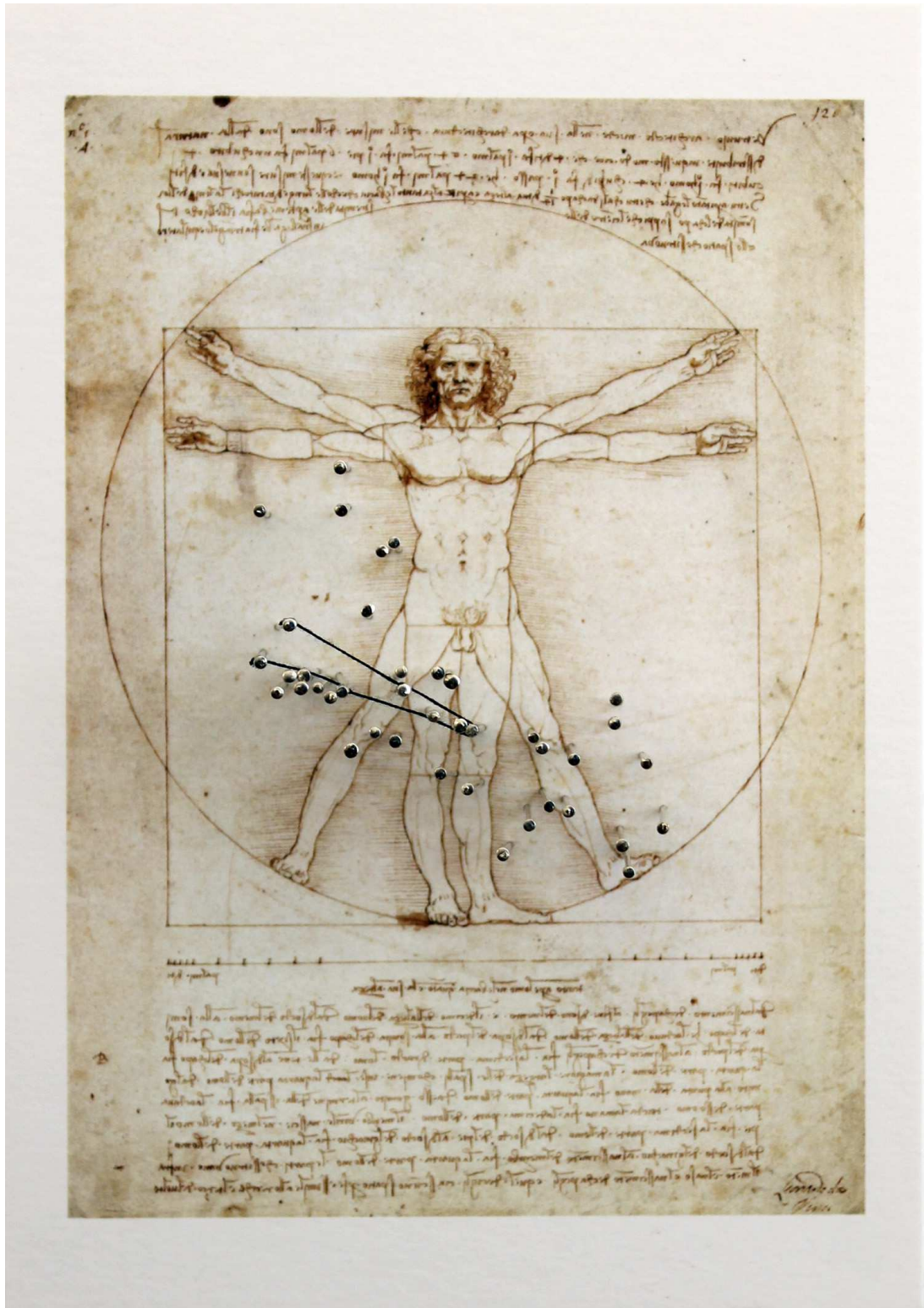
Détail du processus de décalque des étoiles de l'Atlas, 2013

« Historical Constellations » est une série composée de cartes postales sur lesquelles figurent des chefs-d'œuvre de l'Histoire de l'Art, collées sur une base de carton plume. Sur chacune des images, j'ai inséré des épingles qui reproduisent strictement la cartographie des étoiles d'une constellation, décalquée de l'atlas. Ensuite, avec un bout de fil à coudre, j'ai lié les points, pour dessiner les formes de l'UAI.

Le choix de paires n'a pas été du au hasard. Au contraire, c'est un dialogue imaginaire, puisqu'un lien sémantique a été établi entre le nom de la constellation et l'image figurée sur la carte. Lors de l'achat des cartes postales, j'avais sur moi la liste des noms de toutes les constellations, et l'exercice consistait à trouver des reproductions où

figuraient des correspondances avec les mots de la liste. Des 88 constellations officielles, j'ai pu trouver, au musée du Louvre, 26 images passibles d'y correspondre. Les rapports peuvent être figuratifs, métaphoriques ou ironiques. Ainsi, la constellation de *Virgo* (la vierge) a très logiquement trouvé son partenaire dans une vierge de la Renaissance. L'*Equuleus* (le petit cheval) fait à son tour pair avec l'image de Napoléon Bonaparte qui rentre en cheval d'une défaite. *Pyxis*, ou la boussole, a été rajouté sur la reproduction de l'*Astronome* de Vermeer, et le Compas (*Circinus*) a trouvé sa place sur l'*Homme de Vitruve*, de Léonard de Vinci.

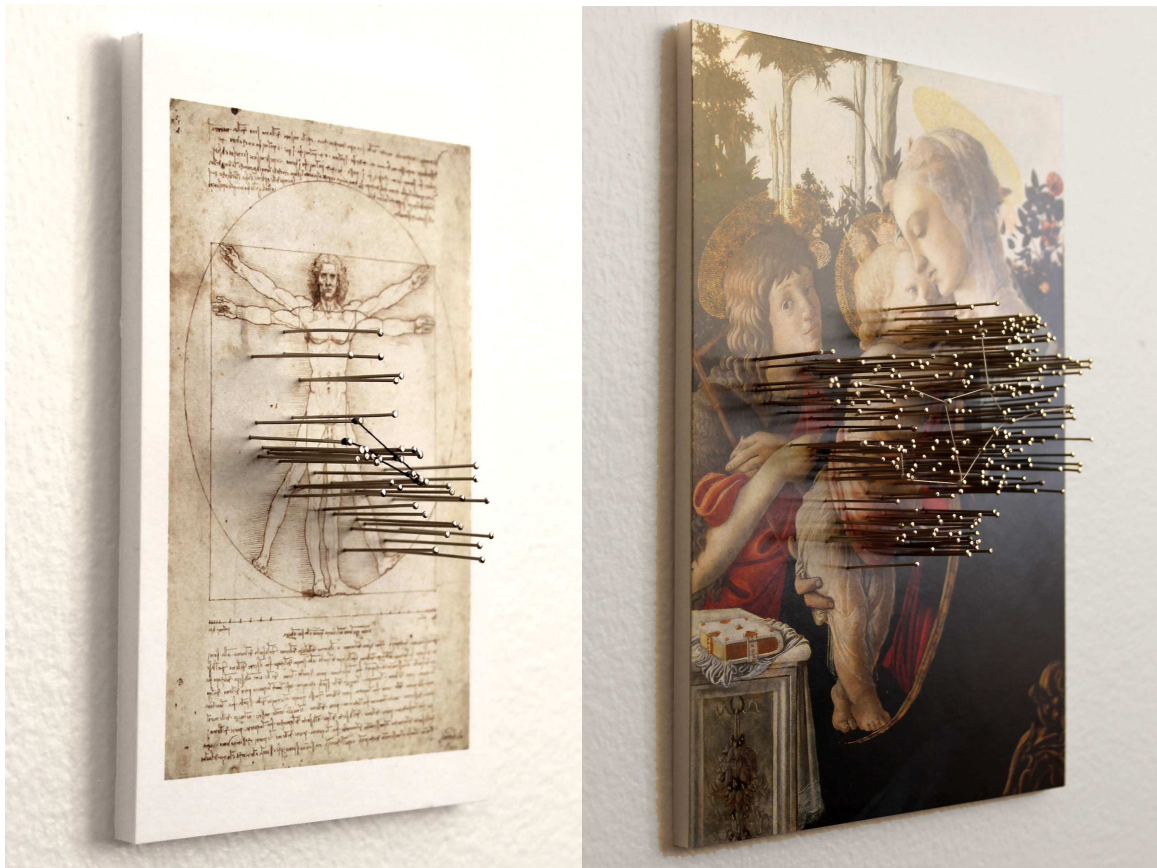
Les constellations sont donc historiques à double sens. D'abord, car ces regroupements stellaires sont eux-mêmes un registre de l'Histoire. Pour arriver à une définition internationale de chacune des régions du ciel, des siècles d'histoire humaine se sont écoulés. D'autre part, car les images choisies pour ce travail sont elles aussi de documents historiques des Beaux-Arts. L'œuvre existe grâce aux interpénétrations des différents savoirs. Enfin, si j'avais à définir cette série en trois mots, ce serait un *jeu de hasards*. Jeu de langage, jeu d'images, jeu de rencontres, et le hasard des connexions. Si les correspondances ne sont pas disponibles « dans le marché », l'œuvre n'existe pas et reste en état de latence.



Circinus [le compas], 15 x 10 cm, 2013



*Virgo [la vierge]*, 20 x 14 cm, 2013



Les mêmes œuvres vues de profil

### c) Les Constellations et leurs Images

« Historical Constellations » est aussi une réflexion sur la représentation. Dans ces rencontres, le fond figuratif est recouvert d'une couche d'abstraction, apportée par les points et les lignes, qui, en eux-mêmes, ne nous disent pas grande chose. L'œil est alors sollicité, pour associer et dissocier les différents registres, en même temps que l'intellect doit les décoder. Sans connaître la cartographie céleste, les épingle ne sont qu'un agglomérat abstrait de points qui gênent la lecture de l'image-fond. Qu'est-ce qui est véritablement représenté ? Rien, j'oserai dire. Ce n'est pas une nouvelle image que je cherche à proposer, mais une expérience visuelle ; une sorte d'association entre le visible et l'invisible, dont les multiples registres peuvent faire naître un nouveau regard.

Partir du réel pour faire l'œuvre d'art c'est aussi la démarche de Vija Celmins. L'artiste, née en Lettonie et immigrée aux États-Unis à l'âge de 10 ans, est connue pour ses images monochromatiques et aplaties. Partant toujours de l'observation d'objets réels, ses recherches plastiques sont aussi un défi pour le regard. D'abord, elle met en difficulté sa propre vue, car elle dépeint des objets dont la représentation plastique n'est pas des plus évidentes (le ciel, la surface de l'océan, des toiles d'araignée, le sol du désert). Comment rendre compte des subtilités et des formes presque identiques des vagues d'une mer tranquille ? Ou de celles d'un ciel étoilé ? Sa réponse est d'annuler la profondeur des espaces, pour ramener tous les éléments sur le premier plan. Par conséquent, c'est aussi un défi à l'encontre du regard de l'observateur, puisque ses images ne sont pas essentiellement figuratives, mais picturales. C'est de la matière qu'il s'agit, et pas de ce qu'elle représente. L'artiste est plus préoccupée par la *surface* que par la profondeur. Mais nous, observateurs, pouvons-nous véritablement faire abstraction des formes, quand celles-ci nous invitent à la contemplation ? Car la mer, les nuages et les étoiles, comme elles se trouvent justement sur des plans profonds et potentiellement infinis, *demandent* à être contemplés.



Vija Celmins, *Night Sky #18*, 1998

À propos de ses représentations du ciel nocturne, elles peuvent être des dessins, où d'importantes couches de crayon ou de fusain reproduisent le noir cosmique, et des réserves laissées sur le papier remplacent les étoiles ; de peintures à huile monochromatiques ; ou bien des aquatintes, eau-fortes et xylogravures. Quelle que soit la

technique, son processus est toujours identique : partir de ces froides images scientifiques, les observer et ensuite les retranscrire dans le contexte artistique, chargées de l'humanité de son geste. Dans une conférence prononcée en 2006 à la National Gallery of Art de Washington<sup>31</sup>, elle explique que, lors de ses premières années en Amérique, à Indianapolis, elle n'avait pas un accès immédiat à la production artistique de ses confrères. Loin de New York, le grand foyer artistique international, les images qu'elle pouvait regarder étaient essentiellement celles publiées sur les magazines qu'elle collectionnait. La copie de ces images, ainsi que le dessin d'observation des objets qui l'entouraient, était alors sa façon de pratiquer l'art, de faire passer le temps, et cela en est devenu l'essence même de son œuvre<sup>32</sup>.

Ses copies fidèles des images astronomiques, qui peuvent mettre des mois à être finalisées, nous amènent à proximité de cet Univers éloigné et méconnu de la majorité. Son travail a aussi le mérite de nous approcher des étoiles, à travers le regard. Très naturellement, les constellations font elles aussi partie de cet univers plastique. Comme nous l'avons vu, ces regroupements fictifs d'étoiles ne sont autre chose qu'une projection en deux dimensions d'un volume qui nous est abstrait<sup>33</sup>. Nous croyons les voir toutes dans un seul et même plan, quand les distances qui les séparent peuvent être abyssales.

---

<sup>31</sup> Podcast : « Elson Lecture 2006: a Talk with Vija Celmins », National Gallery of Art, Washington [en ligne], 2013.

<sup>32</sup> Ayant commencé mes activités artistiques dans un pays où l'Art est la dernière des préoccupations sociales, je ne peux qu'être sensible à son témoignage. J'ai également observé, dessiné et travaillé avec des reproductions. Si, contrairement à cette artiste, j'ai eu la chance d'avoir pu profiter de l'Internet, rien n'équivaut au contact direct avec les œuvres et l'immersion dans un environnement artistiquement productif. Mais peut-être que les limitations de mes débuts ont aussi influencé ma façon de faire ?

<sup>33</sup> Un peu à la façon du monde décrit par Edwin Abbott dans son livre *Flatland*.



Vija Celmins, *Constellation-Uccello*, 1983

Un autre aspect de son travail comporte l'association de deux images. Cette série d'« images-doubles », comme elle les appelle, présente toujours un dessin du ciel accompagné de la copie d'une image trouvée dans ses collections. Comme dans « Historical Constellations », son œuvre *Constellation-Uccello* est une rencontre. À côté d'une image du ciel nocturne, nous voyons la reproduction d'un dessin en perspective d'un calice, de Paolo Uccello. La rencontre est particulièrement intéressante car, au delà du jeu de mots et d'images, il s'agit aussi d'un jeu avec les dimensions de la représentation – entre planéité et profondeur. Le dessin intitulé *Constellation* est mis en parallèle avec la représentation bidimensionnelle du volume de la coupe, dont les principaux bords sont indiqués par des points noirs. Le dessin technique, qui essaye de rendre compte de la tridimensionnalité de l'objet, non seulement possède l'apparence d'une représentation graphique de constellation, mais suggère que les constellations ainsi représentées possèdent elles aussi un volume. C'est un va-et-vient entre la 2<sup>e</sup> et la 3<sup>e</sup> dimension, entre profondeur et planéité, soit une complexe investigation spatiale, sur la surface aplatie du dessin.



## 2. L'Ordre du désordre : les merveilleux nuages

L'Espace complexe de la rêverie

— *Eh ! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger ?*

— *J'aime les nuages... les nuages qui passent.. là-bas... les merveilleux nuages !*

Charles Baudelaire<sup>34</sup>

Les nuages sont des objets de rêverie. Ses formes changeantes, fugaces et délicates sont un véritable support pour l'imagination. Selon Bachelard, « [ils] comptent parmi les 'objets poétiques' les plus oniriques. Ils sont l'objet d'un onirisme du plein jour<sup>35</sup>. » Ils transmettent aussi une certaine image du sublime. Les peintures de Friederich seraient-elles aussi profondes sans les nuées translucides qui s'évanouissent dans l'horizon ? Dans son célèbre portrait du voyageur, le nuage se prête non seulement au rêve, mais aussi à une communion avec l'espace céleste. Le plus loin qu'un randonneur puisse aller n'est pas véritablement la distance horizontale, mais la montée verticale d'une montagne, là où il peut dépasser le nuage. Être au dessus des nuages, c'est quitter la terre pour investir le ciel.

---

<sup>34</sup> Charles Baudelaire, « Le Spleen de Paris » dans *Petits Poèmes en prose, Les Paradis artificiels*, Paris, Michel Lévy frères, 1869, p. 7.

<sup>35</sup> Gaston Bachelard, *Op. cit.*, p. 239.



Caspar David Friedrich, *Le Voyageur au dessus de la mer de nuages*, c. 1818.

Mais sont-ils aussi fragiles que leur apparence laisse croire ? Qu'est-ce en effet que cet objet fuyant, duquel l'on peut s'approcher mais pas toucher ?

D'abord, un nuage est un amas. Qu'il s'agisse de fines gouttelettes d'eau suspendues dans l'air, de poussière ou de fumée, le nuage évoque toujours une idée d'*accumulation*. La dénomination scientifique des objets météorologiques l'indique très clairement : cumulonimbus, cirrocumulus, cirrus, altocumulus, stratocumulus... Les petites particules d'eau, réunies, constituent des formes entières, aux multiples allures, qui peuvent être inoffensives et passagères, ou imposantes et dévastatrices (ne dit-on que plus on est nombreux, plus on est fort ?).

Aussi, les formations nuageuses sont dans un état de tension permanente. Elles ne peuvent se former qu'en raison des instabilités de l'environnement. Suspendues dans l'air, leur nature est précaire et se situe dans un entre-deux : entre la terre et le ciel, entre le chaud et le froid, toujours dans l'attente de la variation climatique qui va définir leur sort. Leur équilibre fragile peut être renforcé ou détruit par le moindre changement. Une tension existe aussi dans ce qu'ils représentent : selon le type d'accumulation nuageuse, cela peut être l'annonce des beaux jours ou l'arrivée du mauvais temps et des tempêtes destructrices.

Un ciel dégagé est le symbole du calme, tandis que le ciel nuageux peut être l'amorce d'une catastrophe.

Il s'agit ainsi d'un objet symbolique complexe, qui sert aussi de figure pour le phénomène esthétique du beau kantien. « Est beau c'est qui plaît universellement sans concept », dit le philosophe<sup>36</sup>. Un nuage est-il beau ? Selon Kant, pour juger un objet comme beau, l'expérience esthétique qu'il fournit doit être désintéressée, universelle et munie d'un sentiment de finalité. Or, un nuage renferme en lui les deux aspects possibles de l'appréciation. Je peux le juger selon mes intérêts, c'est-à-dire selon mes sensations et mes activités personnelles (j'allais me promener au parc, mais il fait moche, alors le nuage me dérange), ou par rapport à l'objet lui-même. Si je le sépare de ma propre expérience, un nuage est toujours beau, car c'est une forme riche, mystérieuse et fugace, « produite » par la nature. Ainsi, sa beauté serait universelle car elle n'est pas liée à mon goût personnel. À dire qu'un nuage est beau, je ne sacrifie pas le jugement de l'autre, puisque ce n'est pas *mon interprétation* que j'impose, mais *un sentiment* lié à une condition universelle que je partage. Pour juger de la beauté du nuage, plusieurs facteurs entrent donc en compte.

Et si nous sommes d'accord sur le fait que le nuage soit beau, nous sommes aussi d'accord sur le fait qu'il ait une *forme*. La seule chose sur quoi nous ne pouvons pas nous accorder c'est sur *quelle* forme il a. S'instaurent ainsi les conditions du dialogue. Un bel objet, vu sous un point de vue désintéressé, rend la discussion possible. Quant au nuage, c'est parce qu'il a une forme que nous pouvons *débattre* sur la forme que nous voyons. Nos rêveries personnelles peuvent alors s'exprimer.

---

<sup>36</sup> Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard, 2011, p. 150.

## 2.1. Nuage de mots

### a) Lire ou Regarder ?

Dire que le nuage a une forme, c'est aussi dire qu'il renferme des informations. Ainsi, s'il est fait pour rêver, le nuage doit aussi être compris. Dans son livre *The Black Cloud*, Fred Hoyle raconte l'histoire d'une vie intelligente qui présente la forme d'un nuage de poussière interstellaire. Cette nuée noire voyage dans l'espace, s'approche de la Terre et parvient à communiquer avec les terriens. L'auteur nous apprend que l'information est une donnée qui peut être échangée par différents types d'intelligence, pourvu que les deux extrémités maîtrisent les mêmes codes de communication. Le nuage noir apprend alors la langue anglaise et partage ses connaissances avec les humains, dévoilant une intelligence et une aptitude à se communiquer bien plus abouties que les nôtres.

L'historien de l'Art Hubert Damisch affirme quant à lui que le nuage dans la peinture est un signe révélateur d'une ambiguïté : il peut relier l'espace sacré (céleste) à l'espace profane (terrestre), ou bien signifier une transgression aux codes picturaux<sup>37</sup>. Corrège aurait été le premier peintre à enfreindre les codes de représentation en vigueur pour prendre en compte la sensation de l'observateur, se servant du nuage comme une image-invitation à la rêverie et à l'infini. Mais dans ces deux cas le nuage joue le rôle d'un *signe*, terme de la linguistique qui suppose qu'un objet peut transmettre des significations liées à un discours, donc à la parole.

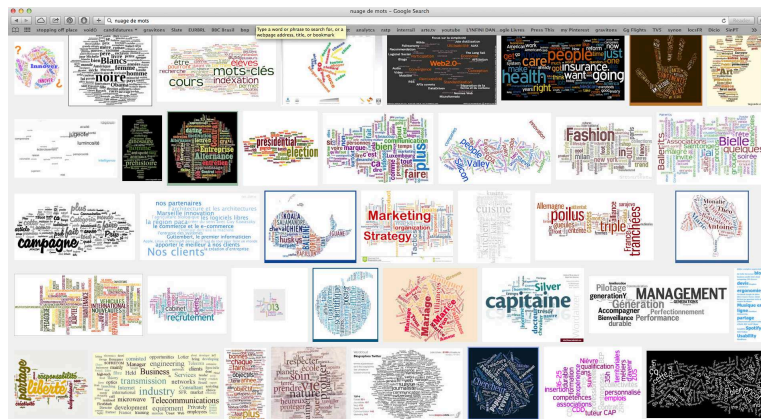
Damisch et Hoyle s'accordent essentiellement sur le fait qu'un nuage soit une *forme* qui contient en elle des *informations*. Dans ce sens, doit-il être regardé ou lu ? Contemplé ou déchiffré ?

La seule réponse possible, à mon sens, est : les deux. Le nuage n'est pas un objet anodin. Sa fragilité recèle une grande complexité, et ce n'est pas pour rien qu'il a été adopté comme figure phare sur Internet. D'une part, l'on dit que si les données que nous produisons ne sont pas stockées sur notre ordinateur local, elles sont dans le « nuage ». Le fameux *cloud* est l'image choisie pour représenter l'espace virtuel (même si à l'autre bout

---

<sup>37</sup> Hubert Damisch, *Théorie du nuage de Giotto à Cézanne : Pour une histoire de la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

de la chaîne il y a bel et bien une machine qui abrite les informations). D'autre part, le nuage est aussi le symbole de l'immédiateté du partage d'information sur le support numérique. Les nuages de mots que l'on peut créer à partir des données mises en ligne semblent en effet être un moyen de communication très efficace. Il s'agit de formes obtenues par l'accumulation des mots les plus récurrents dans un texte ou dans un site web. Quand on les regarde, l'on comprend l'information d'une façon très rapide. Les mots les plus employés sont mis en valeur, alors que les moins utilisés sont plus petits et, selon leur quantité, deviennent presque illisibles. Ces nuages ne se prêtent pas à une lecture dans le sens grammatical du terme, mais à une forme d'échanges d'informations, plus immédiate et très synthétique.



Capture d'écran avec le résultat de la recherche d'images « nuage de mot »

## b) Compter des mots pour former une histoire

Le site *wordle.net* permet à l'utilisateur de créer ses propres nuages de mot. L'on peut saisir un texte sur le formulaire, puis définir le style typographique, les formes et les couleurs. Le système génère ensuite un nuage qui prend en compte les mots et les configurations que nous avons préalablement déterminés. Il est aussi possible de saisir l'URL d'un site quelconque, pour que le système aille automatiquement chercher les mots et composer un nuage. Selon la longueur de chaque mot, associée aux configurations possibles, le nuage peut acquérir une grande variété de formes. Ci-dessous, par exemple, un nuage généré avec les principaux mots de ce paragraphe.



également de déterminer la quantité de mots du texte d'origine que nous voulons faire apparaître dans le nuage. Comme les mots ne se répètent pas, mais sont mis en valeur selon leur utilisation, chacun n'apparaît qu'une seule fois dans l'image. J'ai alors décidé de les mettre en parallèle avec les numéros premiers, qui sont aussi des numéros uniques, pour ainsi dire, car ils ne sont divisibles que par eux-mêmes et par 1.

J'ai ensuite saisi les couleurs obtenues et fait générer des nuages avec une quantité de mots équivalente à chacun des numéros premiers, jusqu'au 342, soit le nombre total de mots uniques du texte<sup>41</sup>. 68 nuages ont été créés. Le premier contient les deux mots les plus récurrents du texte : « I » et « and ». Le deuxième présente trois mots : « I », « and » et « to ». Le troisième, 5 mots : « I », « and », « to », « not » et « the ». Et ainsi de suite, jusqu'à ce que l'extrait soit intégralement présent dans le dernier nuage. Les nuages deviennent à chaque fois plus denses et les mots plus difficiles à discerner. Les plus fréquents sont toujours mis en avant, tandis que ceux qui ont une apparition isolée sont de plus en plus petits.

---

<sup>41</sup> 342 n'est pas un nombre premier ! Le dernier avant lui est le chiffre 337. Il fallait cependant qu'il apparaisse, car il correspond à l'intégralité du texte.

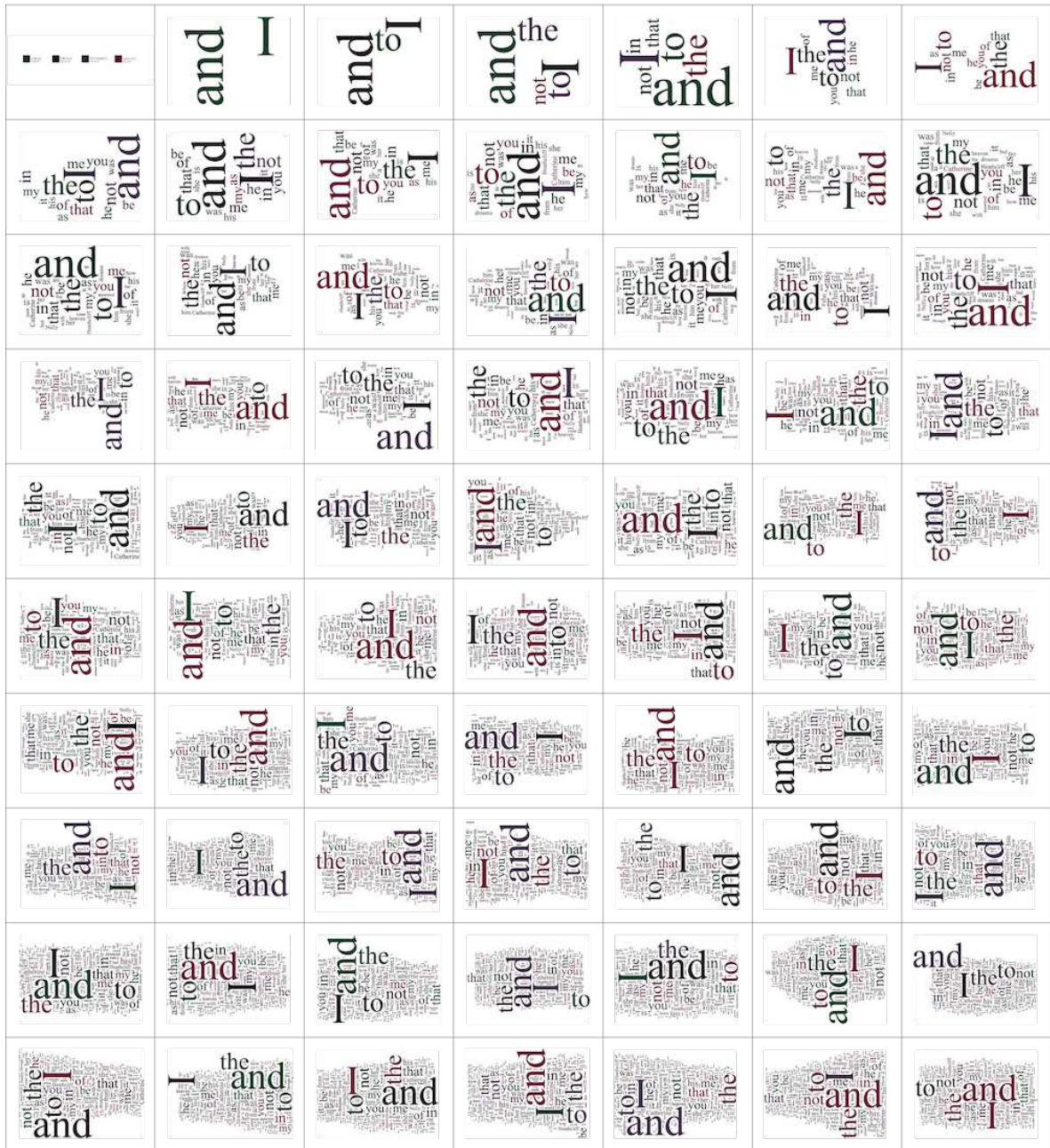
to that of she is and the not  
be was me as he in you  
his

*Cloudy Plot, nuage de 17 mots, 2012*





soit parlant ? En tout cas, chaque nuage semble se prêter à une nouvelle rêverie fictionnelle.



Cloudy Plot, 210 x 250 cm, 2012 (vue d'ensemble)

c) Chasser des mots pour former un dialogue

Cet aller-retour entre image et parole, entre déconstruction textuelle et création formelle se trouve également chez Jorge Macchi. Dans un registre nettement moins aérien, sa série *Doppelgänger* est aussi une accumulation méthodique de mots, arrangés en formes variées. De loin, l'on ne voit que ces images abstraites qui évoquent des papillons de type *Rorschach*.



Jorge Machi, vue de la série *Doppelgänger*, vinyle sur mur, 2005

À mesure que l'on s'approche, on se rend compte que ces formes sont constituées de mots et que chaque moitié de la figure est une narration. Chaque histoire est en effet un article que Macchi a extrait de la section « Police », du journal *Crónica* de Buenos Aires. L'artiste affirme<sup>42</sup> s'être aperçu que certaines phrases cliché apparaissaient régulièrement en plusieurs articles : « des corps sans vie », « une trouvaille macabre », « des corps en état avancé de décomposition » etc. Il s'agit à chaque fois d'épisodes différents, qui emploient les mêmes termes sensationnalistes à un moment donné du récit. Pour ce projet, l'artiste a sélectionné des textes qui contenaient ces expressions, et qui comportaient aussi une quantité équivalente de mots. En plus, la même phrase devrait apparaître à peu près à la même position dans chaque texte. Il a ainsi obtenu de textes « symétriques », qui, arrangés tel un *Rorschach*, se touchaient au point où le cliché apparaissait dans le texte. Le terme fonctionne, selon l'artiste, comme un pont, qui relie deux histoires essentiellement différentes, mais formellement très semblables.

---

<sup>42</sup> Description du travail sur son site personnel.



Jorge Macchi, *Doppelgänger*, 2005

Les figures de Macchi sont des nuages de mots. Contemplés de loin, ce ne sont que des corps abstraits, mais vus de près ils contiennent des informations – des histoires réelles. Macchi n’est pas dans le registre de la fiction. La rêverie de ses nuages n’est possible qu’à distance. À leur proximité, c’est à la cruauté de la vie que l’on doit faire face. Il ne faut pas oublier que les formes *Rorschach* sont normalement utilisées lors des tests de la personnalité. Selon l’image que l’on discerne de ces formes symétriques, notre profil correspond plus ou moins à celui de la personnalité ou à celui d’un criminel. Aussi, le titre *Doppelgänger* renvoie à la notion du double, et plus particulièrement à une sorte de dédoublement de sa propre image, telle une vision fantasmagorique de soi-même. Le choix de ce type de formation n’est donc pas négligeable.

Selon la façon dont il a été arrangé, plus ou moins aléatoirement, l’amas de mots fournit les clés d’interprétation. Une disposition organisée semble de toute évidence faciliter la lecture et transmettre le message de manière plus exacte, mais moins directe – il faut lire les éléments un à un et suivre l’enchaînement logique des structures grammaticales. Les formes où la disposition est plus aléatoire permettent à l’observateur de discerner les éléments rapidement, sans le compromis de la linéarité. Le message est alors transmis de manière plus immédiate, mais le sens doit être interprété *a posteriori* et peut varier selon chaque regard.

## 2.2. Nuage d'épingles

a) Le Processus créatif : de l'ordre ou du désordre ?

*Le plus bel arrangement est un tas d'ordures disposées au hasard.*

Héraclite<sup>43</sup>

Cette brève réflexion sur l'arrangement des différents types de nuage a permis d'introduire le débat sur l'ordre et le désordre dans le processus créatif. Pour créer une œuvre, je dois écouter mon intuition et me mettre à *faire* sans réfléchir, certaine que mon « génie » va trouver tout seul le meilleur chemin à suivre ? Ou l'intuition artistique ne vaut pas grande chose, et le processus doit suivre une méthode préétablie pour que l'œuvre ait une consistance logique ? L'œuvre d'art est-elle le fruit de la raison ou de la sensibilité ? Le hasard est-il essence ou conséquence de l'œuvre ? Y a-t-il une seule réponse qui soit définitive ?

Comme l'Art a affaire avec la vie, l'observation de son mécanisme peut permettre d'éclairer certaines questions. Pendant longtemps, l'ensemble du monde scientifique s'était accordé sur le fait que l'Univers était le règne de l'ordre. La structure et le fonctionnement de la nature, du système solaire, de la galaxie et des atomes étaient autant d'indices qui semblaient prouver que le cosmos était régi tel le mécanisme d'une horloge. Si notre cosmos est né avec le *Big Bang*, il est parti d'une désorganisation totale pour aboutir à une organisation ultime, qui a permis le développement de la vie.

Plus les recherches avançaient, cependant, plus l'ordre semblait perdre son poste privilégié dans l'évolution universelle. Lors de la Révolution Industrielle du XIX<sup>e</sup> siècle, avec la maîtrise de l'énergie électrique, que les scientifiques se sont aperçus que la chaleur n'était autre chose qu'un état de désordre absolu des particules, qui tendent à la dispersion. La deuxième loi de la thermodynamique a permis de comprendre que, même si des états

---

<sup>43</sup> Cité par Edgar Morin, *La Méthode : La Nature de la nature*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 50.

d'ordre peuvent exister, la *tendance* de la plupart des systèmes clos est la perte calorifique, et donc leur dissolution dans le désordre. Ensuite, les études sur le monde infiniment petit des atomes sont venues renforcer le fait que le désordre se situe dans la genèse même de toute particule<sup>44</sup>.

Ainsi, ce qui peut paraître étonnant est le fait qu'il y *ait* de l'ordre dans l'Univers ! L'ordre est-il cause ou conséquence ? C'est le paradoxe de l'œuf, et la seule certitude pour le moment est que l'Univers se présente comme un ballet, où ordre et désordre alternent leur rôle principal, selon le contexte et le moment. Comme nous l'explique Edgar Morin, c'est justement la dialogique de l'ordre et du désordre qui produit de l'organisation. « Un monde totalement désordonné serait un monde impossible, un monde totalement ordonné rend impossibles l'innovation et la création<sup>45</sup>. » Cela semble aussi être le cas pour les Arts Plastiques. Au long des années, des artistes aux approches très distinctes ont gravé leur nom dans l'Histoire, sans nous permettre de trancher définitivement<sup>46</sup>.

Dans ma pratique personnelle, peuvent aussi se relayer des processus méthodiques et d'autres plus intuitifs. Par moments, j'emploie une méthode assez rigide, comme dans le cas des nuages aux nombres premiers ou la cartographie des étoiles, et, par d'autres, c'est à une gestuelle sans compromis que je fais appel. L'installation *Cluster* est une synthèse entre une recherche visuelle libérée du poids de l'organisation et une méthode possiblement plus stricte pour sa présentation.

## b) De l'objet infiniment petit

*Cluster* est une installation composée d'amas d'épingles, posées sur des porte-épingles. Des matériaux simples, de la vie quotidienne, qui n'ont *a priori* pas une existence en eux-mêmes. Ils servent d'intermédiaire pour la production de quelque chose d'autre, et restent normalement invisibles. L'on ne pense qu'à eux que lors de la

---

<sup>44</sup> Edgar Morin, *Op. cit.*, p. 52-57.

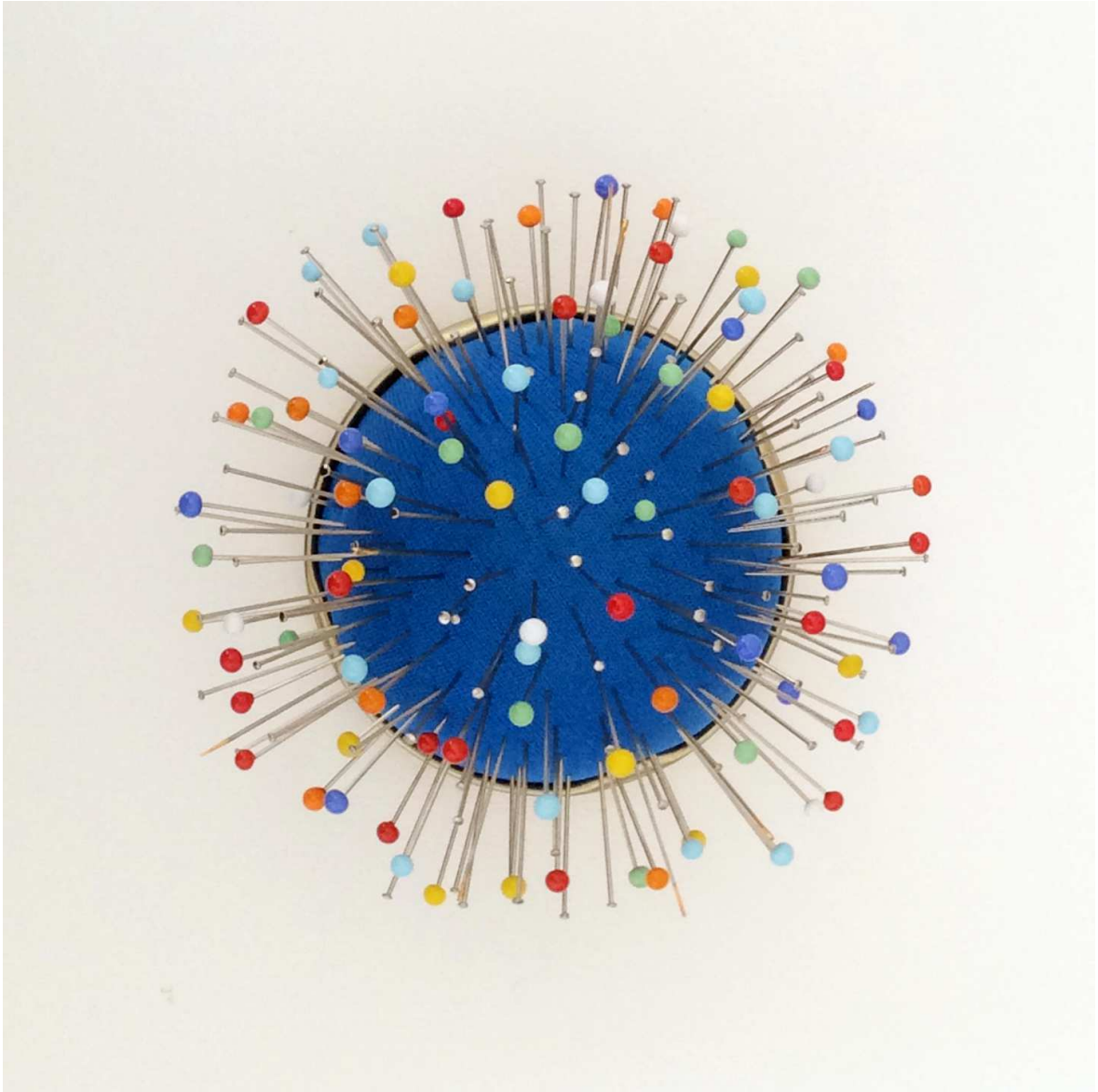
<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 512.

<sup>46</sup> Je pense par exemple aux perspectives mathématiques de la Renaissance, aussi bien qu'aux *drip paintings* de Jackson Pollock. Ou aux scènes baroques et expressives du Caravage, avec les œuvres minimales de Sol Lewitt.

fabrication ou si l'on a un problème avec nos vêtements, qui doivent être ajustés. Si leur travail a été bien exécuté, ils disparaissent.

C'est lorsque je produisais les œuvres de « Historical Constellations » que j'ai commencé à porter attention à ces épingles. Leur forme, qui nous semble identique, peut varier. Dans la boîte se trouvent des épingles sans tête ou sans pique, des épingles cassées, des épingles collées... Mais aussi, le *geste* d'enfoncer l'épingle dans une matière rigide (la carte postale) m'avait intéressé, car il s'agit d'une sorte d'agression que l'on inflige à l'objet. D'ailleurs, lorsqu'une couturière prend nos mesures pour confectionner ou ajuster un vêtement, elle veille à ce que l'on ne se pique pas, et cela peut être un véritable défi d'enlever une chemise parsemée de ces aiguilles-guide ! L'objet, insignifiant, est au fond une arme – pas létale, mais qui peut blesser. C'est la raison pour laquelle il est aussi utilisé sur les poupées dites *vaudou*.

J'ai alors commencé à observer ces objets minuscules, potentiellement dangereux et destinés à être invisibles, et me suis dit qu'ils méritaient d'être mis en valeur. C'est ainsi qu'ont pris forme les premiers éléments de l'installation : des porte-épingles, piqués d'épingles.







Unités de l'installation *Cluster*, épingles sur porte-épingles, 2014

La disposition des épingles est aléatoire sur chaque support. Je veille simplement à ce qu'elles soient perpendiculaires par rapport au centre, comme si elles pouvaient toutes se toucher à l'intérieur de la demi-sphère. Des épingles métalliques, des épingles à tête, des épingles plus fines, d'autres plus épaisses, plus ou moins enfoncées se croisent sur la surface colorée du porte-épingles. L'objet infiniment petit et destiné à être invisible devient une œuvre d'art à part entière.

Il est vite devenu évident que les formes ainsi produites évoquaient des atomes. D'abord, car elles présentent un « nucléon » de taille plus importante, entouré de petits éléments périphériques. L'atome n'est rien d'autre qu'un nucléon entouré d'électrons, qui

peuvent être plus ou moins nombreux, et situés plus ou moins proche du centre. La quantité de particules et la position du dernier électron sont justement ce qui assure l'identité de chaque élément chimique de la table périodique. Ils peuvent alors être plus ou moins denses et avoir plus ou moins de points mobiles dans les orbites extérieures. En tout cas, leur forme de base est celle d'un point central entouré d'une variété de points encore plus petits.

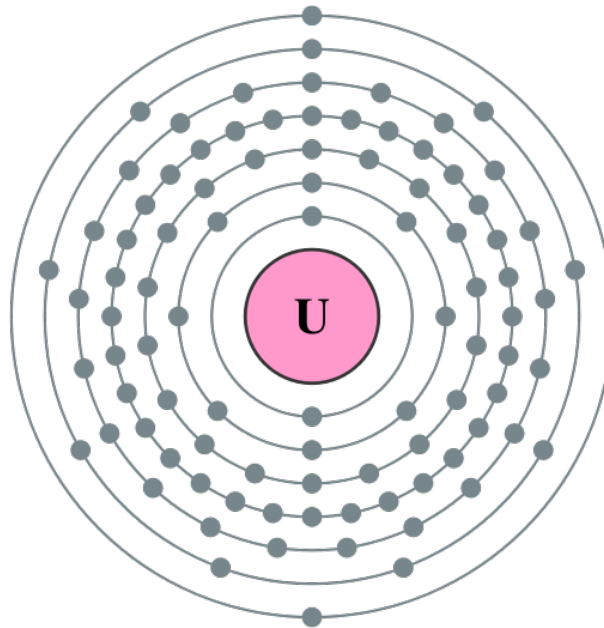
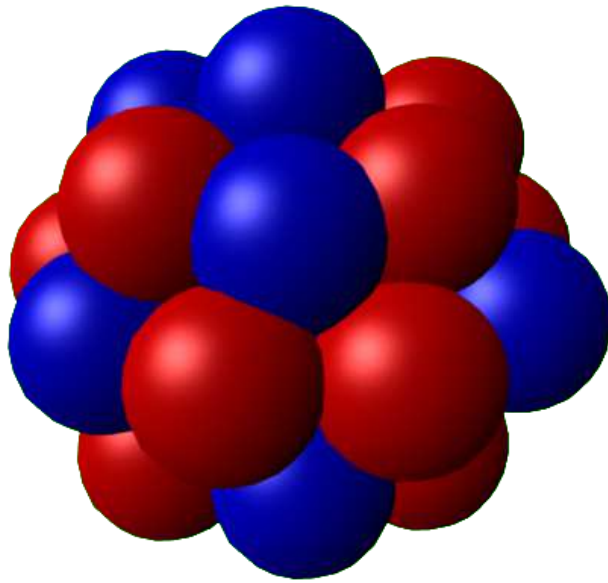


Schéma graphique de l'atome de l'uranium.

Aussi, les représentations graphiques d'un atome emploient normalement les couleurs bleu, rouge et noir pour distinguer les différentes particules qui le composent. Il s'avère que les couleurs les plus récurrentes dans ce type d'objet (porte-épingle à poser) sont exactement les mêmes. Ces familiarités m'ont naturellement conduit à en déduire que l'œuvre ne pouvait pas exister avec seulement trois ou quatre objets. Tel un nuage, constitué de ses multiples molécules d'eau, ou un corps composé de cellules, à leur tour composées de quantités énormes d'atomes, j'ai compris que ce travail demandait une quantité beaucoup plus importante d'unités. Le travail compte désormais sur une centaine de porte-épingles, qui constituent son corps.



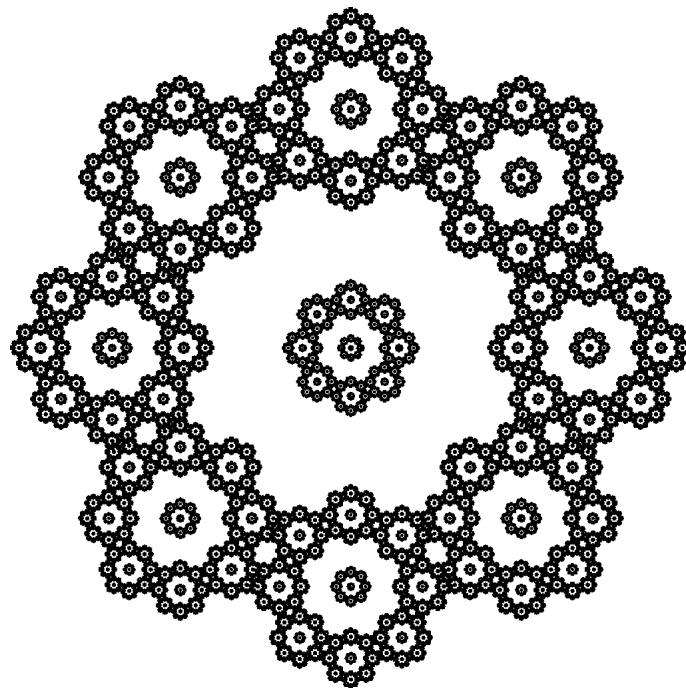
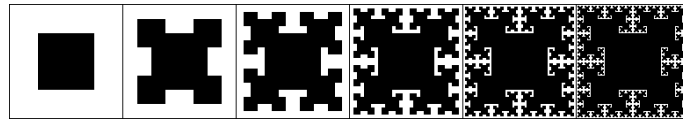
Représentation d'un noyau d'atome.

c) Vers un arrangement potentiellement immense

Les formes évoquent ainsi des atomes, des molécules, mais également des amas d'étoiles, où chaque unité indépendante semble appartenir à une seule et même entité, attirées par l'attraction gravitationnelle. C'est aussi l'apparence d'une galaxie lointaine à nos yeux : des milliards d'étoiles et de planètes que la distance réunit dans un minuscule point brillant dans le ciel. Mais plus qu'à la forme et aux ressemblances, mon intérêt porte sur la *structure* des objets.

Les unités ayant trouvé leur identité, il fallait aussi déterminer de quelle façon elles seraient arrangées. Compte tenu du fait que ce soit un amas d'objets très petits qui, une fois répétés et assemblés, peuvent devenir très grands, la forme la plus logique m'a semblé être celle d'une fractale. Un objet fractal est une sorte de structure géométrique gigogne, qui peut être répétée à l'infini, sachant qu'à chaque répétition la forme s'agrandit, tout en conservant son apparence initiale. En d'autres mots, une fractale est une structure dont chaque élément est aussi une fractale, qui contient en elle la partie antérieure. C'est comme

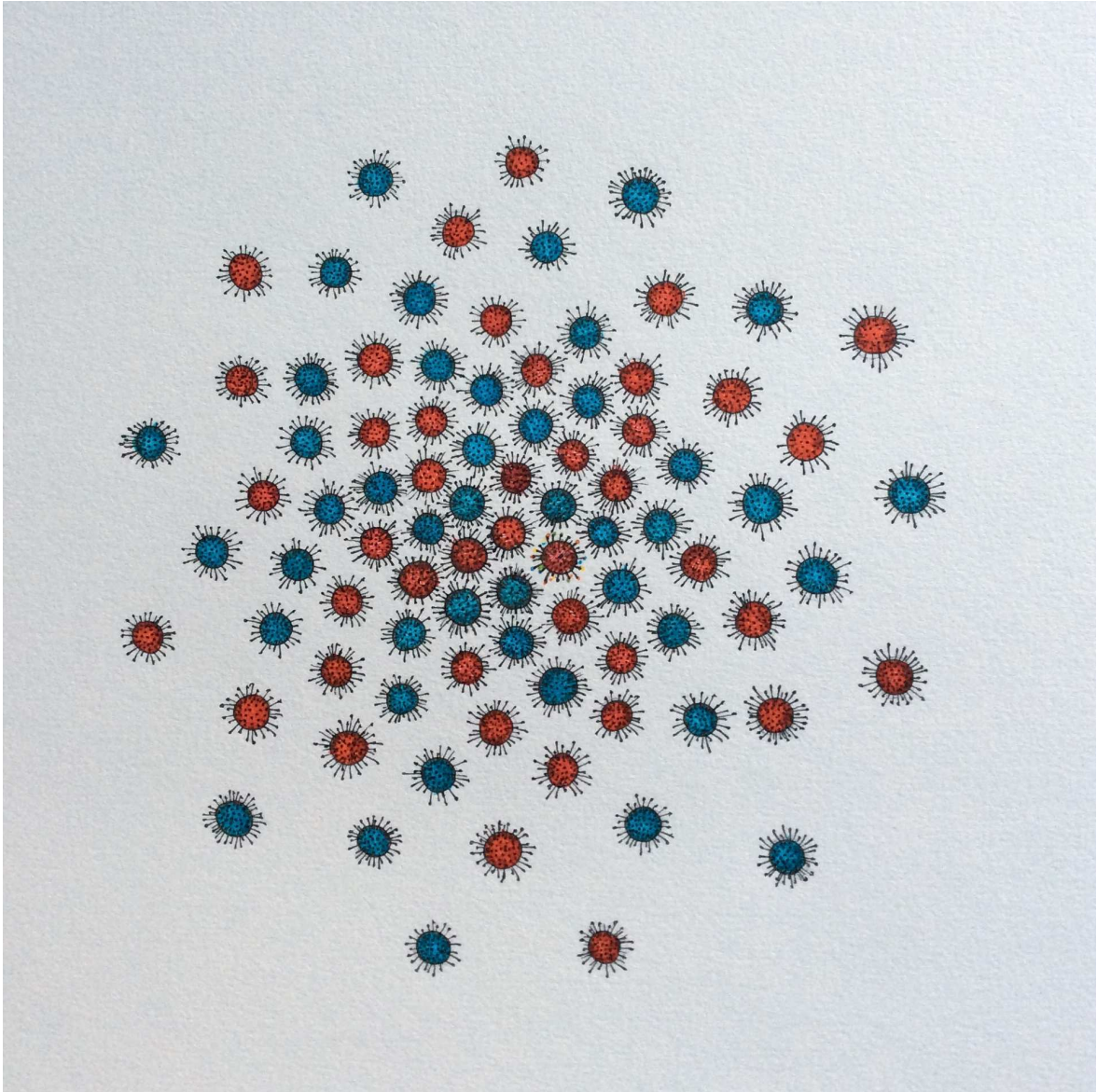
un jeu de miroirs ou des poupées russes, où l'on part de la plus petite l'unité pour aller vers la plus grande, ou vice-versa, dans une progression potentiellement infinie.



Exemples de structures fractales.

Partir d'une toute petite unité qui peut s'agrandir *ad infinitum* est justement le propos de *Cluster*. Disposant les unités circulairement sur le mur, et en respectant les axes diagonaux, la forme finale rappelle une fractale de type circulaire, qui pourrait potentiellement se développer en de très grandes dimensions. L'installation acquiert ainsi un corps et devient une entité à part entière.

Mais si cette structuration en fractale est *possible*, elle n'est pas *définitive*. À chaque nouvelle installation, elle peut changer, pour s'adapter à l'espace qui lui sera dédié, pouvant être plus ou moins dense, plus ou moins ordonnée. L'immobilité des particules posées sur les supports fixes est surpassée par les variations de leur disposition, potentiellement infinies. Cette nébuleuse d'épingles associe ainsi l'ordre et le désordre, le fini et l'infini. Des paradoxes qui sont dans les racines du processus créatif, de l'œuvre d'art et de la vie elle-même sont mis au jour grâce à des objets d'apparence insignifiante.



*Cluster*, projet pour l'installation, stylo sur papier, 29,7 x 21 cm,  
2014

## II / FORCES

*Qu'est-ce que tout cela, image, couleur, lumière, vibration, énergie pure ?  
C'est la vie ; la vie en liberté.*

Otto Piene<sup>47</sup>

Dans le domaine de la Physique, une force signifie une interaction entre les éléments qui composent l'Univers. La matière ne serait que poussière de particules si elle ne subissait l'effet des quatre forces fondamentales connues à ce jour : la force gravitationnelle, la force électromagnétique, la force nucléaire et la force faible. C'est grâce à elles que les particules minuscules interagissent entre elles et prennent la forme d'atomes, qui donnent à leur tour forme aux différentes matières. Elles sont aussi la raison pour laquelle le mouvement est possible. Si la matière est l'élément de base du cosmos – les briques pour ainsi dire –, les forces en sont le liant, les phénomènes qui permettent l'émergence des actions et des organisations en combinaisons infinies.

L'Univers observable est donc le résultat de l'action de ces forces sur les éléments qui le composent<sup>48</sup>, et c'est pourquoi elles sont au cœur de ce chapitre. Dans le cadre de cette étude, ce qui m'intéresse principalement est la notion d'interaction en elle-même, et, plus spécifiquement, les forces électromagnétique et gravitationnelle. Comment en tant qu'artiste puis-je délibérément prendre partie de certaines contraintes pour en faire une œuvre ? En quelle mesure les processus artistiques peuvent fournir des nouvelles images, et des images poétiques, à ces phénomènes immatériels ? Peut-on défier les lois imposées par la nature ? En quoi elles permettent de rallonger la durée de vie d'une proposition artistique ?

---

<sup>47</sup> Otto Piene, cité dans *Yves Klein : Corps, Couleur, Immatériel* (catalogue d'exposition), Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 186.

<sup>48</sup> Hubert Reeves, *Op. cit.*, p. 181-194.

Quelques définitions se font nécessaires. D'abord, l'électromagnétisme est le responsable du mouvement des charges électriques, qui engendrent le champ magnétique. C'est une paire de phénomènes qui, comme l'espace-temps, constitue une seule et même force. Si elle nous intéresse ici, c'est parce qu'elle régit le comportement des photons, donc des mouvements de la lumière. L'origine d'une œuvre d'art vidéo étant les ondes électromagnétiques, le résultat ce sont des images fluides. Comme la lumière, la vidéo est essentiellement immatérielle. Si elle a besoin d'appareils pour être visionnée, son essence est incorporelle. La vidéo est alors considérée comme un flux, capable de générer des images en mouvement. La même chose vaut pour l'échange des flux d'informations sur support numérique. Les ondes électromagnétiques sont à l'origine de la communication *via* réseau, et c'est grâce à elles que je rédige ce texte sur mon ordinateur.

Loi naturelle, la force gravitationnelle peut être ennemie ou alliée dans la pratique artistique. Dans ce dernier cas, comment peut-elle être transformée en matière plastique à part entière, jouant un rôle central dans l'œuvre ? Quelles métaphores l'artiste peut employer pour évoquer, sans tomber dans le pastiche, cette idée sur laquelle nous avons autant d'images préconçues ? Il s'agit de comprendre la nature de cette force et la façon par laquelle le geste artistique peut lui apporter un nouvel imaginaire.

Comment parler de force sans parler d'extrémités, sans considérer ses pôles ? Et donc ses oppositions ? Ainsi, de quelle façon une polarisation peut-elle s'exprimer dans une œuvre d'art mouvante, où les tensions ne sont pas définitives ? Quelles questions existentielles viennent accompagner le contraste entre deux extrêmes ? Aussi, comme la vidéo évoque la problématique de l'image – de son statut et de sa réalité –, elle évoque aussi l'amour. Ce sentiment, foncièrement lié à la vue, est traditionnellement présent dans l'Histoire des arts, et ce n'est pas autrement pour l'art contemporain. Il suggère aussi l'inéluctable opposition entre féminin et masculin, qui semble en effet enracinée dans notre perception du monde.

Enfin, une sous-partie est entièrement dédiée aux chiffres, signes employés par la discipline la plus abstraite qui soit : les mathématiques. D'une part, nous abordons la question du temps, dans la mesure où un chiffre est capable de le *compter*. Mais aussi, comment le capturer, le manipuler et lui donner de la visibilité ? C'est une question que la Science n'arrive pas encore à maîtriser, mais que l'artiste peut explorer en toute liberté.

La notion d'interaction fait, quant à elle, référence à une pratique artistique participative sur support numérique, où le partage et calcul sont au centre de l'action. Une interaction a lieu quand au moins deux personnes ou objets partagent quelque chose entre

eux. Une œuvre d'art en ligne, où chacun peut déposer sa participation, permet l'émergence d'une véritable création collective. Il s'agit d'interactions humaines et créatives, au service d'une production sensible autour des mathématiques. Bien que partant d'une idée conçue par l'artiste, le travail exige la participation active d'autrui, et c'est justement dans ce sens qu'il est en permanente évolution et qu'il peut se développer à l'infini. L'œuvre qui ferme cette étude est en réalité une ouverture.



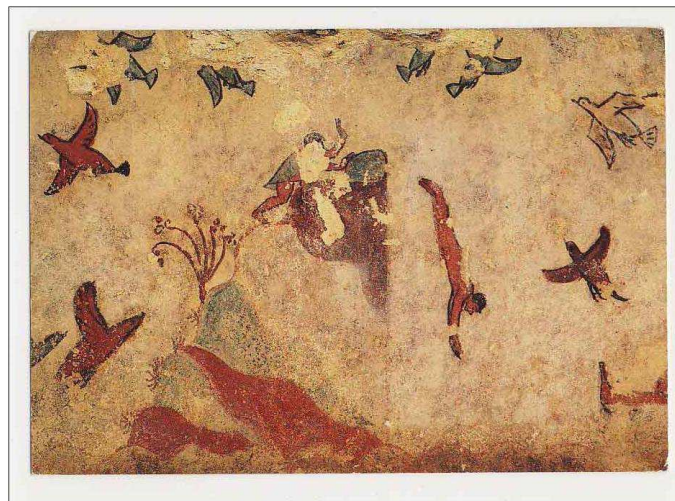
**Nota Bene.** Si ce sous-chapitre est dédié à une analyse de la vidéo comme technique, cela s'applique strictement à ma propre production. Les exemples artistiques que j'utilise, eux, ne s'encadrent pas toujours dans cette pratique. La vidéo est donc mon support, mais les concepts abordés dans les œuvres peuvent être aussi trouvés en dehors de ce choix technique.

## 1. L'Image fluide : l'espace mouvant de la vidéo

Y a-t-il un rapport entre une peinture funéraire et la fluidité de l'image vidéo ?

Oui, en tout cas dans mon expérience. En effet, lorsque j'étais étudiante en Histoire de l'Art à l'École du Louvre, j'avais comme spécialité l'Archéologie étrusque. Ce peuple, qui a vécu en Italie, a connu son apogée avant l'essor de la civilisation Romaine et est particulièrement connu grâce à sa tradition sépulcrale. Symbole de distinction sociale, les familles aristocrates commandaient leurs tombes aux meilleurs artistes, qui les décoraient de motifs sportifs, festifs, religieux et domestiques. La mort était entendue comme un simple passage vers un au-delà aussi réel que la vie sur Terre. Les rites de deuil étaient des festivités qui pouvaient durer plus d'une semaine et comprenaient des fêtes, des banquets, des cérémonies sportives et des processions. La tombe était alors un symbole d'ostentation et de permanence, où le luxe et le savoir-faire artistique s'exprimaient.

Parmi les dizaines de peintures tombales qui nous sont parvenues, une image avait retenu mon attention : dans un détail la *Tombe de la Chasse et de la Pêche*, un jeune homme plonge dans l'eau. Cette action de plonger dans l'élément liquide représentait, pour le peuple étrusque, la transition même vers l'au-delà. L'eau symbolisait l'élément de passage et de purification vers la nouvelle condition de l'être : la mort.



Détail de la *Tombe de la Chasse et de la Pêche*, Tarquinia, Italie.

Lors d'une visite à une exposition sur cette société, au Palais des Expositions de Rome<sup>49</sup>, le hasard a voulu qu'à l'étage supérieur de la même institution, soit installée une rétrospective consacrée à l'artiste américain Bill Viola<sup>50</sup>. Cette rencontre anachronique a été décisive pour mon parcours. La tombe étrusque qui était au centre de mes recherches à ce moment a trouvé un écho poétique inattendu. L'eau comme élément de purification était un véritable lien, qui mettait la peinture en relation directe avec les œuvres mouvantes du vidéaste. L'année suivante, à l'EHESS, j'ai consacré un mémoire à cette production contemporaine, ayant comme point de départ le petit plongeur étrusque et comme plan de fond une investigation sur le statut des images.

## Mouvements poétiques

*Toucher l'eau, c'est sentir la fluidité de l'image.*

Sophie-Isabelle Dufour<sup>51</sup>

Les études de Sophie-Isabelle Dufour sur l'art vidéo ont la particularité de ne pas l'analyser par son seul aspect technique, mais aussi par ce qu'il symbolise et représente. En latin, le mot *video* est la première personne du singulier du verbe *videre*, qui veut dire *je vois*. Ce qui importe dans une vidéo n'est donc pas en premier lieu sa nature, mais ce qu'elle offre au regard. Cette théoricienne prend ainsi les vidéos pour ce qu'elles sont – des images – et essaye d'en comprendre les mécanismes, les inscrivant dans ce que Fernand Braudel appela l'« histoire longue ». C'est tout naturellement dans cette perspective que j'inscris ma pratique et mes réflexions.

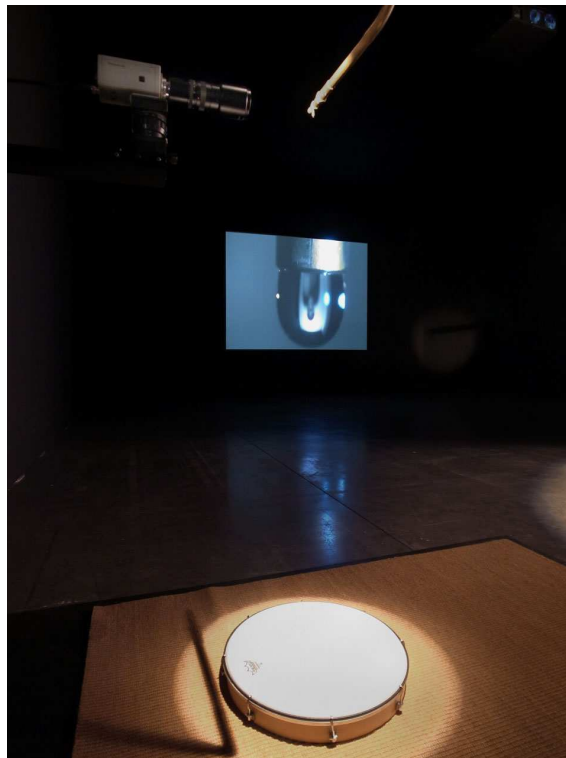
---

<sup>49</sup> *Etruschi : Le antiche metropoli del Lazio*. Rome, Palazzo delle esposizioni, 16 octobre 2008 au 8 mars 2009.

<sup>50</sup> *Bill Viola: Visione Interiori*. Rome, Palazzo delle esposizioni, 21 octobre 2008 au 6 janvier 2009.

<sup>51</sup> Sophie-Isabelle Dufour, *L'Image-Vidéo : d'Ovide à Bill Viola*, Paris, Archibooks, 2008, p. 28.

L'histoire, vue dans sa longue trajectoire, permet de procéder à des relations parfois surprenantes et en dehors des chemins habituels. L'*Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg et les recherches de Georges Didi-Huberman en témoignent. C'est ainsi que des œuvres de Bill Viola par exemple peuvent être mises en rapport avec Ovide, Narcisse et les Étrusques, sans que cela soit étrange, car la visualité invite les rapprochements et les inscrit dans une tradition culturelle. Les images ne sont donc pas étudiées comme des phénomènes événementiels, mais comme des conséquences logiques de cette longue Histoire de l'Art. Comme le rappelle Yves Hersant, « personne ne soutiendra que la vidéo soit une descendante de la peinture. Mais elles sont sœurs : membres d'une vaste famille de pratiques artistiques qui mettent en jeu le statut de l'image<sup>52</sup>. »



Bill Viola, *He weeps for you*, installation au Fresnoy, 2001.

Si l'on associe la vidéo à l'eau, c'est que les images rendues par l'écran sont fluides. Il ne s'agit pas de projections à haute vitesse de clichés superposés, comme dans le cinéma, mais d'un balayage électrique des points lumineux. La vidéo active l'écran comme le mouvement active l'eau. En effet, quantités des caractéristiques et des particularités de la matière aquatique semblent s'appliquer aux questions que soulève l'image vidéo.

---

<sup>52</sup> Yves Hersant, dans Sophie-Isabelle Dufour, *Op. cit.*, p. 9

L'eau et la vidéo sont attachées en profondeur, par leur fluidité et par leur mouvement, capables de renvoyer à l'existence en elle-même. Si l'élément liquide a été choisi comme figure plastique privilégiée par Bill Viola, c'est qu'il est autant une image qu'une métaphore pour illustrer les dimensions de la vie. Et tous ceux qui connaissent le travail de cet artiste savent à quel point les images sont pour lui un support philosophique. Le macrocosme que condense le microcosme de la petite goutte de son œuvre *He weeps for you*, par exemple, n'est pas seulement celui d'un espace : il est celui de la vie – de son inconstance, de sa fragilité, de sa préciosité et de son éternel retour.

« *All life is a moving image* [toute vie est une image mouvante]. C'est cela que nous sommes. Cela est la raison pour laquelle j'aime les vidéos, parce qu'elles sont comme la vie. Elles sont continuellement en mouvement<sup>53</sup>. »

Dans une vidéo, il y a mouvement, et par conséquent il y a temporalité. Ainsi, nous pouvons affirmer que l'art vidéo est un art du temps sensoriel. Au XVI<sup>e</sup> siècle, les penseurs de *l'ut pictura poesis* opposaient la peinture à la poésie, affirmant que celle-ci était un art temporel. En effet, pour la comprendre, il faut *parcourir* le fil des lettres, cet enchaînement qui acquiert son sens une fois chaque mot conclu. Dans ce sens, une œuvre d'art vidéo pourrait être envisagée comme une sorte de poème visuel. Située entre les beaux-arts (l'art de l'image figée) et le cinéma (l'art des histoires animées), entre le langage (intrinsèque au temps) et l'image (intrinsèque à la forme), l'image mouvante est, pour notre conscience encore attachée à certains paradigmes, une impossibilité devenue possible : une *phantasia*. La *video-art* est une expérience qui ne peut être vécue qu'en observant le mouvement de ses fantômes.

---

<sup>53</sup> Bill Viola cité par Cloé Piccoli, « Bill Viola » dans *Repubblica Nazionale*, 28 février 2010, p. 54. Traduit par mes soins.

## 1.1. Gravitation

### a) La Plasticité gravitationnelle

Parmi les quatre forces fondamentales qui régissent l'Univers, la gravitation est la plus faible, mais celle sans quoi la matière (et donc la vie) serait impossible. Cette force universelle et mystérieuse, capable d'unir et de séparer, réside dans l'intimité de chaque être. C'est une loi, qui s'applique dans toutes les parties du cosmos, palpable dans les plus grandes et les plus infimes choses, liée à toute la structuration géométrique du monde<sup>54</sup>. C'est elle qui a permis la formation des atomes, et c'est grâce à elle que les planètes orbitent autour de leurs étoiles, qui orbitent autour du noyau de leurs galaxies respectives. La pesanteur est la cause des trous noirs, car elle est capable de provoquer le collapse de la matière, ce qui pourrait être à l'origine d'autres univers. Elle affecte l'espace et le temps – compris aujourd'hui comme une seule et même notion.

Mais si elle est communément appelée *force*, la gravitation est en réalité une *déformation*. C'est Albert Einstein, enfermé dans son bureau de l'Office des brevets, qui a en premier annoncé que, plus qu'une force, la gravitation serait la déformation que la matière applique à la courbe de l'espace-temps.

Et si la gravitation n'est autre chose que les déformations de la masse, elle doit être capable de la sculpter. En effet, chaque corps est adapté aux conditions auxquelles il est soumis. Dans le cas de notre planète, nos formes, nos dimensions et nos proportions sont forgées pour vivre sous une force gravitationnelle de 1 g. Comme l'explique Carl Sagan<sup>55</sup>, les êtres vivants de cette planète, ainsi que les bâtiments que nous avons construits, sont désignés pour supporter cette puissance de force. Si la gravité était moins importante, les formes pourraient être plus légères, plus allongées et filiformes, car elles ne risqueraient pas de tomber ou de se faire écraser par leur propre poids. À l'inverse, si la gravité était plus intense, les plantes, les animaux et l'architecture devraient être plus courts, trapus et solides afin de ne pas s'effondrer sur eux-mêmes.

---

<sup>54</sup> Mario Novello, « A Interação Gravitacional », dans *Revista Carbono* [en ligne], 2013.

<sup>55</sup> Carl Sagan, *Op. cit.*, p. 195-196.

C'est donc grâce aux effets de cette « force » que notre monde a son apparence. Si la force elle-même est invisible, ses effets sont en revanche très perceptibles dans chacun des objets qui nous entourent. Encore une fois, c'est un phénomène lié au visuel. Les arts visuels sont, dans toute logique, profondément dépendants de ces circonstances.

L'attraction gravitationnelle peut être un ennemi ou un allié de l'artiste, selon la façon de concevoir sa pratique. La sculpture est l'un des domaines plastiques où cette dichotomie a toujours été présente. Premier adversaire, la force peut devenir une grande amie si la technique est maîtrisée, car rien n'est plus impressionnant que de constater l'emprise humaine sur les lois naturelles.



Fischli and Weiss, *Rock on the top of another rock*, Serpentine Gallery, 2013

Dans l'œuvre *Rock on the top of another rock*, le duo suisse Fischli and Weiss a fait appel à des éléments de la nature pour indiquer, de manière très subtile, la virtuosité de l'intellect humain. Dans une sorte d'inversion naturelle, la force gravitationnelle,

normalement invisible, est ici palpable. L'intellect humain, qui normalement est visible dans tous les produits manufacturés/industrialisés, est presque imperceptible. Il n'est suggéré que par le fait qu'il s'agisse d'une œuvre d'art, située dans un contexte qui l'encadre. Si la *forme* est entièrement résultante de phénomènes naturels (gravitation, formations rocheuses), elle n'est rendue possible que grâce à la capacité de l'esprit humain de les rationaliser et les organiser.

L'américain Chris Burden joue lui aussi volontairement avec la force gravitationnelle. Dans certains de ses travaux, la force n'est plus une contrainte, mais un outil de travail : c'est grâce à elle que les œuvres peuvent prendre leur forme.

*Porsche with Meteorit*, 2103, est une sculpture constituée d'une poutre télescopique, où une voiture Porsche 914 de 1974 sert de contrepoids à une météorite d'environ 165kg. Les deux objets sont mis en comparaison et soulèvent, d'abord, la question de la valeur. Que vaut l'une des voitures le plus chères à côté d'un morceau de roche extra-terrestre ? Qui a plus de valeur : l'objet de luxe manufacturé par l'homme ou un bout d'un monde étranger ? Aussi, une météorite est constituée principalement de fer et de nickel, des métaux qui sont aussi présents dans la structure de la voiture. L'artiste suggère que, au bout des comptes, une météorite pouvait bel et bien être à la base de la Porsche<sup>56</sup>. Également, bien que rare et d'une valeur extrême, ce bout venu du ciel n'est autre chose que de la matière première. À l'inverse, aussi luxueuse soit-elle, une voiture n'est plus grande chose à côté de ce survivant d'un monde inconnu.

Mais ces mêmes questions pourraient émerger si les objets étaient posés par terre. Pourquoi sont-ils suspendus ? D'abord, ce qui caractérise une météorite est le fait qu'elle est *tombée* du ciel. Ce n'est pas un objet d'origine terrestre ; le déplacement qu'il a subi n'est pas du bas vers le haut. Au contraire, il vient d'un extérieur lointain, attiré par cette attraction gravitationnelle de laquelle nul ne peut s'affranchir. La nature de la météorite, selon notre point de vue, est aussi l'air. Si elle ne l'avait pas traversé, ce serait juste une roche comme tant d'autres sur notre planète. La voiture quant à elle est un objet essentiellement terrestre. Elle ne peut pas accomplir sa fonction de voiture si elle ne touche pas le sol. Le mouvement de cette machine ne se produit que s'il y a friction des pneus avec le bitume. Soulevée, elle n'est plus une voiture. Comme la météorite, une fois

---

<sup>56</sup> Andrew Russet. « Weapons of Choice : Chris Burden talks Porsches, Cannons, Sailboats and Meteorits », dans *Gallerist* [en ligne], 2013.



l'atmosphère terrestre traversée, n'est plus l'objet qu'elle était lors de son départ. Pour que la comparaison entre les deux objets soit effective, ils devraient être d'une certaine façon *dénaturalisés*. En les détachant du sol, l'artiste produit une étrangeté équivalente sur les deux éléments. La gravitation devient ici cause et conséquence de l'œuvre.



Chris Burden, *Porsche with Meteorite*, 2013.

#### b) L'Inexorabilité de la chute

Conçue par le même artiste, *Beam Drop* est une sculpture résultante d'une performance<sup>57</sup>. Des poutres de fer, lancées du haut d'une grue sur une « piscine » de béton mou. Le résultat est un amas de poutres enfoncées dans le sol, comme des branches qui pointent vers différentes directions. L'emplacement de chaque poutre avait été déterminé au préalable par Burden, de manière théorique. La position et l'inclinaison dans laquelle elles allaient finir, c'est à dire les résultats empiriques du geste réel, eux, ne pouvaient pas être prévus. L'œuvre a acquis son aspect et sa vie propre grâce à l'ensemble des forces et de l'environnement qui l'ont gouvernée. L'ordre et le désordre présentent encore leur spectacle.

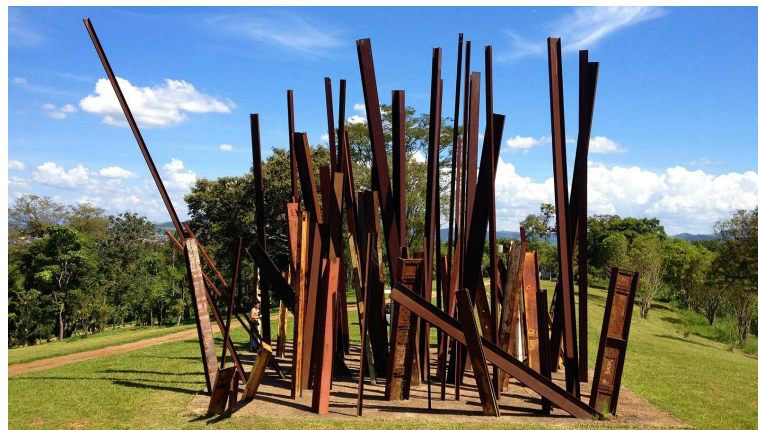
Ce travail convoque les dires de Gaston Bachelard à propos de la chute, et en particulier ce qu'il nomme la *chute vivante*. Le mouvement poétique de chute, pour le philosophe, doit apporter « le changement même de la substance qui tombe et qui, en

---

<sup>57</sup> Pour visionner l'enregistrement de la performance/installation à l'Institut Inhotim, Brésil : <http://www.youtube.com/watch?v=yBeU-JmEvFE> (consulté la dernière fois le 30 avril 2014).

tombant, dans l'instant même de sa chute, devient *plus* pesante, *plus* lourde, *plus* fautive. » Or c'est justement ce que témoigne l'œuvre de Burden. Les poutres, qui sont déjà lourdes par nature, deviennent encore *plus* lourdes, encore *plus* fautives des formes résultantes sur la marre de béton. Cependant, contrairement au gouffre de Thomas de Quincey<sup>58</sup>, ici ce n'est pas l'image qui est déduite du mouvement, mais le mouvement qui est déduit de l'image. Les formes visibles à nos yeux laissent comprendre l'action de la force qui les a attirées. Elles engendrent, comme veut le philosophe, les images sur un mouvement imaginaire fondamental.

La force qui a induit la forme est notre nature, notre identité, mais aussi notre faiblesse. Ce qui est gênant avec les images de la chute c'est qu'elles remettent à son opposé : l'ascension, cette hauteur verticale à laquelle nous aimerions pouvoir accéder. L'objet échoué témoigne ainsi de notre défaite, il est le portrait de notre défaillance verticale. C'est la frustration de l'oiseau qui essaie de s'envoler et tombe dans l'herbe. Le bout de la chute est le point final de la parabole, dont le sommet était ce que Carl Sagan a appelé *the last perfect day*, le dernier jour où la vie allait vers le haut. Immédiatement après ce dernier jour de perfection, c'est le début du déclin inexorable. L'objet échoué est donc tout ce que nous ne voulons pas, car il représente tout ce que nous sommes. *Beam Drop* est le portrait de notre destin.



Chris Burden, *Beam Drop*, installation à l'Institut Inhotim, Minas Gerais, Brésil, 2009.

---

<sup>58</sup> Gaston Bachelard, *Op. cit.*, p. 123

L'Hollandais Bas Jan Ader (1942-1975) a lui aussi compris l'inexorabilité de la chute. Disparu à l'âge de 33 ans lors d'une traversée de l'Atlantique dans ce qui était le plus petit voilier au monde à l'époque<sup>59</sup>, cet artiste a fait de la gravitation son univers plastique. Dans ces vidéos datant des années 70, il se met en scène dans les situations les plus improbables, en quête de chute. Assis sur une chaise, sur le toit de sa maison, il se laisse glisser et tomber sur un buisson. Sur son vélo, qu'il balade au bord d'un canal à Amsterdam, il roule direct vers l'eau. Le soir, dans son garage, éclairé par deux ampoules posées par terre, il lève un morceau de béton sur son épaule, pour le laisser tomber sur chacune des sources de lumière, une à une, pour finir dans le noir.



Bas Jan Ader, capture d'écran de la vidéo *Fall II*, 1970

Mais c'est son travail *Broken Fall (Organic)*, qui me semble le plus significatif de sa démarche. Dans cette brève vidéo de 1min 44seg, l'artiste se penche sur une branche d'arbre, au bord d'un canal. Il tient autant qu'il peut à sa branche, jusqu'à ce que ses mains lâchent et qu'il tombe dans l'eau.

---

<sup>59</sup> Ce voyage, jamais abouti, il le considérait comme une œuvre d'art en 3 actes, intitulée *In The Search of the Miraculous*. Le premier acte serait les préparatifs du voyage, quelques jours avant le départ, à Los Angeles. Le deuxième, le voyage en lui-même, qui pourrait durer 6 ou 9 mois selon s'il décidait d'ouvrir les voiles ou pas. Et le troisième acte, les quelques jours après l'arrivée au village de pêcheurs Falmouth, aux Cornouailles. Trois semaines après son départ, cependant, le contact radio s'est perdu et le bateau, vide, a été retrouvé près des côtes d'Espagne.



Bas Jan Ader, capture d'écran de la vidéo *Broken Fall (Organic)*,  
1971

Pourquoi se soumettre à ses situations, connaissant auparavant le résultat final ? Est-ce une sorte de torture qu'il s'impose, ou c'est juste l'inutilité du geste artistique dans une envie de mettre la vérité à l'épreuve ?

Si on a l'impression de connaître certaines choses, et sommes persuadés de leur vérité, la plupart du temps ce sont des connaissances théoriques. Rares sont ceux qui prennent le temps de prouver l'évidence. Logique, cela semble inutile. Le geste artistique se place ainsi en tant qu'inutilité empirique pour attester (ou contredire) les vérités du monde. Le geste sisyphien, familier et dont le résultat est toujours le même, est pour certains artistes une condition de laquelle il ne peut pas s'affranchir, comme si chaque répétition était une nouvelle possibilité de contredire les précédentes. Chaque nouveau geste est un nouvel espoir. Les chutes de Bas Jan Ader ne sont autre chose qu'un défi à la nature, comme si à chaque fois qu'il va vers le sol, il avait l'espoir de la battre.

Vaincre la nature c'est aussi ce que cherchait Yves Klein avec son *Saut dans le vide*. Cette simple photographie est un véritable manifeste artistique, car l'œuvre n'était pas tant le saut en lui-même, mais son registre. Obtenue grâce à un montage, l'image du

saut, cristallisée sur la surface du papier symbolise la révolte de l'artiste face à la nature. « *Je vous défie et je vous ai eu ! Me voici à flotter dans l'air !* », il aurait pu dire.

Si le saut dans l'inconnu peut être interprété comme un rite, de passage ou de transformation, il est avant tout un affrontement aux lois naturelles les plus inéluctables. L'image de l'homme dans l'air quand il saute défie la gravitation et arrête le temps. Le saut de Klein, figé dans l'éternité de l'image, est ainsi le geste artistique par excellence : celui du rebelle, qui affronte la nature et qui agite un document comme s'il était le trophée de sa victoire. Si elle était permanente ou éphémère, il s'en moque. Nous aussi, au fond nous savons que c'est un leurre, mais qu'importe ?



Yves Klein, *Le Saut dans le vide*, 1960

### c) Images de la déformation

*[...] qu'est-ce qui est positif, la pesanteur ou la légèreté ? Parménide répondait : le léger est positif, le lourd est négatif. Avait-il ou non raison ? C'est la question. Une seule chose est certaine. La contradiction lourd-léger est la plus mystérieuse et la plus ambiguë de toutes les contradictions.*

Milan Kundera<sup>60</sup>

Comment la gravitation agit-elle sur nos corps ? Mes pieds touchent par terre, mais le rapport corps-sol est-il vraiment le seul à rendre compte de ce phénomène cosmique ? Peut-on s'affranchir de la ligne horizontale pour représenter ses effets ?

*O Peso e a Leveza* (La Pesanteur et la Légèreté) est un diptyque vidéo réalisé en réponse à un appel à contribution pour la *Revista Carbone*, revue en ligne ayant pour thématique dans son numéro 5 la Gravitation<sup>61</sup>. Cet appel m'a semblé intéressant car il s'agissait d'un sujet en résonance avec ma pratique. Mais aussi il englobait une complexité matérielle et conceptuelle : comment articuler science, art et langage, dans un espace à multiples dimensions – la planéité du texte, la profondeur de l'image et la temporalité permise par le support numérique ?

Le choix de la vidéo s'est vite imposé. Sur le support numérique de l'Internet, nous ne sommes plus soumis à la simple reproduction ou à la capture d'écran : les œuvres en mouvement peuvent être partagées en leur intégralité. Mais aussi, je me suis vite aperçue que ce n'était pas simple d'aborder un sujet apparemment aussi ordinaire en évitant les poncifs qui brutalisent nos forces imaginaires<sup>62</sup>. La gravitation, la plupart d'entre nous l'associe à des images très claires : la chute, le pied contre le sol, la pomme, le saut dans le vide.

---

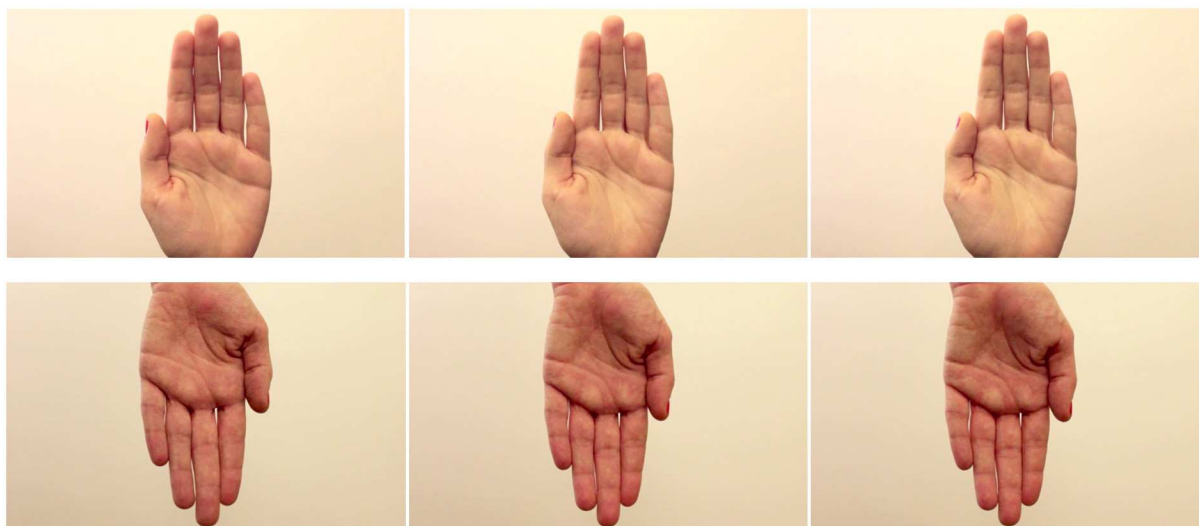
<sup>60</sup> Milan Kundera, *Op. cit.*, p. 16.

<sup>61</sup> URL de l'article (en Portugais) : <http://www.revistacarbone.com/artigos/05o-peso-e-a-leveza-debora-bertol/>

<sup>62</sup> Gaston Bachelard, *Op. cit.*, p. 228.

Mais si, plus qu'une force, elle est une déformation, la *forme* est son domaine. Comment alors la représenter linguistiquement *et* visuellement ?

Ces questions se sont croisées dans une œuvre en forme diptyque, qui a comme objet la main gauche de l'artiste. Dans l'un des écrans, la main pointe vers le haut ; dans l'autre, vers le bas. Les vidéos montrent les différentes réactions corporelles produites par la force gravitationnelle de notre planète, selon la position de la main. Bien que le corps applique lui aussi une attraction réciproque à celle de la Terre, le vainqueur de ce duel est toujours l'objet le plus grand. Ainsi, la circulation du sang, phénomène qui devrait se passer de manière équilibrée et fluide, est en permanence affectée par nos mouvements, en particulier si nous sommes debout, entièrement soumis à notre propre poids, ou inversés.



*O Peso e a Leveza*, dytique vidéo, 7' chaque, 2013 (captures d'écran à 0:30, 3:30 et 7 min)

Carl Sagan nous apprend que le ciel est fait de vie<sup>63</sup>. Cette affirmation peut paraître à première vue étrange. Or, le ciel n'est-il pas froid et vide ? La vie n'est-elle pas limitée à la surface de la planète ? Mais si l'auteur pense particulièrement à l'atmosphère terrestre, composée majoritairement d'éléments d'origine biologique, l'idée prend tout son sens quand nous nous éloignons de la surface et pensons au fait que tout, toute notre vie, est déterminé par les mêmes règles valables partout dans l'Univers. Le ciel est fait de vie car la vie est faite de ciel. Profondément encré dans ce système complexe, sans même en

---

<sup>63</sup> « Vous êtes faits de cent mille milliards de cellules. Nous sommes, chacun de nous, une multitude. [...] Ainsi, 99 pourcent de l'atmosphère terrestre est d'origine biologique. Le ciel est fait de vie. » Carl Sagan, *Op. cit.*, p. 22.

prendre conscience, l'homme est soumis aux mêmes lois et constitué des mêmes composants que la plus distante des étoiles. De ce fait, il nous est permis d'affirmer que notre corps est le premier témoin d'une grande partie des phénomènes qui se passent partout ailleurs.

Aussi, dans le passage du livre *L'Insoutenable légèreté de l'être* cité en ouverture de cet article, Milan Kundera évoque le philosophe Parménide, pour qui l'Univers serait divisé en couples de contraires. L'auteur affirme par ailleurs que la pesanteur ne peut pas être conçue sans prendre en considération son opposé : la légèreté. En effet, dans la mécanique classique, toute force appliquée à un corps est répliquée par une force opposée. Soit elles sont de même intensité et s'annulent, soit l'une des deux est plus forte et une déformation se produit. Kundera nous rappelle, donc, que l'homme est soumis à ces deux forces symboliques, pesanteur et légèreté, qui peuvent avoir des conséquences positives ou négatives pour la vie, selon le choix de chacun. De certain, il ne reste que la tension et le doute.

La vidéo témoigne ainsi d'un conflit entre la force d'attraction terrestre et le processus biologique d'irrigation sanguine. Dans les deux situations le sang circule, mais la main pointée vers le haut pâlit, refroidit et s'amointrit, alors que la main qui pointe le sol se réchauffe, rougit et gonfle.

La main est ici transformée en support d'expérimentation, mais elle est aussi objet esthétique : une forme, qui souffre une déformation. L'étude de mains, qui appartient à la formation des dessinateurs, peintres et sculpteurs, acquiert une nouvelle dimension, grâce à l'image en mouvement. Bien qu'elle soit presque immobile, son apparence, ses couleurs et son volume se transforment avec le temps. Les effets déformateurs de la force gravitationnelle se donnent à voir. Le geste, quant à lui, peut être élément de langage ou symbole, compris de différentes façons selon le regard et la culture de chaque spectateur. La construction en diptyque met en avant ces dichotomies.

Quel que soit l'angle d'interprétation, la constatation semble être toujours la même : nous sommes inlassablement soumis à une certaine tension, à un état paradoxal où la stabilité idéale et prétendue semble s'échapper à chaque instant. Éternellement dans le doute entre la légèreté et la pesanteur, notre seule certitude est celle de notre état métamorphique.



## 1.2. Opposition

### a) L'Identité

L'opposition peut-être définie comme le contraste produit par la juxtaposition d'objets ou d'éléments diamétralement différents. Elle définit également un phénomène astronomique où deux objets célestes se trouvent pleinement opposés dans les extrémités de la sphère céleste. Normalement, il se réfère à l'opposition du Soleil avec une autre planète (ou la lune, ou une astéroïde, ou une étoile...) par rapport à la Terre, et il se traduit visuellement par l'alignement parfait entre le Soleil, la Terre et le troisième objet en question. La pleine lune en est un des exemples les plus familiers. L'opposition peut aussi faire référence à la résistance qu'offre un corps aux forces qui s'exercent sur lui, comme nous avons témoigné plus haut avec la force gravitationnelle.

Dans tous les cas, l'opposition est une question de contrastes et d'extrémités, donc de conflit. Dès qu'il y a opposition, il y a aussi une lutte pour la victoire de l'un des pôles, où l'équilibre n'est que passager. Par conséquent, une mise en opposition peut aussi mettre en question l'identité. En quoi mon opposé rejette ou affirme ce que je suis ? Clément Rosset affirme que « c'est en effet le sort de toute chose existante que de dénier, de par son existence même, toute forme de réalité autre<sup>64</sup> ». Ainsi, dès que je veux *affirmer* mon existence, je refuse automatiquement l'existence d'autrui ; je me mets en opposition à l'autre. Mon identité ne peut s'effectuer par le déni de toute autre forme identitaire.

Le grand paradoxe réside dans le fait que mon identité ne peut exister *grâce à* l'autre. Si j'existe, c'est que je peux me distinguer d'autrui, et c'est grâce aux différences que je peux identifier mes singularités. Il s'agit donc d'un jeu de dépendances simultanées, dans lequel aucune vérité ne peut triompher, car c'est cette contradiction même qui les fait vivre. En effet, comme nous explique Richard Dawkins dans la postface du livre *The Black Cloud* de Fred Hoyle,

« si nous pouvions partager nos pensées instantanément par télépathie, intégralement et dans la même vitesse avec laquelle on les pense, on cesserait d'être des individus séparés. Ou bien, pour le dire d'une autre façon, l'idée même

---

<sup>64</sup> Clément Rosset, *Le Réel et son double*, Paris, Gallimard, 1984, p. 47

d'individualité perdrait toute sa signification<sup>65</sup>. »

Aussi, les problèmes sur l'existence individuelle résident dans le fait qu'elle soit douteuse. Rosset insiste sur le fait que, dans notre société, c'est l'État qui délivre un « certificat d'existence », par le biais des papiers d'identité. Mais cette existence juridique ou bureaucratique ne sait éviter les problèmes d'un point de vue métaphysique. Ce sont les papiers d'identité qui deviennent nos doubles ou sommes-nous les doubles qui attestent la véracité de ces mêmes papiers (c'est-à-dire, qu'ils ne sont pas des fraudes) ? Qui est le plus vrai, le papier ou la personne ? L'image ou l'idée ? L'objet ou le reflet ?

Entre l'être et son double, entre l'affirmation de soi et le rejet de l'autre, l'homme vit dans un état d'opposition permanent. Nous nous opposons toujours à quelque chose. La vie elle-même ne se doit-elle aux contrastes de l'Univers ? Bien avant que les affirmations scientifiques ne viennent le confirmer, Parménide et Anaximandre défendaient déjà l'idée que le monde était le résultat des interactions et des mélanges entre des éléments contraires, tels que le chaud et le froid, la lumière et l'obscurité, le positif et le négatif<sup>66</sup>. Et, bien sûr, l'un des contrastes les plus fondamentaux pour la vie humaine : le féminin et le masculin.

## b) Le Reflet

*Surrender* est une œuvre vidéo de Bill Viola appartenant à la série *The Passions*, qui explore les réactions physiques de l'homme quand il se retrouve dans des états d'émotion extrême. Chaque pièce de la série est liée à un sentiment ou émotion, établi par l'artiste et interprété par un acteur-personnage. Dans le cas de *Surrender*, c'est l'expression du chagrin. Il s'agit d'un dispositif est constitué de deux écrans accrochés verticalement, l'un au dessus de l'autre. Les images d'un homme et d'une femme apparaissent sur chacun

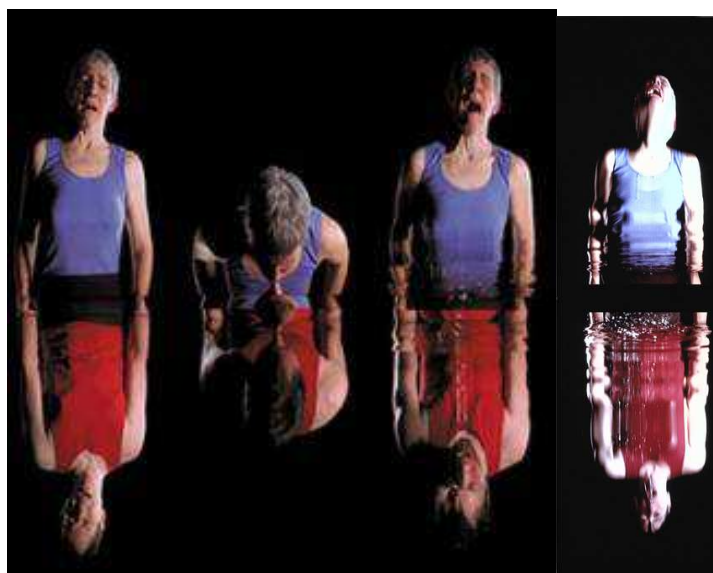
---

<sup>65</sup> Richard Dawkins, dans Fred Hoyle, *The Black Cloud*, Londres, Penguin Books, 2010, p. 378, traduit par mes soins.

<sup>66</sup> Milan Kundera, *Op. cit.*, p. 13 et Trinh Xuan Thuan, *Désir d'infini*, Paris, Fayard, 2013, p. 106.

des écrans, de manière alternée à chaque nouvelle boucle. Les figures sont à mi-corps et l'image inférieure est inversée, comme dans un reflet de miroir.

Les deux personnages exécutent des gestes synchronisés. Au fur et à mesure, ils s'approchent l'un de l'autre comme s'ils voulaient s'embrasser, mais au moment du contact, ce qu'ils touchent n'est pas l'autre, mais une flaque d'eau, où chacun immerge son propre visage. Quand ils se relèvent, leur mouvement correspond aux sillons provoqués sur la surface de l'eau. Un nouveau cycle commence et les images oscillent, accompagnant l'émotion qui s'intensifie. L'on comprend alors que ce que l'on voit n'est pas leur image directe, mais leur reflet sur la surface de l'eau, qui s'agite de plus en plus, jusqu'à ce que les formes visibles des personnages se désintègrent en taches abstraites de couleur. Mais si l'artiste se propose d'exprimer le chagrin, comment ce sentiment se laisse voir dans cette pièce bipolaire ?



Bill Viola, capture d'écran de la vidéo *Surrender*, 2001

Tout d'abord, l'œuvre parle de l'image : de reflets trompeurs des figures sur un miroir d'eau. Ce qui mène à nous questionner sur la réalité d'une image, et encore, sur la réalité de l'image renvoyée par un miroir d'eau. Est-ce que l'on peut faire confiance à ce que l'on voit ? Est-ce l'image qu'ils voient qui les chagrine ? L'image, est-elle celle d'un amant inatteignable ou une fausse image d'eux-mêmes ?

La surface de l'eau est un miroir par lequel Narcisse contemple l'objet de sa passion. Mais c'est tout ce qu'il peut faire, contempler, car le moindre contact le fait disparaître. « Dans le cristal des fontaines, un geste trouble les images, un repos les

restituée. Le monde reflété est la conquête du calme<sup>67</sup>. » Il se regarde donc de loin, pour ne pas troubler l'eau, tombe ainsi dans une double folie. D'une part, il tombe amoureux de lui-même (est-ce bien lui-même, le reflet ?) ; de l'autre, il tombe amoureux d'une image reflétée dans une surface. Son objet d'amour n'est pas une personne vivante, une âme dotée de chair – il est un spectre, qui existe à la seule condition que l'eau dans laquelle il vit soit immobile. Comme nous raconte Ovide, « il se passionne pour une illusion sans corps ; il prend pour corps ce qui n'est que de l'eau<sup>68</sup> ».

Que dire de cette passion ? Il tombe amoureux d'un reflet. Pour lui cette forme est une réalité, qui tourmente son cœur et son esprit. Mais que voit-il au fait ? Un fantôme ? Comment est-ce possible de tomber amoureux d'une image ? L'image que voit Narcisse a-t-elle une vie ? En tant que *phantasma*, quelle est la différence entre l'image d'un reflet et l'image d'une personne réelle, si celle-ci n'est aussi qu'une simple projection de rayons lumineux sur la surface des yeux interprétés dans le cerveau ? Pourquoi aurait-on le droit d'aimer davantage l'image de quelqu'un vivant plutôt qu'une image sans vie ? Pourquoi l'amour pour une image « pure » ne peut être légitime ? Quelles sont les frontières entre réalité et irréalité ? Entre l'image réelle et l'image virtuelle ?

Dans *Surrender*, une femme reflète l'image d'un homme, et un homme, celle d'une femme. La confusion sème le trouble et les personnages s'accablent. Leurs reflets s'effacent à mesure que leur mouvement trouble la surface de l'eau, les trois fois où ils y immergent les visages. Comme Narcisse, qui perd son objet de désir à chaque fois que l'eau s'agite ou qu'il s'éloigne, les personnages de *Surrender* se perdent eux-mêmes avec le mouvement. Leur réalité, que nous aurions pu croire vraie, n'était qu'une illusion éphémère, qui s'efface au fur et à mesure que leur désespoir augmente. Plus ils prennent conscience de leurs existences, moins elles perdurent. Mais, le miroir ne renvoyant pas la même image, ils n'étaient déjà pas eux-mêmes...

Le reflet suggère également des questions sur l'identité. Je me reconnais quand je regarde mon reflet dans le miroir : ce n'est pas moi, mais je suis cela. Alors, comment réagirais-je si le miroir ne rendait pas mon image telle que je me suis habituée ? Que pourrait-elle changer ? Je serais moins moi-même ou mon individualité est-elle

---

<sup>67</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Le Livre de Poche, 2005, p. 35.

<sup>68</sup> Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1992, p. 120.

indépendante des formes ? Alors si le reflet est déjà en soi-même une illusion, pourquoi je m'attache à lui ?

Comme nous avons vu plus haut, dès que l'on parle de reflets et de miroirs, on parle aussi d'amour pour les images. L'image provoque le désir. Ainsi un autre point que soulève *Surrender* est que les personnages s'exaspèrent aussi par amour. L'image qu'ils voient réfléchi par le miroir d'eau est leur moitié. Or, homme et femme forment un couple. Comme Narcisse qui se passionne pour son propre reflet, l'homme et la femme sont aussi des reflets d'amants. Leurs âmes se reflètent l'une dans l'autre, diamétralement opposées en couleurs contrastantes, comme une sorte de complémentarité, en même temps que de distinction, dans l'image. Mais leur miroir est brisé, troublé, mouvementé. À mesure qu'ils se rendent compte que l'image qu'ils voient n'est pas une vraie personne, mais un simple reflet, ils souffrent comme Narcisse. Ils souffrent de leur propre image miroitée dans l'autre et aussi de l'image de l'autre. Amour ou folie ? Obsession ou passion ? Amour de soi ou amour de l'autre ? Nous remarquons en tout cas qu'il s'agit encore et toujours d'image – mon image, l'image de mon prochain, mon individualité, ma réalité, le double, l'opposition et illusion.

### c) Le Crépuscule

*La rêverie est alors un peu de matière nocturne oubliée dans la clarté du jour.*

Gaston Bachelard<sup>69</sup>

Selon Victor Hugo, « l'état normal du ciel, c'est la nuit<sup>70</sup> ». Il justifie son affirmation par le fait que les espaces et les moments de lumière, dans l'immensité cosmique, sont rares et précieux. Il compare l'Univers à un espace où nous poserions des chandelles séparées de deux cent lieus l'une de l'autre. Cette distance serait à peu près la même pour toutes les autres chandelles, et équivaldrait à la distance qui sépare les étoiles du ciel entre-elles. « Dans ces espaces, qu'y a-t-il ? La nuit<sup>71</sup>. » Le jour réchauffé par le Soleil n'est qu'une fraction, une exception à la règle de l'obscurité et du froid nocturnes.

Cette matière noire, froide, serait alors la constante de l'Univers. Les points de lumière ardente, les hasards. Mais cette affirmation est-elle vraie *pour nous* ? L'état nocturne du ciel, s'il est majoritaire dans le cosmos, il n'est que moitié pour nous sur Terre. Dans notre planète, grâce à l'atmosphère et à la proximité avec le Soleil, la nuit n'est qu'une demi-vérité. Elle n'est que quand le jour ne l'est pas. De quel ciel parle donc le poète ? Le mien, en tout cas, il est jour autant que nuit.

Le jour est l'espace des images. Et que voyons-nous dans le ciel diurne ? Tout d'abord (supposant que ce soit un beau jour), le ciel bleu<sup>72</sup>. Aucun mouvement, pas un seul nuage ne croise le regard, comme si rien ne se passait. De temps en temps, un oiseau ou un

---

<sup>69</sup> Gaston Bachelard, *Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 2010, p. 9.

<sup>70</sup> Victor Hugo, *Proses philosophiques*, « Dieu » [en ligne], 1865.

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> « D'abord il n'y a rien, puis il y a un rien profond, ensuite il y a une profondeur bleue. » Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*, Paris, Le Livre de Poche, 2005, p. 218.

insecte peuvent traverser l'écran d'azur, pour le désespoir de Klein<sup>73</sup>. Toutefois, à observer plus attentivement, nous nous apercevons que le bleu n'est pas homogène. En fin de matinée, par exemple, il est plus foncé près de l'horizon et s'atténue dans un dégradé vertical jusqu'au sommet de la voute céleste. Aussi, ces mêmes nuances de bleu se modifient petit à petit. Plus le temps passe et le Soleil se lève, plus le ciel s'éclaircit. Pour l'observateur attentif, le ciel du départ n'est donc pas le même que celui de la fin. Quant au son, si l'on est dans la ville, les bruits du jour sont ceux de la vie humaine en pleine activité. Des pas, des voix, des moteurs, des machines... Par moments, c'est l'oiseau qui chante ou le vent qui souffle. Nature et culture s'intègrent pacifiquement sous le ciel dégagé.

À cette heure où la luminosité est la plus intense, nos yeux accomplissent au mieux leur fonction. Comme nous *voyons* ce qui nous entoure, c'est un sentiment de sécurité rassurante qui nous imprègne. Je ne crains pas grande chose, car je discerne tout ce qui est sous mon champ de vision.

La nuit, en revanche, est l'espace du sensible. C'est le moment où les fragilités s'exposent, où les sens sont à la fleur de peau et l'ouïe plus aiguë, car le regard vacille. Si nos yeux sont faits pour voir sous la lumière, alors, durant la nuit épaisse, il faut faire appel à d'autres sens pour survivre. Étrange évolution, à croire Victor Hugo. Nos fragilités face à l'obscurité sont la preuve que, pour nous, l'état normal du ciel est de plus en plus le jour. En particulier dans la ville, la nuit profonde est une presque inconnue. En tout cas, elle n'est pas désirée. Si l'homme développe des moyens d'éclairage de plus en plus efficaces, c'est pour se débarrasser des dangers nocturnes. L'obscurité est pourchassée et résulte dans ce que les astronomes appellent la pollution lumineuse : cette couche de lumière qui se dépose entre nos yeux et le ciel profond. Nous ne pouvons donc plus contempler les étoiles qui ont guidés nos ancêtres, et nos yeux deviennent incapables de percevoir dans les ténèbres. La nuit évoque la peur et d'elle nous ne voulons pas.

Lieu de toutes les sensibilités, la nuit est aussi le moment le plus propice à l'amour. Tristan et Iseult ne peuvent échanger leur passion que pendant les heures d'obscurité. Dans la nuit de l'amour, les images du jour ne sont que des illusions, des fantômes qui doivent

---

<sup>73</sup> « Ce jour-là, alors que j'étais étendu sur la plage de Nice, je me mis à éprouver de la haine pour les oiseaux qui volaient de-ci de-là dans mon beau ciel bleu sans nuage, parce qu'ils essayaient de faire des trous dans la plus belle et la plus grande de mes œuvres. Il faut détruire les oiseaux jusqu'au dernier. » Yves Klein, *Op. cit.*

être oubliés pour que les amants s'affranchissent du monde<sup>74</sup>. Leur flamme d'amour éclaire la nuit, et le jour est assombri par des spectres illusoires et des cruelles séparations. En même temps, les amants ne peuvent pas se contempler dans l'obscurité, et sont privés de l'essence visuelle primaire de leur sentiment. Si Tristan et Iseult sont aveuglés par l'amour, c'est aussi que leur amour ne peut s'accomplir avec l'image des corps. Leur amour est un amour spectral.

*Entre midi et minuit (et vice-versa)* est une installation vidéo qui part d'une expérimentation visuelle. Elle est constituée d'un dispositif où deux écrans sont installés face à face. L'un des écrans projette l'image du ciel de jour, filmé entre 11h45 et 12h15. Sur l'autre, c'est le ciel de nuit qui a été capturé entre 23h45 et 00h15. Il s'agit de simples observations du ciel, faites au même endroit, au même jour, à Paris. Le caméscope était installé sur un trépied et incliné de 90° par rapport au sol, regardant ainsi le ciel qui se trouvait exactement au-dessus de lui. Chacune des vidéos est également accompagnée de l'enregistrement sonore de l'environnement au moment de la captation. Les bruits environnants sont transmis par haut parleur, simultanément, à fin de produire des nouveaux sons, constitués de l'encontre (et donc du mélange) entre les deux bandes. Pour la projection, le temps a été ralenti de 50%, chacune des vidéos ayant au total une durée de 60 minutes. Les sons et les images au ralenti permettent de mieux ressentir chacun des instants.

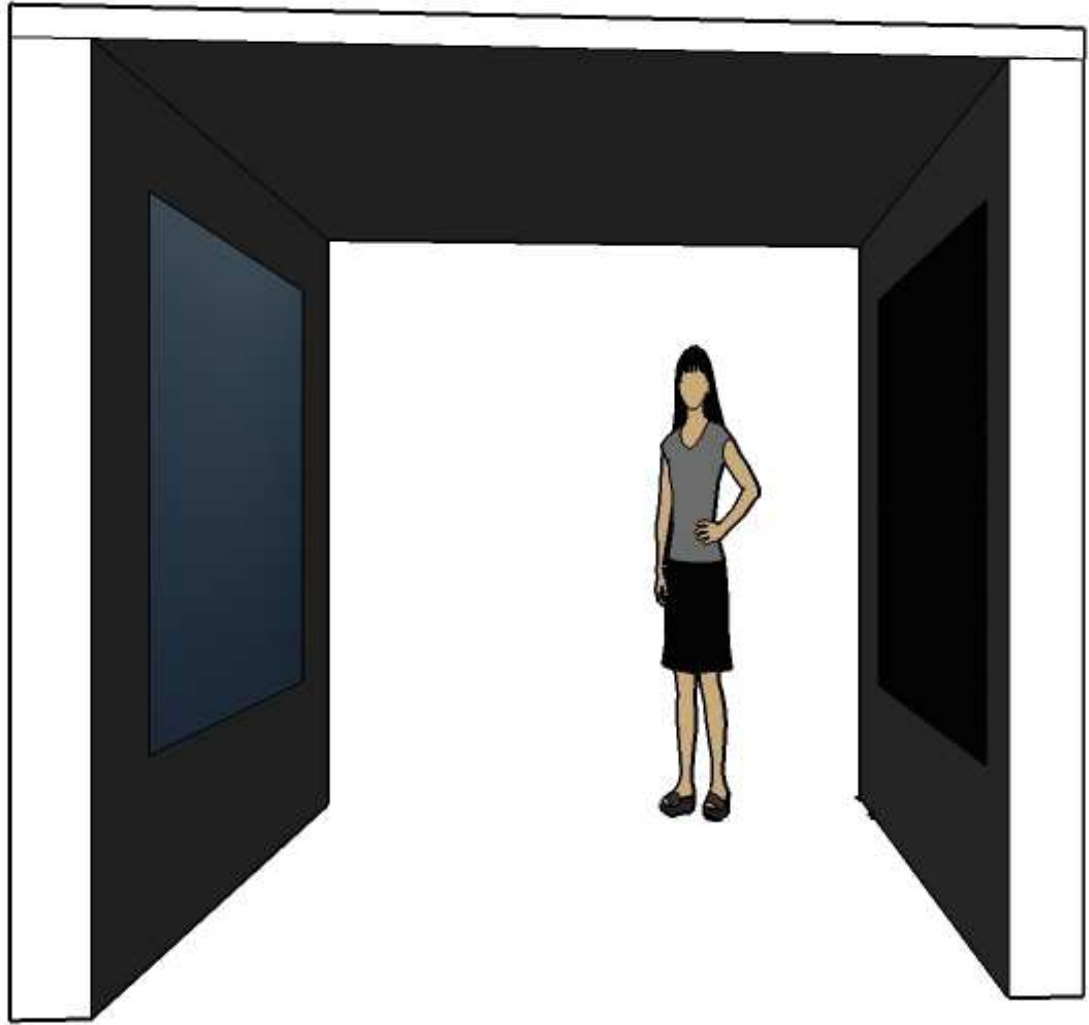
---

<sup>74</sup> « Descends sur nous, nuit de l'amour, donne-moi l'oubli de la vie, recueille-moi dans ton sein, affranchis-moi de l'Univers. » Richard Wagner, *Tristan et Iseult*, Paris, Gallimard, 1996, p. 289.





*Entre midi et minuit (et vice-versa)*, captures d'écran, vidéo,  
60' chaque, 2014



Simulation du dispositif

Les écrans ainsi disposés empêchent de visionner les deux vidéos simultanément. Pour les contempler, il faut soit s'installer à l'entrée du dispositif et les regarder latéralement, soit choisir l'une et tourner le dos à l'autre. Entre midi et minuit (et vice-versa), que se passe-t-il ? Qu'y a-t-il ? Où suis-je ? Qui suis-je ? Suis-je la même personne du matin au soir, ou ces quelques heures écoulées ont été capables de me changer ? Mon interprétation du monde est-elle la même sous la clarté du jour et dans l'obscurité de la nuit ?

Face-à-face, donc opposés, les écrans montrent ce que produit le ciel durant les deux phases, mais exigent que le corps s'interpose entre eux. Entre midi et minuit, il y a donc moi, et je ne peux pas choisir les deux. Je les entends, mais je ne distingue pas les identités. Les sons se mêlent – lesquels appartiennent au jour et quels sont ceux de la nuit ? – et me troublent. Jour et nuit s'affrontent pour gagner mon attention, qui ne peut être dévouée aux deux. Il faut trancher. Mon corps se joint à leur spectacle et devient aussi acteur de l'œuvre, partie prenante dans cette confrontation.

Grâce à cette disposition, le corps se trouve dans un entre-deux, dans l'espace lumineux à la croisée du jour et de la nuit. Cette rencontre, aussi connue comme le crépuscule, est le moment de transition par excellence, qui se répète tous les jours, dans une danse éternelle entre la lumière et l'obscurité. Les deux protagonistes se relaient, quotidiennement, deux fois par jour, pour toujours. Tel Tristan et Iseult, l'un ne peut pas exister sans l'autre – ni l'homme sans la femme, ni le jour sans la nuit. Et vice-versa.

## 2. Je compte donc je suis : des nombres à l'infini dans l'œuvre d'art

*Nous présentons les concepts mathématiquement parce qu'ils ont un sens et nous aident à ordonner notre existence. Mais, hors la signification que nous appliquons à ces éléments de maths, ils n'existent pas réellement... sauf dans notre imagination.*

Richard Brown<sup>75</sup>

### Les Chiffres comme matière

Comme les forces et comme le temps, les mathématiques sont immatérielles : nous savons qu'elles sont là, car elles peuvent justifier la structuration du monde, mais elles n'ont pas de corporéité. Son essence ne se révèle que dans la matière et les mécanismes du monde physique. Elles peuvent établir la structure logique de tout ce qu'il y a dans l'Univers, sans toutefois avoir une forme qui leur soit propre. Leur domaine est ainsi celui de l'abstraction absolue, appliquée à notre réalité. Pour comprendre cette science il faut faire appel à la représentation, et, dans l'occident, celle-ci passe par l'utilisation des chiffres arabiques. Dans d'autres cultures, d'autres signes ont pu être adoptés. Mais bien qu'on ait trouvé des signes adaptés à sa représentation, les opérations restent dans le domaine de l'impalpable. Les mathématiques sont partout et nulle part, en même temps.

Aussi, elles sont une partie fondamentale de la connaissance astronomique. Bien que les belles images nous enchantent et nous fassent rêver, elles-mêmes ne parlent pas beaucoup. Ce sont les calculs et les déductions numériques qui permettent la véritable compréhension du cosmos. Les astronomes et astrophysiciens se communiquent plus par des tableaux, des courbes et des spectres que par des images<sup>76</sup>. D'autres phénomènes

---

<sup>75</sup> Richard Brown, *3 minutes pour comprendre les 50 plus grandes théories mathématiques*, Paris, Le Courier du Livre, 2013, p. 6.

<sup>76</sup> J'ai accès à ce type de documentation en tant que membre associé du club d'Astronomie Eclipse, de l'Observatoire de Paris.

célestes plus proches de nous, comme la météo et les répercussions qu'elle peut avoir dans nos vies quotidiennes et l'environnement sont aussi le résultat de calculs statistiques. Les mathématiques sont derrière tout.

Il est aussi dit que cette discipline est « l'art de la raison pure<sup>77</sup> ». Or, n'est-ce pas un paradoxe de parler d'un art de la de raison pure ? L'art n'est-il pas ce qui est propre au sensible, et qui nuance la stricte raison ? Et la raison, en quoi peut-elle être artistique si elle implique l'exclusion de la sensibilité ? En effet, les choses sont bien plus compliquées qu'elles ne paraissent. Dans la première partie de ce mémoire il a déjà été question de discuter les paradoxes de l'ordre et du désordre, de la raison et de l'intuition. Aborder les mathématiques en tant qu'un art, c'est prouver que ces choses ne peuvent pas être isolées. La raison ne se suffit pas et exige de la sensibilité pour guider ses choix. Et vice-versa. Ce pourquoi la notion de *complexité* est de plus en plus acceptée par ces scientifiques.

Quand l'artiste s'intéresse aux nombres, ils deviennent une véritable matière de travail. Que ce soit en les comptant, en les dessinant ou en les calculant, multiples sont les façons d'introduire les nombres dans le contexte artistique. Et comme ils sont l'outil d'une science qui agit dans le domaine de l'abstraction, ils renvoient à la question du temps. Comment parler du passage du temps sans le compter ? Alors que les chiffres sont l'instrument même du registre temporel ? À partir de ces petits symboles, tout un univers s'ouvre.

---

<sup>77</sup> Richard Brown, *Op. cit.*, p. 6.

## 2.1. Le Temps

### a) Un bref aperçu du temps

*Qu'est-ce donc que le temps ? Si personne ne me le demande, je le sais ; mais si on me le demande et que je veuille l'expliquer, je ne sais plus.*

Saint Augustin<sup>78</sup>

Si tant de penseurs, chercheurs et philosophes ont essayé de définir le temps, c'est Saint Augustin qui a mieux synthétisé un sentiment commun. Le temps, nous sommes capables de le percevoir, nous le connaissons, mais nous ne pouvons pas l'expliquer. Il est insaisissable. Il appartient, comme l'affirme Alban Gonord, « à la frontière qui sépare ce qui est su de ce qui est dicible<sup>79</sup> ». Entre Philosophie, Mathématiques, Physique, Astronomie, Poésie et Cinéma, la nature du temps ne cesse de susciter des nouveaux questionnements.

Bien sûr nous sommes à ce jour capables d'établir quelques définitions et quelques concepts à son propos, mais il reste un sujet qui ouvre plus d'interrogations que de certitudes. Si le temps est su, comment est-il perçu par l'intellect ? Est-il circulaire ou linéaire ? Peut-il être ralenti ? Peut-on le refuser ? Est-il une illusion ? Mais comment peut-il être une illusion, si nous le sentons, le vivons et le subissons ? Est-il donc une réalité ? Est-il durée ou ce sont des instants ? Pouvons-nous le manipuler ? « Autant de questions, autant d'abîmes<sup>80</sup>. »

---

<sup>78</sup> Saint Augustin, cité par Alban Gonord, *Le Temps*, Paris, Flammarion, 2001, p. 89.

<sup>79</sup> Alban Gonord, *Op. cit.*, p. 38

<sup>80</sup> Victor Hugo, *Op. cit.*

Stephen Hawking illustre la relativité du temps à l'aide d'un exemple très simple<sup>81</sup>. Il s'agit d'imaginer un train qui roule à 144 km/h, où quelqu'un lance une balle de ping-pong en l'air, à l'intervalle d'une seconde. La balle rebondit deux fois, presque au même endroit. Sous le point de vue du lanceur, entre les deux points d'impact la balle aura parcourue une distance de dix centimètres. Cependant, si une personne située à l'extérieur du train pouvait voir ce qui se passe à l'intérieur, pour elle les impacts se seraient produits à quarante mètres l'un de l'autre, l'équivalent de la distance parcourue par le train.

Avec ces données prises en compte, comment établir à quelle vitesse s'est déplacée la balle ? Bref rappel des leçons de Physique : le calcul de la vitesse s'effectue avec la division de la distance parcourue par la durée ( $V=D/t$ ). Or, si dans chacune de ces deux situations la distance parcourue n'est pas la même, le seul moyen pour concorder sur la vitesse de la balle c'est de convenir que la durée n'était pas égale dans chacun des cas.

Ainsi, si le temps est relatif et malléable, il est aussi indissociable de l'espace. Cette relation est d'autant plus évidente quand il s'agit de certaines unités de mesure. Du km/h à l'année-lumière, en passant par le m/s, le calcul de la vitesse est très représentatif de cette idée, car elles associent toujours une mesure de temps associée à une mesure d'espace. La distance entre la Terre et la Lune, par exemple, est normalement décrite comme étant de 1 seconde-lumière.

Temps et espace sont à tel point mêlés que les scientifiques aujourd'hui ne parlent plus de *temps*, ou d'*espace*, mais d'*espace-temps*. Ce concept semble être le plus approprié pour rendre compte des complexités théoriques et empiriques des deux sujets. Ce sont par ailleurs les distorsions de cet ensemble qui déterminent la géométrie du monde, car elles affectent et sont affectées par le champ gravitationnel et, par conséquent, interviennent dans les interactions entre les corps et objets.

Par la vitesse, la distance et le temps le concept espace-temps devient logique. Comme nous l'avons vu, de la sensibilité à l'entendement, le temps est fondamentalement lié à la perception. En effet, pour que nous saisissons le temps qui passe, il nous faut un mouvement, une action, un changement. Selon la célèbre formule d'Aristote, « le temps est le nombre du mouvement selon antérieur-postérieur<sup>82</sup> ». En d'autres mots, le temps dépend d'un changement, qui dépend d'un acte de l'âme pour déterminer qu'un changement a eu

---

<sup>81</sup> Stephen Hawking, *Une Belle Histoire du temps*, Paris, Flammarion, 2009.

<sup>82</sup> Aristote, cité par Alban Gonord, *Op. cit.*, p. 16.

lieu. Notre perception du phénomène temporel vient ainsi d'un mouvement détecté par nos mécanismes sensibles. Cela ne veut pas pour autant dire que le temps existe *a posteriori* de l'être. Le temps ne dépend pas de l'homme et de sa conscience de lui. Au contraire, il est déjà là, il existe, et c'est l'individu qui se mêle à lui pour en devenir partie. Il acquiert ainsi une certaine forme de circularité : Temps et Perception sont pour nous indissociables.

L'accélérateur de particules du CERN, en Suisse, s'atèle, entre autres choses, à explorer des « régions » du temps. Or, comment le temps peut-il avoir des régions, s'il n'est pas matière ? Il s'avère que leurs investigations sont faites par le biais de collisions d'atomes, capables de révéler le comportement des particules dans différents moments de l'évolution de l'Univers. Par la répétition des collisions, il est possible d'analyser les instants et les différents scénarios, afin de comprendre comment la chaîne temporelle s'est déroulée et quelles implications elle a pu avoir sur la matière. Ces expériences sont encore à leurs débuts, mais elles permettent d'affirmer que le temps est inscrit *dans* la matière, et que si la matière est manipulable, le temps peut, théoriquement, l'être aussi. Mais si les scientifiques peuvent le déchiffrer, l'analyser et le concevoir, sa réelle manipulation est loin d'être aboutie. Manipuler le temps reste, pour l'instant, un privilège principalement de deux domaines : la Littérature et l'Art. C'est, bien entendu, le domaine artistique qui nous intéresse ici.

Dans ce cas, comment l'aborder ? En tant que durée, comme le souhaitait Bergson, ou en tant que suite d'instant, comme le suggère Bachelard ? Les interprétations sur le temps semblent convenir à chacun des regards. Les artistes de la vidéo l'envisagent généralement en tant que flux, s'accordant avec la durée bergsonienne. Certaines œuvres d'art peuvent cependant révéler le « tragique isolement de l'instant<sup>83</sup> », qui ouvre les portes du devenir.

« Si donc la nouveauté est essentielle au devenir, on a tout à gagner à mettre cette nouveauté au compte du Temps lui-même : ce n'est pas l'être qui est nouveau dans un temps uniforme, c'est l'instant qui en se renouvelant reporte l'être à la liberté ou à la chance initiale du devenir<sup>84</sup>. »

---

<sup>83</sup> Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, Paris, Le Livre de Poche, 2009, p. 13.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 27.



Si le temps compté de nos horloges nous semble clair et constant, les expériences artistiques sont capables de prouver qu'il y a de la malléabilité. Il peut varier dans les différents endroits de l'Univers et même sur Terre, lors des situations les plus banales. Non seulement le temps n'est pas constant, mais il est par son essence relatif et lié à la perception. L'interprétation de ce phénomène dépend donc d'une série de facteurs, et il devient ainsi un terrain de jeu pour les plus différentes expérimentations plastiques.

## b) Manipuler le temps

C'est pour essayer de résoudre une problématique – comment représenter l'infini ? – que j'ai réalisé ma première œuvre en mouvement. Le point de départ pour l'œuvre *Devoção* (Dévotion) était un objet banal. *Infinite Measure* est un mètre-ruban de couturière, dont j'ai enlevé les boucles métalliques pour coller les extrémités en procédant à une petite torsion, à fin d'obtenir une forme semblable à celle du ruban de Möbius. Comme nous le savons tous, le ruban de Möbius est une boucle infinie. Le geste de tourner la bande de papier (objet fini) au moment de joindre les bouts fait de la boucle un continu sans début ni fin (geste infini). Ce simple geste, appliqué à un objet ordinaire et normalement destiné à une fonction précise, a permis de lui donner une toute nouvelle signification. Avec les extrémités liées, l'on obtient un mètre ruban qui peut avoir un début (le centimètre 1), mais qui n'a pas de fin, car dès que l'on arrive au chiffre 150, le suivant devient 149. Dans la suite logique, si l'on suit les chiffres, l'on décrémente jusqu'à arriver au centimètre 1, qui est immédiatement suivi par le 2, dans un nouveau comptage progressif. Et ainsi de suite. N'ayant plus d'extrémité, je ne peux plus prendre les mesures d'un objet plat, comme une feuille ou un bout de tissu. Pour mesurer, il faudrait tourner l'élément en même temps que le ruban, et la taille maximale que l'on pourrait obtenir serait 150 cm. Dès que l'objet dépasserait cette longueur, il aurait une « anti-longueur », car les chiffres suivants seraient dégressifs.

Ce « non-mètre » ainsi créé m'a invitée à produire une vidéo, où je compte chacun des centimètres pendant 25 minutes, en prononçant les chiffres à voix haute.



*Infinite Measure*, mètre-ruban, 2012



*Devoção*, capture d'écran, vidéo, 25', 2012

Lors de la conception de l'œuvre, j'estimais traiter d'espace, pas de temps. Avec les interprétations qui s'en suivirent, j'ai pu constater que l'on ne peut effectivement pas les détacher. Les centimètres, comptés dans une cadence, créent un rythme. Le rythme convoque le temps. Ne dit-on pas aux enfants, avant de dormir, de compter des moutons, pour que le sommeil trouve le temps de s'installer ? N'est-il pas un jeu d'enfant, pour faire passer le temps lors d'un voyage, de compter toutes les voitures rouges qui passent, par exemple ? Alors, dans la vidéo, ce qui est compté est l'espace ou bien le temps ? Y a-t-il une finalité ou c'est simplement un passe-temps ? Si le temps est changement, le changement qui revient toujours vers la même chose peut être considéré comme un passage temporel ? Témoignons-nous d'une mesure ou d'une démesure ?

Au fait, il n'y a rien. Alors que le comptage est normalement une action effectuée pour arriver à un résultat final, ici, le sommet de la progression est simplement le début de la dégression. Il n'y a pas de total, pas de conclusion, pas de quantité. C'est un geste vidé de tous son sens et de sa finalité. Et si la vidéo s'appelle *Devoção* (Dévotion), c'est que je voulais justement donner accent au geste. Ce comptage, en voix basse, d'un objet circulaire n'est pas sans évoquer certaines pratiques religieuses. Le « non-mètre » est utilisé en guise de chapelet, pour une prière sans but et sans fin. La seule finalité, c'est le comptage inutile. Si spiritualité il y a, elle est dénouée de son aspect religieux. Si espace il y a, il est dénoué de repère. Si temps il y a, il est dénoué d'importance.

### c) Matérialiser le temps

Los Torreznos est un duo artistique formé par les espagnols Rafael Lamata et Jaime Vallaura. Travaillant ensemble depuis l'année 2000, ils se définissent comme « un outil de communication sur le social, le politique et les coutumes les plus enracinés de notre société<sup>85</sup> ». Leur nom dérive d'un mets typiquement espagnol, le *torrezno* – des bouts de lard frits ou passés au four. Les artistes suggèrent que manger un *torrezno* est une expérience plaisante, mais qui peut vite devenir désagréable, car il laisse un goût amer dans la bouche et fait brûler l'estomac. Ce genre de paradoxe est justement ce qu'ils

---

<sup>85</sup> Los Torreznos, *Historia*, sur leur site personnel.

cherchent avec leurs performances. Elles ont toujours un caractère comique, mais peuvent provoquer au fond un certain mal être. Elles ont aussi des moyens très simples, presque minimaux.

*35 minutos* est une de leurs œuvres les plus emblématiques. Il s'agit d'une performance où les artistes questionnent ce que représentent 35 minutes. La réponse, apportée par eux-mêmes, est que, d'un côté, cela est censé être la durée maximale de l'attention qu'une personne peut consacrer à quelque chose. Nos cerveaux sont désignés pour être efficaces dans la concentration, mais celle-ci a une durée assez courte. Mais aussi, d'un point de vue plus pragmatique, 35 minutes correspondent à 2100 secondes. Dans le but d'estimer la véracité de ces deux affirmations, les artistes se proposent de compter de 1 à 2100 dans l'espace de 35 minutes. Avec une horloge devant eux, ils commencent le comptage, dans un rythme assez régulier et avec des pauses marquées pour signaler le passage du temps. Cependant ils s'aperçoivent très vite que certains numéros prennent du temps à être prononcés, alors le rythme s'accélère, devient plus saccadé, ils perdent leur souffle, l'un aide l'autre à ne pas laisser tomber, ils comptent, ils transpirent, ils essaient de rattraper la montre, ils comptent, ils comptent, ils comptent... Et quand la fin s'approche, ils ont pris assez d'avance pour ralentir à nouveau et finir dans un long souffle : « *dos mil y cien !* ».



Los Torreznos, capture d'écran de la performance *35 minutos*

De quoi il s'agit au fait ? Comme les artistes eux-mêmes affirment dans leur texte de présentation, leur objectif est de prouver que la dimension temporelle n'est pas une action et pas non plus de la matière. Au contraire, ce sont l'action et la matière qui existent grâce à la variable temporelle. Ils essayent alors de donner forme au passage du temps, ce phénomène invisible et pourtant omniprésent.

Le temps, dans leur performance, devient un énoncé. Et cet énoncé dépend de la quantité de lettres qui composent chaque mot. Les secondes deviennent non seulement relatives, grâce au rythme donné par l'articulation des mots, mais également visibles. Ces unités de temps, que l'on ne voit normalement pas passer, gagnent une forme, une visibilité, incarnée dans les corps des artistes. Dans cette performance, chaque seconde est un son, un geste, un souffle, une tonalité. Los Torreznos rendent visible l'invisible, et rendent palpable l'immatériel. À chaque prestation, le temps se renouvelle et prend une autre cadence. Selon l'état d'esprit, la condition et la disposition des artistes, la même durée et les mêmes secondes s'ouvrent à un nouveau devenir.

« D'ailleurs, puisque l'attention a le besoin et le pouvoir de se reprendre, elle est par son essence tout entière dans ses reprises. L'attention aussi est une série de commencements, elle est faite des renaissances de l'esprit qui revient à la conscience quand le temps marque des instants<sup>86</sup>. »

La question qui reste à poser est : avons-nous réussi à rester captifs pendant 35 minutes ?

Le temps est aussi matérialisé et performé dans l'œuvre de On Kawara. Dédié « à tous ceux qui ont vécu et disparu » et « au dernier », son travail *One Million Years*, est d'une nature double. D'un côté, il y a le livre, divisé en 20 volumes. Il s'agit d'une liste des années, de 998.031 av. J.-C. à 1.001.995 ap. J.-C. *One Million Years [Past]* comporte les années 998.031 av. J.-C. à 1969 ap. J.-C., et *One Million Years [Future]* va de 1996 à 1.001.995 ap. J.-C. Chaque volume comporte 2.068 pages et pèse 3,6kg.

---

<sup>86</sup> Gaston Bachelard, *Op. cit.*, p. 36.



On Kawara, *One Million Years* [Future] & [Past], 1999

Il s'agit d'un véritable registre du passage temporel. Représenté par des chiffres inscrits sur les pages de papier, le temps devient visible, grand, immense. L'expression « le poids du temps » gagne ici tout son sens. Les dates que nous avons vécues ne correspondent qu'à quelques lignes dans ces lourds volumes, qui ne peuvent cependant pas rendre compte de l'éternité. Il y a un million d'années, ne l'oublions pas, l'homme était déjà apparu sur Terre, dans un cycle d'évolution biologique qui avait commencé il a plus de 3 milliards d'années. Le million d'années de Kawara, aussi dense soit-il, n'est qu'un instant dans ce passage du temps qui s'ouvre à l'infini.

D'autre part, il y a la performance. Assis sur des tables avec un microphone, les participants sont invités à compter à haute voix une liste déterminée d'années. Plusieurs personnes interviennent, de sorte à ce que le temps ne s'arrête pas. Il peut changer de voix, mais jamais de rythme. Encore une fois, il gagne différentes tonalités, différentes dimensions et différentes profondeurs, incarnées par chacun des lecteurs.

L'œuvre de On Kawara est finie, inscrite sur 20 volumes de papier, tandis que la dimension performative permet de rallonger sa durée de vie. Mais le temps, nous le savons, ne cessera jamais de couler.



On Kawara, *One Million Years*, lecture des volumes au Stedelijk Museum, Amsterdam, 2010

## 2.2. Les Chiffres

*J'utilise les chiffres simplement parce que c'est une façon d'écrire sans décrire... J'ai choisi les chiffres parce qu'ils sont très rigides, limités, artificiels. Un nombre de quelque chose (deux chaises, ou n'importe quoi d'autre) est autre chose. Ce n'est pas un nombre pur, il a d'autres significations.*

Hanne Darboven<sup>87</sup>

### a) Du zéro à l'infini

*Le Livre de l'incomplétude* est un projet de livre numérique collaboratif<sup>88</sup>. Il est basé sur le théorème de l'incomplétude de Kurt Gödel, ayant pour postulat que la science mathématique n'est pas un mécanisme fermé, mais un système ouvert. C'est-à-dire que les vérités arithmétiques ne sont pas absolues et exigent du mathématicien de la créativité pour proposer des nouvelles solutions aux problèmes, tout en étant conscient qu'aucune solution ne sera jamais définitive.

*Le Livre de l'incomplétude* est constitué d'un site internet ([www.incompletude.com](http://www.incompletude.com)), où les collaborateurs saisissent leur participation, et d'un livre numérique au format epub, disponible gratuitement au téléchargement et mis à jour tous les mois. Il est composé de 10 tomes, allant du zéro (0) au neuf (9). Pour constituer chacun de ces tomes, les collaborateurs sont invités à envoyer une formule arithmétique dont le résultat final doit être égal à 0, à 1, à 2, à 3, à 4, à 5, à 6, à 7, à 8 ou à 9. Par exemple :

---

<sup>87</sup> Cité par Lucy Lippard, « Hanne Darboven: Deep in Numbers », dans *Artforum*, 12/2, 1973, p. 35. Traduit par mes soins.

<sup>88</sup> Il s'agit d'un projet sur support numérique en version bêta. Je ne peux, par conséquent, pas l'illustrer pour le moment. Il s'inscrit à la suite de ma première expérimentation dans ce registre : *Du Livre de Mallarmé au livre mal armé* est un livre d'artiste numérique, basé sur le livre infini de Mallarmé, proposé par Franck Ancel et réalisé par gravitons éditions, que je codirigeais.



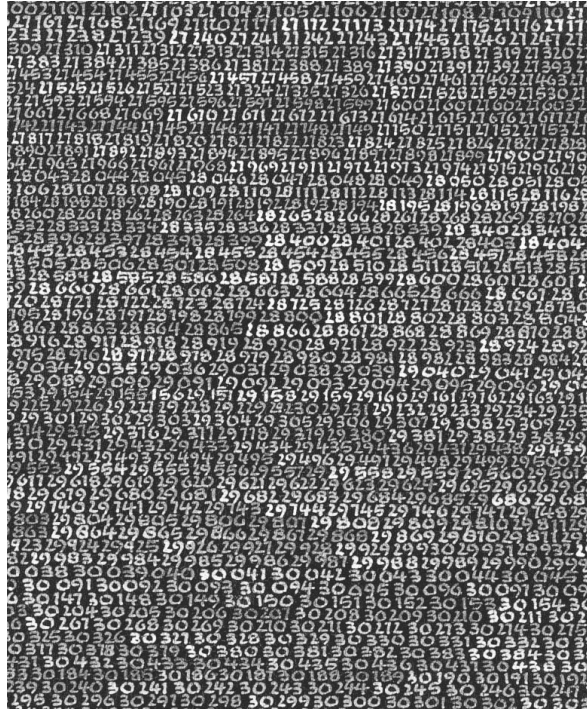
$$0 = 1-1 = 58 \div 2 - 29 = 75 - 67 + 2 - 10 = 11 \times 32 \div 4 - 88 = \dots$$

$$1 = 1 + 1 \div 2 = 10 \times 10 \div 4 \div 25 = 20 + 37 - 56 = 2 - 1 = 56 - 98 + 43 = 21 + 21 \div 42 = \dots$$

Le site présente 10 formulaires, un pour chaque nombre, où l'utilisateur entre sa réponse. Un système de calcul automatique vérifie la justesse de la formule proposée, à fin qu'il n'y ait pas d'erreur. Aussi, une base de données enregistre chaque entrée et empêche que la même formule soit saisie deux fois. Chaque réponse doit être unique. Les participations sont anonymes et illimitées – chacun peut entrer autant de réponses vraies et originales qu'il souhaite.

Il s'agit d'une appropriation artistique du théorème de Gödel, qui résultera en une création mathématique collective. La solution au problème ne pourra jamais être complète (car il y a une infinité de façons de l'aborder), mais d'où une quantité de vérités émergera. Bien entendu, c'est un projet de longue haleine, qui peut potentiellement survivre très longtemps.

L'infinitude à laquelle s'ouvre ce projet évoque d'une certaine façon la démarche de Roman Opalka. Son œuvre *1965/1 - \infty* n'est autre chose qu'une immense suite de chiffres, peints en blanc sur fond noir. Comme pour On Kawara, il s'agit d'une façon d'enregistrer le passage du temps. En 1965, l'artiste se propose de peindre les nombres entiers, partant du 1 jusqu'à un numéro inconnu (donc infini). Sur des centaines de toiles, il n'y a qu'une progression ininterrompue de numéros blancs, de moins en moins visibles, depuis qu'il décide, en 1970, d'ajouter 1% de blanc sur le fond noir à chaque nouveau tableau. Aussi, depuis cette date, l'artiste a ajouté à son processus une démarche presque performative. Après avoir fini une toile, il se prenait en photo, toujours avec le même encadrement, sur un fond blanc. Et pendant la peinture, il enregistrait sa voix qui comptait chacun des chiffres. L'artiste s'est lancé dans ce défi déterminé à le faire durer jusqu'au dernier jour de sa vie. Quand ? Combien de temps ? Il ne le savait pas. Un certain jour de l'année de 1965, Opalka a sauté dans le vide.



Roman Opalka, 1965/1 - ∞ (détail 1-35327), huile sur toile, 1965

L'infini vers lequel il se dirigeait était irrémédiablement limité et a trouvé sa fin lors de son décès en 2011. Cette œuvre d'une vie restera ainsi l'œuvre de sa vie, intimement liée à son auteur, à son identité et au temps qu'il a vécu. À regarder ses chiffres, l'on reconnaît son écriture dans le trait de pinceau. Son portrait, qui s'effaçait sur le fond blanc au même rythme que les peintures, et sa voix, qui changeait avec les années, sont autant de marques de son identité. Sa disparition nous a rappelé l'inexorabilité de la mort. Et comme chaque vie humaine, notre cosmos lui-même connaîtra un jour sa propre fin. L'infini, même pour l'Univers, a un terme.

Contrairement à celui de l'artiste franco-polonais, l'infini que je propose avec *Le Livre de l'incomplétude* n'est pas progressif. La progression, qu'elle soit matérielle ou intellectuelle, rend l'infini potentiel<sup>89</sup>, puisque nous savons qu'il ne pourra jamais être atteint – l'on peut toujours choisir d'aller plus loin. La construction collaborative à

---

<sup>89</sup> L'expression est d'Aristote, pour qui l'infini était possible, mais pas réel. « L'existence de l'infini est potentielle... elle n'existe pas en réalité. [...] Par la pensée, nous savons qu'en principe nous pouvons poursuivre indéfiniment notre marche, nous pouvons toujours aller un peu plus loin en faisant un pas de plus. Mais nous n'allons pas jusqu'au bout de ce parcours infini, nous ne l'effectuons que mentalement : c'est cela, l'essence de l'infini potentiel. » Trinh Xuan Thuan, *Op. cit.*, p. 45-46.

multiples réponses s'ouvrent à une infinité *incomplète*, dans la mesure où elle ne dépend pas de la progression temporelle et peut toujours être poursuivie par quelqu'un d'autre au fil des années sans risquer de briser la chaîne. Le seul risque, c'est de ne jamais parvenir à prendre en compte toutes les possibilités – qui, elles, sont statistiquement finies.

*Le Livre de l'incomplétude* est aussi une conséquence naturelle d'une série d'œuvres que j'avais faites auparavant avec des suites mathématiques. Cherchant encore à résoudre le problème de la représentation de l'infini, j'ai eu l'idée d'utiliser les chiffres. La série « Padrão infinito » (motif infini) est un groupe de 4 dessins, chacun représentant une formule très simple, composée de symboles mathématiques et de numéraux romains<sup>90</sup>, qui peut être répétée indéfiniment et qui sera toujours vraie. Voici l'exemple en chiffres arabiques :

$$\mathbf{1 + 1 = 2 - 1} = 1 + 1 = 2 - 1 = 1 + 1 = 2 - 1 = 1 + 1 = 2 - 1 = \infty$$

$$\mathbf{1 < 2 > 1 < 2 > 1 < 2 > 1 < 2 > 1 < 2 > 1 < 2 > 1 < 2 > 1 < 2 > \infty$$

$$\mathbf{1 \times 1 = 2 \div 2} = 1 \times 1 = 2 \div 2 = 1 \times 1 = 2 \div 2 = 1 \times 1 = 2 \div 2 = \infty$$

$$\mathbf{1 = 1 \neq 2 = 2 \neq 1} = 1 \neq 2 = 2 \neq 1 = 1 \neq 2 = 2 \neq 1 = 1 \neq 2 = 2 \neq 1 = \infty$$

L'on remarquera que ce ne sont pas toujours des fonctions mathématiques authentiques<sup>91</sup>, mais plutôt une façon d'écrire avec des chiffres. Les formules ont été inscrites sur des feuilles de papier, et ensuite dérivées sur d'autres objets, comme par exemple un rouleau de pâtisserie et des tampons en bois, de sorte à pouvoir répéter à l'infini les unités minimales (en gras dans la liste). Le rouleau de pâtisserie qui tourne sur lui-même permet de répéter la séquence de manière continue, sans interruption. La formule est infinie car bouclée sur elle-même. Les tampons, quant à eux, sont plutôt une suggestion, ou une ouverture possible, car la répétition est linéaire et effectuée par bouts. C'est le geste de tamponner (une fois, deux fois, trois fois...) qui va déterminer leur continuité.

---

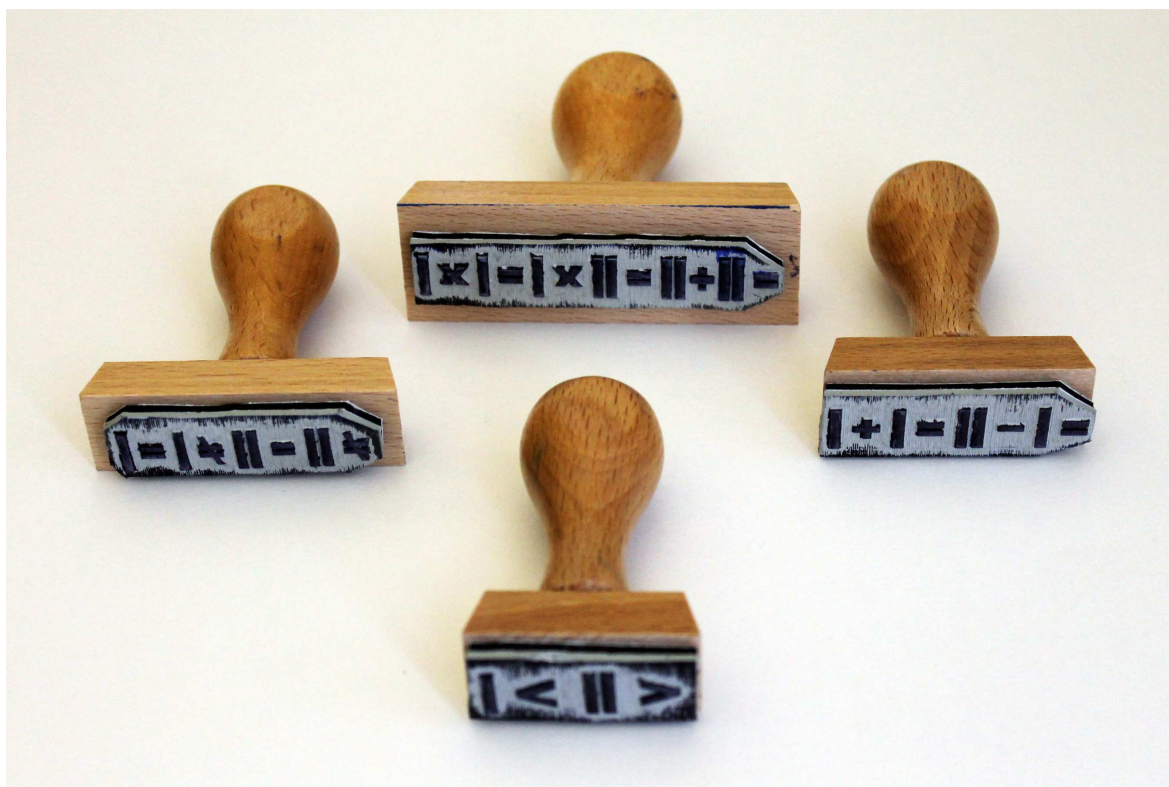
<sup>90</sup> J'ai utilisé les numéraux romains car je voulais vérifier si les suites étaient aussi vraies avec le papier dans le sens inverse. Réponse : pas toujours.

<sup>91</sup> Pour qu'une formule soit valide mathématiquement, il faut que le résultat soit toujours équivalent à l'intérieur du signe « = ». En réalité  $\frac{3}{4}$  des formules le sont, sauf la première.





*Sans titre ( I < II > ), bois, 2013*



*Infinite sets, tampons en bois, 2013*

*Le Livre de l'incomplétude* est une prolongation inévitable de cette première proposition. Il ne s'agira cependant pas de trouver une seule formule passible d'être répétée, mais d'innombrables réponses différentes pour une même question.

## b) Le Numérique comme support

Si *Le Livre de l'incomplétude* investit l'univers numérique, c'est que travailler sur le support immatériel présente à mon sens un double avantage. D'une part, le travail gagne une dimension de partage et une durée de vie bien plus importantes. Un site internet peut être accédé par des personnes partout dans le monde, là où un ordinateur et Internet sont disponibles. Aussi, le fait que le projet tourne autour des chiffres fait qu'il ne dépende pas particulièrement de la langue (sauf pour expliquer le principe) et qu'il soit susceptible d'engager un plus grand nombre.

Quant à la durée de vie, certains peuvent argumenter que personne n'a encore prouvé de la durabilité des supports d'enregistrement numérique. Cela est vrai. Mais ce qui est vrai aussi, c'est que *support* ne veut pas dire *information*, et le type d'information que ces supports contiennent est d'une nature extrêmement élémentaire. L'unité minimale de l'information, nommée *bit* (ou élément binaire), est constituée simplement de deux chiffres, généralement 0 et 1. Ce sont les variations (vrai/faux, vrai/vrai, faux/faux) et les combinaisons, de plus en plus compliquées, de ces unités qui seront interprétées par les supports informatiques sous la forme de textes, d'images, de vidéos, de tableaux etc. Cela est d'ailleurs le même mécanisme qui opère dans nos cerveaux, l'intelligence étant la capacité d'organiser et d'utiliser les informations reçues<sup>92</sup>.

L'*information* peut ainsi être enregistrée et lue par différents types de dispositif. Tant qu'un fichier source reste disponible sur un support physique, elle pourra s'adapter aux nouveaux outils encore en devenir. Les supports sont limités, mais l'information perdure. Aussi, le numérique est un univers essentiellement abstrait. Comme nous venons de voir, il a besoin d'un dispositif matériel qui lui sert d'interprète, mais les données elles-mêmes sont transmises sous forme d'impulsions électriques par des circuits électroniques.

D'autre part, le mot *numérique* renvoie à la nature mathématique de ce support. Les éléments binaires sont des nombres entiers, arrangés en combinaisons variées. Cela met le support numérique et les mathématiques en relation plus que directe. L'on pourrait presque dire que le numérique est l'élément naturel des mathématiques, justement car il n'en est pas un.

---

<sup>92</sup> Carl Sagan, *Op. cit.* et Edgar Morin, *La Méthode : la Connaissance de la connaissance*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.

Une autre notion intimement liée à cet environnement est celle du *partage*. Avec *Le Livre de l'incomplétude*, il s'agit aussi de prendre en compte cet aspect communautaire, pour aller vers une création collective. Il permet de faire partager les multiples interprétations d'un même problème, et de montrer qu'il peut y avoir autant de solutions pour une question qu'il n'y a de personnes sur Terre. Chaque regard fournit une, voir plusieurs, vérité irréfutable et unique – car validée par un système informatique. Telle une constellation de chiffres, il en résulte une sorte de cadavre exquis mathématique, où les contributions anonymes sont réunies dans des volumes en perpétuelle évolution<sup>93</sup>.

Le système mis en place est-il suffisant pour rendre compte de la complexité du cerveau humain ? La technique permet-elle vraiment de maîtriser une infinité de réponses, qui peuvent être des plus simples aux extrêmement compliquées ? L'évolution du travail nous le dira. Pour l'instant, c'est l'horizon inconnu qui s'ouvre à ce projet.

« C'était par un de ces après-midi d'automne où le ciel offre une chaleur froide et morte, où des nuages étouffent la lumière sous des couvertures de lenteur. Le Destin ne m'a donné que deux choses : des registres d'aide-comptable et le don du rêve<sup>94</sup>. »

---

<sup>93</sup> Le livre au format numérique présente l'avantage face au papier de pouvoir être mis à jour de manière très simple et sans coûts supplémentaires. Le lecteur peut ainsi toujours avoir une version plus complète et actualisée à sa disposition. Si j'ai choisi ce type de format c'est aussi qu'il m'est familier, ayant codirigé une maison d'édition de livres numériques spécialisés dans l'Art pendant plus de 3 ans.

<sup>94</sup> Fernando Pessoa, *Le Livre de l'intranquillité*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1999.

## CONCLUSION

*Dis-moi quel est ton infini, je saurais le sens de ton univers.*

Gaston Bachelard<sup>95</sup>

Mon ciel est-il vraiment différent du tien ? Ce voyage nous a permis de comprendre que le ciel est un espace de rencontres, de dialogues, d'histoire, d'interactions, de hasard et de visualité. Grâce à Gaston Bachelard nous savons que l'imagination peut être activée par la spécificité des éléments matériels. Il appelle « l'imagination matérielle » celle qui est capable de nous conduire à un voyage imaginaire infini, guidé par une substance de prédilection<sup>96</sup>. Dans ma pratique, la substance choisie est celle de l'air : le ciel, les choses qu'il comporte et les questionnements qu'il suscite. Comme dans un nuage des mots, les idées et les images se croisent, se touchent et s'inspirent mutuellement, pour permettre l'émergence d'une nouvelle instance : l'œuvre d'art.

L'apparente simplicité du mot ciel cache en réalité une grande complexité, où s'articulent Art, Poésie, Littérature, Philosophie, Mathématiques, Métaphysique, Astronomie, Histoire de l'Art, Langage, Croyances, Archéologie, Rêverie... Ces différentes sphères de la pensée, mises en relation, peuvent donner origine à un univers plastique singulier qui pourrait être défini comme celui de la « plasticité aérienne » – dans une réinterprétation des termes bachelardiens.

Ce système d'interactions était au cœur de cet essai. S'il est capable de faire émerger une production plastique, il permet également de soulever des questions propres à la discipline artistique. Comment situer sa création personnelle parmi toute la charge de connaissance qui a déjà pu être produite au long de l'Histoire humaine ? Face à tant de doutes et de certitudes, en ce moment où tous les choix s'imposent, où l'Art trouvera-t-il sa

---

<sup>95</sup> Gaston Bachelard, *Op. cit.*, p. 11.

<sup>96</sup> « [...] un élément matériel est le principe d'un bon conducteur qui donne la continuité à un psychisme imaginant. » *Ibid.*, p. 14.



pertinence ? Compte tenu des nombreuses branches de création appliquée qui ne cessent d'émerger, quelles contributions peut offrir une pratique esthétique *a priori* inutile ?

C'est pour essayer de répondre, entre autres, à ces questions que je me suis rapprochée des Sciences et du Langage. D'une part, l'Histoire indique que l'un des principaux mérites de l'Art a été de participer à la transformation des modes de perception et de relation avec le monde. De l'autre, les plus importantes révolutions scientifiques ont montré que les choses ne sont pas toujours ce qu'elles paraissent. Les mots quant à eux sont le vecteur qui permet d'articuler, de transmettre et de discuter les idées. Art, Science et Langage se rapprochent non tant par leur technicité ou leurs processus de production, que par leur capacité à briser les paradigmes et proposer de nouveaux postulats.

Quelles stratégies sont utilisées dans la création contemporaine pour aboutir à un nouveau changement de paradigmes ? Édouard Glissant propose la *créolisation* et la *pensée archipélique* ; Nestor Garcia Canclini conceptualise l'*hybridisme* ; Reinaldo Laddaga identifie l'*émergence* ; Carl Einstein et Walter Benjamin ont défendu l'*anachronisme* ; Aby Warbourg, l'*atlas*. Ce qui relie toutes ces idées, c'est le fait que le croisement de disciplines, cultures et périodes résulte en une nouvelle donnée, imprévisible, qui n'est pas simplement la somme des éléments, mais une entité à part entière. Elles renvoient, en quelque sorte, à l'image du corail de Darwin, ou à un contexte post-disciplinaire, où les différents savoirs s'articulent en faveur de la connaissance et de la création. L'expérience artistique, dans sa globalité – du processus au partage –, devient alors un véritable système complexe, où ses multiples composantes dialoguent pour engendrer de nouvelles significations.

Mon expérience dans d'autres domaines m'a prouvé que la pratique de l'Art est l'une des plus à même de générer les articulations, de construire les « composés d'affects et de percepts<sup>97</sup> » qui activeront nos forces imaginaires, car elle est l'une des rares à être véritablement libre et affranchie des limitations disciplinaires. L'une de mes principales implications en tant qu'artiste est ainsi le questionnement du sens-commun, partant de choses d'apparence ordinaire et avec la plus grande simplicité de moyens. Tout en essayant de laisser place (et temps) à l'expression des regards singuliers, qui sont en même temps multiples<sup>4</sup>. Le ciel en est l'exemple.

---

<sup>97</sup> Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005, p. 163.

« Ce n'est pas avec des Rockets, des Spoutniks ou des fusées que l'homme moderne réalisera la conquête de l'espace. Cela, c'est le rêve des scientifiques d'aujourd'hui qui vivent dans un état d'âme romantique et sentimental du XIX<sup>e</sup> siècle.

C'est par la force terrible mais pacifique de la sensibilité que l'homme ira habiter l'espace. C'est par imprégnation de la sensibilité de l'homme dans l'espace que se fera la véritable conquête de cet espace tant convoité. Car la sensibilité de l'homme peut tout dans la réalité immatérielle ; elle peut même lire dans la mémoire de la nature du passé, du présent et du futur<sup>98</sup>. »

---

<sup>98</sup> Yves Klein, « Le Vrai devient réalité », Klein Archives [en ligne], 1960.

## GLOSSAIRE

**Astronomie** : Science spécialisée dans l'observation et l'interprétation des corps célestes et leur comportement. En font partie d'autres branches plus spécifiques, comme l'Astrophysique, la Cosmologie et la Planétologie.

**Cosmologie** : Branche de l'Astronomie spécialisée dans les études sur l'Univers, ses composants, son histoire et ses évolutions.

**Cosmos** : En grec, *kosmos* signifiait « le monde ordonné ». Le mot cosmos envisage l'Univers en tant que système complexe et organisé.

**Émergence** : Propriété ou qualité issue de l'organisation d'éléments ou de constituants divers associés en un tout, non déductibles à partir des qualités ou propriétés des constituants isolés. Phénomène normalement observé dans un système complexe.

**Expérience** : Interaction entre le sujet et l'objet qui résulte en une connaissance acquise à travers l'expérience sensible. Pour Richard Shusterman, l'expérience est un lien transactionnel d'énergies en interaction, qui connecte le corps conscient au monde qui l'entoure.

**Incomplétude** : État de ce qui est incomplet. Le théorème de l'incomplétude de Kurt Gödel postule que, pour démontrer qu'un système est cohérent et non contradictoire, il faut sortir du système et imposer un ou deux axiomes supplémentaires qui lui sont extérieurs, car le système est incomplet en soi.

**Paradigme** : Les concepts fondamentaux et les catégories principales de l'intelligibilité, mais aussi le type de relations logiques effectuées entre eux. Modèle de vision du monde avec des lois définies et strictes.

**Perception** : Connaissance des phénomènes du monde extérieur, assurée par le bon fonctionnement des capacités sensibles et cognitives du cerveau.

**Relativité** : La théorie d'Albert Einstein, normalement divisée en deux parties. La *Relativité générale* postule que les lois de la physique devraient être les mêmes pour tous les observateurs, quelle que soit la façon dont ils se déplacent. C'est elle qui explique la force de la gravité comme étant la courbure d'un espace-temps à quatre dimensions. La *Relativité restreinte* quant à elle suppose que les lois de la physique devraient être les mêmes pour tous les observateurs, quelle que soit la manière dont ils se déplacent, en l'absence de la gravitation.

**Système** : Unité globale organisée d'interrelations entre éléments, constituants, actions ou individus. Un *système simple* (ou clos) est constitué d'un nombre d'éléments réduits et son comportement est prévisible. Un *système complexe* comporte un plus grand nombre d'éléments, dont l'interaction empêche la prédictibilité des résultats.

**Univers** : L'ensemble de tout ce qui peut exister, y compris la matière, l'énergie, l'espace et le temps. L'on suppose que notre Univers est né il y a 13,8 milliards d'années.

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

### Travaux personnels

<i>Skyline 30301</i> , assemblage de cartes-postales (Alexandre Cabanel, <i>La Naissance de Vénus</i> , Hippolyte Flandrin, <i>Jeune homme nu assis au bord de la mer. Figure d'étude 1836</i> et Le Douanier Rousseau, <i>Le Navire dans la tempête</i> ), 10,5 x 41,5 cm, 2013.....	20
<i>Skyline #0201</i> , assemblage de cartes-postales (Salvador Dalí, <i>Cygnes reflétant des éléphants</i> et Jean-Auguste Dominique Ingres, <i>L'Apothéose d'Homère</i> ) 10 x 30 cm, 2013-2014.....	22
Détail du processus de décalque des étoiles de l'Atlas, 2013.....	31
<i>Circinus</i> [le compas], carte postale <i>L'Homme de Vitruve</i> de Léonard de Vinci (vers 1492), épingle et fil à coudre sur papier plume, 15 x 10 cm, 2013.....	33
<i>Virgo</i> [la vierge], carte postale <i>La Vierge et l'Enfant avec le jeune saint Jean-Baptiste</i> de Botticelli (vers 1470 – 1475), épingle et fil à coudre sur papier plume, 20 x 14 cm, 2013.....	34
Les mêmes œuvres vue de profil.....	35
<i>Cloudy Plot</i> , nuage de 17 mots, impression numérique sur papier, 21,9 x 29,7 cm, 2012.....	46
<i>Cloudy Plot</i> , nuage de 151 mots, impression numérique sur papier, 21,9 x 29,7 cm, 2012.....	47
<i>Cloudy Plot</i> (vue d'ensemble), 210 x 250 cm, impression numérique sur papier, dimensions variables, 2012.....	48
Unités de l'installation <i>Cluster</i> , épingles sur porte-épingles, ø 11 cm, 2014.....	54-55

<i>Cluster</i> , projet pour l'installation, stylo sur papier, 29,7 x 21,9 cm, 2014.....	59
<i>O Peso e a Leveza</i> , dytique vidéo, 7' chaque, 2013 (captures d'écran à 0:30, 3:30 et 7 min).....	77
<i>Entre midi et minuit (et vice-versa)</i> , captures d'écran, vidéo, 60' chaque, 2014.....	87
Simulation du dispositif, vue de face.....	88
<i>Infinite Measure</i> , mètre-ruban, 2012.....	96
<i>Devoção</i> , capture d'écran, vidéo, 25', 2012.....	96
<i>Padrão infinito (I &lt; II &gt;)</i> , stylo sur papier, 21,9 x 29,7 cm, 2012.....	106
<i>Padrão infinito (I + I = II - I = )</i> , stylo sur papier, 21,9 x 29,7 cm, 2012.....	106
<i>Sans titre (I &lt; II &gt;)</i> , bois, 2013.....	107
<i>Infinite sets</i> , tampons en bois, 2013.....	107

### Références artistiques

Hans-Peter Feldmann, <i>100.000 Dollar Bills</i> , installation au Guggenheim Museum de New York, 2011.....	24
Hans-Peter Feldmann, <i>Seascape</i> , 15 tableaux en huile sur toile, 2012.....	24
Jorge Macchi, <i>Horizonte</i> , photographie, vitre, ressort, clous, 12 x 40 cm, 1995.....	26

Vija Celmins, <i>Night Sky #18</i> , fusain sur papier, 50,7 x 58,4 cm, Tate Modern, Londres, 1998.....	36
Vija Celmins, <i>Constellation-Uccello</i> , aquatinte et eau-forte sur papier, 69,1 x 58,5 cm, Tate Modern, Londres, 1983.....	38
Caspar David Friedrich, <i>Le Voyageur au-dessus de la mer de nuages</i> , 98,4 x 74,8 cm, Kunsthalle, Hambourg, c. 1818.....	40
Jorge Macchi, vue de la série <i>Doppelgänger</i> , vinyle sur mur, dimensions variables, 2005.....	49
Jorge Macchi, <i>Doppelgänger</i> , vinyle sur mur, dimensions variables, 2005.....	50
Détail de la <i>Tombe de la Chasse et de la Pêche</i> , Tarquinia, Italie.....	64
Bill Viola, <i>He weeps for you</i> , vidéo, écran, caméra, compte-goutte et tambour. Installation au Fresnoy, 2011.....	66
Fischli and Weiss, <i>Rock on the top of another rock</i> , pierres, 2013. Installation permanente face à la Serpentine Gallery, Londres.....	69
Chris Burden, <i>Porsche with Meteorite</i> , Porsche 914 de 1974 restaurée, météorite de 180kg, structure en acier, 2013. Installation au studio de Chris Burden, à Topanga, California...	71
Chris Burden, <i>Beam Drop</i> , poteaux en acier sur béton, 2009. Installation à l'Institut Inhotim, Minas Gerais, Brésil.....	72
Bas Jan Ader, capture d'écran de la vidéo <i>Fall II</i> , 1970.....	73
Bas Jan Ader, capture d'écran de la vidéo <i>Broken Fall (Organic)</i> , 1971.....	74
Yves Klein, <i>Le Saut dans le vide</i> , photographie, 1960.....	75

Bill Viola, capture d'écran de la vidéo <i>Surrender</i> , 2001.....	81
Los Torreznos, capture d'écran de la performance <i>35 minutos</i> .....	98
On Kawara, <i>One Million Years</i> [Future] & [Past], livre, 20 tomes, 1999.....	100
On Kawara, <i>One Million Years</i> , lecture des volumes au Stedelijk Museum, Amsterdam, 2010.....	101
Roman Opalka, <i>1965/1 - ∞</i> (détail 1-35327), huile sur toile, 1965.....	104

## Illustrations

Schéma illustrant l'effet de la réfraction atmosphérique lors d'un coucher de Soleil (Source : <a href="http://ai13.fr/refraction-atmosphérique">http://ai13.fr/refraction-atmosphérique</a> ).....	19
Capture d'écran avec le résultat de la recherche d'images « nuage de mots ».....	43
Capture d'écran du nuage généré sur le site <i>wordle.net</i> .....	44
Schéma graphique de l'atome de l'uranium (source : <a href="http://archipeldessciences.wordpress.com">http://archipeldessciences.wordpress.com</a> ).....	56
Représentation graphique d'un noyau d'atome (Source : <a href="http://fr.wiktionary.org/wiki/noyau_atomique">http://fr.wiktionary.org/wiki/noyau_atomique</a> ).....	57
Exemples de structures fractales (Source : <a href="http://commons.wikimedia.org/wiki/Fractal">http://commons.wikimedia.org/wiki/Fractal</a> ).....	58



## BIBLIOGRAPHIE

### Livres

ABBOTT, Edwin

*Flatland : A Romance of Many Dimensions*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

ANCEL, Franck *et alli.*

*Du Livre de Mallarmé au livre mal armé*, Paris, gravitons éditions, 2010.

BACHELARD, Gaston

*L'Air et les Songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Le Livre de Poche, 2005.

*L'Eau et les Rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Le Livre de Poche, 2005.

*L'Intuition de l'instant*, Paris, Le Livre de Poche, 2009.

*Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 2010.

BAUDELAIRE, Charles

*Petits Poèmes en prose : Les Paradis artificiels*, Paris, Michel Lévy frères, 1869.

BENJAMIN, Walter

*Thèses sur le concept d'histoire*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2013.

BERGSON, Henri

*Matière et Mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, PUF (« Quadrige »), 2008.

BROWN, Richard *et alli.*

*3 Minutes pour comprendre les 50 plus grandes théories mathématiques*, Paris, Le Courier du Livre, 2013.

CANCLINI, Nestor Garcia

*Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*, São Paulo, Edusp, 2006.

CLAIR, Jean

*De Humboldt à Hubble : le cosmos et l'art moderne*, Paris, L'Échoppe, 2008.

DAMISCH, Hubert

*Théorie du nuage de Giotto à Cézanne : Pour une histoire de la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

DELEUZE, Gilles

*Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges

*Devant le temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.

*L'Image survivante : Histoire de l'Art et Temps des fantômes selon Aby Warbourg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

DUFOUR, Sophie-Isabelle

*L'Image vidéo : d'Ovide à Bill Viola*, Paris, Archibooks, 2008.

« Video Art in the house of Hades », Dans Jennie Hirsh et Isabelle Loring Wallace, *Contemporary art and classical myth*, Burlington, Ashgate Pub. Co, 2011.

EINSTEIN, Carl

*La Sculpture nègre*, Paris, L'Harmattan, 1998.

FARGIER, Jean-Paul

*Bill Viola : au fil du temps*, Paris, De L'Incidence Éditeur, 2014.

FLUSSER, Vilém

*Filosofia da caixa preta*, São Paulo, Hucitec, 1985.

GARLIC, Mark

*The Illustrated Atlas of the Universe*, Londres, Weldon Owen, 2007.

GLISSANT, Édouard

*Traité du Tout-Monde (Poétique IV)*, Paris, Gallimard, 1997.

*Philosophie de la relation*, Paris, Gallimard, 2009.

GONORD, Alain

*Le Temps*, Paris, Flammarion (« Corpus »), 2001.

HAWKING, Stephen

*Commencement du temps et fin de la physique ?*, Paris, Flammarion, 2011.

*L'Univers dans une coquille de noix*, Paris, Odile Jacob, 2009.

*Une belle histoire du temps*, Paris, Flammarion, 2009.

HEINICH, Nathalie

*Le Paradigme de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2014.

HOYLE, Fred

*The Black Cloud*, Londres, Penguin Books, 2010.

JEGUES WOLKIEWIEZ, Chantal

*L'Éthnoastronomie, nouvelle appréhension de l'art préhistorique : comment l'art paléolithique révèle l'ordre caché de l'Univers*, Nîmes, Antipode Éditions du Puits de Roulle, 2012.

KANT, Emmanuel

*Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard, 2011.

KUNDERA, Milan

*L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1989.

LADAGGA, Reinaldo

*Estética de la emergencia : sobre la reorientación actual de las artes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.

LAVAUD, Laurent

*L'Image*, Paris, Flammarion (« Corpus »), 1999.

LESSING, Gotthold Ephraim

*Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, São Paulo, Iluminuras, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice

*L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1960.

*Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

*Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976

MORIN, Edgar

*La Méthode : 1. La Nature de la Nature*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

*La Méthode : La Connaissance de la connaissance*. Paris, Éditions du Seuil, 2006.

MOORE, A. W.

*The Infinite*, Londres et New York, Taylor & Francis, 2003.

OVIDE

*Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1992.

REEVES, Hubert

*Chronique des atomes et des galaxies*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

ROSSET, Clément

*Le Réel et son double : essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1984.

SAGAN, Carl

*Cosmos*, New York, Ballantine Books, 1985.

SERRE, Marie Françoise

*Les Constellations et leurs légendes grecques : Les Récits des origines mythologiques*, Paris, Vuibert, 2010.

SHUSTERMAN, Richard

*Conscience du corps : pour une soma-esthétique*, Paris, Éclat, 2007.

TOWNSEND, Chris (éd)

*The Art of Bill Viola*, Londres, Thames & Hudson, 2004.

VIOLA, Bill

*Reasons for Knocking at an Empty House*, Londres, Thames & Hudson, Anthony d'Offay Gallery London et Mit Press, 1995.

WAGNER, Richard

*Tristan et Isolde*, Paris, Gallimard, 1996.

WARBOURG, Aby

*L'Atlas Mnémosyne*, L'écarquillé - INHA, 2012.

WITTGENSTEIN, Ludwig

*Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard, 2005.

*Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 2013.

XUAN THUAN, Trinh

*Désir d'infini*, Paris, Fayard, 2013.

## Articles

BOEHM, Gottfried

« Par-delà le langage ? Remarques sur la logique des images », *Trivium*, 1–2008

[en ligne], mis en ligne le 08 avril 2008. URL :

<http://trivium.revues.org/index252.html>

BRUNIER, Serge

« Le premier echo du Big Bang enregistré par les Astronomes? », *Science et Vie* [en

ligne], mis en ligne le 19 mars 2014. URL : [http://www.science-et-](http://www.science-et-vie.com/2014/03/19/brouillon-titre-trouver-les-astronomes-sapprochent-du-big-bang/)

[vie.com/2014/03/19/brouillon-titre-trouver-les-astronomes-sapprochent-du-big-bang/](http://www.science-et-vie.com/2014/03/19/brouillon-titre-trouver-les-astronomes-sapprochent-du-big-bang/)

HEINICH, Nathalie

« Mais que cherchent les artistes contemporains ? », *BibliObs* [en ligne], mis en ligne le 05 avril 2014. URL : <http://bibliobs.nouvelobs.com/essais/20140404.OBS2770/mais-que-cherchent-les-artistes-contemporains.html>

JOBEY, Elisabeht

« Vernacular Spectacular », *Financial Times* [en ligne], mis en ligne le 7 avril 2012. URL : <http://www.ft.com/cms/s/2/5d5f3fe0-79c6-11e1-b87e-00144feab49a.html>

LIPPARD, Lucy

« Hanne Darboven : Deep in Numbers », *Artforum*, 12/2, 1973, pp. 35–9.

KLEIN, Yves

« Manifeste de l'Hôtel Chelsea », 1961, source : Klein Archives. URL : [http://www.yveskleinarchives.org/documents/chelsea\\_fr.html](http://www.yveskleinarchives.org/documents/chelsea_fr.html)

« Le Vrai devient réalité », 1960, source : Klein Archives. URL : [http://www.yveskleinarchives.org/documents/vrairealite\\_fr.html](http://www.yveskleinarchives.org/documents/vrairealite_fr.html)

NOVELLO, Mario

« A Interação Gravitacional », *Revista Carbono*, n. 5, 2013, [en ligne], mis en ligne le 15 décembre 2013. URL : <http://www.revistacarbono.com/artigos/05a-interacao-gravitacional-mario-novello/>

PICCOLI, Cloé

« Bill Viola ». *Repubblica Nazionale*, 28 février 2010, p. 54.

RUSSET, Andrew

« Weapons of Choice : Chris Burden talks Porsches, Cannons, Sailboats and Meteorites : an illuminating, long-overdue survey at the New Museum », *Gallerist* [en ligne], mis en ligne le 10 octobre 2013. URL : <http://galleristny.com/2013/10/weapons-of-choice-chris-burden-talks-porsches-cannons-sailboats-and-meteorites/>

## **Catalogues d'exposition**

CLAIR, Jean

*Cosmos : du romantisme à l'avant-garde*, Paris, Gallimard, et Montréal, Musée des beaux-arts, 1999.

KLEIN, Yves

*Corps, couleur, immatériel*, Paris, Centre Pompidou, 2006.

KROGH, Anna et JENS, Erik Sorensen

*Bill Viola : Visions*, Aarhus, ARos Aarhus Kunstmuseum, 2005.

PEROV, Kira

*Visioni interiori*, Rome, Giunti GAMM, 2008.

## **Vidéos et Podcasts**

*À toi les étoiles*, archives de l'émission présentée par Franck Menant, Paris.

« Elson Lecture 2006: a Talk with Vija Celmins », National Gallery of Art, Washington, mis en ligne le 17 septembre 2013.

*Le Gai Savoir*, archives de l'émission présentée par Raphaël Enthoven, Paris.

*La Marche des Sciences*, archives de l'émission présentée par Aurélie Luneau, Paris.

*Tate Events*, archives de l'émission, Tate Modern, London.

« Complexidade, Metabologia e Criatividade », *Encontros carbônicos*, enregistrement des dialogues publics proposés par *Revista Carbono*, Rio de Janeiro, 2014.

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Q5gJCnagTcM&feature=youtu.be>

## **Web sites**

Archeociel : <http://www.archeociel.com/>

Hiroshi Sugimoto : <http://www.sugimotohiroshi.com/>

Jorge Macchi : <http://www.jorgemacchi.com/>

Klein Archives : <http://www.yveskleinarchives.org>

Los Torreznos : <http://www.lostorreznos.es>

Revista Carbono : <http://www.revistacarbono.com>

Victor Hugo, *Proses Philosophiques des années 1860-1865* :

[http://fr.wikisource.org/wiki/Proses\\_philosophiques](http://fr.wikisource.org/wiki/Proses_philosophiques)

## ANNEXES

*Cloudy Plot* : Documents utilisés dans le processus du travail.

- 1) Tableau de correspondances entre les lettres de l'alphabet et les nombres
- 2) Code couleur RVB personnalisé
- 3) Extrait original

A : 1	N : 14
B : 2	O : 15
C : 3	P : 16
D : 4	Q : 17
E : 5	R : 18
F : 6	S : 19
G : 7	T : 20
H : 8	U : 21
I : 9	V : 22
J : 10	W : 23
K : 11	X : 24
L : 12	Y : 25
M : 13	Z : 26



**EMILIE**  
5.49.35



**BRONTE**  
26.14.25



**WUTHERING**  
53.34.57



**HEIGHTS**  
85.9.42



She seated herself by me again: her countenance grew sadder and graver, and her clasped hands trembled.

‘Nelly, do you never dream queer dreams?’ she said, suddenly, after some minutes’ reflection.

‘Yes, now and then,’ I answered.

‘And so do I. I’ve dreamt in my life dreams that have stayed with me ever after, and changed my ideas: they’ve gone through and through me, like wine through water, and altered the colour of my mind. And this is one: I’m going to tell it—but take care not to smile at any part of it.’

‘Oh! don’t, Miss Catherine!’ I cried. ‘We’re dismal enough without conjuring up ghosts and visions to perplex us. Come, come, be merry and like yourself! Look at little Hareton! He’s dreaming nothing dreary. How sweetly he smiles in his sleep!’

‘Yes; and how sweetly his father curses in his solitude! You remember him, I daresay, when he was just such another as that chubby thing: nearly as young and innocent. However, Nelly, I shall oblige you to listen: it’s not long; and I’ve no power to be merry tonight.’

‘I won’t hear it, I won’t hear it!’ I repeated, hastily.

I was superstitious about dreams then, and am still; and Catherine had an unusual gloom in her aspect, that made me dread something from which I might shape a prophecy, and foresee a fearful catastrophe. She was vexed, but she did not proceed. Apparently taking up another subject, she recommenced in a short time.

‘If I were in heaven, Nelly, I should be extremely miserable.’

‘Because you are not fit to go there,’ I answered. ‘All sinners would be miserable in heaven.’

‘But it is not for that. I dreamt once that I was there.’

‘I tell you I won’t hearken to your dreams, Miss Catherine! I’ll go to bed,’ I interrupted again.

She laughed, and held me down; for I made a motion to leave my chair.

‘This is nothing,’ cried she: ‘I was only going to say that heaven did not seem to be my home; and I broke my heart with weeping to come back to earth; and the angels were so angry that they flung me out into the middle of the heath on the top of Wuthering Heights; where I woke sobbing for joy. That will do to explain my secret, as well as the other. I’ve no more business to marry Edgar Linton than I have to be in heaven; and if the wicked man in there had not brought Heathcliff so low, I shouldn’t have thought of it. It would degrade me to marry Heathcliff now; so he shall never know how I love him: and that, not because he’s handsome, Nelly, but because he’s more myself than I am. Whatever our souls are made of, his and mine are the same; and Linton’s is as different as a moonbeam from lightning, or frost from fire.’

Ere this speech ended I became sensible of Heathcliff’s presence. Having noticed a slight movement, I turned my head, and saw him rise from the bench, and steal out noiselessly. He had listened till he heard Catherine say it would degrade her to marry him, and then he stayed to hear no further. My companion, sitting on the ground, was prevented by the back of the settle from remarking his presence or departure; but I started, and bade her hush!

‘Why?’ she asked, gazing nervously round.

‘Joseph is here,’ I answered, catching opportunely the roll of his cartwheels up the road; ‘and Heathcliff will come in with him. I’m not sure whether he were not at the door this moment.’

‘Oh, he couldn’t overhear me at the door!’ said she. ‘Give me Hareton, while you get the supper, and when it is ready ask me to sup with you. I want to cheat my uncomfortable conscience, and be convinced that Heathcliff has no notion of these things. He has not, has he? He does not know what being in love is!’

‘I see no reason that he should not know, as well as you,’ I returned; ‘and if you are his choice, he’ll be the most unfortunate creature that ever was born! As soon as you become Mrs. Linton, he loses friend, and love, and all! Have you considered how you’ll bear the separation, and how he’ll bear to be quite deserted in the world? Because, Miss Catherine.’

