HAL
open science

Plier / Déplier : de la plasticité du matériau à la logique de l'oeuvre

Marchela Apostolova

To cite this version:

Marchela Apostolova. Plier / Déplier : de la plasticité du matériau à la logique de l'oeuvre. Art et histoire de l'art. 2015. dumas-01201677

HAL Id: dumas-01201677

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01201677

Submitted on 17 Sep 2015

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

UFR 04 Arts et sciences de l'art

Master 2 - Espaces, lieux, expositions, réseaux
2014/2015

Plier / Déplier

De la plasticité du matériau à la logique de l'œuvre

Marchela Apostolova

Sous la direction de M.Christophe Viart

Résumé

Dans le cadre du présent mémoire, les notions du pliage et du dépliage au sein de mes productions artistiques propres sont abordées d'une façon à la fois poïétique et formelle. C'est dans un va et vient entre le geste artistique très attaché au matériau et la tentative de limiter l'action de l'artiste que l'œuvre cherche à trouver sa forme. A partir d'un geste simple et répétitif, un principe se met en place. Menée d'une logique conceptuelle, une règle sous laquelle l'œuvre se soumet, est mise en place. Une méthode qui limite les décisions de l'artiste et qui laisse la liberté à la logique interne de l'œuvre, ce que je nomme le principe d'auto-définition de l'œuvre. Ainsi c'est au matériau de donner la forme de l'œuvre et non plus à la forme de restreindre le matériau. Mais cette logique est souvent brisée par l'exécution manuelle au sein de mes œuvres où une autre image se produit, de l'ordre d'un silence contemplatif.

Mots-clés : Auto-définition de l'œuvre, Dépliage, Forme, Geste, Matériau, Logique, Pliage, Science

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

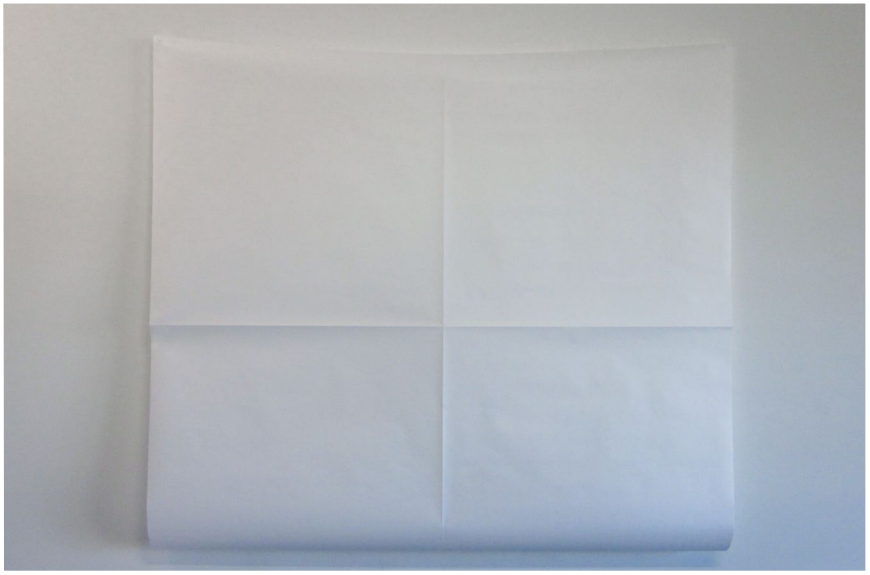
UFR 04 Arts et sciences de l'art
Master 2 Espaces, lieux, expositions, réseaux
2014/2015

Plier / Déplier

De la plasticité du matériau à la logique de l'œuvre

Marchela Apostolova

Sous la direction de M.Christophe Viart



En couverture: (détail)

Marchela Apostolova
A partir d'une édition de Sol LeWitt (Grands formats-Version 1), 2014
Papier craft 70g, 100 x 100 cm

Remerciements

Je tiens tout particulièrement à remercier mon directeur de mémoire Monsieur Christophe Viart pour son soutien, ses conseils avisés et son accompagnement.

J'adresse mes sincères remerciements à tous les professeurs, intervenants et toutes les personnes qui par leurs paroles, leurs écrits, leurs conseils et leurs critiques ont guidé mes réflexions pendant les années de mes études.

Pour nos discussions, leur soutien et leurs contributions durant cette recherche, je remercie Zlatka, Antoniy, Aurore et Jennifer, ainsi que mes parents.

Enfin, je tiens à témoigner toute ma gratitude à l'équipe de la Galerie de Multiples, Gilles et Magali, pour leur confiance et leur support inestimable.

Table des matières

Introduction.....11

Le pliage multiforme.....15

- Le pliage et le rapport au matériau.....16
- Le pliage comme dessin 21
- Le pliage comme un élément sculptural.....26
- Le pli à l'infini 32
- Pliage et rapport au corps 35

De la règle au principe d'auto-défnition de l'œuvre 39

- Du défi à la règle 40
- De la règle au principe d'auto-défnition de l'œuvre. L'importance de l'unité 44
- Simplification de la règle et limitation de l'action artistique.....48
- La science comme réponse de la règle.L'élaboration de la formule 51
- Le principe d'auto-défnition du point du vue du matériau 55

Index/Figures.....59

Le silence contemplatif 117

- Le presque-rien dans le geste artistique. L'accrochage.....118
- Le devenir de l'œuvre par rapport à son poids.....122
- La perfection silencieuse et zen.....125
- Le silence du non-agir et l'attente 129

Dépliage révélateur 133

- Le dépliage par le poids 134
- Dépliage et ombre 138
- Dépliage imprévisible 142
- Dépliage dans le jeu 147
- La trace du dépliage 151

Conclusion 155

Bibliographie 159

Index des notions et noms propres 165

INTRODUCTION

Le processus de création, de sa naissance à son exécution, occupe une place très importante au sein de ma pratique artistique. C'est dans un va-et-vient entre le matériau et la forme de l'œuvre que le geste artistique cherche à trouver son aspect le plus adéquat à la logique interne opérant au sein de l'ensemble de mes productions artistiques. Dans les pages qui suivent, les œuvres artistiques propres sont analysées sous le prisme d'un tout cohérent, résultat d'une recherche inscrite au cours d'une période de quatre ans.

Dans ce sens, le terme de production artistique est souvent utilisé pour les indiquer. La production, suggère en soi, un suivi des étapes qui permettent d'obtenir quelque chose ou un résultat d'une série de transformations successives[1]. Transformations non seulement conceptuelles, mais de forme finale que l'œuvre prend suite au processus de recherche autour du geste créateur. Le geste de pliage occupe une grande partie de mes recherches. A la fois directement lié au matériau, tout en gardant une simplicité, le pliage renvoie à la création d'une forme à partir d'une surface plane. Le rapport purement physique entre matériau et corps du créateur montre que dans ce geste appliqué machinalement parfois, se cache un côté organique et manuel du pliage. Il n'est qu'une déformation brusque des fibres d'une surface pliable, parfaitement lisse. J'adopte le papier mais aussi le polypropylène très fin, parce que les deux ont

[1] Souriau, Etienne (sous la dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2004, p.1171

un caractère souple et parce qu'ils sont fabriqués industriellement, à l'aide des machines. C'est une confrontation entre le fait à la main et à la machine qui se montre à travers le pliage. C'est une déformation qui n'est qu'une trace. Dans ce sens, le pliage et son rapport au papier et au plastique, peuvent faire référence à la pratique du dessin et de la sculpture qui sont aussi abordées dans la première partie de mon mémoire.

Dans un deuxième temps, c'est la logique interne de l'œuvre qui opère la composition, outre le pliage. J'appelle souvent mes productions aussi des compositions. Des compositions parce qu'elles comportent plusieurs éléments (pliages) qui constituent un tout[2] et parce qu'elles sont gérées par une règle. Une recette qui se transforme en principe, la quête d'application se fait tout au long de mes productions. D'un simple défi : plier la forme la plus petite possible d'un matériau, la règle se met en place afin de composer à la place de l'artiste. Cette plus petite forme devient l'unité ou l'élément de base, à partir duquel le reste de l'œuvre se compose, en ajoutant à chaque fois les dimensions d'une unité jusqu'aux limites du support. C'est le principe d'auto-définition de l'œuvre qui se met en place.

Avec un minimum de choix à faire de la part de l'artiste, sous l'influence des écrits des artistes minimalistes, notamment Sol LeWitt, une adoption d'un langage pictural simple et surtout compréhensible provoque une tension au sein de mes productions. Une tension entre l'ordre rigoureux de la règle et le rapport physique et organique au matériau qui résulte dans la forme que l'œuvre prend. Elle peut être appréhendée comme structure au sein de laquelle le tout fonctionne comme un système cohérent, théoriquement, parce que la forme s'oppose au matériau. La forme, vue comme le contour extérieur de l'œuvre, mais aussi comme l'objet fini est difficilement déterminable, puisqu'il s'agit d'un principe d'auto-définition de matériau, de ce qui réalise la forme. Dans ce sens, il faut trouver comment ce dernier peut appliquer le principe d'une manière qui n'évoque pas le choix de la forme. Un recours à la science est fait, notamment la création d'une formule pour le pliage concret afin de résoudre le conflit en question, en penchant pour le principe, la forme de l'œuvre et le langage compréhensible garanti par une objectivité de la science.

[2] *Ibid.* p.440

La formule n'étant pas suffisante, on passe dans un troisième temps à la primordialité du matériau au sein du principe d'auto-définition ou la forme finale de l'œuvre n'est pas déterminée préalablement, mais au contraire, constituée avec le temps.

Tout en évoquant la force de gravitation comme réalisatrice du principe, je fais référence à la série de feutre de Robert Morris, mais aussi à la philosophie de Jankélévitch et la notion du presque rien du geste créateur et l'œuvre en devenir.

Mais, dans cette attente de transformation et de prise de forme de l'œuvre, il y a une autre chose qui se déclenche : c'est dans un silence contemplatif que le spectateur se projette afin de s'abandonner soi-même devant la simplicité de l'œuvre. Cette quête de perfection dans la maîtrise de soi est aussi abordée au sein de ma troisième partie, en référence à la philosophie zen et la manière de maîtriser une action où le physique est négligé. Le moyen d'y arriver puise aussi dans le geste qui est proche du rien, mais pour autant présent. Cette efficacité fait référence à la philosophie chinoise et le principe du non-agir, développé par Laozi. Approché sous le prisme de la guerre, il donne des recettes politiques à suivre, mais cette non-action correspond au geste artistique qui laisse la force de gravitation donner la forme de l'œuvre, parce que le non-agir ne consiste pas dans la passivité, mais plutôt dans le laisser-faire naturel.

Dans la quatrième partie de mon mémoire, on fait un retour, mais aussi un détour du pliage, notamment par le dépliage. Abordé comme un geste révélateur, comme au sein de la pratique de Simon Hantaï, le dépliage est aussi le geste qui fait un retour à la forme première, avant son pliage où il ne reste plus que la trace. Les traces comme élément qui révèlent la mémoire du matériau. Ce qui correspond à la vocation du papier, étant le support par excellence qui garde l'histoire. Vu que la trace sur papier renvoie aussi à l'écriture, le pliage et le dépliage ne font qu'un nouveau langage simple et compréhensible, tout en répondant à la quête de Sol LeWitt. C'est pourquoi, dans mes dernières productions, j'adopte l'idée combinatoire d'une de ses œuvres, approchant ainsi le concept qui fait l'œuvre. En

s'appropriant l'idée qui est le concept de l'œuvre, mais dont la forme est différente, est-ce qu'on a une œuvre qui devient l'image de ses écrits ?

Le dépliage, étant un geste révélateur, est aussi créateur d'un volume, parce que le pliage met à plat les plis successifs de la matière, tout en diminuant ses dimensions. Le pliage est réducteur et c'est en dépliant qu'on décide d'étendre la surface ou au contraire de laisser voir la déformation où l'ombre trouve son importance. L'ombre qui devient le double de la forme, mais un double presque invisible. Faisant référence à la forme de la cocotte, le rapport au jeu est évoqué, un jeu qui prévoit le futur, d'après une simple application d'une règle combinatoire où le dépliage imprévisible n'est qu'un hasard contrôlé.

Outre l'analyse et un positionnement de ma pratique artistique par rapport aux références historiques, les pages qui suivent cherchent à poser des questionnements plus généraux, comme l'importance de la place du geste créateur qui est appliqué d'une façon directe sur le matériau, sans l'utilisation d'un outil mais qui cherche surtout à ne montrer rien d'autre que lui-même. En l'occurrence, le pliage est une déformation rectiligne d'une surface plane où il n'y a pas un autre élément supplémentaire, où le geste ne fait pas référence à une histoire et ne cherche pas à révéler une signification péjorative de l'ordre de l'imagination.

Le geste qui ne renvoie qu'à lui-même, mais aussi à son rapport au matériau, où la primordialité de ce dernier cherche sa forme la plus exacte pour lui correspondre. Est-ce que c'est la forme qui est déterminée par le geste ou est-ce que c'est le matériau qui la réalise ou n'est-elle pas déjà présente dans la fabrication du matériau ? En ce sens, le geste manuel s'y oppose pour donner à voir autrement le matériau, pour qu'il trouve sa forme tout seul, d'où mes recherches autour du principe d'auto-définition qui mettra en place un geste permettant au matériau de s'auto-définir, d'une manière naturelle, comme un organisme. Est-ce que par la simple application d'un principe, on peut avoir une œuvre qui est gérée par un développement

propre, comme un organisme vivant, étant donné que chaque être fonctionne comme une machine soumise à des règles ?

LE PLIAGE MULTIFORME

Le pliage est une technique qui consiste dans la déformation d'une matière. Or, si je cherche à développer encore plus cette notion, le pliage est une modélisation rectiligne d'une matière souple qui permet une telle interaction et dont le résultat consiste dans la déformation des fibres due à une force qui lui a été appliquée. Cette dernière peut être abordée sous plusieurs aspects purement techniques dont les éléments peuvent déterminer la durée et la dureté du pli. Ces éléments ont plus d'importance dans le cadre d'une application industrielle, ce qui ne fera pas l'objet de ce texte.

D'autre côté, le pliage est souvent associé à une souplesse extrême du matériau utilisé dont la maniabilité définit une poïétique[3] minutieuse. Il faudra signaler qu'au sein de l'ensemble de mes productions artistiques, il n'y a que deux matériaux qui sont utilisés : le papier et le polypropylène (un type de plastique), puisqu'ils ont la caractéristique nécessaire, notamment la souplesse, pour effectuer le pliage.

Entre l'industrie et l'art, le pliage comporte plusieurs caractéristiques contradictoires qui seront explorées davantage dans les pages qui suivent, notamment dans le cadre de mes recherches plastiques personnelles qui possèdent ce double caractère ordonné et organique à la fois. Cette opposition est toujours applicable dans le cadre des arts plastiques où le pliage du papier, par exemple, peut être lié à une forme de dessin, puisqu'il reste une trace sur une feuille de papier (le médium par excellence du dessin) ou il peut être attaché au domaine de la sculpture

[3] Le terme poïétique est repris du vocabulaire de Paul Valéry, insistant sur l'action de faire l'œuvre, donc sur sa technique qui est mise en premier plan.
Voir Valéry, Paul, *Première leçon du cours de poétique* (1937), Paris, Gallimard, 1963, pp. 295-322

dans le cadre d'une utilisation des matériaux résistants et souples, comme le plastique.

Le basculement, entre les différentes pratiques dans l'art contemporain a fait qu'une vraie frontière telle qu'elle existait au cours de l'histoire de l'art, n'est plus présente et surtout respectée. Une technique n'est plus rattachée à un seul médium, au contraire le champ d'expérimentation est ouvert. Les artistes tentent à s'y projeter pour toujours remettre en cause la vaste possibilité de développement de l'art d'aujourd'hui.

La philosophie sera abordée du côté de Gilles Deleuze où la notion du pli trouve un rapport particulier à la matière, tout en abordant la question de l'infinité des plis qui ne cessent pas d'évoluer, formant ainsi des plis organiques. Du côté organique, une dernière partie de ce chapitre sera consacrée au rapport entre le geste artistique et le corps de l'artiste et celui du spectateur.

LE PLIAGE ET LE RAPPORT AU MATERIAU

Si j'essaie de résumer la définition du geste de pliage, je ne vais pas me contenter d'une seule facette. Plus complexe qu'elle n'y paraît, il n'y a qu'une caractéristique propre : c'est le rapport évident au matériau. Comme je l'ai déjà mentionné plus haut, un caractère double traverse l'ensemble de mes productions plastiques.

Comme chaque intention artistique, le rapport à une matière ou un matériau est évident. Dans le cadre du pliage, ce geste a une forte interpellation physique au corps humain. C'est l'un des cinq sens, en l'occurrence le toucher qui est mis en évidence. Le pliage est un geste très humain au fond, justement parce qu'il ne nécessite pas un outil, comme dans le cadre de la peinture et le pinceau, par exemple.

Ce lien est renforcé certes par le toucher, par ce rapport purement physique, mais le pliage se rapporte aussi à une simple déformation d'une matière première qui en elle-même est déjà préétablie et prête à être employée industriellement. Dans ce sens, une première opposition

se met en place, entre le côté physique du geste et le matériau industriellement préparé pour une vaste utilisation.

Si nous nous mettons du côté purement physique[4] (science), le pliage peut être défini comme une opération de conformation à froid qui consiste à déformer une surface plane en changeant la direction de ses fibres de façon brusque suivant un angle, en appliquant une force déterminée préalablement[5]. Ainsi, la déformation même, consiste dans le changement d'angle des fibres du matériau. En effectuant un pli, l'artiste peut donc prétendre interagir au cœur, en touchant l'essence ou l'élément constitutif du matériau. En ce sens, le pliage peut être considéré comme l'un des gestes directes, sans outil, de base, dans la pratique artistique.

Le pliage intervient justement pour changer la direction des fibres du matériau et pour briser l'excellence dans sa fabrication. Que ce soit dans le cadre du papier ou du plastique, le matériau n'est pas dans un état premier, mais déjà traité d'une manière ou d'une autre. Le papier n'est pas dans son état végétal, mais pressé sous une machine et traité de manière chimique, quant au plastique, il est déjà moulé dans une forme choisie, et non plus dans un état liquide.

Prenons le cas du papier, en remontant dans l'histoire de ce matériau, notamment en Chine, nous serons confrontés à une sorte de fragilité dans la formation manuelle du papier qui exige pourtant une excellence dans le rendu final. Fabriqué à la main, le papier devient un support lisse dont la forme est souvent géométrique, l'une des exigences du résultat, indispensable à sa future utilité. La fragilité provient de la mise en séchage du papier qui en ce moment précis peut être facilement détruit, les fibres végétales du bois et de soie sont mélangées dans une pâte mouillée, d'où le caractère instable. Cette fragilité exige une extrême concentration, mais aussi aide l'amélioration et la quête d'excellence de l'être humain qui fabrique le matériau.

Cet exemple est tout aussi valable sous une autre forme dans le cadre de la fabrication du polypropylène. Sa découverte, beaucoup plus tardive que celle du papier, fait que la manière dont il est appréhendé dans la vie et dans le regard des gens, est différente. Roland Barthes en

[4] Physique, au sens de la science qui étudie des propriétés de la matière.
[5] Fanchon, Jean-Louis, *Guide de mécanique : Sciences et technologies industrielles*, Paris, Nathan/VUEF, 2001, p.270

parle dans un essai intitulé *Le plastique*[6]. Il décrit l'obtention du plastique comme « l'opération magique par excellence »[7]. Une telle classification lui est attribuée, parce qu'on utilise une matière brute, un mélange chimique et végétal à la fois, qui peut être transformé en toute sorte d'objet, d'accessoire, de décoration, d'utilité quotidienne ou autre. Le rendu final est une surface lisse avec une finition parfaite, d'où l'excellence dans la fabrication, comme il cite plus loin dans son texte : « de la matière brute à l'objet parfait, humain »[8].

De même, en prenant une surface lisse comme matériau, que ce soit le papier ou le plastique, nous avons toujours une présence fortement physique, une interpellation du corps à travers le geste et la fabrication même. Le pliage interagit, en quelque sorte, sur l'élément de base de formation du matériau pour briser l'excellence machinée du résultat final et rappeler l'invocation du corps tout au long du processus. Cela se manifeste au sein de mes productions artistiques, prenons les figures une et deux qui suivent.

Dans le cadre de la Fig.1, il s'agit d'un pliage de papier de plusieurs formes[9] dont les dimensions augmentent progressivement. Nous pouvons voir comment l'application d'un même geste traverse l'ensemble de la composition, tout en donnant une perception différente de la même forme. Mais, cette différence ne se limite pas uniquement aux dimensions de la forme. C'est dans la manipulation même du matériau que sa nature se met en évidence. C'est l'épaisseur du papier qui joue son rôle, comme une caractéristique propre afin de n'avoir plus une perception propre de la forme. En quelque sorte, le matériau déborde sur la forme et la transforme à sa manière, en « avalant » toute trace de la forme, dans le cadre des formes plus petites que nous retrouvons au centre de la production.

L'épaisseur du papier est, en effet, l'une de ses caractéristiques principales. Le poids d'une feuille d'un mètre carré de surface donne la mesure en grammage qui nous indique l'épaisseur du papier, essentielle dans toute réalisation à base de papier. Mais il existe aussi une autre particularité du papier qui est davantage liée au geste de pliage. C'est le rapport particulier entre

[6] Barthes, Roland, « Le plastique » dans *Mythologies*, Paris, Seuil, 2009, pp.187-189
[7] *Ibid.* p.187
[8] Ibid.
[9] L'importance et le choix de forme sont explorés davantage au Chapitre 2.

le pli et l'épaisseur, qui crée un poids du matériau en accumulant plusieurs plis d'un même support mais qui diminue la surface pliable du papier. En effet, quoi qu'il arrive, il y a un nombre limité de plis possibles d'une feuille de papier. La taille de la feuille est très peu importante, parce que la surface de cette dernière diminue et devient ainsi la moitié de la précédente. Au bout d'un moment, l'épaisseur du papier est tellement grande par rapport à la surface qu'elle ne permet plus de faire un pli, ni manuellement, ni à l'aide d'une machine de pression. Dans ce sens, la forme première d'une feuille de papier se perd littéralement dans l'épaisseur du matériau.

D'où la notion de l'organicité qui peut être mentionnée. Celle-ci fait référence à tout ce qui est organique et renvoie au fonctionnement interne des organes dans le corps. D'après le dictionnaire de médecine[10], l'organicité signifie « l'ensemble des phénomènes normaux ou anormaux entraînés par la fonction d'un organe ou la qualité organique (d'un corps et/ou d'un composé chimique) »[11]. Dans le cadre de la Fig.1, c'est la deuxième signification qui trouve plus de rapport au matériau, notamment dans le cadre d'une domination de la qualité organique du matériau qui prédomine le geste de pliage. De même cette qualité organique du papier y est présente dès sa fabrication[12] même et en quelque sorte rentre en contradiction avec l'excellence du résultat final (d'une feuille du papier et dans la quête de maîtrise parfaite dans le geste du pliage).

Prenons, le cas de Fig.2, celle-ci n'a visiblement pas le même aspect d'organicité dont nous avons déjà parlé. En effet, étant dans la fabrication du plastique, nous sommes confrontés à une qualité autre qui devient « une substance qui incarne la transformation infinie, comme un miracle qui est une conversion brusque de la nature. »[13]. Ce matériau qui peut prendre des formes toutes différentes est, dans le cadre de ma production, pris sous la forme la plus proche du papier afin de répondre au geste de pliage justement par son élasticité et sa souplesse. La

[10] Grünfeld, Jean-Pierre et Kernbaum, Serge (sous la dir.), *Dictionnaire de médecine Flammarion*, Paris, Flammarion, 2008

[11] Ibid. p.880

[12] La fabrication du papier ayant une longue histoire, dont les ingrédients même aujourd'hui sont les fibres du bois, de la soie et des différents types de solidifiant, comme j'ai mentionné plus haut.

[13] Barthes, Roland, « Le plastique » dans *Mythologies, op.cit.*, p.187

transformation du matériau peut être vue du côté de l'objet et de la forme qu'il prend ou du côté de la réaction différente du matériau par rapport à un geste qui lui est appliqué.

Dans le cas de la Fig.2, ce geste (le pliage) est appliqué au matériau qui se déplie, à cause de ses dimensions et du poids, où justement je retrouve la transformation du geste brusque qui déforme les fibres du matériau, une conversion contre la nature de sa fabrication qui fait qu'une forme d'organicité apparaît, cette fois sous sa première définition, plutôt comme un phénomène interne du matériau qui est provoqué par le geste du pliage. Le plastique « n'est plus un objet, mais la trace d'un mouvement »[14] qui est et reste un mouvement perpétuel n'atteignant quasiment pas sa destination finale, sa forme finale, puisque le dépliage se déroule au fur et à mesure dans le temps[15] et puisque le plastique en soi peut prendre des formes infinis.

Dans le cadre du pliage et son rapport au matériau, nous avons pu aborder la question de l'excellence dans la fabrication du matériau et la quête d'une maîtrise parfaite du geste du pliage. Mais, cette tentative reste tout de même non aboutie parce qu'elle rentre en contradiction avec le matériau dont la déformation seule des fibres lors du pliage, provoque une tension entre la forme désirée et la nature du matériau. Dans ce sens, le pliage est un geste qui force le matériau déjà formé à obtenir une forme autre qui rentre en contradiction avec la première.

Ainsi, nous apercevons une qualité autre qui apparaît, que je qualifie comme une organicité du matériau qui perturbe la forme et ne la laisse quasiment pas apparaître, comme une perturbation de son développement propre, due à la tension du geste/matériau. Le cas du plastique est encore plus pertinent à cause d'une transformation du matériau qui survient dans le temps et dont la finalité n'est pratiquement jamais atteinte, mais qui reste organique dans le sens où elle se déploie grâce au poids du matériau dont le pliage n'est plus qu'une trace de déformation au sein de son corps.

---

[14] *Ibid.*, p.188

[15] Le dernier chapitre est consacré à la notion de dépliage. L'idée d'un mouvement infini peut faire aussi référence à la notion de devenir chez Jankélévitch, développé au chapitre trois.

LE PLIAGE COMME DESSIN

Dans la partie précédente, je me suis centrée sur le rapport direct du geste au matériau, sans aucune nécessité d'outils, un geste qui déclenche la notion d'organicité que j'ai déjà évoquée. Afin de voir les multiples facettes du rapport du geste au matériau, je vais m'intéresser davantage à son rapport au papier. Outre la déformation des fibres du matériau, le pli présente d'autres caractéristiques, comme la trace. Une trace au sens de l'empreinte, qui est laissée sur le matériau, qui le déforme en profondeur, dans ses fibres, comme nous l'avons vu dans la partie précédente. Le pliage peut être approché au dessin, dans la mesure où le dessin est vu comme une œuvre inscrite sur un support à deux dimensions[16]. Dans son *Vocabulaire d'esthétique*, Etienne Souriau, conclut sur le fait qu'au fond le dessin n'est plus qu'une matérialisation du geste de l'artiste à l'aide des traces, mais si j'essaie de projeter son propos dans la réalisation d'une de mes productions, je peux retrouver exactement le même principe d'un geste qui laisse une ou plusieurs traces sur le matériau, comme un dessin qui garde, comme les fibres du matériau, le souvenir du geste.

Si je vais un peu plus loin dans le graphisme même du dessin, mes productions peuvent s'apparenter à un dessin graphiquement pur, dans le sens où il ne représente que des contours, voire un simple croquis d'une idée. Mais en même temps le pli dans mes productions peut être aperçu comme un dessin narratif qui représente un jeu de lumière et d'ombre et qui raconte au final[17], la rencontre du geste simple tel que le pliage avec le papier afin de garder l'histoire de la transformation de la fibre du matériau (Fig.4).

Le rapport à la lumière devient donc assez important, parce que c'est la lumière à l'encontre du matériau qui « dessine » la profondeur ou le relief du pli, c'est elle qui fait perceptible le trait au sein du matériau. En même temps, je ne peux pas négliger le fait que le matériau en tant que tel, surtout le papier peut absorber ou refléter la lumière, d'où la difficulté dans la prise de photographies de mes productions de toute tentative de retouche pour faire plus

[16] Souriau, Etienne (sous la dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, *op.cit.*, pp.566-567
[17] *Ibid.*, p.567

visible ou compréhensible le projet artistique sur une image.

Peut-on dans ce cas se poser la question de l'impossibilité de reproduction visuelle de l'œuvre et donc « son exigence » de rencontre réelle avec le spectateur, primordiale ?

Plusieurs sont les artistes qui font référence au dessin à travers le pli, mais certains vont plus loin en reprenant le support habituel du dessin, en l'occurrence le papier et en exécutant des gestes simples de pliage, ils réalisent ce qu'ils nomment eux-mêmes des dessins. Tel est le cas d'une série de « dessins »[18] de Sol LeWitt, dont la pratique artistique, m'est très proche, son œuvre est une de mes références artistiques non seulement au sens plastique, mais surtout au sens conceptuel[19].

Il réalise la série de dessins en question à l'aide des gestes simples, toujours proches de la géométrie où la grille est assez souvent présente, comme dans le cas de ses productions artistiques en général. Nous retrouvons dans cette série du papier découpé, froissé, déchiré et plié (Fig.15). C'est notamment dans le pliage que nous retrouvons les mêmes éléments d'une série bien structurée et ordonnée sous une forme de grille, dont nous sommes tous familiers. C'est dans la simplicité que son œuvre trouve son efficacité, dans la quête d'un langage simple et mentalement compréhensible pour tous. Dans le cadre de ce dessin, c'est dans le pliage et dans le dépliage à la fois, que le dessin « se dessine ». Le pli fait les traits sur le matériau, mais c'est dans le dépliage qu'ils se révèlent et que le dessin devient visible[20], comme dans le cadre de ma production artistique (Fig.2).

A part une réponse ou une image de ses écrits, il avait une autre intention dans le cadre de cette série. Celle-ci relevait du fait que le marché de l'art en tant que tel, s'adaptait très rapidement aux œuvres minimalistes et conceptuelles dont les prix ont vite augmenté. Afin

[18] Pas dans le sens classique du terme, Sol LeWitt a détourné la notion du dessin avec ses wall-drawings, notamment les instructions à partir desquelles on doit les faire, les dessiner, mais aussi les pliages qu'il considère comme dessins aussi.

[19] Ce sont surtout ses écrits qui ont eu une influence majeure sur mes recherches personnelles.

[20] La notion de dépliage est abordée au sein du dernier chapitre qui lui est consacré.

d'éviter que cela n'arrive à cette série, il explique dans un entretien avec Saul Ostrow[21] qu'il voulait faire une œuvre que chacun pouvait avoir chez soi, comme il avait tenté de le faire dans le cadre de ses wall-drawings, où il ne donne que les instructions de la réalisation de son œuvre et que tout un chacun puisse l'exécuter chez soi, s'il a envie, sans le certificat de l'artiste certes, mais avec le même résultat final (Fig.16). Il a ainsi fait la série de dessins en mentionnant exprès au dos de chacun, qu'il ne peut être vendu qu'à la somme de 100 dollars.

Ce type d'instructions de la part de LeWitt, était suivi avec précaution dans un premier temps, mais ensuite les spéculations du marché ont vite pris le pas. Dans ce sens, le dessin/pliage de LeWitt peut être vu sur un plan plus social que conceptuel, mais le langage simple, universel et compréhensible par tout le monde qu'il manifeste dans ses écrits et dans ses œuvres, ne s'approche-t-il pas du côté plus social, soucieux du développement du marché de l'art à l'époque ?

Si nous partons encore plus loin dans l'interprétation du pli, pouvons-nous parler d'un pli qui se replie sur soi-même dont les parties se correspondent parfaitement, afin de cacher, d'englober ou d'envelopper même le monde[22] ? Ou bien, dans le cadre d'une de mes productions (Fig.2), le pli est, à l'inverse, ouvert vers le spectateur et son dépliage est laissé libre dans une position entre balance et stabilité. La logique des instructions reste applicable par rapport au pliage : un geste simple dont la seule exigence n'est que l'habileté de celui qui l'exécute, d'où le choix libre dans la reproduction de l'œuvre, puisque chacun peut faire un pli simple.

De même une autre artiste assez reconnue de cette époque, a traité le pli du côté du dessin mélangé harmonieusement à la science, dite dure, celle des mathématiques – Dorothea Rockburne. De même, une autre artiste, assez reconnue de cette époque, a traité le pli du côté du dessin mélangé harmonieusement à la science, dite dure, celle des mathématiques – Dorothea Rockburne. Etant fascinée par les équations mathématiques, elle qualifie elle-même

[21] Ostrow, Saul, *Sol LeWitt*,[en ligne], Bomb Magazine n°85, autonne 2003, [dernière consultation le 8 mai 2015], Disponible sur : <http://bombmagazine.org/article/2583/sol-lewitt>

[22] Je vais traiter davantage la question du pli dans l'espace qui se replie sur lui-même à l'infini, dans le cadre de la philosophie de Deleuze et celle de Leibniz, dans la troisième partie de ce chapitre.

ses productions (Fig.17) comme dessins, en ajoutant la mention « drawing which makes itself »[23], des dessins qui se font, qui se réalisent eux-mêmes, d'après ses propres lois. J'avais adopté une approche similaire au sein des certaines de mes productions artistiques.

D'un côté, c'est le pliage qui est le geste principal de l'ensemble de mes travaux, mais aussi l'approche scientifique, dont une partie sera consacrée dans le chapitre suivant.

D'un autre côté, le dessin reste fortement lié à la pratique de Rockburne. Exécuté d'une manière très rigoureuse, en fort lien avec sa formation scientifique, il existe tout de même une implication de la part de l'artiste qui fait référence directe au matériau, c'est l'utilisation du crayon. En effet, dans certaines de ses séries des papiers pliés, la ligne du crayon est présente. D'un côté comme un élément préparatoire, un repère même de son geste de pliage, d'un autre, comme un élément dont le rapport au matériau relève une certaine sensibilité dans la texture du grain du papier, quelque fin qu'elle soit, nous apercevons toujours le trait[24]. Parfois même le crayon ne reste plus limité à la surface du papier, mais il déborde pour trouver une place au mur, faisant ainsi référence aux wall-drawings de l'époque, sous la figure majeure de Sol LeWitt (Fig.17 et 18).

Cette jonction entre le dessin et le pli arrive à créer dans le cadre de ses productions une correspondance équivalente d'une équation et son image en tant qu'œuvre rigoureuse, mais qui relève aussi d'un rapport purement physique du corps de l'artiste au matériau et du spectateur face à l'œuvre. L'appellation de ce dernier est à nouveau explorée à travers une autre caractéristique qui apparaît dans la série *Copal* (Fig.19). C'est une superposition qui consiste dans la présence de plusieurs couches de papier qui s'enveloppent elles-mêmes et sur elles-mêmes afin que l'artiste crée des compositions dont le fondement puise des mathématiques. Mais la science cherche à démontrer un résultat de recherche et il faut qu'il soit

---

[23] Resource des archives en ligne de MoMA et correspondance avec le titre de son exposition rétrospective au Museum of Modern Art (MoMA), New York : Dorothea Rockburne: *Drawing Which Makes Itself, de 21 Septembre 2013 au 2 Février 2014.* Site de MoMA [dernière consultation le 8 mai 2015],
Disponible sur : <https://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1391>

[24] Le trait dont la forme relève d'une précision et de sureté dans le geste de l'artiste. Souriau, Etienne (sous la dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, *op.cit.*, p.1354

« satisfaisant à des critères de beauté et de simplicité »[25]. La beauté, dite scientifique repose sur la symétrie et l'ordre logique qui à l'encontre de la pratique de Dorothea Rockburne, rejoint un geste aussi simple et souvent symétrique (puisqu'il sépare visuellement une surface en deux), tel que le pliage.

J'ai abordé la question de l'appellation du corps du spectateur et de l'artiste face au geste de pliage. Cette notion n'est pas complètement épuisée et cherche même de nos jours à donner des interprétations artistiques. Ainsi nous pouvons citer le nom de l'artiste portugais, Diogo Pimentão. Né en 1973 à Lisbonne, il a fait une partie de sa carrière en France avec la galerie Yvon Lambert qui le représente, mais récemment il s'est installé à Londres afin d'exploiter d'autres mondes de l'art contemporain. Dans un article de Filipa Oliveira pour *Art Forum*[26], elle reprend la définition de sa pratique artistique directement auprès de l'artiste, qui la qualifie comme un travail autour d'une nouvelle conception du dessin. Ce dernier est exploré à travers quelques gestes simples qui se mettent en place, presque comme une procédure dans la création de son œuvre, parmi lesquels la manipulation du papier d'abord avec un graphite liquide qui sera absorbé par le matériau en appliquant ensuite un geste qui modifie le matériau à nouveau, comme le pliage (Fig.20).

Son travail peut être caractérisé entre une sorte d'instabilité et de balance en même temps qui contribuent à la perception corporelle de ses dessins. Comme dans le cadre de ma production artistique (Fig.2), où justement nous sommes en face d'une œuvre qui se « réalise » devant nos yeux, dont l'existence à proprement parler n'est que dans la rencontre avec le regard du spectateur où le dessin du pli se déploie, se montre pour arriver au stade d'une balance instable entre geste et matériau.

En outre, ses dessins comportent des caractéristiques principales autour du poids, de l'espace et de la matérialité de l'œuvre. Elles sont explorées davantage dans son œuvre *Fraction*

---

[25] Vaquié, Michel, « Exposer en mathématiques » dans *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques,* N°15, Elitza Dulguerova (dir.), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2010, p.143

[26] Oliveira, Filipa, « Diogo Pimentão », *Art Forum*, novembre 2013, [dernière consultation le 8 mai 2015]
Article dans son intégralité en ligne, sur le site de la galerie Yvon Lambert, sous l'onglet consacré à l'artiste.
Disponible sur : <http://www.yvon-lambert.com/2012/?page_id=252&rub=pre>

(déployée) (Fig.21). Ces trois préoccupations principales sont réunies dans le cadre de ce projet où le pliage joue un rôle primordial en tant qu'élément qui conçoit et définit un espace, en l'occurrence du cube auquel le corps de l'artiste se soumet. C'est dans le cube que le dessin s'effectue, interpellant ainsi le corps de l'artiste qui s'y soumet à nouveau, le dessin est le résultat d'une performance. Mais c'est aussi dans la matérialité de l'œuvre que le pliage interagit, notamment dans la déformation à travers le pli et la rencontre avec le graphite. La troisième question du poids est abordée dans l'accrochage où, nous pouvons nous apercevoir que la matérialité ou l'épaisseur de l'œuvre devient très présente, tout en étant en contradiction avec un accrochage assez simple qui implique une certaine légèreté, dont la seule présence de deux épingles le suggère.

Ce type d'accrochage est souvent approprié dans ma pratique personnelle, justement pour démontrer le caractère matériel, mais en même temps assez fragile de l'œuvre, où la balance instable renvoie au rapport du corps, du geste et du spectateur. C'est un rendez-vous physique qui ne se déroule plus dans une surface en deux dimensions, propre au dessin, mais qui se transforme dans une forme de dessin avec une prise en compte de l'espace en trois dimensions.

PLIAGE COMME UN ELEMENT SCULPTURAL

Il existe un moment dans le rapport entre le pliage et le dessin, où le pli arrive à dessiner une trace de transformation sur le matériau. Mais, ce geste très simple, invoque en soi une autre référence, du côté de la sculpture, dans la mesure où le pliage peut être vu aussi comme un geste qui « sculpte » la matière, en déformant ses fibres. Dans certaines de mes productions justement, des formes pliées se trouvent loin du support du mur afin de retrouver le sol (Fig.5), directement posées sans socle où en quelque sorte c'est le sol qui devient le support. Dans une discussion récente avec un artiste qui dans sa pratique exploite le sol et qui a eu des accidents avec ses œuvres, endommagées par les spectateurs, nous sommes arrivés à la conclusion que le sol n'est pas un endroit « sacré », comme le mur que les gens ont l'habitude de respecter. C'est très rarement, en effet, que les spectateurs regardent où ils marchent, tout dépend des dimensions

de l'œuvre bien évidemment. Dans les institutions souvent les gardiens sont présents pour y veiller, parfois un peu trop, comme dans le cas des sculptures de Carl André (Fig.22) qui sont censées être en interaction avec le spectateur, ce dernier se retrouvant marcher sur elles.

Ce qui est souvent reproché aux artistes minimalistes, notamment dans le texte de Michel Fried[27], est justement le caractère d'interaction et d'appellation du corps du spectateur au sein d'une exposition où le spectateur accepte le rôle et devient l'acteur principal. Dans ce cadre, ma production artistique (Fig.5) pourrait rejoindre la tradition sculpturale où le spectateur est invité à faire un tour de cette dernière [28], mais aussi où le modelage d'une matière trouve sa place. Le plastique en soi est une matière qui se caractérise par sa modélisation à chaud, une fois refroidi, il accepte la forme désirée. Dans le cadre du pliage, je procède à une deuxième déformation de ce matériau, par un geste tout aussi fort, comme abordé au sein de la première partie de ce chapitre. Le pliage « sculpte » et réalise l'œuvre à la fois.

Tout de même, placée au sol, elle reste particulière en se détachant de la tradition classique, en s'approchant des œuvres minimalistes qui rejettent le socle (Fig.22). C'est par l'absence de ce dernier et par la présence de plusieurs éléments, non plus d'un bloc de matériau que cela se réalise. C'est également par les dimensions de ma production qui ont un caractère éphémère à travers le plastique, un matériau durable dont le temps de décomposition est assez grand, par le placement (il existe des espaces entre chaque élément) et sa conservation. Ce ne sont pas des éléments destinés à un vieillissement « classique ». De plus, ses dimensions sont moins perceptibles par rapport à la taille du spectateur. Celui-ci est invité plutôt à les manipuler, (comme des éléments d'un jeu qui comportent un aspect familier, puisqu'on

[27] Le texte très connu de Michel Fried *Art and Objecthood*, dans lequel il évoque plusieurs critiques, dont une comporte sur l'interaction que les artistes minimalistes cherchent à provoquer avec le spectateur, d'où l'un des côtés de la théâtralité, d'après lui, de ces œuvres.
Voir Battock, Gregory (sous la dir.), *Minimal Art : A Critical Anthology*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1995, pp.116-147

[28] Souriau, Etienne (sous la dir.), *Vocabulaire d'esthétique, op.cit.*, pp.1277-1279

reconnaît un geste de pliage simple et tout aussi facilement reproductible), parce qu'il se sent en position dominante[29].

D'où la référence à la série des sculptures de l'artiste, représentante du néo-concrétisme brésilien Lygia Clark, qui s'intitule Bichos (La vermine[30]) et qui est réalisée dans les années 60-70 (Fig.24). Sa pratique traverse quelques phases très différentes l'une de l'autre, mais, dans le cadre de ma pratique, c'est la série caractéristique d'une approche dite « organique »[31] de l'ordre géométrique des formes angulaires, si souvent repris par les artistes minimalistes. Elle s'intéresse, par ailleurs, à la surface plane et comment celle-ci peut être manipulée et explorée non plus par les artistes, mais par les spectateurs. D'où son intérêt porté à la manière dont l'œuvre communique et réagit avec ces derniers. Pour répondre à ces deux axes de recherche, elle crée la série de sculptures dont chacune est réalisée à la base des plaques d'aluminium découpées dans des formes géométriques simples (comme des carrés, des cercles, des triangles etc.) qui sont reliées entre elles par des charnières (Fig.24).

Lygia Clark reproche l'approche systématique des formes géométriques simples et elle tente de leur redonner le côté organique. Une fois mises à plat, ses sculptures rappellent la surface plane dont elles proviennent, mettant en scène, comme dans le cadre de ma production (Fig.5), le caractère bidimensionnel d'une surface dans la sculpture. Mais en même temps, c'est au spectateur de toucher, manipuler, voire jouer avec la sculpture afin de lui donner des formes multiples, qui rappellent souvent des animaux, ou d'après l'artiste, les colonnes vertébrales des animaux. Au lieu de cacher la manière dont les œuvres sont réalisées, Lygia Clark décide de

---

[29] Je fais référence à Tony Smith et sa déclaration à propos de son œuvre *Die* de 1962 (Fig.23), dans laquelle il discute l'échelle de l'œuvre en fonction de la taille du spectateur en disant que l'œuvre sera « un monument » et donc dominant le spectateur si elle est plus grande que ce dernier, l'inverse fera que l'œuvre se transformera en objet et donc le spectateur le dominera, d'où son choix « neutre » d'une échelle égale à la taille du spectateur.
Voir le site de National Gallery of Art à Washington, DC, [dernière consultation le 8 mai 2015], Disponible sur : <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.127623.html>
[30] La traduction est de moi.

[31] Classification faite par l'artiste dans le Néo-Concrete Manifesto de 1959.
Voir Smith, Roberta, « See Me. Feel me. Maybe Drool on Me., Lygia Clark's Many Twists and Turns, at MoMA », *The New York Times*, 15 mai 2014, [dernière consultation le 9 mai 2015]
Article dans son intégralité en ligne, sur le site de la galerie Alison Jacques sous l'onglet de l'artiste. Disponible sur : < http://www.alisonjacquesgallery.com/usr/documents/press/download_url/411/lyc-ny-times-may-2014.pdf >

laisser voir le processus de jonction avec des charnières, mais aussi le vide qui reste entre les différents éléments (comme dans le cadre de ma production qui n'est plus faite à partir d'un bloc solide à sculpter, mais au contraire explore davantage une sculpture avec plusieurs éléments qui forment un ensemble) afin de rejeter le caractère d'une masse solide qui doit être sculptée ou la tradition sculpturale. Même les noms des sculptures rappellent le côté organique d'un animal vivant comme si les sculptures sont censées être animées par le spectateur/participant[32] qui leur donnera vie.

Le côté balance/stabilité reste toujours présent, puisque ses sculptures n'ont pas de face, de profil ou de dos, peu importe le côté dont le spectateur les observe, de plus avec la manipulation, on peut se demander si la place de l'artiste n'est pas remise en question, puisqu'il n'existe pas une seule forme que l'œuvre peut prendre. Les spectateurs deviennent alors artistes puisqu'ils donnent la forme de la sculpture.

C'est justement dans le pliage que les sculptures de Lygia Clark trouvent leur réalisation en trois dimensions, en ce sens le pli devient vraiment un geste qui « sculpte » le matériau qui en l'occurrence n'est qu'une surface plane. Cette même logique pourra très facilement être appliquée dans le cadre de ma production puisqu'il n'existe pas d'espaces préalablement déterminés entre chaque élément de mes carrés pliés. C''est au spectateur d'en trouver, même en changeant leur position.

Tout cela reste dans le domaine de l'envisageable, mais est-ce qu'il reste dans le domaine du réalisable, est-ce que justement le spectateur qui désire manipuler l'œuvre, ne serait pas empêché par son propre comportement face aux œuvres d'art en général et la politique d'éducation du non-toucher, par l'institution même qui expose l'œuvre ? Il ne faut pas non plus tomber dans le non-respect de l'œuvre, en l'endommageant, comme c'est le cas

[32] Birnbaum, Daniel, « Lygia Clark at Museum of Modern Art, New York », *Art Forum*, Octobre 2014, [dernière consultation le 9 mai 2015]
Article dans son intégralité en ligne, sur le site de la galerie Alison Jacques sous l'onglet de l'artiste. Disponible sur : <http://www.alisonjacquesgallery.com/usr/documents/press/download_url/462/lyc-artforum-october-2014.pdf>

lors de plusieurs vernissages des grosses institutions qui au bout d'un moment ne sont plus en mesure d'accueillir plus de gens.

Mais revenons sur le pliage et sa référence à la sculpture qui peut être vue aussi à travers un autre angle, celui de la sculpture qui se déploie dans l'espace, qui ne garde plus les caractéristiques, dites « solides » des sculptures, mais qui obtient une autre forme, par elle-même. Je fais référence à la série des sculptures en feutre de Robert Morris (Fig.25) en parallèle avec ma production artistique (Fig.2). Dans sa série ce qui est important c'est le processus qui fait l'œuvre, qui reste transparent et qui est même primordial dans la création et l'existence de l'œuvre. A cela s'ajoute l'importance du matériau, qui n'est pas solide (préalablement et industriellement fabriqué) mais qui reprend tout de même la forme rectangulaire pour la laisser « make itself »[33], d'où la prise en compte de la gravité qui au bout d'un moment devient plus importante que l'espace. Et pourtant, il qualifie ses œuvres comme sculptures (Fig.25), alors qu'elles sont accrochées au mur.

Faisant le parallèle avec ma production (Fig.2) que j'ai abordée du côté du pliage et son rapport au dessin, je peux aussi l'approcher du côté de la sculpture, puisque le pliage reste une manipulation qui comporte en soi des caractéristiques des deux mediums. Si je retourne à la définition du terme de la sculpture, le pliage déforme les fibres du matériau et dans ce sens les « façonne ». Mais il existe différents types de sculptures où ma production peut être qualifiée du côté du relief, puisqu'elle reste accrochée au mur tout en gardant un rapport avec ce dernier, mais aussi en se détachant en volume ce qui fait qu'elle peut être vue aussi de profil. Ce qui la rapproche des sculptures en feutre de Morris est justement son rapport au matériau.

Prenant en compte la force de gravitation, le matériau se déploie dans l'espace, en s'écoulant du mur pour atteindre ou pas le sol, tout en suggérant au spectateur son côté instable qui repose sur un point de balance. Le point de balance est aussi un point d'équilibre entre le poids du matériau et l'accrochage, d'où l'apparition d'une tension. Celle-ci est doublement

[33] Se faire elle-même, se créer elle-même – la traduction est de moi. Nous allons traiter davantage la question de l'œuvre qui se fait elle-même dans chapitre II.
Voir Morris, Robert, « Anti Form », *Art Forum*, Avril 1968,[denière consultation le 9 mai 2015] Disponible sur : <http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art116/Readings/Robert%20Morris%20Anti-Form.pdf>

suggérée par le pli du matériau et sa résistance face à la force de gravitation. Morris reproche[34] à l'art minimal l'invisibilité du processus de création dans les œuvres, la visibilité trop grande du matériau. Le concept du bien construit avec un angle parfaitement droit, implique en soi l'utilisation des matériaux rigides dont le processus de fabrication reste caché. En parlant de la force de gravité, il dit dans son article qu'il faut autant faire attention à l'espace d'exposition qu'à la gravitation qui est un élément qui peut changer beaucoup non seulement dans la présentation, mais aussi dans l'existence de l'œuvre même. Suite à cette interaction des nouvelles formes naissent, des formes qui n'étaient pas prévues et régies d'avance, mais au contraire qui apparaissent comme des antiformes des formes initiales.

Dans sa série de feutres, Morris laisse la liberté à la fabrication de l'objet par la force de gravité et par le matériau, les formes avant l'accrochage sont des rectangles et des carrés, entrant toujours dans l'esthétique minimaliste, mais une fois accrochées au mur, elles deviennent les antiformes des formes premières, elles ne sont plus rectangulaires, l'angle droit a complètement disparu et la forme est finalement déterminée par la matière. Dans le cadre de sa série ou dans mon projet, c'est le poids de la matière et son interaction avec le pliage et la déformation des fibres qui donnent la forme.

Mais dans le cadre des œuvres de Morris, nous ne sommes pas face au pliage, au sens d'un pli rectiligne de mes œuvres. En revanche, je ne peux pas nier le fait que les plis sont pourtant présents. C'est la cause de deux éléments primordiaux, la rigidité du matériau et l'excès de ce dernier. Il nie dans son article, la rigidité des matériaux, dans cette logique les matériaux que j'utilise en l'occurrence le papier et le plastique, sont-ils rigides ou pas ? D'un côté non, puisque nous pouvons les plier, mais d'un autre, ils ont chacun (dans une mesure ou dans une autre), une rigidité propre, d'où je les qualifie comme semi-rigides ou semi-souples. Dans le cadre de Morris, le pli apparaît non pas grâce au geste de l'artiste qui déforme le matériau, mais au contraire, grâce au matériau lui-même, notamment son poids et son excès. Je qualifie ce dernier comme une présence très importante du matériau qui s'écoule du mur et trouve sa prolongation au sol, d'où les plis de son matériau souple (Fig.26 et 27).

[34] *Ibid.*

Que ce soit du côté du pli au sens d'un pli volontaire et rectiligne d'un matériau semi-rigide ou d'un pli provoqué uniquement par le matériau, c'est aborder l'importance et la complexité du pliage qui peut être vu à travers l'angle du dessin, mais aussi de la sculpture comme un geste qui « sculpte » le matériau pour lui donner une forme en trois dimensions.

LE PLI A L'INFINI

Plusieurs sont les articles et les ouvrages qui tentent de résumer la pensée de Gilles Deleuze dans son ouvrage *Le pli : Leibniz et le baroque*. Puisque je consacre ce chapitre à la notion du pliage qui occupe une place très importante dans mon travail, je ne peux donc pas passer à côté de cette référence majeure. En effet, il existe une génération des philosophes qui s'est intéressée à la notion de pli, tout en l'approchant sous des angles différents, mais l'ouvrage de Deleuze explore la notion et son rapport à la surface qui est au fond, primordial à ma pratique. Dans les parties précédentes, je me suis concentrée plus sur des références artistiques contemporaines qui prennent en compte le pliage comme un geste principal dans la réalisation des œuvres, mais qui le regardent toujours d'un côté plutôt formel, comme un geste très rigoureux et simple, loin de toute sorte d'un rapport sensible au matériau. Pourtant, mon travail peut être vu à travers un autre angle dans lequel justement nous pouvons trouver des références au Baroque et aux plis organiques[35].

Le baroque pour Deleuze, déclaré dès les premières phrases du premier chapitre, se caractérise par le pli comme un concept qui n'est que repris, replié à l'infini[36]. Le pli, comme un élément primordial de mon travail rencontre, lui aussi la question de l'infini dans la mesure où les formes pliées dans mes productions (Fig.1, 6 et 7) ont toutes un point de départ, un pli premier à partir duquel le reste de la composition se développe jusqu'à ce qu'elle arrive au bord

[35] Je fais référence aux notions du baroque et du pli organique, telles qu'elles sont abordées dans l'ouvrage de Deleuze, sans prétention d'approche historique de l'art baroque, tel que nous le connaissons dans l'histoire de l'art.
Voir Deleuze, Gilles, *Le pli : Leibniz et le Baroque*, Paris, édition de Minuit, 2002, Chapitre I

[36] *Ibid.*, p.5

du support utilisé. Mais pourtant, ce n'est qu'une limitation spatiale, posée par le support, si ce dernier est enlevé de la production, nous pouvons parler de l'infini. Les plis qui se suivent, dont les dimensions augmentent au fur et mesure ne pourront donc pas s'arrêter et pourront atteindre une variation incessante jusqu'aux limites des dimensions du matériau. Celui-ci, au bout d'un moment, aura une dimension énorme, irréalisable, mais potentiellement existante dans une présentation utopique. Ce principe reste valable pour les trois références personnelles que j'ai citées.

Deleuze distingue deux éléments, « deux étages »[37], deux degrés d'infini, un premier qui est celui des replis de la matière et un deuxième qui est celui des plis dans l'âme. Puisque mon travail donne une primauté au matériau, je vais me concentrer surtout sur ce « premier étage » de la matière. Celle dernière une fois mise en forme, devient justement le matériau de l'œuvre[38]. D'où le rapprochement des deux termes au sens de mes productions et dans la logique de Deleuze. Cette matière se caractérise justement par son incessante division des plis de plus en plus petits, entre lesquels d'autres apparaissent, suivant le même principe à l'infini.

Dans ce sens, une différence s'opère dans le processus qui en soi est le même, mais dirigé dans des directions opposées. Mes travaux se caractérisent par un point de départ (l'unité[39]) à partir duquel le reste de la composition se réalise à l'infini, alors que Deleuze fait ici référence à une matière comme caverne où, dans chaque caverne, il existe une autre toujours plus petite que la précédente, c'est le principe de mise en abyme à l'infini à partir d'un point déjà déterminé dont les dimensions ne font que diminuer. Dans le cadre de mes productions, c'est l'inverse qui s'opère, une augmentation des dimensions à partir du point de départ. Mais le procès d'une variation à l'infini à partir d'un point de départ déterminé reste comme élément de base qui les réunit.

---

[37] *Ibid.*

[38] Souriau, Etienne (sous la dir.), *Vocabulaire d'esthétique, op.cit.*, p.991

[39] Une partie sera consacrée à la notion d'unité dans mon travail, Chapitre II.

Cependant, dans cette division du matériau en plis, une certaine cohésion est gardée, Deleuze la compare à une fluidité absolue et dans mon cas un ensemble cohérent, dont les petits éléments se réunissent de telle façon qu'ils créent une union harmonique et ordonnée.

Dans ce sens, je peux revenir à la notion d'organicité que j'ai déjà abordé dans la première partie du chapitre tout en la mettant en comparaison avec l'organisme et le pli, d'après Deleuze. Les deux étages des plis dont l'auteur nous parle, sont justement qualifiés comme des organes qui sont pliés différemment et qui sont plus ou moins développés[40]. D'où l'organicité peut être vue comme un fonctionnement parfait et cohérent des deux organes. Mais la matière a un lien fort avec la vie et l'organisme, d'où les plis organiques. Deleuze distingue deux types de matière : organique et inorganique. Dans le cadre de la première, ce sont des plis endogènes qui se forment, qui proviennent donc de la matière elle-même, comme dans le cadre de ma production (Fig.2) où le matériau suit sa courbe de déploiement dans l'espace. En ce qui concerne le deuxième type, dit inorganique, ce sont des plis exogènes qui trouvent leur place, qui proviennent donc du dehors. Dans le cadre de mes productions en général, ces derniers trouvent leur accomplissement dans le geste de pliage et donc de déformation, exécuté par moi-même en tant qu'auteur, comme quelqu'un qui fait subir cette déformation au matériau, justement de dehors.

Ce n'est donc pas une question de l'œuvre d'art comme organisme, mais d'un organisme « vivant » qui possède un pli, dit « formatif »[41], qui sert d'élément de départ, qui forme par la suite l'organisme et l'œuvre en l'occurrence, à partir duquel il se transforme et évolue avec le développement de l'œuvre. D'où (Fig.8) devient l'exemple par excellence, justement dans ce côté d'œuvre évolutive d'un point de départ dont l'évolution suit son développement et son déploiement dans l'espace. L'œuvre est vraiment conçue et appréhendée comme un organisme avec un développement logique interne.

Etant un organisme vivant, elle garde ce côté naturel, mais surtout machiné, comme dans le cadre de la comparaison à l'organicité (le bon fonctionnement des organes au sein de

[40] Deleuze, Gilles, *Le pli : Leibniz et le baroque, op.cit.*, p.5
[41] *Ibid.*, p.12

l'organisme qui peut être comparé à la machine). Deleuze parle justement de l'organisme infiniment machiné qui se définit par sa capacité de plier ses propres parties à l'infini et de les déplier jusqu'au degré de développement assigné à l'espèce. Or si je compare l'œuvre à un organisme, c'est justement parce qu'elle a cette capacité du matériau de se définir par le pliage jusqu'à un point maximal et de se développer dans l'espace jusqu'au degré choisi par l'artiste, tout en gardant un côté machiné dans l'exécution du geste (la partie suivante de ce chapitre sera consacré au rapport du corps au pliage).

De telle manière, au sein de mes productions, un concept élaboré par Deleuze, trouve sa place, dans la réalisation de l'œuvre qui a sa logique interne où chaque pli suit le précédent, en reprenant ses dimensions en ajoutant une unité[42] à chaque fois, de telle sorte que le pli se développe selon le pli, à l'infini. Mais au-delà du simple suivi de la logique interne de l'œuvre, dans sa globalité, une fois la composition terminée, on est en face d'une œuvre qui fonctionne toute seule, comme un organisme vivant qui cherche à trouver son développement à partir d'un point de départ, pour répondre à une tentative de la part de l'artiste (Fig.8), qui fait que l'œuvre garde « une individualité irréductible »[43]. D'où une sorte d'emboitement aussi valable et surtout applicable comme principe dans le cadre de mon travail, comparable au principe de la poupée russe, comme mentionne Deleuze, qui se développe au fur et à mesure cachant des formes identiques de plus en plus petites pour arriver, comme dans le cadre de mes productions à un point final où la logique de l'œuvre a trouvé ses limites.

PLIAGE ET RAPPORT AU CORPS

Le pliage est une manipulation purement physique et manuelle, dans mon cas, puisque je n'utilise aucune machine. Cette technique trouve une grande application dans l'édition des livres et toutes sortes de dispositifs de communication (brochures, dépliants, livrets etc.). Mais c'est justement le côté manuel qui joue un rôle primordial dans mon travail, malgré la logique,

[42] L'unité ayant des dimensions précises, du pli le plus petit possible avec le matériau dont je dispose. (Ce principe sera développé davantage dans le chapitre suivant).
[43] Deleuze, Gilles, *Le pli : Leibniz et le baroque, op.cit.*, p.33

soi-disant formelle qu'on y retrouve. Mais, c'est justement cette fascination de l'art minimal qui perturbe et pourtant motive la création des pliages dans mes productions. Comme tout au long de ce chapitre, il existe une contradiction au sein de mon travail, entre une économie des moyens de création et un côté assez sensible, très physiquement appliqué et très organique. Mais tout cet univers arrive à trouver son prolongement et sa réalisation à travers majoritairement un geste, celui du pliage. Voilà pourquoi, dans cette partie le rapport du corps au pliage, sera abordé et vu à travers plusieurs angles de réflexion.

C'est dans le côté technique, manuel et surtout répétitif qu'un plaisir dans la création de mes travaux se produit. Une sorte de pulsion créatrice trouve une place dans le pliage et devient presque obsessionnelle, dans la mesure où un remplissage de l'espace du support des pliages sera fait. Puisqu'on est dans un cadre de saisissement créateur qui devient une forme de dépersonnalisation, de machination dans la création même de l'œuvre : une expérience qui consiste au détachement de soi, de ses propres besoins narcissiques en tant que créateur, pour se donner à la création et aux conditions qu'elle impose[44].

Mais le saisissement créateur, peut opérer aussi d'une autre façon très similaire, comme dans le cadre du travail de Diogo Pimentão, que nous avons déjà évoqué, où son corps se trouve « enveloppé » dans son processus de création et de son rapport au matériau (Fig.28). L'inclusion du corps humain trouve une place très importante au sein de sa pratique, dans le cadre de l'œuvre *Fraction (déployée)* (Fig.21), où le corps de l'artiste est impliqué dans la création d'un espace plié (d'un cube), lors du pliage de ce dernier et ensuite lors de l'application du graphite liquide à l'intérieur de l'espace, où justement sur les photos documentant le processus de création, nous apercevons que son corps disparaît. Cet espace artificiellement créé (plié par la main de l'artiste), couvre en effet son corps, mais il fait aussi des performances où son corps est impliqué davantage, tout en mettant en scène une relation très forte au matériau, en l'occurrence

[44] Anzieu, Didier, *Créer/Détruire*, Paris, Dunod, DL 1996, p.40 : « *S'il est vrai, comme l'a montré de M'Uzan dans le chapitre cité plus haut, que le romancier vive dans le « saisissement » un moment de dépersonnalisation, où il se dessaisit de lui-même pour se laisser saisir par ses personnages, cette expérience ne peut qu'être extrêmement angoissante car elle met en question l'unité narcissique du moi et peu se la permettent à cause du risque non négligeable de jouer eu feu avec la folie.* »

le papier. Lors d'une de ses performances (Fig.28) il utilise du papier qui couvre la totalité de son corps, la performance illustre sa tentative d'y échapper avec des gestes de lutte, comme un enveloppement de son corps, dont à la fin ne reste plus que la trace d'un crayon qu'il a utilisé lors de la performance, créant ainsi une autre forme de dessin, une caractéristique récurrente dans l'ensemble de sa production, mais aussi la trace d'échappement ou le corps n'est plus présent.

Tout de même, au sein de mes productions, il existe un fort intérêt et une influence des artistes minimalistes où l'œuvre est souvent faite sur commande[45]. D'où le reproche de Robert Morris, dans son article *Anti form*[46], de la reprise trop grande de l'angle droit, de la réappropriation des matériaux rigides et industriels, où le côté design prédomine l'œuvre d'art. Au sein de mes productions, il existe une reprise du matériau industriel (dans le cadre du polypropylène), mais ce dernier reste toujours mis en relation avec le geste du pliage. C'est la main de l'artiste qui réalise l'œuvre, qui garde l'aspect organique et naturel. D'où l'intérêt porté au corps qui crée comme machine, un organisme, donc machiné au sein de son fonctionnement, comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent, par rapport à Gilles Deleuze.

Et comment est-ce que le corps humain peut créer comme une machine ? Quelles sont donc les caractéristiques principales de la machine ? Elle n'a pas besoin de repos, de tous les besoins purement humains comme la nourriture, le sommeil etc., elle marche lorsque nous la lançons, elle répète. C'est dans la répétition du geste de production que je retrouve un point commun avec mon travail. L'obsession dans la création dont je parlais et la répétition du même geste, fait en sorte que l'oubli de tous les besoins s'installe, elle entraîne uniquement la création et le suivi de la logique interne de l'œuvre. Le moment de création est si fort, qu'il prend tout l'être, rien n'échappe, l'ensemble y est subordonné. Et dans cette prise, le corps ne ressent pas

[45] Dans l'art contemporain on utilise souvent les machines pour effectuer le geste créateur – exemple César et ses sculptures, ou des artistes qui donnent des commandes de leurs œuvres par téléphone etc.
[46] Morris, Robert, « Anti Form »,*art.cit.*

la répétition des mêmes gestes, l'ennui ou le mal aux doigts (pliage manuel) ou au dos, provoqué par la posture pour une durée assez considérable.

Mais la répétition est aussi utilisée comme technique lors de l'apprentissage et l'essai de la part du créateur à dominer, le geste de pliage dans mon cas. L'homme répète en général pour apprendre, c'est en faisant un grand nombre de pliages que j'arriverai à dominer la technique. La répétition dans ce sens fait partie de la structure interne de l'œuvre, comme dans le cadre de Niele Toroni, dont la pratique sera abordée davantage au chapitre III. Répétition et pourtant toujours un résultat différent, comme dans le pliage, les empreintes de pinceau de Toroni (Fig.29) ou les toiles systématiques de Stella (Fig.30)[47], le geste organique ne peut pas être absolument supprimé.

Mais la répétition inscrite dans la durée du temps introduit l'ennui, l'épuisement - « *… le ressassement des mêmes pensées et de la répétition des mêmes gestes qui entraîne la fatigue du corps, les use en profondeur.* »[48] On peut parler, alors, d'un épuisement au sens global, du corps et de la création qui commence à se mettre en place. D'où le manque de nombreux pliages lors des derniers travaux ou le manque du pliage en général, qui prennent en compte davantage le matériau qui commence à prédominer le geste de pliage.

Mais c'est justement dans la soumission du corps de l'artiste au geste du pliage et la logique interne du développement de l'œuvre, que je suis dans la mesure d'évoquer une présence significative de la couleur, c'est notamment le cas des figures (Fig.6 et 7) où la couleur rouge trouve sa place. Ayant plusieurs significations au cours de son histoire, le rouge est passé d'une couleur plutôt noble (des rois à l'église) à une couleur liée à la violence et une certaine forme de despotisme (l'importance de la couleur rouge dans l'histoire politique contemporaine de l'autre côté du mur de fer, notamment l'Europe de l'Est). Dans ce sens, nous pouvons interpréter la couleur rouge, qui n'a rien de commun avec les couleurs neutres, autrement utilisées au sein de mes productions, comme un choix inconscient qui pourrait tout de même

[47] La répétition est un élément très souvent repris au sein de l'esthétique minimaliste, parce que l'œuvre réfléchit à elle-même. Le caractère tautologique est suggéré aussi à travers la répétition.

[48] Arcan,Nelly, *Putain*, Paris, Seuil, 2001, [dernière consultation le 9 mai 2015]
Disponible sur : <http://nellyarcan.com/pages/putain.php> - dans le paragraphe – l'Accumulation comme perte

avoir un lien avec la soumission du corps au geste de pliage jusqu'au remplissage total du support, mais aussi à la répétition qui entraîne les changements poïétiques (Fig. 5, 2, 8).

DE LA REGLE AU PRINCIPE D'AUTO-DEFINITION DE L'ŒUVRE

Dans ce chapitre, je vais me concentrer sur ma pratique, sous un autre angle, non plus du côté du geste appliqué au matériau (le pliage), mais du côté de « la logique interne de développement »[49] de l'œuvre. Que signifie-t-elle ? Comment est-ce qu'elle trouve son application et sous quelle forme ? Dans le contexte de la logique et de la raison, je vais m'approcher du choix de la forme du carré, son importance et sa cohérence au sein de l'ensemble de mes productions. De même, on va voir comment et quel est l'élément de base à partir duquel la logique de l'œuvre, ce que j'appelle le principe d'auto-définition de l'œuvre, trouve son application. Un rapprochement à l'esthétique minimaliste, qui reste présente tout au long de mes productions, sera opéré mais je vais évoquer aussi la notion d'unité de l'œuvre dans deux sens. Je vais me concentrer aussi sur l'aspect qui règle chacune de mes œuvres dans la mesure où il existe un principe ou un point premier à partir duquel l'ensemble s'y subordonne.

Il faudra mentionner le fait que tous les travaux personnels qui figurent dans le cadre de ce mémoire constituent un ensemble et sont le résultat d'une application du principe de l'auto-définition qui est engendré lui-même par la toute première production (Fig.1) dans la

[49] La notion d'une logique interne propre était déjà évoquée dans le chapitre précédant, qui sera exploré davantage tout au long de ce deuxième chapitre.

quête de réponse d'un défi et d'éviter de prendre des décisions au sein de mes œuvres. C'est un ensemble qui s'est formé au cours d'une période de quatre ans et en regardant même les images, les changements y sont visibles et analysés dans le cadre de ce mémoire.

Outre ce principe unificateur du temps et des concepts partagés, je vais accorder une place primordiale à la science des mathématiques qui arrivent à trouver une place dans mes productions, en donnant une formule à partir de laquelle chacun peut créer une œuvre d'art avec une spécificité dans le geste et dans le matériau. L'autre point aussi important est celui du matériau qui joue un rôle primordial dans le principe d'auto-définition, qui est le cœur de la conception même de mon travail.

DU DEFI A LA REGLE

Je vais me positionner sur l'axe temporel d'évolution de ma pratique, dans son ensemble. Cette direction historique sera suivie tout au long de ce chapitre afin de clarifier et de donner plus de précisions sur sa poïétique. On a vu l'importance du geste artistique qui se trouve dans mes productions, celui de pliage et je vais partir donc du fait que celui-ci est déjà mis en place en tant que tel, afin de pouvoir analyser l'aspect de la logique interne[50] de mes productions.

Ayant un intérêt particulier pour la forme de la cocotte en papier[51], je vais essayer dans les quelques paragraphes qui suivent, de démontrer d'où vient cet intérêt, tout en s'appuyant sur une science qui est consacrée à cette forme : « la cocotologie »[52]. Certes, c'est une forme qui est souvent attribuée au jeu pour enfants, où la forme obtient un caractère mystique

[50] Réf. Note de bas de page précédente, apparaissant sous numéro 47.

[51] La forme de la cocotte en papier, devenue internationale est souvent liée au jeu pour enfants, mais qui porte un intérêt autre dans le cadre de ma pratique, des explications suivent dans le texte.

[52] Le terme est employé dans le livre de philosophe espagnol Miguel de Unamuno, *Traité de cocotologie*, qui me servira comme une référence principale pour démontrer l'intérêt pour la forme de la cocotte.
Voir De Unamuno, Miguel, « Notes pour un traité de cocotologie » dans *Traité de cocotologie*, Paris, Edition de Paris, 1994

de diseuse de bonne aventure. Je vais me concentrer dans ce chapitre[53] à une autre signification que la forme de la cocotte a apportée à mon travail personnel, plutôt formelle qui garde un rapport direct avec la science, dont l'introduction se fera plus tardivement dans ce chapitre.

Au sein de son livre, qui traite la question de la Cocotologie, Miguel de Unamuno, procède avec un caractère très sérieux, puisqu'il s'agit justement d'une science, tout en introduisant une note d'humour tout au long de son texte. Dans l'une des parties, il explique le rapport que cette nouvelle science entretient avec les sciences déjà établies, comme la physico-chimie parce que le papier est le matériau à partir duquel les cocottes se réalisent et il possède donc du poids, de l'épaisseur, de la couleur etc. Il évoque un rapport aux sciences naturelles, puisque le papier est extrait des matières végétales, mais aussi à la psychologie, puisque la forme aide le développement de l'intelligence de l'enfant, ainsi qu'aux sciences sociales, puisque la forme fait référence au jeu, mais surtout, Unamuno évoque un rapport aux sciences mathématiques, puisque « la cocotte en papier adopte des formes géométriques définies et peut être soumise à une formule analytique »[54].

C'est justement ce dernier rapport à la géométrie qui va attirer notre attention davantage et qui devient primordial pour les choix poïétiques qui viendront avec l'évolution de mon travail. Ils seront abordés dans les parties qui suivent, tout au long de ce chapitre.

L'intérêt pour la forme puisait alors sa source, dans le rapport au geste de pliage. C'est dans la complexité de la manipulation du matériau que le désir premier trouvait une voie, mais aussi dans le côté rigoureux lors de l'exécution du pli. Unamuno, montre à quel point la précision est primordiale dans la création de cette forme, partant même de la base à partir de laquelle le pliage est réalisé. Il faut que ce soit un carré, mais un carré parfait, parce que le moindre défaut, l'un des côtés n'a pas les mêmes dimensions que l'autre, et le résultat « ne sortirait qu'un monstre »[55]. Cela exige une certaine forme de respect de la forme lors de sa réalisation, mais aussi de patience.

---

[53] C'est dans le dernier chapitre qui aborde la question du dépliage, que le rapport au jeu sera exploré davantage.
[54] Miguel de Unamuno, « Notes pour un traite de cocotologie », *op.cit.,* p. 28-29.
[55] *Ibid.,* p.30

Je ne vais donc pas entrer en détails au sein du procès de création, avec les nombreux plis pour arriver à la forme de la cocotte. Je vais juste retenir le fait qu'il existe une sorte de pli à l'intérieur des extrémités du carré et ensuite un deuxième pli de l'autre côté du carré, toujours avec les pointes qui entrent à l'intérieur (Fig.31). Dans ce sens, il existe un double pliage et un double enfermement de la forme du carré, un élément qui sera donc intéressant pour la suite, au moment de la simplification de la forme, où même une sorte de libération de son caractère complexe s'opère.

Le caractère rigoureux dans l'exécution fait référence au fait, que la forme de la cocotte doit « s'inscrire dans son carré-ovule »[56], d'où la nécessité de perfection, justement pour que la forme puisse rester fidèle à son origine, donc le carré. Cette inscription idéale, reste du domaine de l'utopie à cause des imperfections du matériau, mais aussi de ses propriétés, d'où je peux invoquer la notion d'organicité à nouveau. C'est justement à ce moment que la forme géométrique très angulaire lutte avec le côté organique, voire l'origine végétale du matériau. Unamuno explique que l'individualité de chaque cocotte l'éloigne de la forme de la Cocotte idéale qui s'inscrit parfaitement dans son carré. Moins la forme est personnelle, plus elle s'approchera de la forme idéale. Ce point dans la quête de l'impersonnel, se posera plus tard dans ma pratique comme une conséquence de la règle qui gère le travail plastique, mais je peux noter que cette tendance peut trouver son origine aussi du côté de la forme qui en soi est vouée à ne jamais atteindre la perfection, puisque fait à la main.

Comme je l'ai déjà mentionné à quelques reprises, c'est dans le côté manuel de manipulation du papier, que mon intérêt trouvait sa voie. C'est un pliage qui n'est pas si complexe en soi, mais qui exige une attention particulière, parce que c'est la précision qui est mise en évidence dans ma pratique du pliage et dans la pratique de pliage, du type de l'origami en général. Ce dernier est justement mené par des règles simples et des pliages simples pour arriver à créer une forme sophistiquée. Mais tout au fond, ce sont les règles qui trouvent leur placement important, mais aussi le désir de celui qui plie le papier d'innover, d'inventer des nouvelles formes et des pliages de plus en plus chargés d'éléments, mais dont la base n'est qu'une

[56] *Ibid.*, p.35

feuille de papier. Dans ce sens, le créateur se pose un défi dans sa création, pour pouvoir pousser davantage le pliage. C'est justement, parce que j'avais un intérêt pour la forme de la cocotte en papier que je voulais l'intégrer au sein d'une composition artistique ou sa fonction de jeu sera figée, envers le spectateur, envers l'auteur, d'une manière plus ou moins violente envers les deux. Figée, au sens de collée sur un support, figée parce qu'elle est destinée à la base à être manipulé, pliée et dépliée à l'infini. C'est dans sa fixation que je retrouve le pur intérêt de sa forme et non pas de sa fonction. Dans ce sens, nous pouvons qualifier cette composition comme collage, dans la mesure où nous avons les éléments nécessaires pour pouvoir désigner cette technique ou le papier devient un matériau pictural qui couvre la totalité du support, ou le fond n'est plus visible. C'est un remplissage[57] qui d'après sa définition arrive à un fond uni, une application des décisions déjà prises, en les conduisant à leur terme sans avoir à faire des choix.

Tout cela reste valide et applicable à cette première production, mais quelles sont donc ces décisions déjà prises qui mènent au remplissage? En effet, ce n'est qu'une décision qui ordonne la totalité de la production. Je me le suis posée comme un défi, un défi personnel, mais aussi un défi de mon habileté dans la manipulation du papier. Ce dernier était très simple, il fallait que je crée manuellement la forme de la cocotte la plus petite possible avec le matériau dont je dispose. Dans ce sens le matériau utilisé avec son épaisseur, dans le cadre du papier par exemple, suite au pliage mécanique donne la plus petite forme[58]. Celle-ci varie selon les caractéristiques du matériau que j'utilise, notamment de son épaisseur qui joue un rôle primordial dans la tension des fibres du matériau, dans sa force d''élasticité etc.

Ayant créé la forme la plus petite possible du matériau dont je dispose, une deuxième décision était prise. Elle fait une référence directe à la définition du remplissage, que j'ai évoqué plus haut. Cette plus petite forme de la cocotte est positionnée au centre de mon support et puisqu'elle possède des qualités géométriques de l'ordre de la symétrie, dont le pliage se réalise à partir d'un carré (Fig.31) qui ne pose pas un problème d'orientation dont la signification et la perception changent suivant le sens de présentation. Cette petite forme devait, à mon avis

[57] Souriau, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique, op.cit.*, p.1217

[58] Je nomme la forme la plus petite, l'unité, cette notion sera explorée et développée davantage dans la partie suivante.

ordonner le reste de la composition. Pour arriver ainsi au remplissage, j'ai pris les dimensions de la plus petite forme qui faisait 0,5 mm de chaque côté du carré de base. C'est ainsi que le choix était fait et les formes qui suivent et qui entourent celle du milieu, obtiennent les dimensions de 1mm. Celles qui arrivent après ont les dimensions de 1,5 mm, celles d'après de 2 mm, et ainsi de suite jusqu'à ce qu'elles arrivent au bord du support. La décision alors comprenait dans le choix d'ajouter à chaque forme qui suit, la taille de la plus petite, qui dans ce sens arrive à ordonner littéralement le reste de la composition.

C'est ainsi dans la multiplicité des formes, que le défi que je me suis posée au début s'est transformé en quelque chose dont l'importance était de plus en plus grande, d'ordre d'une règle que j'ai sauvegardé au sein des productions qui suivent. Une règle, mais aussi une méthode appliquée dont la fonction deviendra l'une des caractéristiques primordiales de mes travaux plastiques.

DE LA REGLE AU PRINCIPE D'AUTO-DEFINITION DE L'ŒUVRE L'IMPORTANCE DE L'UNITE

Partant de la définition de la règle[59], plusieurs sont les interprétations et l'emploies de celle dernière, pourtant je peux retenir quelques-unes, comme la règle qui est déduite par un raisonnement ou par l'habitude. Par un raisonnement de conséquence autour de la plus petite forme qui forme la règle d'application avec ses dimensions, structurant le reste de la composition, mais aussi par habitude d'application du même geste de pliage, par sa répétition au sein de mon travail à travers laquelle une insistance volontaire sur une idée s'opère afin de donner davantage de force[60].

Mais parmi d'autres significations, la règle dans mon cas s'approche plus à une méthode ou procédé technique dans la réalisation d'une œuvre d'art[61]. Dans mon cas c'est la plus petite forme qui donne la mesure d'application de la méthode, d'où une dépendance se

[59] Souriau, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique, op.cit.*, pp. 1212-1213
[60] *Ibid.*, p.1219
[61] *Ibid.*

met en place dans mes travaux, que j'appelle – le principe d'auto-définition de l'œuvre. Certes, c'est moi ne tant qu'auteur qui donne la règle première de la plus petite forme ainsi que le procédé d'augmentation de la taille des formes qui suivent, mais c'est la forme de la cocotte et son rapport à l'épaisseur du matériau qui donnent l'exactitude et la mesure de son application. D'où je peux dire que c'est la production artistique qui donne ses propres lois de composition et que dans ce contexte elle devient autonome, elle « s'auto-définie »[62].

Par auto-définition, j'entends, le principe de l'œuvre qui se fait elle-même, l'œuvre qui se réalise elle-même, d'après sa propre logique interne, tout cela se résume en anglais sous la forme de « making itself » que j'ai mentionnée au sein du premier chapitre, notamment dans le cas de Robert Morris et son article *Anti Form*, où il l'emploie. Mais il existe aussi, le même emploie dans le cadre de l'œuvre de Dorothea Rockburne où même le titre de son exposition rétrospective au MoMA l'incluait. Dans les parties suivantes je vais aborder davantage ce principe au sein des pratiques des deux artistes qui l'emploient sous deux angles différents, comme est le cas d'ailleurs dans ma pratique personnelle.

Dans ce sens, le principe d'auto-définition fait référence au procès de création. Mais il garde un rapport direct au matériau qui se trouve au fond de mes travaux, parce qu'au bout d'un moment on ne sait plus engendre le procès de création, est-ce que c'est le matériau, est-ce que c'est la règle de la plus petite forme ou c'est l'auteur ? En ce qui concerne ma pratique, ce sont les trois éléments qui le font, sous des formes différentes. Il faudra mentionner le fait que le principe d'auto-définition à ce stade au sein de mes travaux plastiques reste non seulement activé par l'artiste, mais aussi mené à son fonctionnement. En tant qu'auteur, je me suis limitée à deux décisions qui ordonnent la suite de la composition, il ne me reste plus que d'appliquer la règle. Pourtant, il s'agit en appliquant le principe d'auto-définition de la poïétique de l'œuvre et puisque l'œuvre se définit elle-même par rapport à son matériau, que je peux évoquer la notion de l'œuvre auto-poïétique où l'œuvre s'engendre elle-même selon des règles propres. En plus, l'œuvre peut contenir aussi les principes de son engendrement, qui correspond plus à

[62] L'orthographe du principe d'auto-définition, d'où le verbe auto-définir, est de moi. La plupart de mots (en français mais aussi en anglais) qui utilisent le préfixe *auto*, ont une orthographe qui prend le tiré, d'où mon choix.

ma pratique. Dans ce cas peut-on y trouver un caractère tautologique où l'œuvre ne renvoie qu'à elle-même, plus précisément qu'à son processus de création[63]. Ce qui fait que la méthode qui y est appliquée ne devient transparente dans la composition qu'à travers le matériau qui s'auto-définit.

La forme la plus petite organise l'ensemble de ma composition, dans ce sens elle devient l'unité qui ordonne l'ensemble de la production finale. Mais la notion de l'unité, comme celle de la règle comporte en soi plusieurs significations. D'après le vocabulaire d'esthétique d'Etienne Souriau[64], l'unité porte le caractère de ce qui est un, qui forme un tout organique, tel qu'on ne peut pas le diviser sans le priver de ce qu'il est essentiellement, qui le fait lui-même. L'idée d'un tout organique rejoint mes travaux dans le contexte d'une composition, où ils sont présents plusieurs éléments indépendants qui forment un ensemble, indivisible au sens métaphorique, parce que le principe d'auto-définition de l'œuvre n'existera plus, en tout cas ne sera plus visible, si un élément n'est plus présent, d'où l'inexistence de l'œuvre. Mais c'est aussi dans le côté organique, que je trouve un intérêt particulier (comme j'ai déjà évoqué dans le chapitre précédent concernant le rapport du pliage et le matériau), l'organique du matériau, se transforme en organicité au sein de la production, justement parce que ses parties forment un tout et parce qu'elles fonctionnent ensemble de telle manière, comme les organes au sein d'un organisme vivant.

Il existe justement une unité dans la forme de l'œuvre qui fait que tous les éléments forment une collaboration pour arriver à une cohésion et une unité de la matière selon Deleuze[65]. Comme nous l'avons déjà indiqué, la matière chez Deleuze correspond au matériau dans le cadre de mes productions artistiques[66].

---

[63] Loubier, Patrice, *Figures de la tautologie dans l'art et le discours critique des années 1960*, Université de Montréal, 2008, p.78, [dernière consultation le 9 mai 2015], Disponible sur : <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/6605>

[64] Souriau, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique, op.cit.*, p. 1371

[65] Deleuze, Gilles, *Le pli : Leibniz et le baroque, op.cit.*, Chapitre I

[66] Voir Chapitre I, quatrième partie sur le pli à l'infini et la philosophie de Deleuze.

En effet, au sein du premier chapitre, Gilles Deleuze évoque la notion d'unité, comme unité de la matière avec le plus petit élément de labyrinthe qui est le pli. Dans ce sens, je ne peux pas nier la cohérence qui se forme entre le geste de pliage et le matériau. Dans la mesure où en créant la forme la plus petite possible, une unité du pli et du matériau naît et se développe davantage avec le principe d'auto-définition de manière organique qui vient de soi.

Plus loin[67], il nous parle de l'unité, comme un état de l'Un, qui enveloppe une multiplicité, une multiplicité de formes, dans mon cas, qui développe l'Un à la façon d'une série, comme dans le cadre de mes productions où en appliquant le principe d'auto-définition, on est dans une série, mais aussi au sein d'une composition, la notion de série reste présente, comme dit Deleuze « une unité enveloppante comme unité individuelle irréductible » [68].

C'est dans cette irréductibilité que je trouve la notion d'unité appropriée à mes travaux plastiques. Notamment dans le fait que je considère la forme la plus petite possible du matériau dont je dispose, comme l'unité à partir de laquelle le reste de la composition trouve sa voie. Puisque cette « unité individuelle » de Deleuze qui ne peut plus se réduire, contient en soi l'ensemble des éléments nécessaires pour créer. Pour aller plus loin, pour moi l'unité peut avoir aussi un aspect purement technique dans le fait qu'elle se transforme dans une unité de mesure, dont les dimensions ajustent l'application du principe d'auto-définition de l'œuvre. Or pour simplifier et donner une définition plus claire, le principe d'auto-définition, consiste pour moi dans le fait de créer (plier) la forme la plus petite possible du matériau dont je dispose. Cette forme devient ainsi l'unité de mesure où la multiplicité des formes pliées qui suivent, dont les dimensions varient d'une unité, (en ajoutant une unité à la forme précédente et ainsi de suite) jusqu'à ce qu'elles arrivent à remplir la totalité de la surface du support, tout en ayant conscience du caractère important que l'artiste possède au sein même du principe.

[67] Deleuze, Gilles, *Le pli : Leibniz et le baroque, op.cit.*, p.33
[68] *Ibid.*

SIMPLIFICATION DE LA REGLE ET LIMITATION DE L'ACTION ARTISTIQUE

L'importance dans l'activation et le développement du principe d'auto-définition, de la part de l'artiste est grande. Dans ce sens elle contredise le fondement du principe même, du préfixe « auto », justement parce qu'il ne se réalise pas tout seul. Il manque donc la coïncidence entre ce dernier et le résultat final. D'où des changements sont opérés afin que la forme finale de l'œuvre réponde avec un plus grand succès au principe. Le problème principal provient du fait que le principe n'est pas autonome. Mais il faut considérer aussi le fait qu'il a un côté utopique qui ne sera donc jamais réalisé, puisque c'est l'auteur qui doit l'activer par le geste, soit du pliage, soit de l'accrochage, comme on verra par la suite. La solution repose alors dans la limitation de l'action de l'artiste qui trouve ses fondements dans la simplification et l'économie des moyens. Cela est nécessaire justement pour éviter de donner trop d'information et de perturber le spectateur pour qu'il ne se perde pas ou même que le principe d'auto-définition ne se perde pas, n'arrivant qu'à un plaisir purement optique.

C'est l'idée du matériau qui s'auto-définie, créant ainsi la composition d'une œuvre d'art, qui crée au fond l'œuvre et qui cherche à se manifester à travers une forme de pliage, à ce stade de l'évolution historique de mon travail. Pour que cette idée devienne accessible au spectateur, il faudra limiter la contradiction avec le rôle de l'artiste mais aussi et surtout simplifier le langage pictural. Dans ce sens on peut dire que mon travail plastique est lancé dans une direction conceptuelle et minimaliste qui consiste à donner la priorité à l'idée manifestée au sein des productions artistiques en économisant les matériaux ainsi qu'en cherchant l'élimination du créateur, surtout de sa subjectivité dans la mesure du possible.

Quelles sont donc les mesures à prendre pour arriver à cette simplicité, sans autant de détails qui perturbent la lecture et surtout la compréhension. Afin de mieux comprendre la forme première[69], j'ai fait une liste avec toutes les propriétés et les formes les plus simples que la forme de la cocotte en papier possède (Fig.10). Ce ne sont pas uniquement des propriétés de la forme, mais aussi des caractéristiques dont le papier en tant que matériau dispose. Outre ces

[69] Par la forme première, je comprends la forme de la cocotte en papier dont j'ai déjà évoqués les caractéristiques.

deux points on peut aussi constater la présence des éventuels gestes applicables au papier, faisant référence à la fameuse liste de verbes de Richard Serra (Fig.32). Ma liste en tant que telle sert à résumer en quelques lignes, sous une forme schématique et simple, les qualités que la forme de la cocotte possède et comment je pourrais travailler avec cette dernière.

De cette schématisation écrite de la forme de la cocotte, est venue l'idée de la déconstruire à ces éléments de base qui sont pour autant présents dans la forme (carré, triangle etc.). L'idée que j'avais en tête en à ce moment précis était d'essayer de faire quelque chose avec cette liste et la seule solution était de créer avec les éléments de base de la cocotte des nouvelles compositions. C'est un principe de simplification qui commence à se mettre en place. C'est dans la décomposition, dans la simplification de la cocotte et dans la recomposition avec ses éléments de base que l'idée devrait, à mon avis, être plus compréhensible.

C'est à ce moment que j'ai découvert les textes et l'œuvre de l'artiste conceptuel Sol LeWitt qui m'ont fasciné. Il faut prendre en compte l'axe temporel dans mon travail qui fait que la référence de Sol LeWitt, devenue très importante dans le processus de création, était en effet « redécouverte »[70] lorsque j'étais en deuxième année de licence. Ce fait anecdotique trouve son importance dans l'évolution de l'ensemble que mes travaux forment, d'où ma décision de le mentionner.

En ce moment, j'ai commencé à m'intéresser fortement non seulement à l'œuvre de Sol LeWitt, mais aussi de ses écrits. Surtout ses *Paragraphes sur l'art conceptuel*[71] qui donnent en quelque sorte les règles à suivre pour créer en art afin d'explorer l'essence de l'art. Suivant une logique déductive, limitant le choix de matériau qui est préférence industriellement conçu, mais aussi l'action de l'artiste qui souvent n'est plus celui qui exécute sa propre œuvre. On y

[70] Redécouverte parce que tous les artistes minimalistes et conceptuels sont au moins évoqués lors du cours d'initiation à l'histoire de l'art contemporain en première année de licence.

[71] Citation des Paragraphes sur l'art conceptuel – Sol LeWitt – « 7. L'artiste est secondaire au processus qu'il initie, de l'idée à sa réalisation. Son obstination ne peut être que la manifestation de son ego. ». La traduction est de moi. Voir LeWitt, Sol, *Sentences on Conceptual Art,* [dernière consultation le 9 mai 2015], Disponible sur : <http://www.altx.com/vizarts/conceptual.html>

aperçoit l'idée d'élimination de l'expression subjective du créateur afin de trouver un langage simple et mentalement compréhensible pour les spectateurs.

Et pour essayer d'atteindre ce but, j'ai utilisé le même procédé qui consiste à donner des règles, cette fois plus radicales pour limiter mes choix subjectifs. Inspirée par cette idée de décomposition, je me suis rendue compte que Sol LeWitt l'avait déjà appliqué au sein de son œuvre que ce soit dans le cadre de ses wall-drawings (Fig.16) ou dans le cadre de ses œuvres en série (Fig.33). La forme première celle du cube pour lui est décomposée à son élément de base (la ligne) avec lequel il recrée ses compositions. De la même manière, j'ai commencé à décomposer mes productions (Fig.6 et 7). C'est dans la simplification que la décomposition trouvait sa voie, une simplification du geste du pliage, non plus complexe mais le tout premier dans le pliage de la cocotte en papier, celui par la diagonale d'un carré, mais toujours en appliquant le principe d'auto-définition de l'œuvre grâce à la forme la plus petite.

Dans le cadre de la Fig.6, une autre dépendance était mise en place, pour faire plutôt hommage à l'œuvre de Frank Stella, dont je me suis inspirée, notamment sa série *de Shaped canvas* (Fig.30) où pour déterminer la taille de la bande de peinture, il prenait l'épaisseur de sa toile. Puisque j'utilisais justement la toile comme support de mes pliages, que j'ai décidé d'appliquer la même méthode, échappant ainsi de la contradiction du principe d'auto-définition. Il y avait aussi une reprise du graphisme des lignes blanches qui dans mon cas étaient prises comme un guide de la composition. Puisque la simplification se met en place, le fond de ma toile n'est plus couvert dans sa totalité, d'où un nouvel élément est ajouté, celui du fond monochrome, propre à l'esthétique minimaliste. Cependant, dans la simplification de mes compositions, je suis arrivée à un stade où elles devenaient de plus en plus complexes, avec l'introduction d'autres éléments, propres à d'autres médiums où l'idée d'auto-définition du matériau, perdait totalement sons sens.

Vouée à l'échec, la simplification de mes travaux en s'appropriant les gestes d'autres artistes n'est pas la meilleure solution. L'espace préalablement déterminé du support de la toile est éliminé (Fig.5). Je n'ai gardé qu'une ligne d'évolution d'échelle des formes d'un travail précédent (Fig.7). Vu que le papier ne fonctionnait plus hors de son support, à cause de son

caractère éphémère, mais aussi à cause de son manque de stabilité et de conservation de la forme[72], un autre matériau pliable est mis en place. C'est le polypropylène (un type de plastique) qui contribue aussi à l'aspect mécanique et plutôt neutre du travail, parce que c'est un matériau synthétique relevant de l'industrie contemporaine. Mais sa mise en place est justifiée aussi par la présence d'une propriété essentielle au sein de mon travail, ce qui est son caractère pliable, dont j'ai suggéré l'importance au sein du premier chapitre.

LA SCIENCE COMME REPONSE DE LA REGLE

L'ELABORATION DE LA FORMULE

La simplification introduite jusqu'à présent dans mes productions, n'a pas donné le résultat cherché, or la contradiction de l'action de l'artiste était toujours trop décisive et prenait une grande importance dans la production finale. Outre l'artiste, il y a la quête de la plus grande transparence, dans la compréhension de l'idée du matériau auto-défini. Le désir d'universalité était toujours présent. Consciente du fait qu'une universalité ne pourra jamais atteindre ses fins, j'ai fait recours à la science, comme une démonstration déductive et un contrôle rigoureux[73]. En même temps chaque science a besoin d'une preuve. Ou bien elle a besoin de l'expérience dans le réel. Dans mon cas l'expérience s'effectuait à travers la production artistique de telle manière qu'une idée abstraite (définir le matériel), avec des règles fictives, mais suivant une logique déductive, se mettait en évidence dans le réel (au sein de mes productions artistiques).

L'appel à la science se fait à travers la physique qui étudie les propriétés et les lois générales de la matière[74], donc avec une très grande attention pour le matériau et son épaisseur qui joue un rôle primordial mais, aussi aux mathématiques qui sont nécessaires pour les calculs des dimensions précises de mes formes pliées. Les deux sciences seront mises en place afin de trouver une formule qui aidera la définition des matériaux en diminuant à nouveau la place du

[72] La forme, aperçue ici comme le contour extérieur de l'œuvre.
[73] Souriau, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique, op.cit.*, pp. 1274-1275.
[74] *Ibid.*, p.1220

créateur. Mais aussi comme dans les mathématiques par exemple, il ne suffit pas d'énoncer une idée et de dire, voici sa démonstration, comme dans l'art conceptuel, où on a l'idée et sa réalisation. Mais dans les deux cas on cherche à justifier ce qu'on expose, d'où « il faut que la démonstration soit juste, qu'il n'y ait pas de lacune dans le raisonnement, et pour que l'énoncé sur lequel porte cette démonstration ait un sens précis, il faut que les termes soient définis sans aucune ambiguïté »[75].

En effet au fur et à mesure des méthodes appliquées, on peut apercevoir que la science et l'art ne sont pas deux disciplines complètement détachées l'une de l'autre. En mathématiques au début du XXe siècle apparaît le formalisme qui consiste à donner la priorité au « processus de déduction logique à partir des (…) énoncés de base fixés arbitrairement »[76], en effet c'est l'application de la même logique, mais dans le domaine de l'art. En me donnant une méthode pour créer mes productions, en tant qu'auteur je m'y soumets, tout en gardant le choix de couleur ou de taille du support, par exemple. Mais tout de même la part des choix de l'artiste reste très présente et comme j'ai évoqué, en contradiction avec le principe d'auto-définition. D'où vient l'introduction de la rigueur dans l'exécution du travail, comme dans la recherche même des propriétés des matériaux afin d'arriver à la précision satisfaisante qui répond aux plus sévères exigences, mais aussi au principe de création de l'œuvre.

Mais pour mettre tout cela en évidence, « la perception d'un objet de la réalité physique, doit suivre lui aussi une démarche analogue à celle du procès de démonstration »[77], ce qui en art se traduit par l'accrochage ou la démonstration, à la différence des mathématiques, qui ne dure pas longtemps (le procès d'accrochage en soi n'a pas une longue durée). Par ailleurs pour que « la perception »[78] de l'objet exposé soit juste, il faut qu'il montre la réflexion qui s'inscrit dans le temps, d'où vient cette nécessité de faire recours à la science afin qu'elle mette en ordre les recherches et qu'elle fasse de l'objet artistique exposé au final, une vraie et compréhensible démonstration d'une idée.

---

[75] Vaquié, Michel, « Exposer en mathématiques », *op.cit.,* p.143
[76] *Ibid.*
[77] *Ibid.*
[78] *Ibid.*

Pour démontrer un résultat dans l'art ou dans les mathématiques, il faut qu'il soit « satisfaisant à des critères de beauté et de simplicité »[79] pour qu'il devienne aussi accessible pour le public. En mathématiques, nous utilisons des signes des opérations élémentaires, dans ma pratique c'est le geste simple qui est mis en évidence. Et c'est sur ce point que les deux disciplines s'approchent à nouveau parce qu'au bout d'un moment l'une a besoin de l'autre pour continuer de se développer ou pour arriver à une sorte de finalité dans son questionnement. La pratique artistique fait recours à la science qui lui apportera les éléments essentiels permettant la solution de la tension entre la méthode du matériau, la limitation de l'action de l'artiste, mais aussi à la visibilité du principe. L'élaboration d'une formule conçue pour ce type de pliage vient pour rapporter le langage universel qui facilitera la démarche. Une formule est conçue pour ce type de pliage, faisant recours aux connaissances d'un physicien et mathématicien, nous sommes arrivées à un résultat satisfaisant.

Avant de plonger dans le domaine des mathématiques il faut préciser quelques points par rapport au geste du pliage or il faut donner certaines notions qui éclairciront le résultat. Le geste artistique simple est un pliage à froid qui consiste à déformer une surface plane en changeant la direction de ses fibres de façon brusque suivant un angle.[80] Par conséquent les fibres intérieures sont compressées, et les fibres extérieurs - étirées. La base du calcul pour la formule est la fibre neutre qui se situe au milieu du carré qui ne subit ni l'un ni l'autre. L'angle obtenu suite au pliage s'appelle l'angle de pliage, possédant le signe alpha qui dans mon cas est calculé à une valeur intermédiaire- $\alpha=60^0$. Le Ri est le rayon intérieur, pour le pliage à main celui est déterminé d'une valeur constante. Le E, c'est l'épaisseur du matériel plié. La L est la longueur du côté du carré avant pliage, tandis que les A et B qui sont égaux, sont la longueur des côtés du carré après pliage. La K est une constante correspondante à l'élasticité du matériel, dont les valeurs exactes sont en ligne, pour chaque matériau que j'utilise dans ma pratique.

A la base de cette formule se trouve une autre qu'on applique dans le domaine de l'industrie pour le pliage des tôles, mais les valeurs constantes sont différentes, ainsi que la force

[79] *Ibid.*

[80] Définition déjà donné au premier chapitre, mais dont la répétition facilitera la compréhension.

appliquée au matériel que je plie. Dans mon cas, celle-ci est négligé, parce que la force appliquée par l'homme ne peut pas influencer le calcul, ainsi que les matériaux dont l'élasticité est beaucoup plus grande. En général la formule est - L = A+B-C. En élargissant donc la formule pour la valeur de C, on obtient- L = A+B- 2(ri+e).cotg60-π/180(ri+k).60. C'est la valeur de L que nous cherchons pour trouver la plus petite forme, après calculs pour le polypropylène utilisé, celle-ci est égale à presque 0.5 cm.

C'est notamment dans le cadre du projet *Unité* (Fig.28), l'un des rares qui porte un titre qui est l'une des images, des démonstrations plastiques de la formule. Les dimensions du carré plié sont fixées à l'aide des calculs afin de trouver la forme la plus petite possible et réalisable à partir du matériau utilisé – le polypropylène à 0,8 mm d'épaisseur. La dimension de la forme pliée s'élève à presque 0.5 cm. Le résultat final devient si petit qu'il est à peine perceptible, une fois qu'il est accroché dans la salle d'exposition, l'épingle qui le tient au mur semble énorme, en déformant légèrement la forme.

L'application d'une science exacte au sein d'une œuvre d'art et la prise en compte du principe de « making itself » du côté scientifique fait référence à l'œuvre de Dorothea Rockburne. Son exposition retrospective au MoMA en fin de 2013 et le début de 2014, portait le titre : *Drawing which makes itself.* C'est une artiste qui a une appréhension de l'importance et de la beauté même des mathématiques, qu'elle illustre avec une économie de moyens et le geste de pliage. Tout commence lors de sa période à l'université où elle rencontre le mathématicien Max Dehn qui est alors enseignant. Ce dernier l'invite dans sa classe, tout en sachant qu'elle n'a pas de connaissances approfondies de la discipline et en lui assurant de lui enseigner les mathématiques pour artistes[81]. Elle est complètement fascinée par cette discipline et décide donc d'appliquer les équations mathématiques en art, en effectuant des pliages du papier qu'elle acquiert, d'un côté parce que le papier garde la trace et la forme donnée et d'un autre parce qu'elle aussi entretient un rapport assez particulier avec le matériau, c'est donc en

[81] Cette anecdote est raconté par l'artiste même lors d'un entretien vidéo / communication de l'exposition.
Site de MoMA [dernière consultation le 8 mai 2015],
Disponible sur : <https://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1391>. La vidéo se trouve en bas de la page à droite.

le pliant qu'elle revisite la tradition du dessin, et le rapport du pli à ce dernier.[82] Elle donne ainsi la primauté à la science dans l'application du principe d'auto-définition, ce qui ne diffère pas pour autant avec ma pratique personnelle où justement, la science intervient pour décider à la place de l'artiste, pour faire les choix nécessaires dans l'exécution et la réalisation de son œuvre, tout en prenant en compte que c'est l'artiste au final qui déclenche le procès.

Mais lorsque nous introduisons les mathématiques dans l'art, dont la réalisation artistique finale n'est que le résultat des calculs précis, n'existe-t-il pas une forme de tautologie qui apparaît dans le fait que la tautologie applique l'équation schématique de A=A. La proposition artistique dans ce cas est comparable dans son fonctionnement à une équation mathématique où l'œuvre et la science s'auto-vérifient[83]. Et puisque dans ce cas les deux côtés de l'équation sont égaux, mais sous une forme différente, pouvons-nous dans ce cas évoquer une forme de tautologie qui apparaît ? S'approche-t-elle à l'œuvre d'un caractère tautologique auto-poïétique ?

LE PRINCIPE D'AUTO-DEFINITION DU POINT DE VUE DU MATERIAU

Le principe même d'auto-définition est conçu à travers et pour le matériau au fond parce que ce sont les caractéristiques propres de ce dernier qui déterminent la forme la plus petite possible, si ce n'est pas la science qui le fait. Mais une de mes compositions (Fig.2) se trouve entre deux approches du principe d'auto-définition de l'œuvre où justement elle se transforme dans un point primordial de prévalence de l'une des approches sur l'autre.

Dans ce travail plastique (Fig.2), il y a un retour vers le travail premier, une sorte de récapitulatif synthétisé de l'ensemble de ce processus de création qui est mis en place. D'abord, le mur retourne comme support, le point final où j'arrête la composition réintervient, cette fois non pas déterminé par l'espace de la toile, comme dans mes premiers travaux (Fig.1, 6, 7), mais par le poids et par la manière dont la force de gravitation agit avec le matériau plié.

[82] Ce rapport est exploré davantage au premier chapitre, dans la partie consacré à ce sujet, portant le même titre.
[83] Loubier, Patrice, *Figures de la tautologie dans l'art et le discours critique des années 1960, op.cit.*, p. 73

Ses dimensions sont préalablement déterminées, à l'aide de la formule, « arrêtées par la formule » au moment où le carré commence à se déplier, au moment où justement le poids du matériau commence à prédominer la forme initiale[84]. C'est-à-dire que son poids est plus grand que la déformation des fibres et la tension dans la déformation de ces derniers à cause du pliage n'est plus suffisante pour tenir la forme. C'est en ce moment que j'avais la sensation que l'idée avait atteint sa finalité, que le résultat a trouvé la forme qui lui correspondait le mieux et que la contradiction au sein du principe d'auto-définition n'existait plus.

Ainsi comme dans la conception de l'art classique d'après Hegel « la production et l'intuition de l'idéal accompli »[85] ont fermé le système de l'œuvre trouvant ainsi l'abolition de toute tension auparavant présente. Le blanc, neutre aussi y trouve sa place afin de créer une unité avec le lieu de présentation- au-delà de l'image de la formule, dans le silence contemplatif[86] de mon projet.

Malgré cela le processus de création n'est pas accompli, il commence à trouver une autre voie de réalisation, où le pliage cède sa place à une autre propriété du matériau, son poids. Ce sera dans le chapitre suivant que je vais aborder cette question davantage.

J'ai déjà évoqué la référence de Robert Morris et notamment sa série de feutres (Fig.25, 26, 27). Dans le cadre de cette partie, comme je l'avais déjà mentionné, le principe d'auto-définition de l'œuvre sera abordé d'un autre angle. Mis à part l'approche scientifique du principe de la part de Dorothea Rockburne, je vais me centrer sur l'approche de Morris, qui est proche du côté du matériau. Lui aussi, il nomme ce processus de « making itself »[87], de se faire soi-même, ou bien ce que j'appelle le principe d'auto-définition. Ce n'est pas par hasard, à mon avis, que les deux artistes s'approprient la même manière d'appeler ce principe, mais c'est notamment parce qu'il comporte en soi plusieurs facettes qu'il peut être abordé d'après la méthode d'application et de réalisation, ou d'après la règle primordiale qu'on décide de suivre.

---

[84] La forme initiale est celle du carré plié, mais aussi la forme dont le matériau est censé garder l'aspect extérieur.
[85] Guibet Lafaye, Caroline, *Leçon d'esthétique / Les formes artistiques HEGEL*, Ellipses, Paris 2002
[86] Le chapitre suivant sera consacré au silence contemplatif et aux références de l'esthétique d'Orient.

[87] Morris, Robert, « Anti Form », *art.cit.*, p.34

Du côté de Morris, c'est un processus qui consiste à donner la primauté au matériau et non à la forme. Il ne cherche donc pas à mettre en place une formule ou un autre type de détermination de la forme. Ce qu'il fait est plutôt est de mettre en place un geste qui laisse l'œuvre se faire elle-même où le matériau se définit afin que l'œuvre se fasse elle-même. C'est toujours un geste qui est nécessaire pour déclencher le procès, que ce soit le pliage, l'élaboration d'une formule ou l'accrochage.

Dans son article *Anti Form*, que j'ai cité à plusieurs reprises, Morris évoque, étonnamment la référence de Pollock (Fig.34), comme un exemple d'application de ce principe, vue à travers le prisme du matériau. Pour Morris seul Pollock a réussi à faire cela, parce qu'il prend en compte les propriétés de la matière, comme la liste avec toutes les propriétés de la forme que j'avais faite au début de mes recherches (Fig.10), mais en revanche il n'interagit pas directement sur le matériau. A l'aide d'un outil et d'un geste qui s'adapte à la propriété de la matière, dans son cas il s'agit de la fluidité de la peinture, que Pollock donne l'exemple de se faire soi-même, de ce principe d'auto-définition. L'auteur reste toujours le guide et celui qui prend des décisions, comme le choix de la couleur, loin du peintre qui exécute dans les détails avec un petit pinceau le sujet de sa toile, comme c'était souvent le cas au cours de l'histoire de l'art.

Dans le cas de Morris, l'approche du principe d'auto-définition se réalise à l'aide d'un seul geste simple d'accrochage, soit en tendant la forme première sur deux extrémités du mur (Fig.25), laissant ainsi le matériau interagir avec le moyen d'accrochage. Le reste est pure physique, ou la force de gravité. Il dit dans son article qu'il faut autant faire attention à l'espace d'exposition qu'à la gravitation qui est un élément qui peut changer beaucoup non seulement dans la présentation, mais aussi dans l'existence de l'œuvre même. D'où son approche du côté du matériau, d'un même principe, qui contient en soi plusieurs facettes, dont à chaque artiste de les approprier à sa manière.

INDEX / FIGURES

ŒUVRES PERSONNELLES

Fig.1
0,5-5,5 cm, 2011
Papier sur carton toilé, 30 x 30 cm

Fig.2
Sans titre 7, 2013
Polypropylène, 150 x 80 cm

Fig.3
Sans titre 7, 2013 (detail)
Polypropylène, 150 x 80 cm

Fig.4
A partir d'une édition de Sol LeWitt (Grands formats-Version 1), 2014
Papier kraft 70g, 100 x 100 cm

Fig.5
Sans titre 2, 2012
Polypropylène, 200 cm x 50 cm

Fig.6
192 carrés pliés, 2012
Papier et acrylique sur toile, 50 x 50 cm

Fig.7
Sans titre, 2012
Papier et acrylique sur toile, 70 x 70 cm

Fig.8
Sans titre, 2014
Polypropylène, 280 x 60 cm

Fig.9
Sans titre, 2014 (détail)
Polypropylène, 280 x 60 cm

Fig.10
Liste de toutes les propriétés de la forme de la cocotte, 2011
Fichier numérique

Fig.11
Unité , 2013,
Polypropylène, clou, 0.5 x 0.3 cm

Fig.12
A partir d'une édition de Sol LeWitt – White, 2015
Papier, 90 g, 100 x 100 cm

Fig.13
Une édition de Sol LeWitt ?, 2015
Papier carbone, papier 250 g., 22 x 50cm

Fig.14
Une édition de Sol LeWitt ?, 2015 (detail)
Papier carbone, papier 250 g., 22 x 50cm

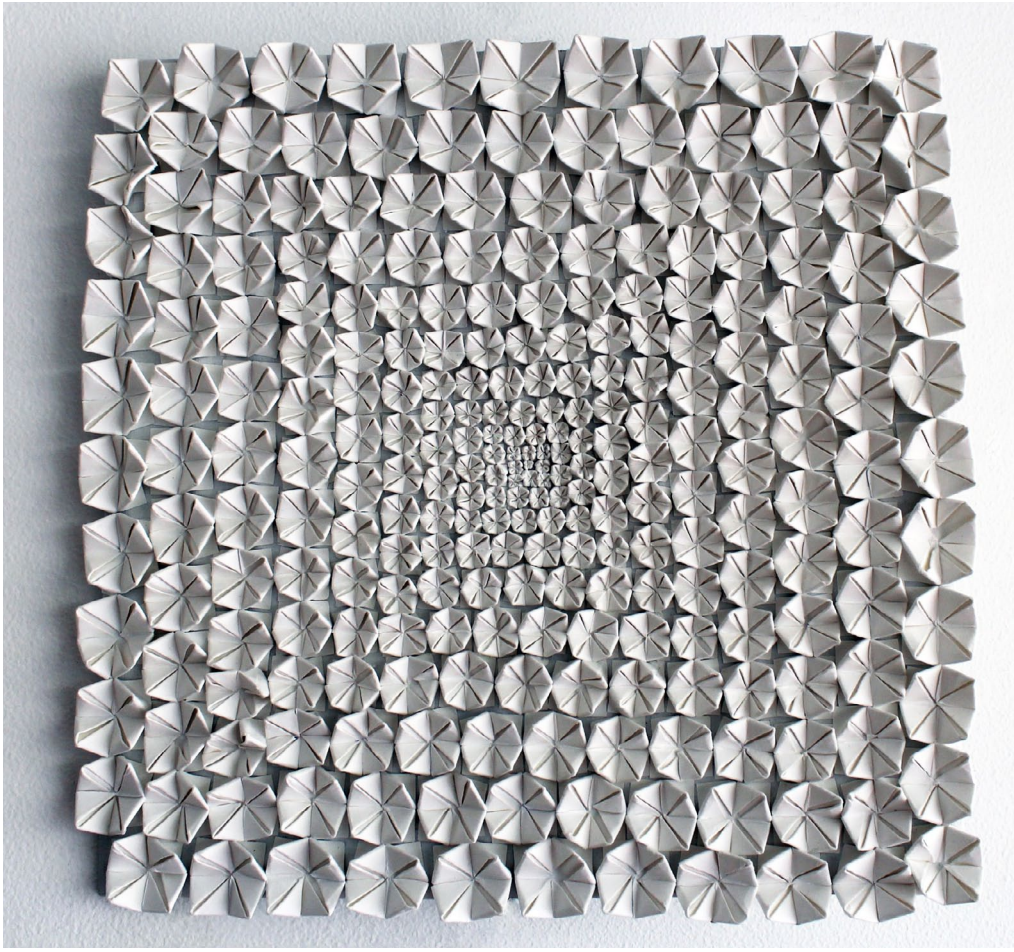


Fig.1

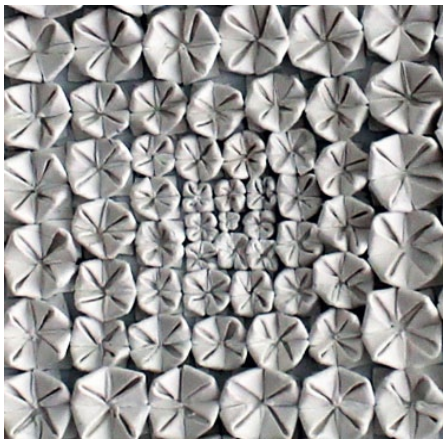


Fig.2

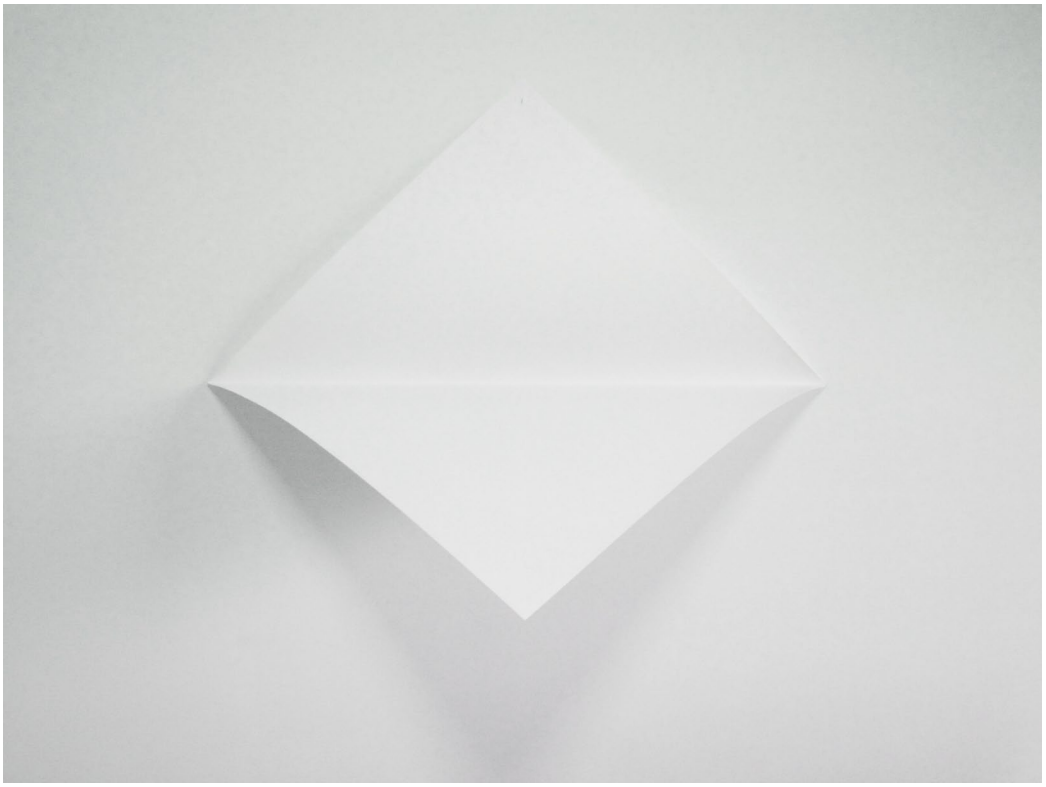
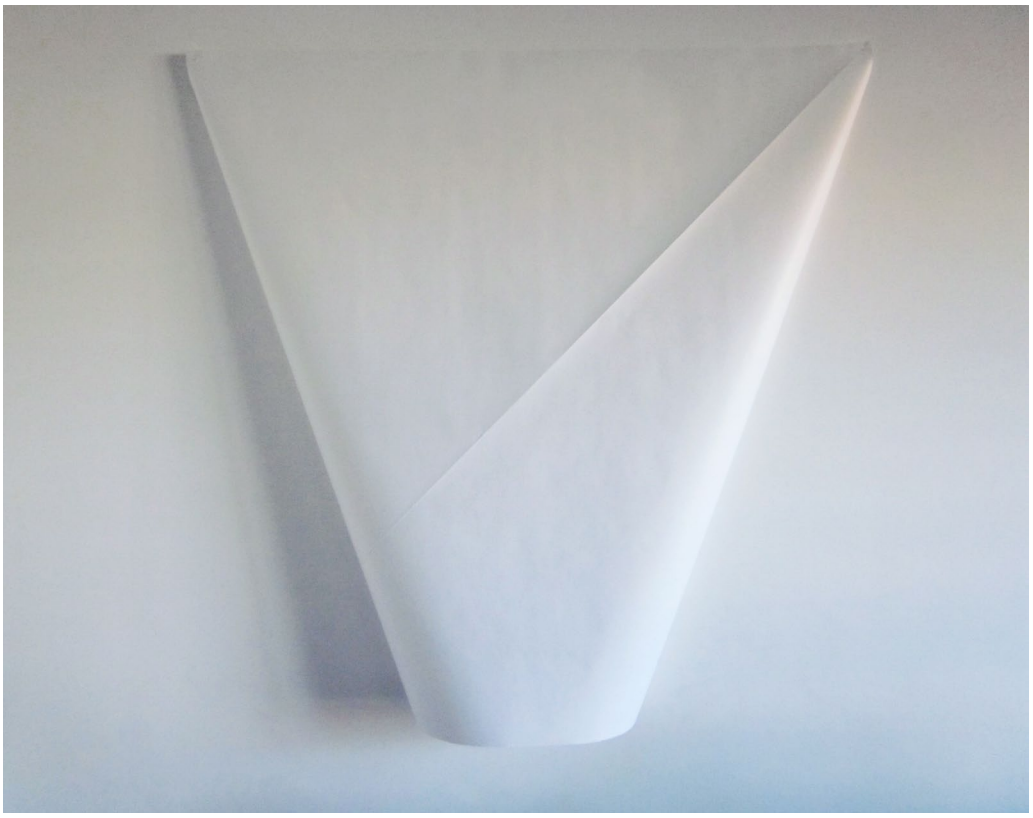


Fig.3

Fig.4



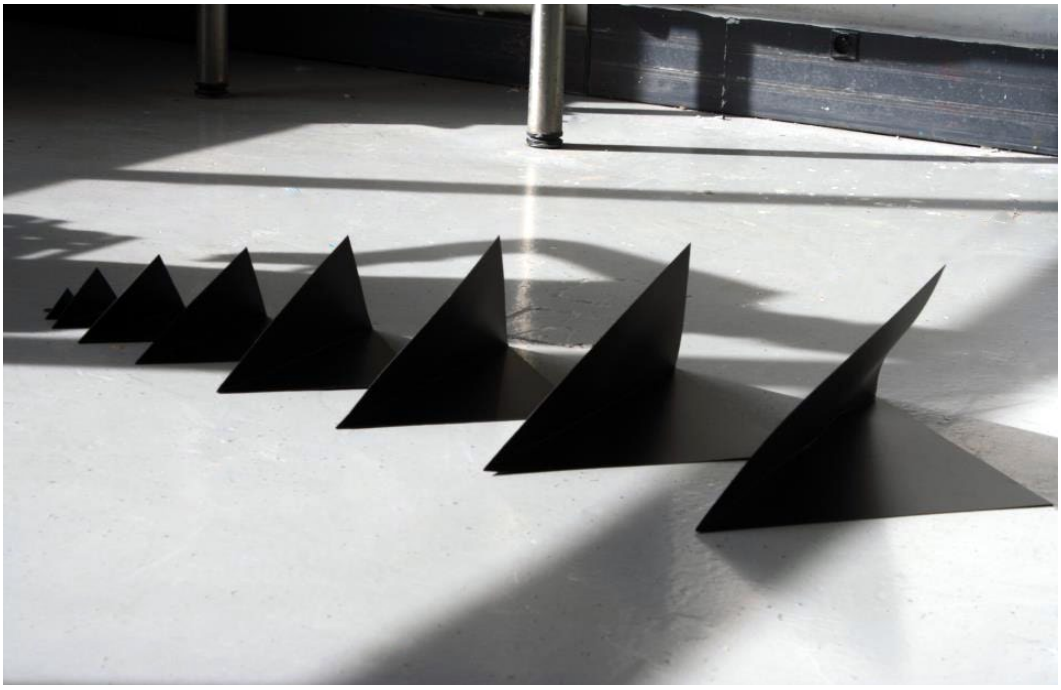


Fig.5

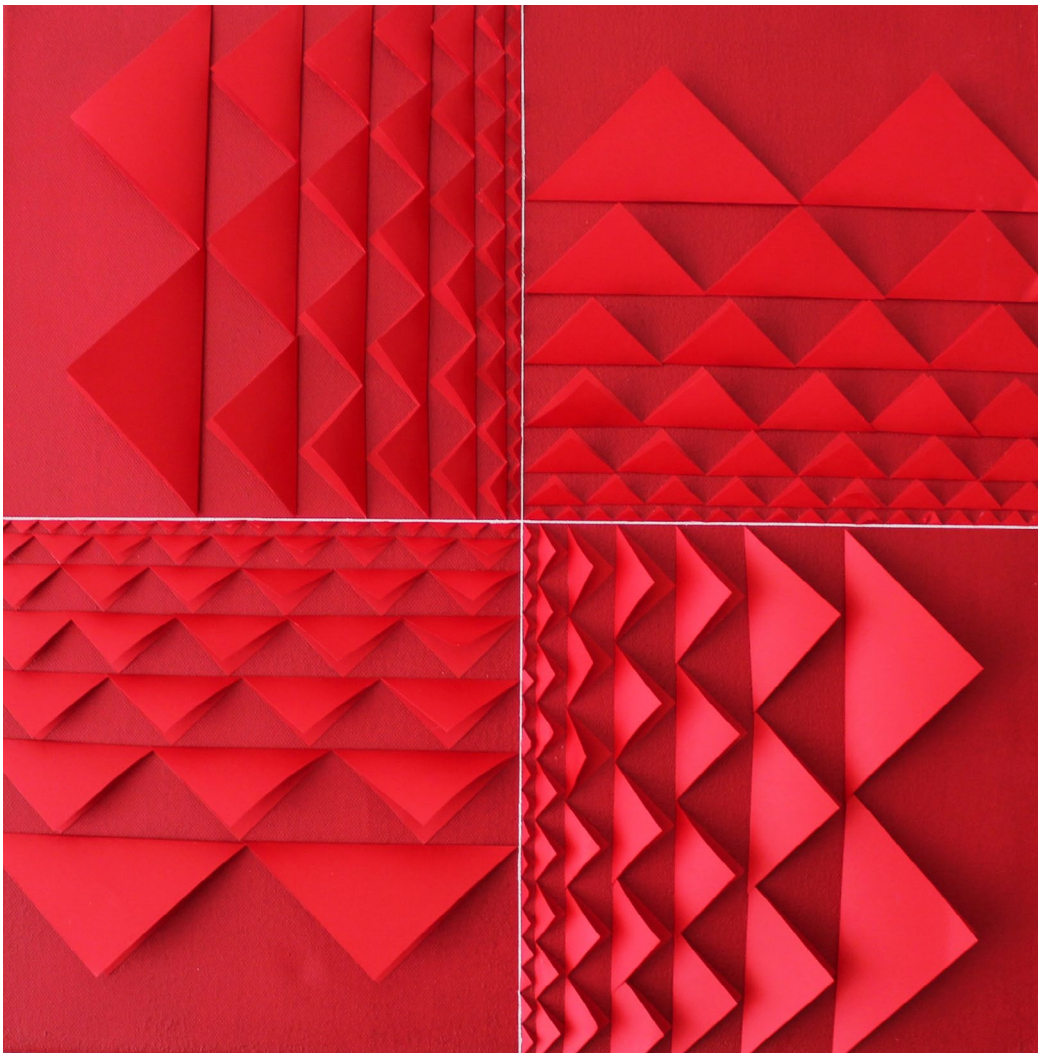
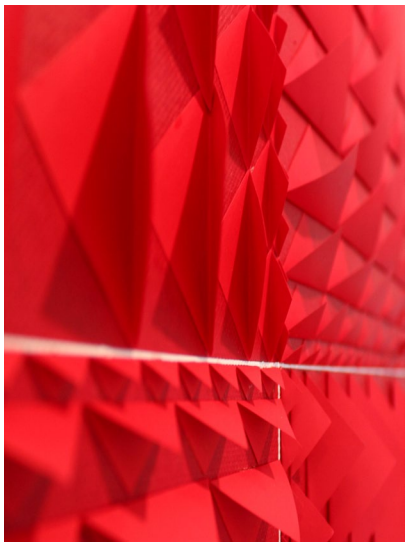


Fig.6



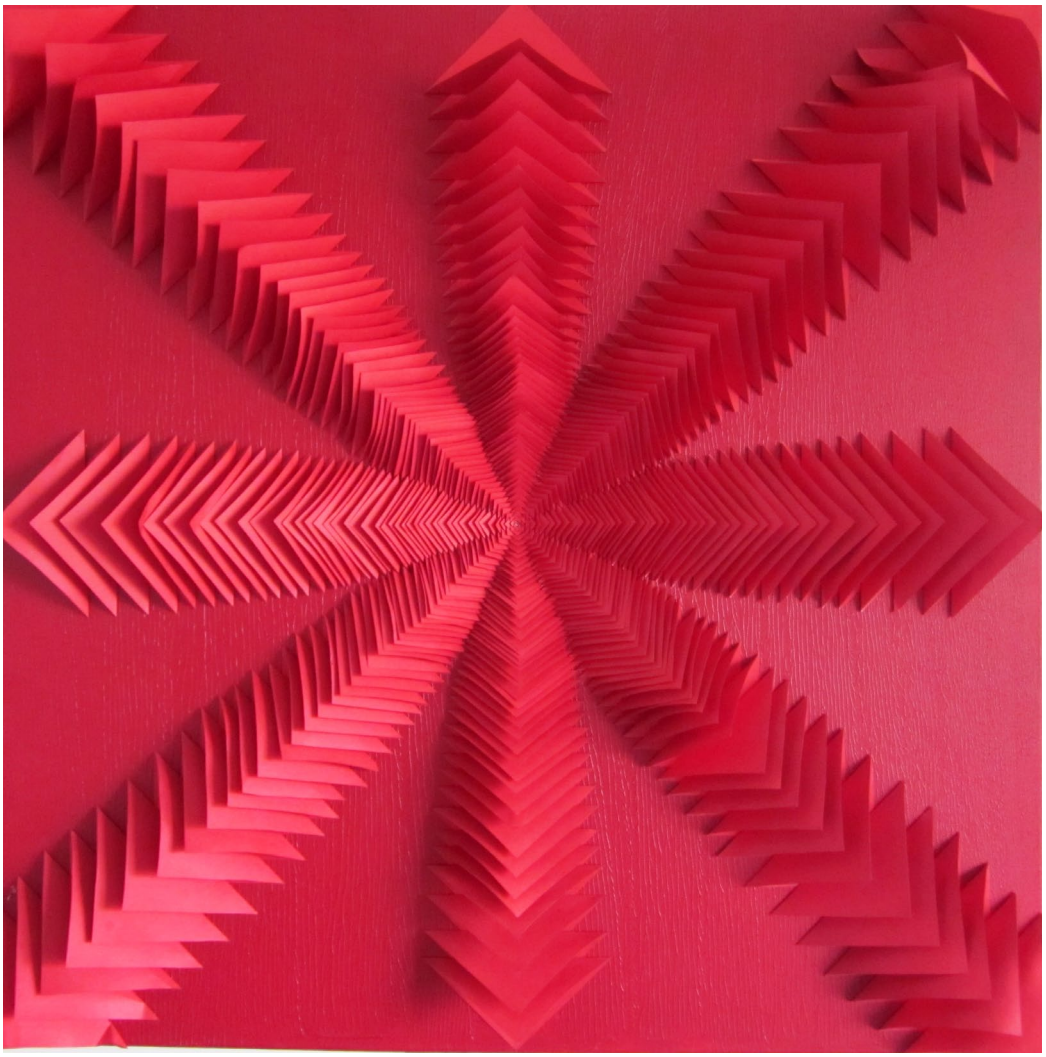
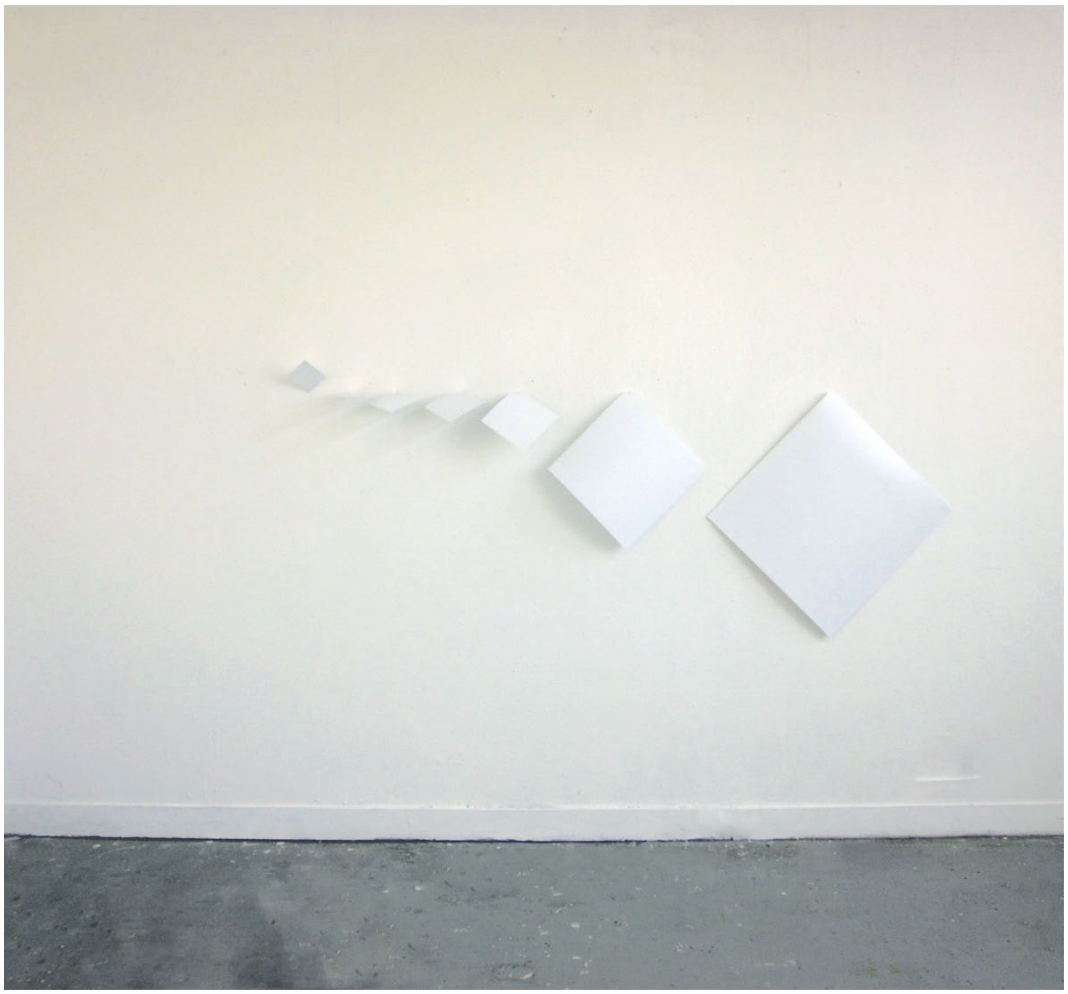


Fig.7

Fig.8



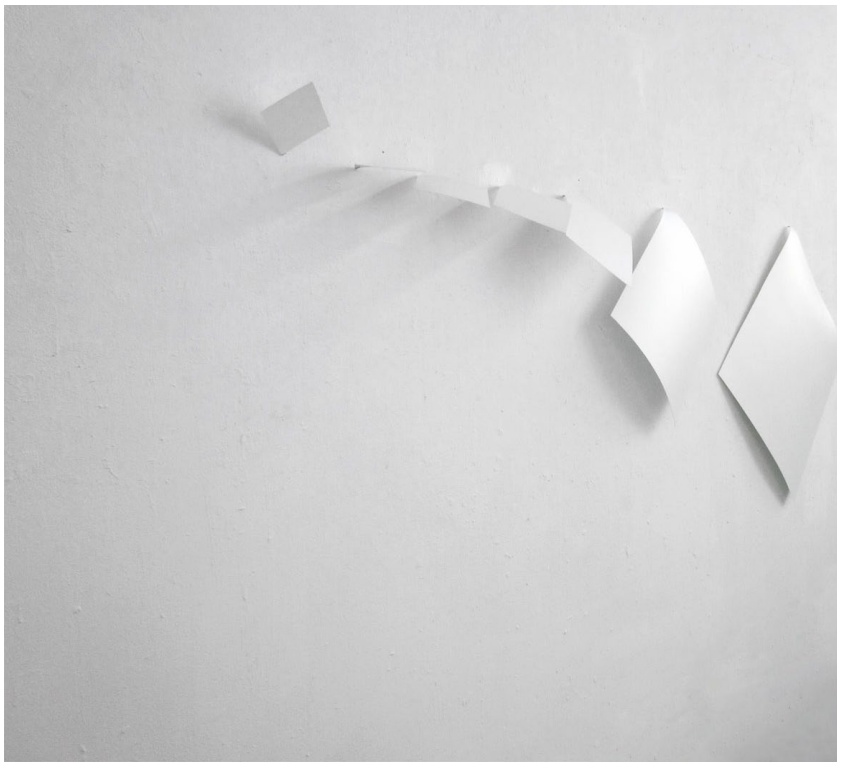


Fig.9

Liste avec toutes les propriétés de la forme

Opacité
Fragilité
Présence de croix
Présence de triangle
Te i nt e
Présence de rectangle
Tactilité
Volume
Elasticité
Dépliable
Résistance
Manipulable
Légèreté
Éphémère – aspect naturel du papier
Constructive
Conservation
Ouverture
Fermeture
Présence de rhombe
Présence de pyramide
Reflet- par rapport aux matériaux
Présence de l'ombre
Multitude de points de vue
Forme anguleux
Consistance
Aspect naturel
Blancheur
Brillance
Reliefs mineurs de la surface elle-même
Stabilité
Epaisseur
Illusion optique
Invariable – en ce qui concerne la forme elle-même
Superposition
Détournement
L'anamorphose

Fig.10

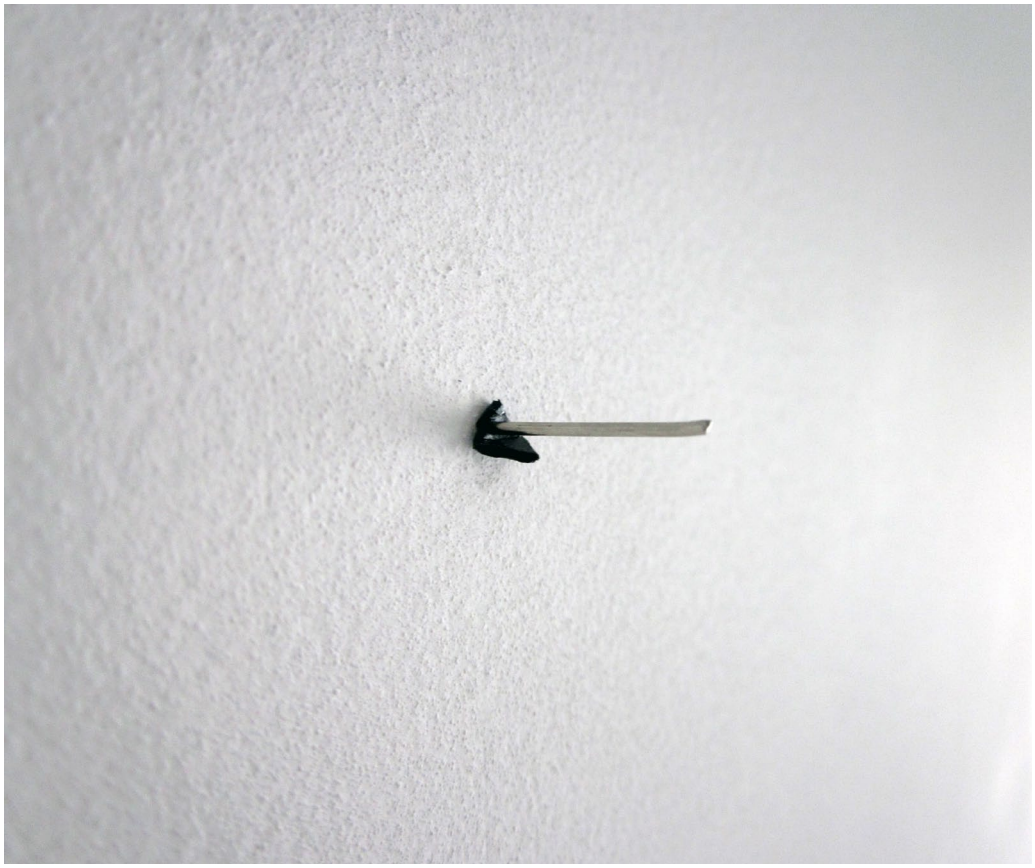
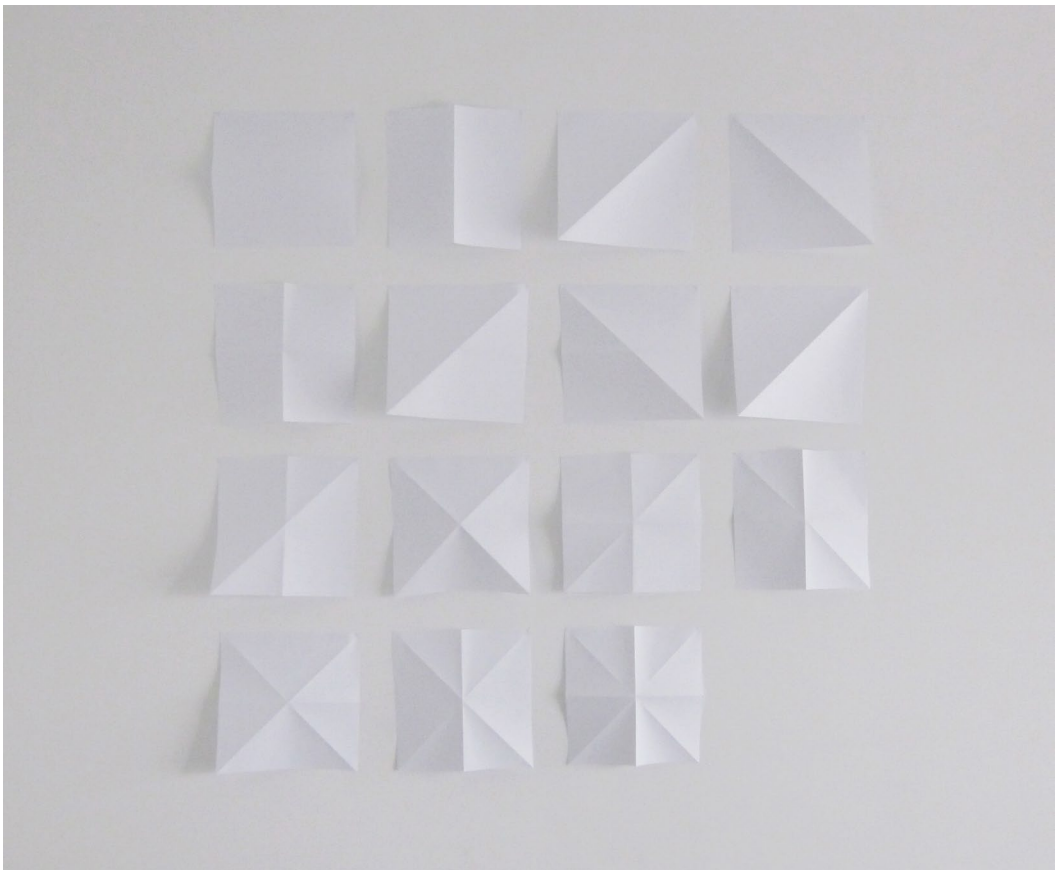


Fig.11

Fig.12



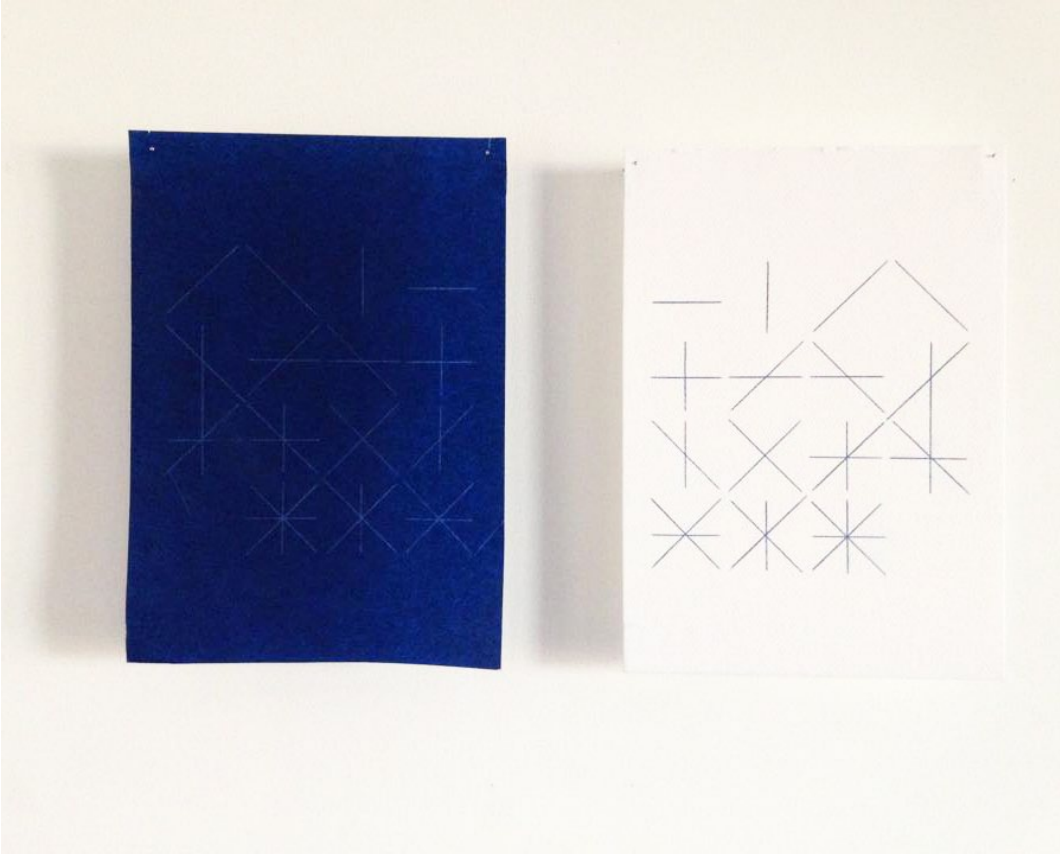
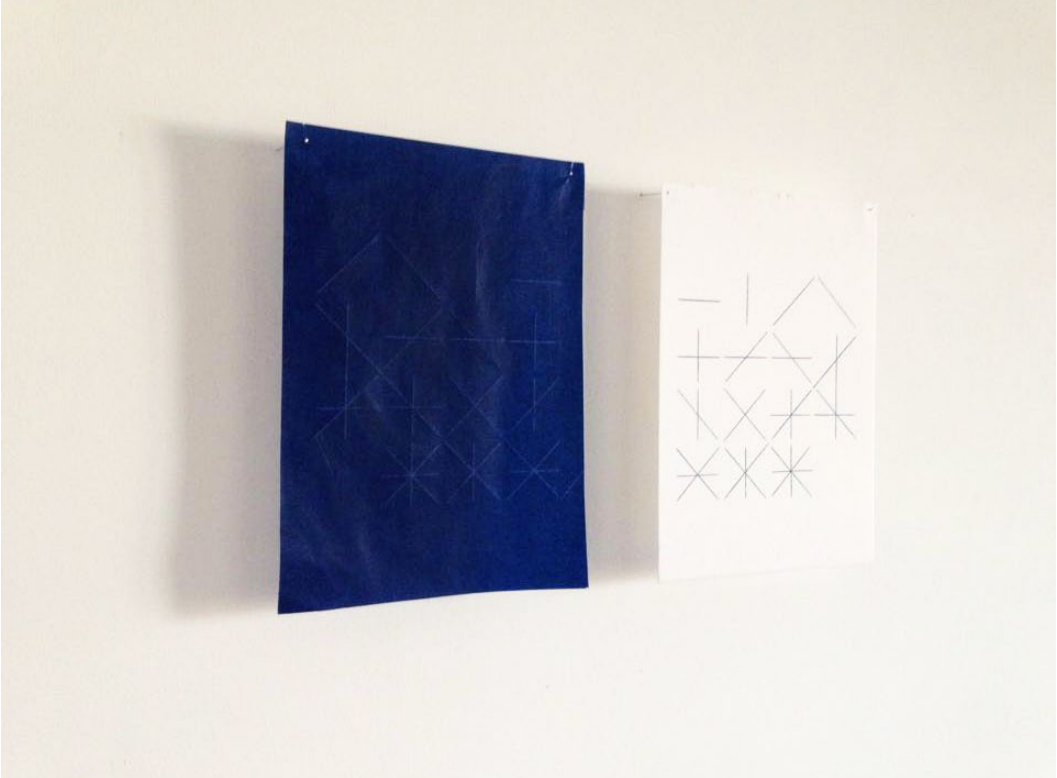


Fig.13

Fig.14



ŒUVRES D'ARTISTES
PHOTOGRAPHIES

Fig.15
Sol LeWitt
Folded Paper, 1971
Papier, 27.9 x 27.9 cm,
© The LeWitt Estate / Artists Rights Society (ARS), New York

Fig.16
Sol LeWitt
A Wall Divided Vertically into Fifteen Equal Parts, Each with a Different Line Direction and Colour, and All Combinations, 1970
Graphite sur mur
Tate Modern, Londres

Fig.17
Dorothea Rockburne.
Locus I-VI, 1972
Aquatint sur papier, 76 x 60 cm
Collection privée

Fig.17.1
Dorothea Rockburne
Egyptian Painting (Scribe), 1979
Technique mixte sur papier ,265 x 144 cm
Collection d'artiste

Fig.18
Dorothea Rockburne
Drawing Which Makes Itself: Neighbourhood, 1973
Duralar, crayon, feutre sur mur
Dimensions variables
The Museum of Modern Art, New York,

Fig.19
Dorothea Rockburne
Copal #15, 1977
Technique mixte, papier kraft, vernis, crayon, 99 x 73 cm
Loretta Howard Gallery, New York

Fig.20
Diogo Pimentão
DOBRA (dégradé), 2011
Papier, graphite et trombone
Galerie Yvon Lambert, Paris

Fig.21
Diogo Pimentão
FRACTION (DEPLOYEE), 2012
Paper, graphite - 200 x 200 cm
Galerie Yvon Lambert, Paris

Fig.22
Carl Andre
Crux 14, 2010.
Acier, 0,5 x 350 x 350 cm.
Galleria Alfonso Artiaco, Naples

Fig.23
Tony Smith
Die, 1962,
Acier, 182.9 x 182.9 x 182.9 cm
National Gallery of Art, Washington DC

Fig.24
Lygia Clark
Opposite Creature, 1961
Aluminium, charnières, 40 x 30 x 35 cm
Collection privée

Fig.24.1
Lygia Clark
Bichos, 1965
Vue d'installation

Fig.25
Robert Morris
Wall Hanging, 1969-1970
(Tenture), de la série Felt Piece
Feutre découpé, 250 x 372 x 30 cm
Donation Daniel Cordier, 1989
© Adagp, Paris 2007

Fig.26
Robert Morris
Untitled, 1970
Feutre industriel, 365 x 172 x 45 cm
(varies)
Virginia Museum of Fine Arts
© 2008 Robert Morris / Artists Rights
Society, New York

Fig.27
Robert Morris
Untitled (Tangle), 1967
Feutre, Dimensions variables, approximatives 296.7 x 269.3 x 147.4 cm
© 2015 Robert Morris / Artists Rights
Society (ARS), New York

Fig.28
Diogo Pimentão
Images documentaires d'une performance
Vernissage exposition RE :, ISBA Besançon
Du 24 janvier 2013 au 8 mars 2013

Fig.29
Niele Toroni
Empreintes de pinceau n°50 répétées en intervalles de 30 cm, 1999
Acrylique sur toile
100 x 100cm
Christie's, New York

Fig.29.1
Niele Toroni
Vue d'une exposition personnelle
"Hommage à Rimbaud", 2003
Du 10 Septembre au 11 Octobre 2013
Galerie Marion Goodman, New York

Fig.30
Frank Stella
Newstead Abbey, 1960
Peinture aluminium, 300 x 182 cm
Stedelijk Museum, Amsterdam

Fig.30.1
Frank Stella
The Marriage of Reason and Squalor, II, 1959
Vernis sur toile, 337.2 x 230.5 cm
The Museum of Modern Art, New York
© 2015 Frank Stella / Artists Rights Society (ARS), New York

Fig.31
Schéma de pliage
Forme de la cocotte en papier

Fig.32
Richard Serra
Verb List. 1967–68.
Mine de plomb sur paper, 2 feuilles, 25.4 x 20.3 cm chaque,
The Museum of Modern Art, New York
© 2011 Richard Serra/Artists Rights Society (ARS), New York

Fig.33
Sol LeWitt
Maquette for One, Two, Three, 1979
Assemblage de bois balsa, peinture, 57.9 x 29.5 x 29.4 cm
Smithsonian American Art Museum
Luce Foundation Center, 4th Floor, 50B

Fig.34
Jackson Pollock,
Number 1, *(Lavender Mist)*, 1950
Vernis et huile sur toile ,300 x 220 cm
National Gallery of Art, Washington DC

Fig.35
Robert Morris
House of Vetti II, 1983
Installation, feutre et acier, 246 x 243 x 91.5 cm
Fondation MACBA, Barcelone

Fig.36
John Cage
4'33", 1952
Detail de la couverture de l'Edition Peters score pour 4'33" (1960)

Fig.37
Yi King, le Livre des Mutations
Ce dispositif de 64 hexagrammes et de leurs commentaires et transformations est à la source de la pensée chinoise.

Fig.38
Table pliable. Sugao-Essential design in Japan.
En bois d'érable. 35 x 35 x 45 cm.

Fig.39
Tabouret en carton "Sac à Siège"
Monté : 47 cm x 30 cm

Fig.40
Leonardo da Vinci
Draperie pour une figure assise
Tempera grise, rehauts de blanc, sur toile de lin préparée grise, 26.6 x 23.3 cm
Saisie des Emigrés , 1793
Musée du Louvre, Paris

Fig.41
Simon Hantaï
Mariale m.c.3, 1962
Huile sur toile, 223 x 213 cm
Collection particulière

Fig.42
Simon Hantaï
Tabula, 1980
Huile et acrylique sur toile, 285,6 x 454,5 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

Fig.42.1
Simon Hantaï
Laissée, 1981-1995
Peinture acrylique sur toile, 309 x 230 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

Fig.43
Karla Black
Persuader Face (detail), 2009.
Poudre de plâtre, papier, craie, rouge à lèvres, ombre à paupières, laque pour cheveux
1520 x 1520 cm.
Galerie Gisela Capitain, Cologne; Kunstverein Hamburg

Fig.44
Karla Black
For Use, 2009
Cellophane, scotch, gelé de pétrole, peinture , 15 x 356 x 300 cm
Saatchi Gallery, Londres

Fig.45
Karla Black
Story Of A Sensible Length, 2014
Polythene, poudre de plâtre, peinture en poudre, 300 x 300 x 300 cm
GENERATION: 25 Years of Contemporary Art in Scotland
Scottish National Gallery

Fig.46
Jouet traditionnel, Japon
Papier et feuilles de plantes

Fig.47
Origami – formes variables

Fig.48
La forme de la cocotte comme jouet

Fig.49
Gonzalo Lebrija
Concord peak, 2014
Papier coton plié, 190 x 160 cm
Galerie Laurent Godin, Paris

Fig.50
Sol LeWitt
Straight Lines in Four Directions and All their Possible Combinations , 1973
Eau-forte sur papier, 27.3 x 27cm
Edition de 25 ex. + 10 EA
Tate Modern, Londres

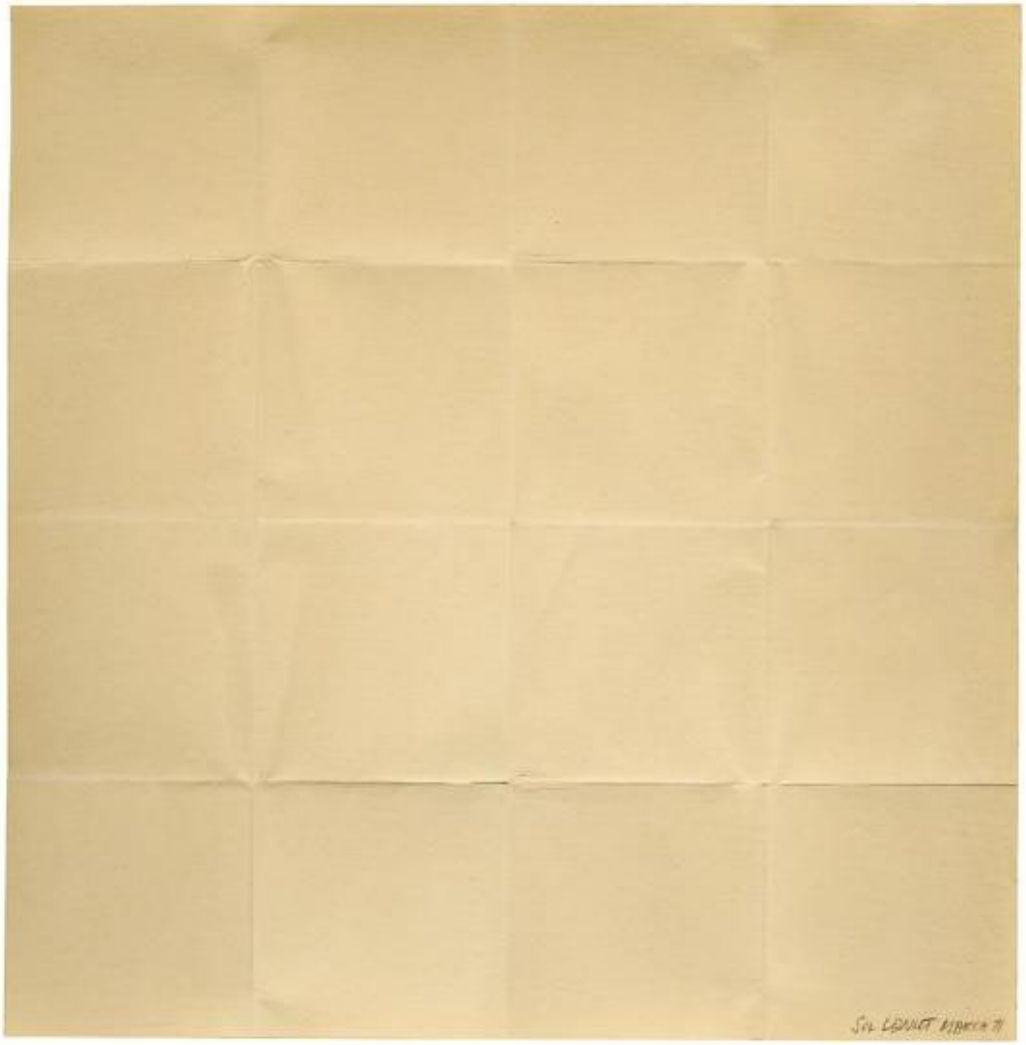


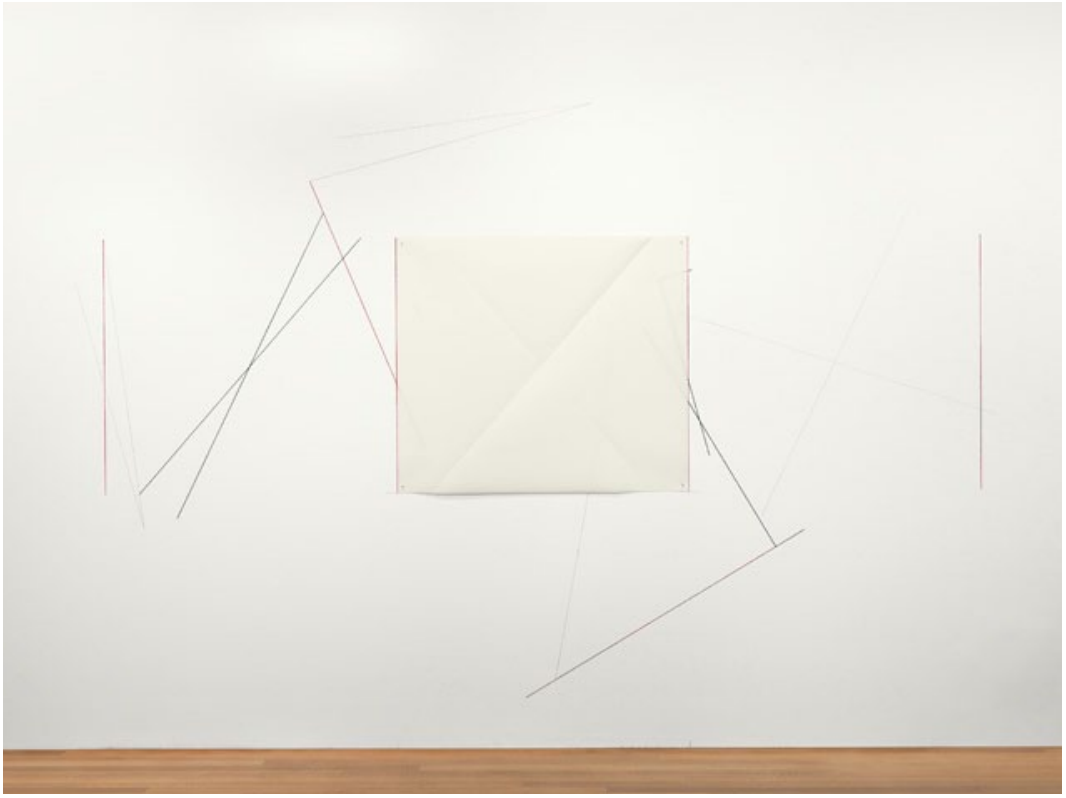
Fig.15

Fig.16

DIAGRAM
1
2
3
4
12
13
14
23
24
34
123
124
134
234
1234
1
2
3
4
This is a diagram for the Sol LeWitt wall drawing number 49 . It should accompany the certificate if the wall drawing is sold or otherwise transferred but is not a certificate or a drawing.
CERTIFICATE
This is to certify that the Sol LeWitt wall drawing number 49 evidenced by this certificate is authentic.
A wall divided vertically into fifteen equal parts, each with a different line direction and color, and all combinations.
Red, yellow, blue, black pencil
First Drawn by: Chris Hansen, Nina Kayem, Al Williams
First Installation: Jewish Museum, New York, NY. June, 1970
This certification is the signature for the wall drawing and must accompany the wall drawing if it is sold or otherwise transferred.
Certified by
Sol LeWitt
© Copyright Sol LeWitt
Date

Fig.17

Fig.18



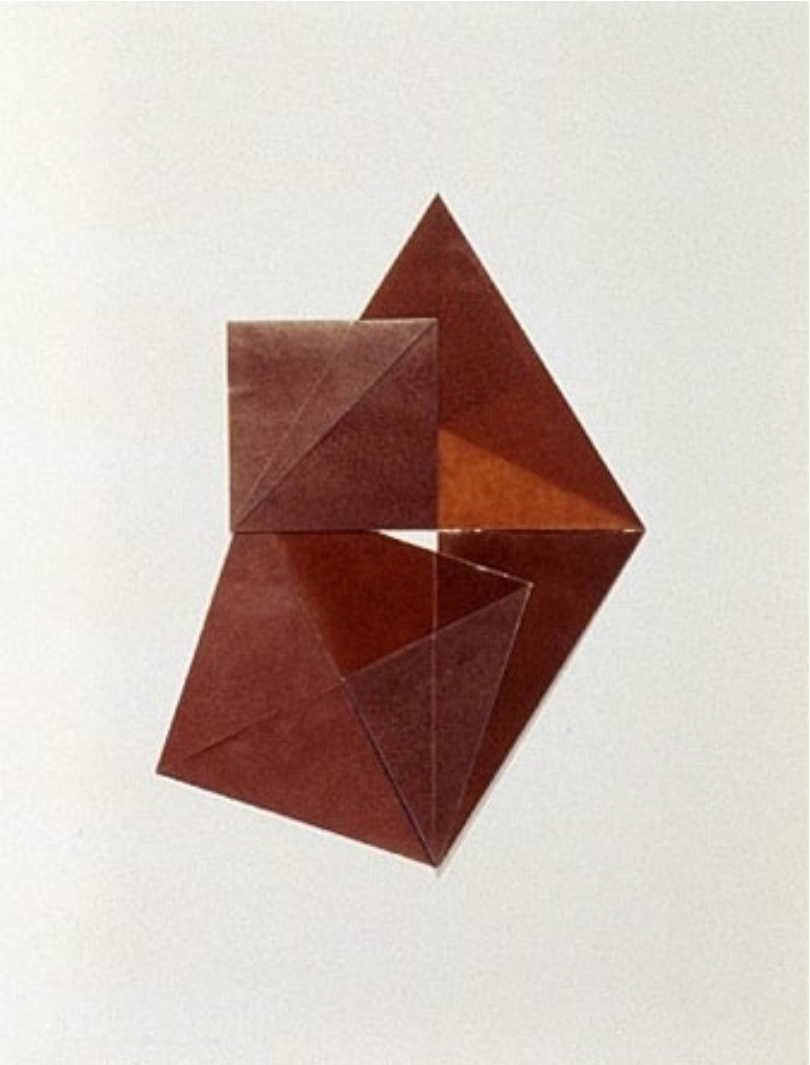


Fig.19

Fig.20

Fig.21

Fig.22

Fig.23

Fig.24

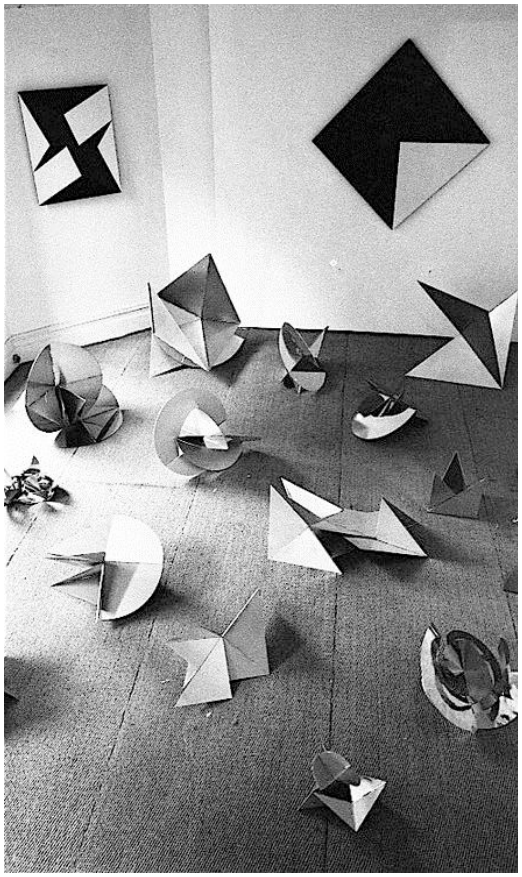


Fig.25

Fig.26

Fig.27

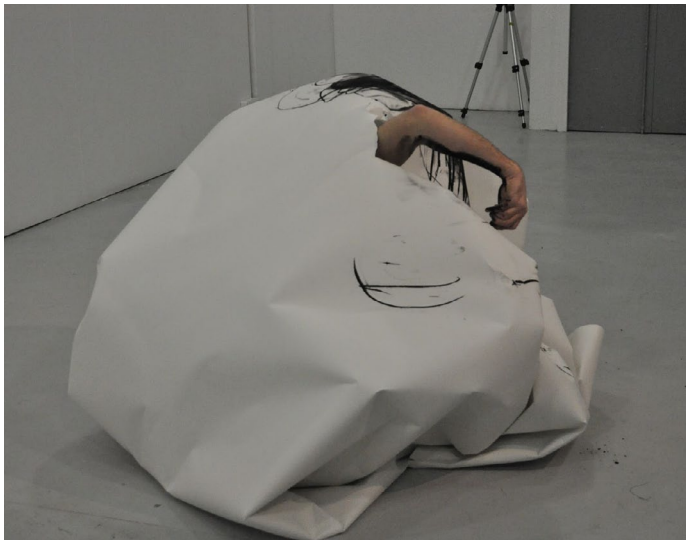


Fig.28

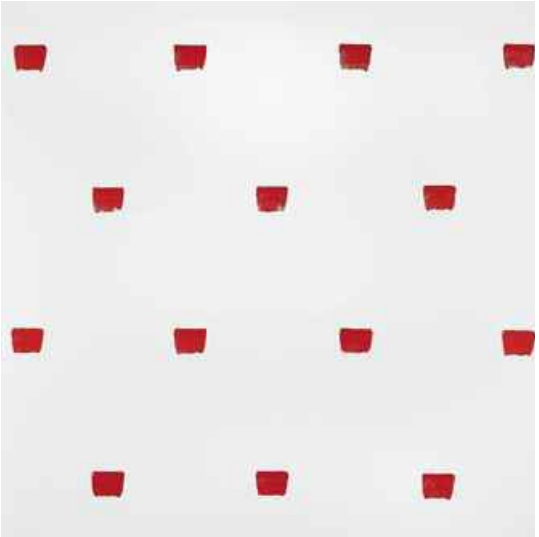


Fig.29

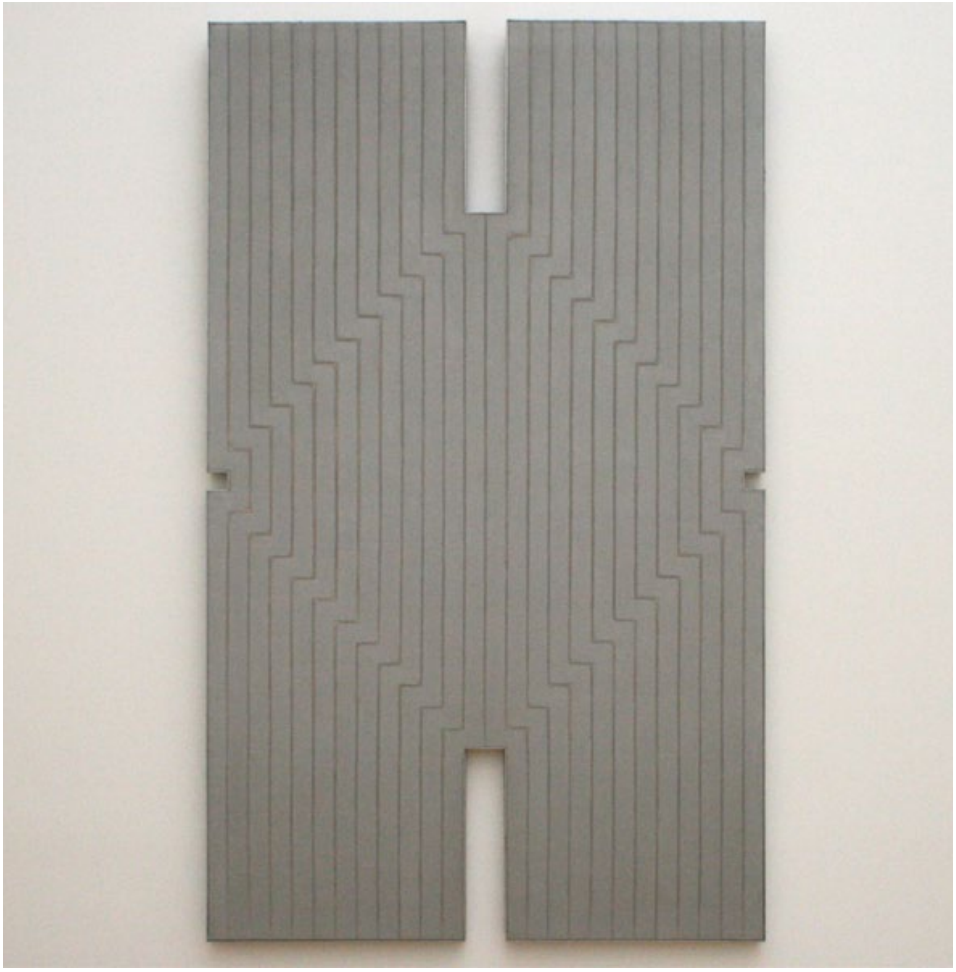
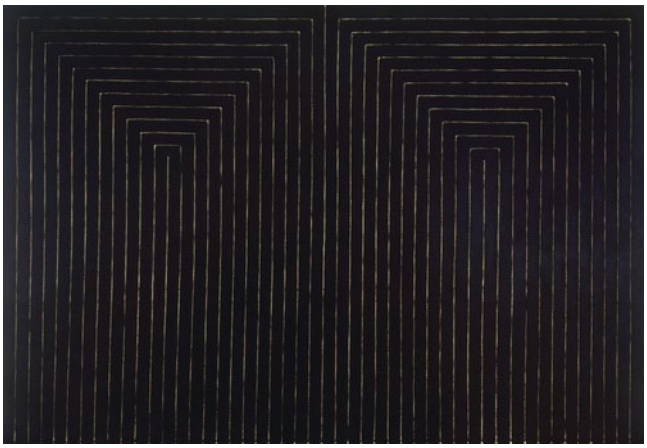


Fig.30



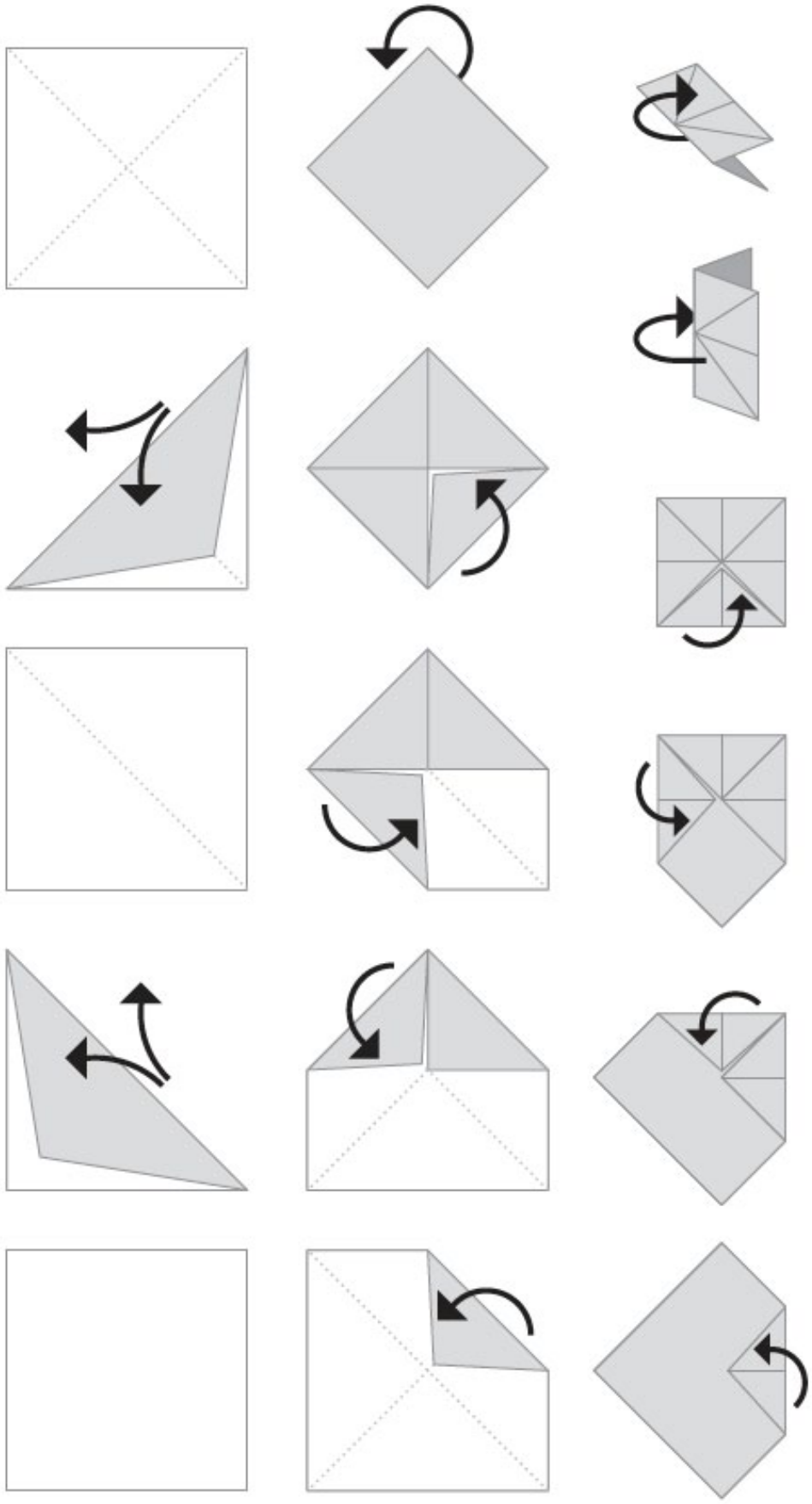


Fig.31

Fig.32

to roll
to crease
to fold
to store
to bend
to shorten
to twist
to dapple
to crumple
to shave
to tear
to chip
to split
to cut
to sever
to drop
to remove
to simplify
to differ
to disarrange
to open
to mix
to splash
to knot
to spell
to droop
to flow

to curve
to lift
to inlay
to impress
to fire
to flood
to smear
to rotate
to swirl
to support
to hook
to suspend
to spread
to hang
to collect
of tension
of gravity
of entropy
of nature
of grouping
of layering
of felting
to grasp
to tighten
to kindle
to heap
to gather

to scatter
to arrange
to repair
to discard
to pair
to distribute
to surfeit
to complement
to enclose
to surround
to encircle
to hide
to cover
to wrap
to dig
to tie
to bind
to weave
to join
to match
to laminate
to bond
to hinge
to mark
to expand
to dilute
to light

to modulate
to distill
of waves
of electromagnetic
of inertia
of ionization
of polarization
of refraction
of simultaneity
of tides
of reflection
of equilibrium
of symmetry
of friction
to stretch
to bounce
to erase
to spray
to systematize
to refer
to force
of mapping
of location
of context
of time
of carbonization
to continue

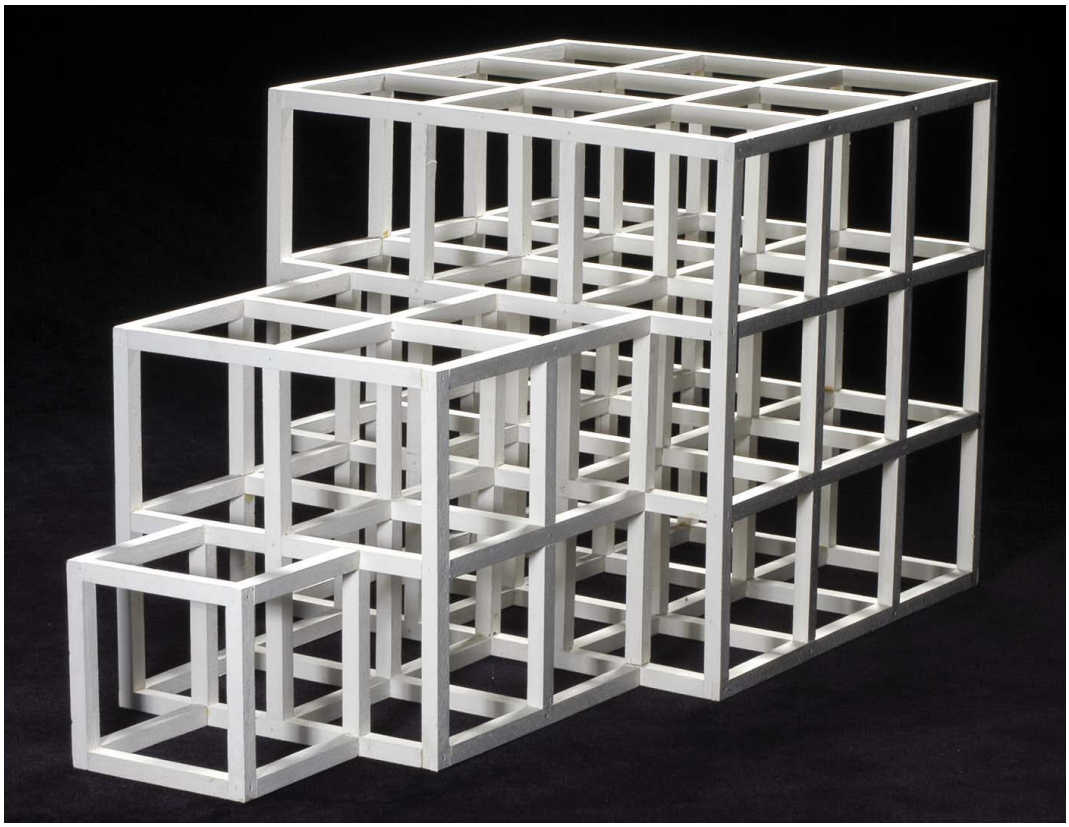


Fig.33

Fig.34

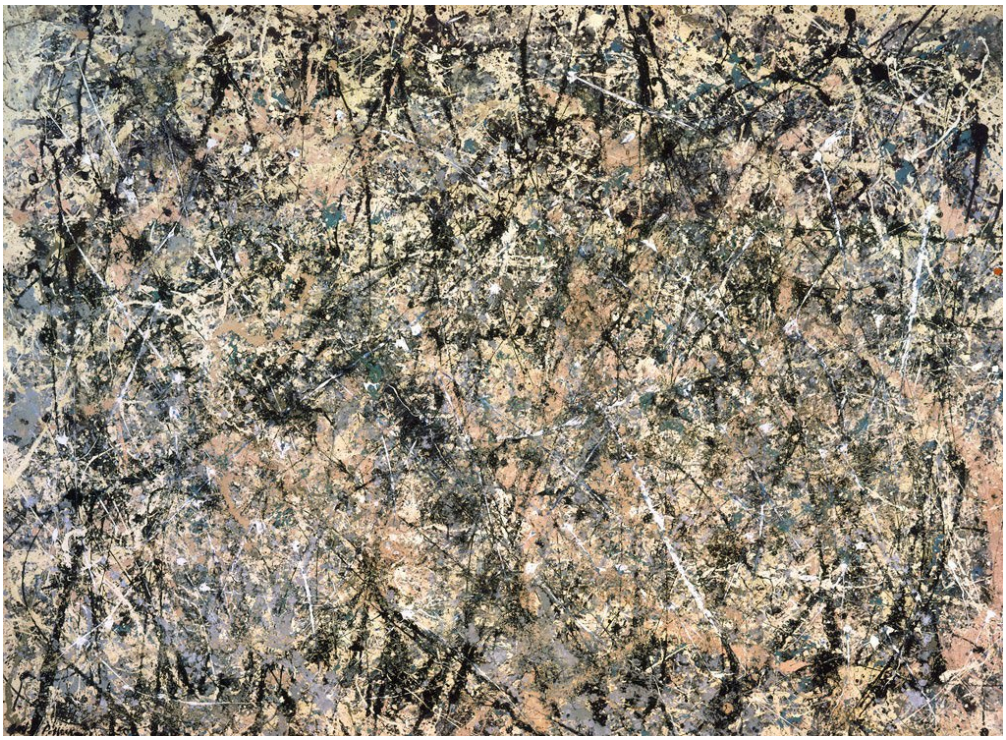


Fig.35

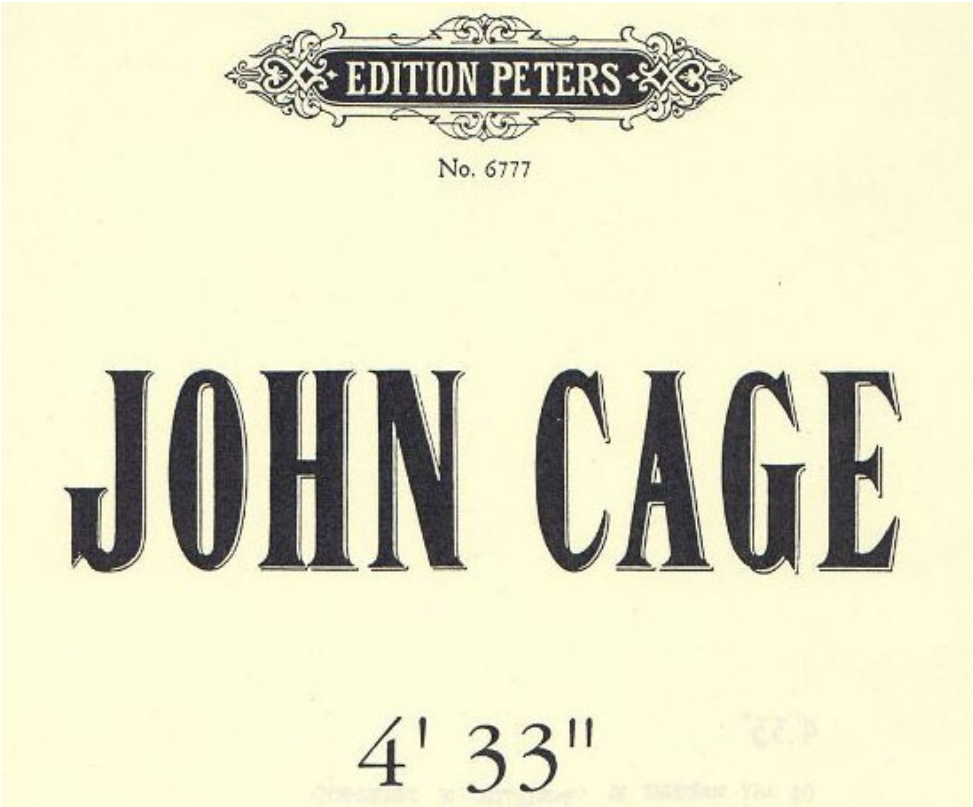


Fig.36

I

TACET

II

TACET

III

TACET

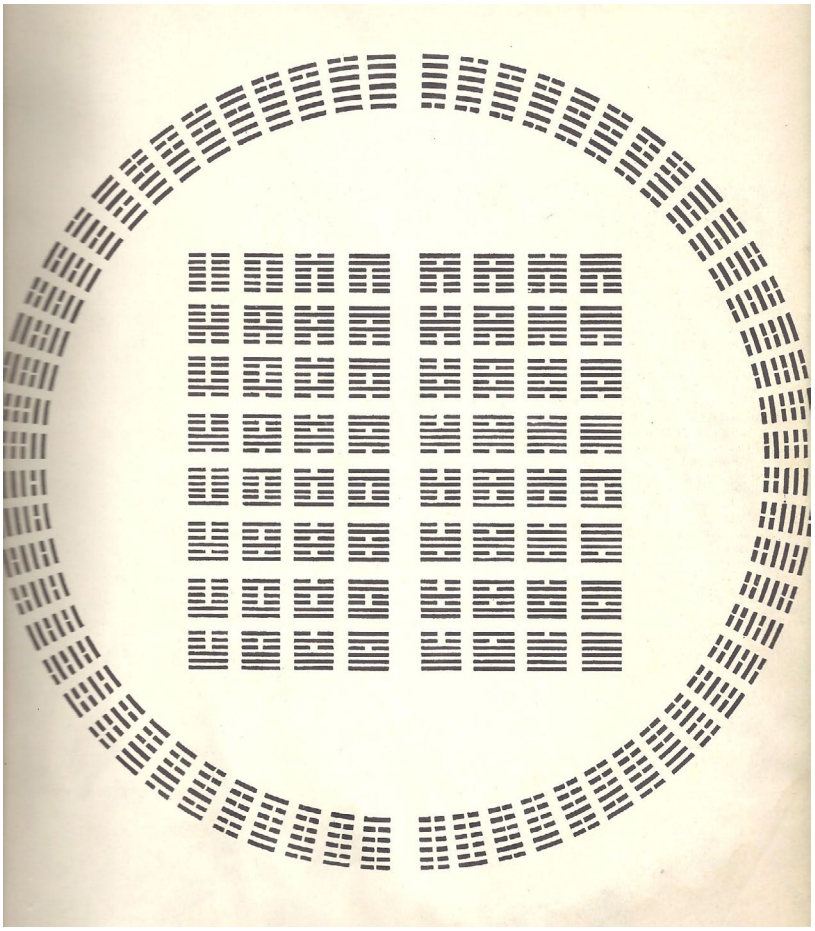


Fig.37

Trigrammes supérieur → inférieur ↓	☰ *qián* le Ciel	☳ *zhèn* le Tonnerre	☵ *kǎn* l'Eau	☶ *gèn* la Montagne	☷ *kūn* la Terre	☴ *xùn* le Vent	☲ *lí* le Feu	☱ *duì* la Brume
☰ *qián* le Ciel	1	34	5	26	11	09	14	43
☳ *zhèn* le Tonnerre	25	51	3	27	24	42	21	17
☵ *kǎn* l'Eau	6	40	29	4	7	59	64	47
☶ *gèn* la Montagne	33	62	39	52	15	53	56	31
☷ *kūn* la Terre	12	16	8	23	2	20	35	45
☴ *xùn* le Vent	44	32	48	18	46	57	50	28
☲ *lí* le Feu	13	55	63	22	36	37	30	49
☱ *duì* la Brume	10	54	60	41	19	61	38	58

Fig.38

Fig.39

Produit à double usage :
- Sac pourvu d'une pochette latérale à documents et d'une sangle pour le porter sur l'épaule, plié, il est maintenu à plat par un élastique
- Deplié il permet de creer un tabouret exceptionnellement pratique

Matières : carton ondulé double cannelure fabriqué avec des colles à l'eau et des fibres 80% à 100% recyclées

Produit entièrement recyclable

Fig.40

Fig.41

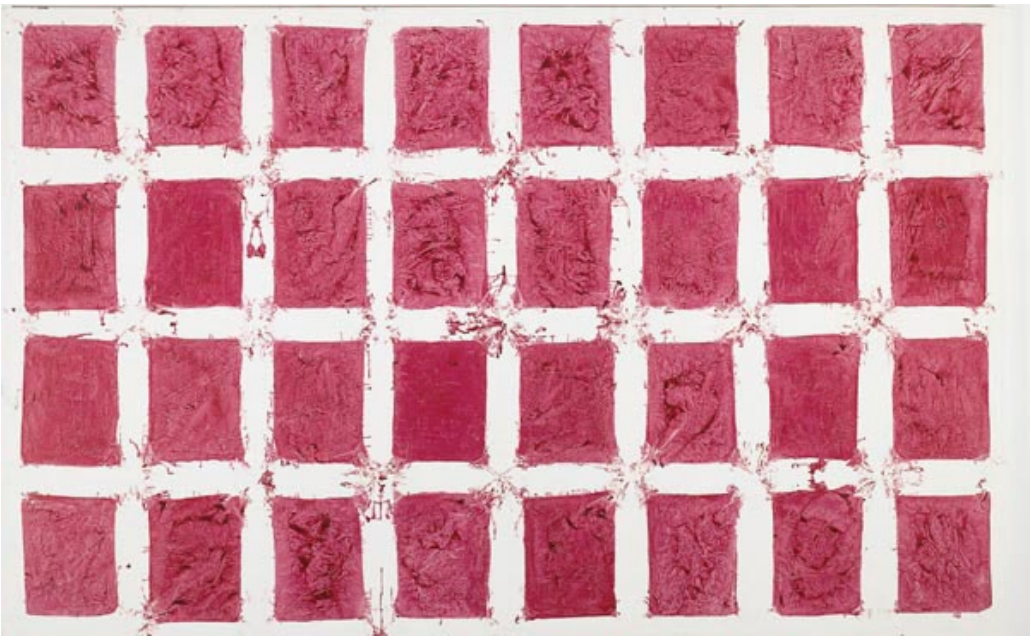


Fig.42

Fig.43

Fig.44

Fig.45

Fig.46

Fig.47

Fig.48

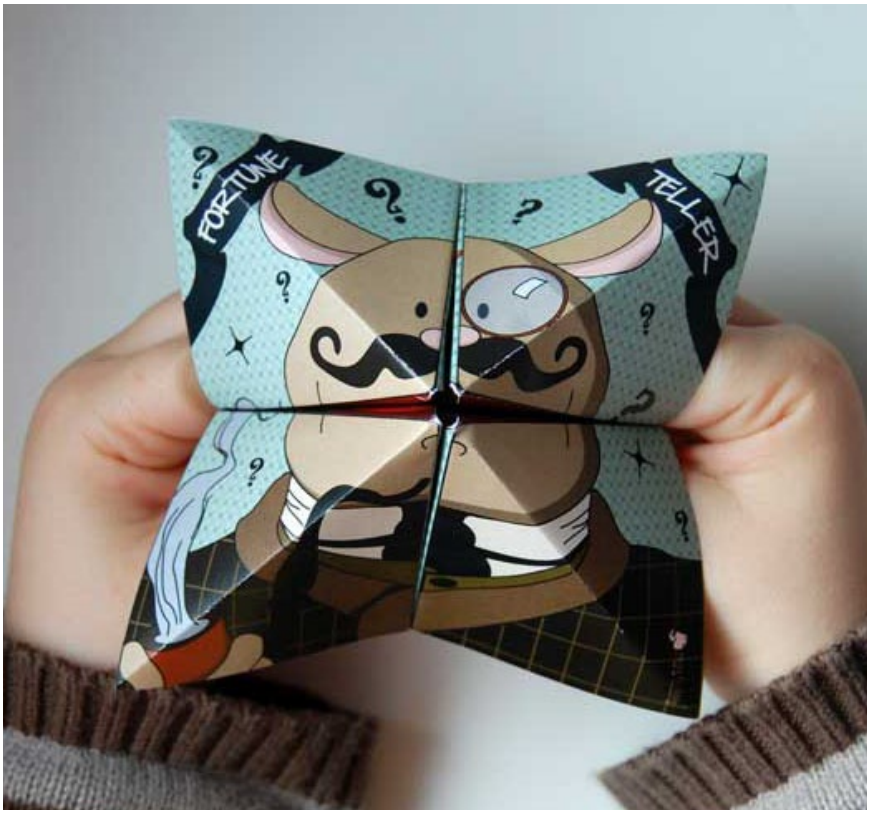
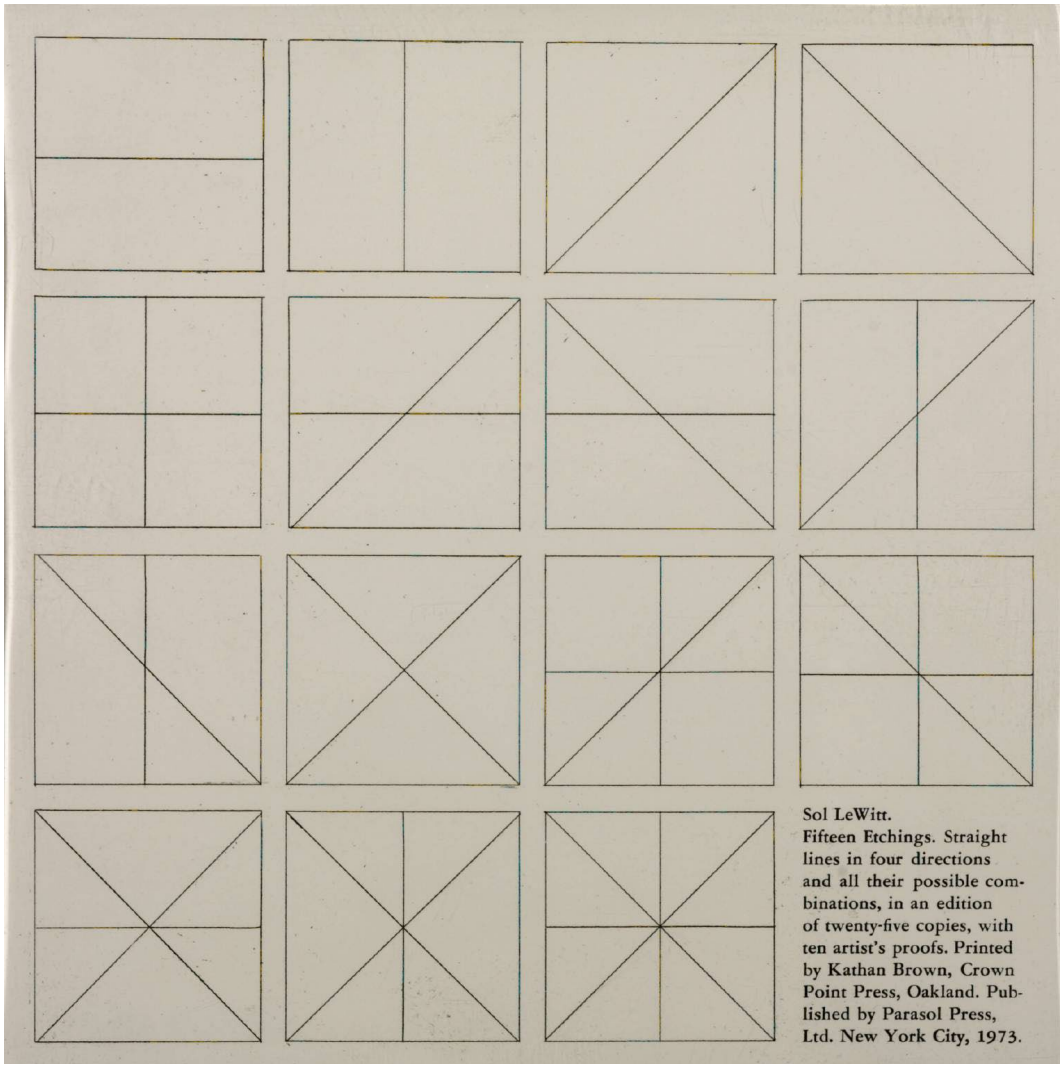


Fig.49

Fig.50



Sol LeWitt.
Fifteen Etchings. Straight lines in four directions and all their possible combinations, in an edition of twenty-five copies, with ten artist's proofs. Printed by Kathan Brown, Crown Point Press, Oakland. Published by Parasol Press, Ltd. New York City, 1973.

LE SILENCE CONTEMPLETIF

Dans ce chapitre, je vais me pencher davantage sur ce moment dans mes travaux plastiques où justement le principe d'auto-définition de l'œuvre est mis en question, au moins son fondement plutôt scientifique, du côté de la formule, par rapport à la présence très importante du matériau. On va voir, comment la domination de ce dernier arrive même à évacuer le geste artistique, pour donner l'importance à un autre, celui de l'accrochage, non pas comme un élément au sein de la conception de l'exposition, mais comme un élément qui déclenche le principe d'auto-définition. C'est dans ce changement qui se cache une perception autre de mon travail, qui n'a pas d'autant points en commun avec le désir de transparence et de faire voir une idée à travers l'œuvre. C'est dans la neutralité et le procès de formation de l'œuvre, qui devient naturelle, qu'un silence se dégage. Un silence contemplatif, dans la mesure où le spectateur est en face d'une œuvre qui se réalise même devant ses yeux, qui se forme avec le temps, dont l'évolution interne, le transforme à un organisme. Dans ce sens, une référence à la pensée chinoise et la pensée zen, sera présente, justement pour mettre en contexte, ce silence contemplatif qui pourra faire référence à la pratique de la méditation, mais surtout à l'idée de surmonter le physique.

Dans ce sens, le geste d'accrochage nécessitera des clarifications, dans la mesure où il se transforme d'un geste avec un rapport direct au matériau, tel que le pliage, à un geste artistique minimale, presque invisible, avec un minimum d'impact dans la réalisation de l'œuvre. Je vais faire référence à la philosophie de Vladimir Jankélévitch, notamment à la notion du presque-rien par rapport au geste artistique.

J'ai par ailleurs mentionné à plusieurs reprises la notion d'organisme, en le comparant à l'œuvre. Nous allons donc voir comment celle-ci ne se rapporte pas seulement au matériau, mais aussi à la manière dont ce dernier est réalisé, faisant référence à la notion de devenir, toujours chez Jankélévitch. Je vais aussi aborder la question de l'inframince, or comment l'œuvre d'art devient à peine perceptible, juste par rapport à son poids, dont la forme première est définie, mais dont la forme finale change toujours et dans ce sens « se définit » dans une durée de temps non déterminée, faisant référence aussi à l'organisme, du moment de son apparition à un instant non déterminé.

LE PRESQUE-RIEN DANS LE GESTE ARTISTIQUE

L'ACCROCHAGE

Comme j'avais déjà indiqué dans l'introduction de ce chapitre, il y a une autre chose qui se dégage du dernier projet personnel (Fig.2), que j'ai abordé jusqu'à présent et c'est un point primordial, entre une sorte d'accomplissement par rapport au principe d'auto-définition de l'œuvre, mais aussi une ouverture et une finalité en même temps. Ouverture vers un autre geste à partir duquel l'œuvre peut « se définir », qui ne sera plus le pliage.

En effet, je me suis rendue compte du fait, que la production finale, n'est pas seulement déterminée par le geste du pliage autour duquel la totalité de mes réflexions se tournait. Il existe une deuxième intervention sur le matériau, outre le pli, et c'est l'accrochage. L'accrochage, peut être vu à travers quelques angles, similaires, mais pourtant différentes. D'un côté, le fait d'accrocher une œuvre est l'un des éléments, peut être l'élément le plus important de l'exposition artistique, après le lieu d'exposition. C'est la réflexion autour de la disposition des œuvres dans l'espace, dont une importance cruciale est donnée afin de prendre en compte la présence du spectateur et de la conception du parcours de présentation des œuvres, pas très loin de la scénographie de l'exposition.

Une autre vision est celle de l'artiste, (parfois du régisseur d'œuvres), mais surtout de l'artiste qui lors de la réalisation de son œuvre doit réfléchir à la manière dont cette dernière

sera exposée, non seulement dans l'espace mais aussi techniquement en prévoyant le mode et les éléments nécessaires d'accrochage[88].

C'est justement, cette deuxième position face à l'accrochage qui a apporté plus d'intérêt dans le cadre de mes productions artistiques. Ce dernier n'était pas abordé avant comme élément de réflexion. Au contraire, je n'avais qu'une seule exigence, qu'il soit simple et presque invisible. D'où l'appropriation du clou très fin, voire parfois de l'épingle, comme moyen d'accrocher mes productions. Qu'ils soient fins ou pas, les moyens d'accrochage interagissent tout de même avec le matériau, comme dans le cadre de la Fig.11, où les dimensions de l'œuvre sont si petites que l'épingle, aussi fine qu'elle puisse être, écrase la forme. Ecrase dans le sens où elle ajoute un élément de plus qui normalement n'est pas censé être visible, déformant légèrement la forme du rendu final. Dans le cadre des plus grands formats, comme dans la Fig.2, l'accrochage reste presque imperceptible.

Pour qu'il n'existe pas autant d'éléments au sein de cette dernière figure, j'ai fait recours à la simplification, ou à la simple évacuation des moyens qui ne sont pas si nécessaires, essayant ainsi d'expérimenter davantage l'importance du matériau au sein du principe d'auto-définition, notamment par rapport à son poids. D'où l'idée d'utiliser uniquement l'accrochage comme geste artistique qui forme l'œuvre. Dans ce sens l'accrochage n'est qu'un élément qui interagit avec le matériau, de manière à ce qu'il parvienne à lui donner sa forme, de le « sculpter » en quelque sorte. D'où on peut s'interroger sur l'importance des éléments de l'exposition, et surtout de leur réappropriation au sein d'une pratique artistique, soit comme un geste artistique, dans mon cas, soit comme un matériau avec lequel nous pouvons créer des œuvres[89], voire créer des œuvres in situ pour le lieu de l'exposition, ne pouvant pas exister autrement.

Retournant à ma pratique, la réalisation du projet (Fig.8), montre l'idée de l'accrochage au mur comme un élément qui « crée » l'œuvre. Dans ce sens, c'est un geste presque invisible,

[88] L'idée de l'artiste qui prévoit le mode d'accrochage de son œuvre avant même son exécution, était évoquée par M. Christophe Viart, lors d'une séance de séminaire de méthodologie.

[89] Nous pouvons prendre l'exemple de Michel Verjux et ses sculptures de lumière où la lumière peut être vue comme un élément de l'exposition.

très simple, presque artistique ou presque rien[90]. Presque, ici et comme nous l'indique Vladimir Jankélévitch[91], se rapporte soit à quelque chose, quelque petit élément qui « nous manque pour compléter la collection »[92] soit il fait allusion au tout « sauf »[93]. Dans ce sens, l'accrochage est presque rien, un geste qui n'est presque présent, qui est proche du rien, de la présence de non-geste, de l'inexistence même du geste créateur. Dans ce sens, on peut dire que l'œuvre est presque rien, presque inexistante, puisque le geste qui la forme n'est qu'à peine présent ?

En effet, le geste créateur, dans ce cas l'accrochage est celui qui crée le rapport entre le matériau et le moyen d'accrochage, fusion et tension, en même temps. Fusion ou plutôt assemblage de deux éléments, polypropylène (plastique) et le métal du clou, où le clou perce le plastique. Mais aussi une tension puisque le clou est cet élément qui tient le plastique au mur mais qui le soutient en même temps. Il s'agit du fait que chaque carré de polypropène est d'abord cloué au mur, puis retourné de façon à ce que le clou « soutient » le matériau (Fig.9), en créant par la suite une tension. C'est ce presque-rien qui est « totalité en acte, au moins totalité naissante »[94], un moment primordial, presque invisible qui fait tout de même « naître » la définition du matériau, qui se définit lui-même par rapport au clou et par rapport à son poids.

Dans ce sens, le processus qui opère en parcourant « en sens inverse et détaille l'acte simple, centrifuge, spontané qui fait consister la matière et le fonctionnement de l'organisme »[95] mais aussi c'est un « acte drastique par lequel l'infini complexité nous est offerte comme indivisible simplicité »[96]. En effet, comme j'ai déjà évoqué au début de ce chapitre, cette œuvre (Fig. 8 et 9) peut être vue, comme un organisme, comme un tout dont les éléments fonctionnent ensemble afin de le former[97]. La « lecture », au sens d'appréhension de l'œuvre, même est suggérée afin d'insister davantage sur ce caractère organique, au sein duquel la logique d'une évolution est présente. Lorsqu'on est en position de départ d'une simplicité pour aboutir à un

[90] J'emprunte la notion du presque-rien de Vladimir Jankélévitch, que sera abordée dans ce chapitre.
[91] Jankélévitch, Vladimir, *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien, La manière et l'occasion*, Paris, Seuil, 1980
[92] *Ibid.*, p.54
[93] *Ibid.*
[94] *Ibid.*, p.56
[95] *Ibid.*, p.58
[96] *Ibid.*
[97] L'idée de l'appréciation de l'œuvre comme organisme, sera abordée davantage dans la partie suivante.

organisme (donc plus complexe), le presque-rien de l'accrochage ne fonctionne qu'en nous rappelant d'où le reste se développe. C'est « une indivisible simplicité »[98] qui forge les deux éléments de telle manière qu'ils arrivent à créer dans leur ensemble une production plus complexe.

Et si on se met du côté de la simplicité, peut-on dire que sa présence dans l'art n'a rien de métaphysique, mais au contraire ce n'est que le résultat de la nature humaine ? Sous la nature humaine il faudra comprendre, les habitudes, caractérisées souvent comme des vices. N'est-ce pas justement la paresse chez l'être humain qui cherche à faire ce qu'il faut de la manière la plus simple possible ou de ne rien faire du tout ? C'est l'idée du « fainéant »[99] qui est abordée dans la philosophie de vie personnelle de Marcel Duchamp. Puisque nous avons abordé la question du rien, du presque-rien, la paresse pourrait-elle s'y qualifier ?

En se mettant dans une position plus critique de mon propre travail, je pourrais ainsi dire que la simplicité était cherchée de ma part, justement parce que la paresse avait été présente. Pour Marcel Duchamp, c'était une façon de s'extraire de la société, de devenir invisible[100], mais aussi de se mettre en position d'attente, d'où une autre raison de la naissance de la notion d'inframince. La paresse pourrait-elle être la source non plus conceptuelle du geste minimaliste des artistes des années soixante, les artistes en général, qui n'exécutent pas leurs œuvres manuellement, mais font recours aux fabricants industriels. Dans ce sens, les ready-mades de Duchamp, sont-ils eux aussi la réponse parfaite au sein de sa philosophie de la paresse ou simplement une réponse possible dans la quête de l'inframince, où l'action de l'artiste devient quasiment imperceptible ?

---

[98] Reprise de la citation de la note de bas de page 84.

[99] Davila,Thierry, *De l'inframince : Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, Editions du Regard, 2010, pp.43-44

[100] *Ibid.*

LE DEVENIR DE L'ŒUVRE PAR RAPPORT A SON POIDS

Comme j'ai déjà indiqué à plusieurs reprises, le matériau occupe une grande place au sein de ma pratique (avec le geste du pliage, une propriété a été explorée et mise en avantage, lors de l'application du processus d'auto-définition de l'œuvre). Au bout de mes recherches autour de l'épaisseur en interaction avec le pli, j'ai abouti à une autre propriété, qui prend la place du pliage, c'est le poids. C'est par rapport au poids, justement, que l'épaisseur se détermine, d'où on peut dire que le poids du matériau la précède en quelque sorte, et puisque je suis à la recherche de la propriété originaire du matériau, j'ai eu l'envie de faire des recherches plastiques plus approfondies.

J'ai déjà évoqué la manière d'accrochage de ma production qui s'inscrit dans cette logique autour du poids, mais je ne me suis pas arrêtée sur la forme sous laquelle se réalise l'œuvre. La forme du carré est à la base originaire, héritière de la forme de la cocotte après simplification[101], en tout il y a sept carrés dont les dimensions augmentent (Fig.8 et 9). Ce principe d'une série qui rappelle l'effet de la poupée russe, est lui aussi déjà employé au sein de mes différentes productions (Fig.1, 5, 7), parce que le tout fait partie d'un ensemble, d'un processus de déduction de mes recherches.

L'idée derrière cette production (Fig.8 et 9) est de montrer l'importance du poids du matériau à travers le geste simple d'accrochage. Ce qui m'intéresse le plus est justement ce moment où le poids commence à prédominer la forme où la tension provoquée par l'accrochage est brisée par le matériau. En augmentant les dimensions[102], nous sommes, en tant que spectateurs, dans la mesure de percevoir la conquête du matériau. Dans ce sens, il existe une évolution interne, au sein même de la production, qui nous montre un processus poïétique qui porte en soi quelque chose de l'ordre de l'organique.

---

[101] La forme du carré parfait qui est au fond dans la « naissance » de la forme de la cocotte en papier.
Voir, Chapitre II, première partie intitulée : Du défi à la règle.

[102] Une recherché autour de l'interaction du carré à l'accrochage avec la force de gravitation était réalisée avant, pour déterminer les dimensions exactes ou le poids prédomine la forme.

Je vais me centrer plus sur la manière dont l'œuvre se réalise en prenant la notion de « devenir »[103], chez Jankélévitch, qui contient plusieurs facettes. D'après lui, « le devenir est l'insaisissable manière d'être »[104], dont le temps est la façon de l'acte de faire. Dans mon cas, le travail organique « devient », sans qu'on sache quand exactement, il reste insaisissable et presque impossible de savoir quand, à quel moment il devient tel qu'il est. D'après Jankélévitch, c'est une « dimension selon laquelle l'objet se défait sans cesse, se forme, se déforme et se transforme »[105] et une « modification continuée »[106]. Cette modification continuée dans le temps, dont il nous parle est justement l'une des caractéristiques de ma production artistique, dans la mesure où cette dernière « devient » dans le temps. Ce que je veux dire par là est que l'accrochage fixe l'œuvre au mur, mais c'est le temps et l'interaction avec la force de gravitation qui fait « devenir » mon travail et la forme que le résultat final obtiendra.

Certes, on voit tout de suite après l'accrochage, une modification de la forme première (cette fois le carré), mais celle-ci continue de se « déformer » sans cesse. Sans cesse parce que c'est au poids du matériau d'interagir avec la force de gravitation, de telle manière que la tension, provoquée par le clou se défait avec le temps. Il ne s'agît pas ici d'un procès qui se réalise tout de suite, devant nos yeux, au contraire « c'est l'opération de libre volonté »[107] du matériau et de la force de gravitation. « L'évolution organique, suggérant des idées d'éclosion, d'épanouissement, de fleurissement, permet de comprendre par analogie ce quelque chose qui, dans le devenir, s'ouvre et se déploie sans cesse. »[108]. Et l'évolution organique en tant que telle est présente dans ma composition, il y a le stade où la forme domine le matériau (pour simplifier), ensuite au fur et à mesure on s'approche du stade qui sera le point primordial de basculement où le matériau dominera, jusqu'à sa conquête absolue. Il convient d'ajouter le fait que dans la pensée de l'accrochage, il existe la réflexion préalable qui doit prévoir où et

[103] Jankélévitch, Vladimir, *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien, La manière et l'occasion, op.cit.*, p.30
[104] Ibid.
[105] *Ibid.*
[106] *Ibid.*
[107] *Ibid.* p.31
[108] *Ibid.* p.33

comment il se réalisera, alors que dans l'évolution organique, cela ne se fait que d'une manière innée, que je ne suis pas dans la mesure de prévoir.

Une telle logique pourrait être appliquée aussi dans le cadre de la série de feutres (Fig.25, 26 et 27) de Morris qui a l'intérêt de montrer la primauté du matériau. Il laisse donc la liberté de fabrication de l'objet à la gravité et au poids du matériau. Les formes avant l'accrochage sont des rectangles et des carrés, comme dans mon cas, mais une fois accrochées au mur, elles ne sont plus rectangulaires et leur forme est finalement déterminée par le matériau. Dans le cadre de sa série ou dans mon projet, c'est le poids de la matière qui donne la forme. Mais au sein de son travail, il existe aussi une évolution (Fig.26), nous sommes dans la mesure de voir comment l'interaction avec la force de gravité devient de moins en moins perceptible dans la mesure où il laisse des bandes découpés à l'extérieur, en laissant au milieu la partie stable qui forme en quelque sorte le corps de sa sculpture (Fig.26). Le changement est intéressant notamment dans le fait que la forme première n'est plus un rectangle visible, la base ne tant que telle est le rectangle, mais la manière dont le geste est appliqué fait qu'elle devienne moins perceptible. Si on remonte encore plus dans le temps (Fig.27), on voit que ses œuvres deviennent de moins en moins ordonnées en s'approchant plus aux corps biologiques qui renvoient autant au libre développement de la forme, comme une évolution organique qui va dans tous les sens, mais qui va aussi à la décadence.

L'autonomie du travail devient si grande que ce dernier pourra, en quelque sorte, se transformer lui-même, évoluer comme un organisme vivant qui avec le temps exclue certains des éléments ne lui servant plus à rien[109] pour arriver à la forme épurée autosuffisante de son existence. La présence de la courbe même est un élément nouveau au sein de ma pratique, mais aussi à celle de Morris, parce que dans son cas elle prend de plus en plus de puissance. C'est donc dans la courbe que l'organique apparaît, comme dans le cas de Morris : « (…) Le feutre est associé à l''anatomie, il renvoie au corps – il est comme de la peau. La façon dont il prend forme, avec pesanteur, tension, équilibre, et sa faculté kinesthésique, j'aimais tout cela (…) »[110].

[109] Je peux citer l'exemple du corps humain, avec l'appendice par exemple qui n'est qu'un organe qui ne sert plus à rien, dont le non-fonctionnement est dû à l'évolution humaine.

[110] Paton, Phil « Robert Morris and the Fire Next Time », *Art News*, New York, vol.82, n⁰ 10, Décembre, 1983, p.91

Dans certains de ses travaux, plus tardifs, mais toujours de la même série de feutres, on peut constater la présence organique certes, mais qui s'approche de plus en plus à l'être humain (Fig.35). On a vu comment une évolution interne opérait pour arriver à une organicité, dite végétale. Mais il ne faut pas oublier, qu'ils existent des comparaisons de ses sculptures aux organes sexuels, pourtant réalisées à l'aide d'un rectangle dont les plis créent des formes. Est-ce que dans ce cas l'interprétation ne devient pas plus importante que l'œuvre en tant que telle, en s'approchant plus à la discipline de la psychanalyse de l'œuvre ?

LA PERFECTION SILENCIEUSE ET ZEN

Dans cette partie je vais faire référence à l'au-delà de l'image d'une formule appliquée à l'art, là où il existe une autre chose, dans la forme pliée, un silence qui se projette, un silence contemplatif qui attire le spectateur sans qu'il s'en rend compte. Dans ce sens, c'est aussi le centre de ma recherche autour de la définition du matériau afin de donner à voir une sorte d'essence de l'art en général, qui est rendue possible justement à cause de ce «au-delà» qui se déclenche chez le spectateur.

Mais qu'est-ce que cela veut dire plus exactement ? Je ne vais pas faire référence à un philosophe concret, mais plutôt à une culture, à une philosophie de vie du côté de l'Orient, notamment du Japon. Nombreuses sont les références de la culture japonaise à ma pratique, en commençant par l'utilisation du papier et l'art du pli, en tant que tel jusqu'à la quête de cette économie de l'expression propre à la philosophie zen où le corps, dans mon cas celui du spectateur sera transporté à un autre niveau vers une contemplation silencieuse. Je vais tenter dans cette partie de démontrer le principe de fonctionnement de la pensée zen, là où il trouve des similitudes avec ma pratique afin de voir où ils trouvent des points communs.

Dans un premier temps, en mentionnant la culture japonaise, c'est « la science de la matière, qui a pour objet, l'origami »[111], comme dirait Deleuze de la matière du baroque, telle

[111] Deleuze, Gilles, *Le pli : Leibniz et le baroque, op.cit.*, Chapitre I

qu'il l'a conçoit au sein de son ouvrage, utilise le modèle de l'origami[112]. Ce qui est très proche de ma pratique outre l'utilisation du même matériau (donc du papier), c'est l'utilisation des règles simples pour la création des pliages mais aussi « un champ d'action limitée dès le départ »[113], dans ce sens la simplicité et la règle (le principe d'auto-définition) sont toujours présents. La simplicité trouve aussi une place dans la forme de base à partir de laquelle les pliages se réalisent, c'est notamment le rectangle ou encore plus souvent le carré, justement grâce à son côté symétrique qui facilite la réalisation du pli en trois dimensions. Puisque le pli au final, comme j'ai déjà abordé au premier chapitre, n'est qu'une déformation, « une direction donnée dans le plan de la feuille »[114], dans ce sens le principe d'auto-définition trouve une place, dans le côté de donner une direction, un geste à partir duquel et par rapport auquel le matériau trouve sa direction, sa définition.

Mais justement, dans ce geste imposé au matériau, que la stabilité de ce dernier est brisée, parce que le plieur de papier « impose à la feuille des situations de conflit »[115], de tension entre ce qui lui est naturel, sa forme préfabriquée et ce que l'artiste lui impose. N'est-ce pas justement l'origine du pli, inscrit sur la croûte terrestre[116], une inscription dans le temps d'un pliage ? Mais le pli se trouve aussi organique au sein même du corps humain, dans la formation de ses organes et de son être[117].

La référence à l'origami consiste parfois dans la reprise de certains éléments, comme la règle et le pli dans mon cas, mais aussi dans la répétition. Une répétition de mise à plat des plis qui exige, comme la règle une concentration immense, mais aussi une quête de perfection. Perfection dans l'exécution de l'ensemble, qui devient plus compliqué justement parce que le geste est répété et pourrait l'être indéfiniment dans le temps.

---

[112] Origami en japonais signifie l'action de plier du papier – *ori* : plier et *gami* : papier.
[113] Correia, Jean-Claude et Rappard, Philippe, « De l'art…les plis », *Cahiers de médiologie*, n°4 *Pouvoirs du papier,* Paris, Gallimard, 1997, p.3
[114] *Ibid.* p.6
[115] *Ibid.*p.7
[116] *Ibid.*
[117] La question est développée davantage au premier chapitre, dans la partie sur le pli et la référence de Gilles Deleuze.

Dans ce sens le travail de Niele Toroni, trouve sa place (Fig.29). Dans sa pratique il utilise un geste simple : l'empreinte rectangulaire de sa brosse numéro 50 posé d'un intervalle de 30 cm sur différents supports, surtout des murs. D'un côté c'est un travail purement conceptuel, mais tout de même la présence de l'auteur trouve une place importante, en effet même dans ses compositions, ordonnées par la géométrie, les traces de brosse sont différentes, même si à la base dans son principe elles devaient être toutes identiques et parfaites. Faites à la main, elles montrent tout l'intérêt de son travail, chacune d'entre elles est différente, la quantité de la peinture présente est différente aussi, d'où la présence organique de son médium.

Mon travail possède aussi ce côté organique, dont j'ai parlé à plusieurs reprises, dans l'application du geste et non pas dans la formule. Je pourrais, comme peut le faire Niele Toroni, facilement me tourner vers l'industrie par exemple, pour trouver une machine qui appliquera la peinture ou qui effectuera le pliage, pour arriver à une perfection totale. Mais, ce sera une perte du moment de réalisation de l'œuvre faite à la main, comme elle était tout au long de l'histoire de l'art, avant l'arrivée de l'ère industrielle.

Cela ne veut pas dire que le pliage, dans mes compositions (Fig.2) est mal fait pour qu'on perçoive le geste, au contraire il s'approche du pliage fait à la machine, mais si le spectateur passe suffisamment de temps devant un de mes travaux, il pourra apercevoir le côté imparfait.

D'où la nécessité de temps, de temps que le spectateur prend devant mes travaux. La patience donc est très importante au sein de ma pratique, patience dans la réalisation de nombreux plis, mais aussi dans la totalité du processus, l'importance est dans le chemin qui nous amène jusqu'au but final, non dans le but lui-même[118]. Dans ce sens, au sein de ma pratique la tension qui existe entre le matériau et le principe d'auto-définition est toujours présente, mais cela n'empêche pas la recherche qui continue pour arriver au moment où elle n'y sera plus.

[118] Herrigel, Eugen, *Zen in the Art of Archery*, Penguin Books, 1985, p.10 – "The way to the goal, not the goal itself." - La traduction est de moi.

Dans cette quête de perfection, je peux faire référence à la philosophie zen et la quête d'une maîtrise parfaite de quelque action que ce soit, où il faut absolument passer par le stade du « vide »[119]. Il ne faut donc pas supprimer l'essentiel, mais pour le donner à voir, ce que je tente dans ma pratique avec le principe d'auto-définition, est justement ce passage où on vide notre esprit et on n'y pense plus au résultat, c'est un moment d'un abandon total du soi. Ce moment se réalise notamment, dans l'emploi du principe, où il n'y a « rien de programmé »[120] où « l'égo »[121] n'est plus ; où il n'y a plus que le silence. L'abandon de la part de l'artiste est un élément primordial dans l'art de tir à l'arc, dans le cadre de l'ouvrage de Herrigel mais aussi dans le cadre des autres arts.

En effet, c'est le même principe qui opère au sein de la calligraphie, où le vide fait exister l'espace et « le peint et le non-peint n'ont plus forme et fond mais plein et vide dans un devenir réciproque »[122], parce que le peintre calligraphe passe des années et des années en étudiant la nature, de telle sorte qu'il devienne la nature, c'est en ce moment qu'il passe dans ce stade inconscient où son pinceau est comme la prolongation de sa main qu'il s'abandonne à la création sans but, sans effort, sans la présence de l'esprit[123].

C'est le travail intérieur que l'artiste ne fait pas, le travail il y est, dans ce sens il ne pense pas à l'exécution de l'œuvre, elle se fait, d'où la référence avec mes travaux (Fig.2, 8 et 9) où le principe d'auto-définition fait l'œuvre par rapport à son matériau, ce n'est qu'au moment de la perfection et l'abandon physique que l'art arrive à nous transporter au-delà de l'illustration d'une formule ou même du matériau, où on se retrouve devant une image totalement neutre et pourtant relevant de quelque chose d'autre, de quelque chose d'organique dans sa simplicité, pour qu'on se retrouve dans un silence contemplatif.

---

[119] *Ibid.* – La traduction est de moi.
[120] *Ibid.*
[121] *Ibid.*
[122] Deleuze, Gilles, *Le pli : Leibniz et le baroque, op.cit.* p.51
[123] *Ibid.*, p.57

LE SILENCE DE NON-AGIR ET L'ATTENTE

Mais au-delà de la simplicité dans l'exécution et dans l'abandon de soi, pour arriver à une quête de perfection, comme dans la philosophie zen, on peut faire un retour en arrière, en Chine où le papier était fabriqué pour la première fois, mais aussi où est née l'idéologie bouddhiste, qui s'est transformée au Japon sous la forme de zen. En effet, j'ai abordé dans la partie précédente, la manière pour arriver à la perfection qui nous laisse dans un état de silence. Dans ce chapitre, ce sera le moyen pour arriver à cette perfection efficace, qui m'occupera davantage.

Du côté chinois, je vais utiliser comme ouvrage de référence, celui de François Jullien, intitulé *Traité de l'efficacité*[124]. Au sein de ce dernier, il fait une présentation de la pensée chinoise tout en la comparant à la pensée européenne, dans un contexte de l'efficacité. Ce modèle de comparaison, se met en place à travers l'appréhension de la guerre sous l'angle des deux cultures. Dans les paragraphes qui suivent, j'utiliserai le même principe de comparaison, sortie de son contexte et appliqué au domaine de l'art, notamment à ma pratique personnelle qui trouve des points en commun.

Au sein de ma pratique personnelle, le processus a un rôle primordial. François Jullien nous explique qu'en Europe, c'est le modèle qui est posé en piédestal, autour duquel toute la conception et la philosophie depuis l'Antiquité se tourne. Cela est applicable dans une certaine mesure à ma pratique artistique, au tout début où le défi s'est transformé en règle qui postulait la recherche et la création de la forme la plus petite possible (Fig.1). Certes, je ne savais pas la taille exacte de cette forme, mais le modèle était présent dans mon esprit, en tant qu'artiste je connaissais le résultat souhaité et par la mise en place des règles, d'une forme de science[125], le modèle devenait quelque chose de plus en plus préétabli et préconstruit, avant sa réalisation physique.

[124] Jullien, François, *Traité de l'efficacité*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, Coll. Livre de poche, 2013
[125] Dans le cadre de la formule

Ce n'était que dans la production (Fig.2), que je me suis intéressée davantage au processus de création, justement lorsque le modèle de la forme conçue par la formule était dominé par le matériau et son processus d'auto-définition. Dans ce sens, comme je l'ai déjà abordé en tant que notion, la production artistique (Fig.8 et 9) donne à voir le processus qui est un processus de devenir de l'œuvre dans une transformation infinie, tel qu'il est conçu par Jankélévitch. Pourtant, cette idée du processus, vu comme une transformation continue, nous indique Jullien, provient elle aussi de l'Orient. C'est dans la continuité de transformation de la forme première, celle du carré, que le résultat, dans le cadre de la stratégie de guerre, « devient manifeste sans se montrer »[126]. Tel est le cas, lorsque la forme arrivera à sa transformation, à sa déformation finale, elle le deviendra quasiment sans se montrer. Certes la transformation se déroule dans le temps, mais elle reste quasiment imperceptible où le résultat final sera de même presque invisible, par rapport à la forme qui le précédait. Puisque le résultat, du côté du stratège chinois est dans son déroulement et dans son processus, d'auto-définition dans le cadre de mes travaux personnels. Ce sera donc au temps, comme on a constaté chez Jankélévitch, de laisser faire d'une manière qui n'est pas brusque, mais à l'inverse qui reste discrète et surtout continue.

En évoquant la notion du temps comme un élément primordial dans la transformation incessante, on peut certainement se poser la question quand ? Quand est-ce que cela commence, quand est-ce que cela se termine ? En ce qui concerne ma production artistique, mais aussi dans le cadre de la guerre. Quand faut-il déclencher le processus de lancement de la guerre, qui une fois mise en route, n'est que le début d'un nouveau procès de déroulement de la guerre même. Ce moment est adapté au déclenchement, qui dans le cadre de mes travaux plastiques, l'est aussi, mais il reste applicable dans la situation inverse où le déclenchement, le geste artistique de l'accrochage mis en place, n'attends plus que le moment.

Pour le stratège chinois, il faut savoir saisir cette occasion, elle est le fruit d'une évolution, d'après Jullien, mais n'est-ce pas le cas dans le domaine de l'art en général ? En tout cas au sein de ma pratique, c'est le cas, parce qu'en s'éloignant de la concrète production artistique, en prenant en compte l'ensemble du processus créatif, au sein de son évolution et

[126] *Ibid.*, p. 105

simplification, l'occasion est donc le fruit de l'évolution, mais il est aussi le point de départ, comme le point d'engagement, d'après la tactique chinoise.

En retournant au projet particulier (Fig.8 et 9), et son processus interne, il ne faut pas, comme dans le cadre de la philosophie zen, se précipiter sur l'occasion, une fois que l'on considère la technique maîtrisée, dans le cadre de l'art de tir à l'arc, mais il faut savoir attendre. Et l'attente dans le cadre de ce travail, est très importante, parce que c'est dans le passage du temps que l'œuvre se forme. Mais c'est aussi dans le passage du temps que le spectateur passe dans un état autre d'abandon de soi où l'œuvre met en position d'attention particulière de saisir le moment, d'où la tension silencieuse qui se met en place.

Dans ce sens, une autre référence artistique pourrait être évoquée, celle de John Cage et sa célèbre pièce *4'33"* (Fig.36) où le titre correspond à la durée totale de sa composition qui n'est qu'un silence, divisé pourtant en trois parties. Il y existe la même appréhension du silence, une tension dans l'attente que la pièce soit jouée où le spectateur voit tous les éléments nécessaires, mais rien ne se passe. Tout de même, ce qui est important est la « présence d'un cadre temporel, qui détermine à l'avance un certain temps d'attention au silence »[127]. L'occasion est vue à travers le prisme du résultat qui connaît tous les stades de développement de l'amorce au déclenchement final, en passant par le temps du procès et participant ainsi « aux transformations silencieuses »[128], nous indique Jullien. Que ce soit dans le cadre de la stratégie de la guerre ou dans le cadre d'une pièce musicale, même au sein de ma pratique personnelle, on peut retrouver les mêmes points communs autour de la mise en attente silencieuse devant elles.

Pourtant, une forme de contrôle existe, dans le sens où il devient la conscience de la globalité du processus, qui anticipe en quelque sorte ce qui viendra, c'est dans ce sens, d'après François Jullien qu'il faut comprendre la notion de contrôle. Outre le cadre de la guerre, le contrôle propre à la pensée chinoise est approprié aussi par Cage. Dans la pièce (Fig.36),

---

[127] Troche, Sarah, « Structure et méthode dans la musique de John Cage : une discipline d'attention », *Nouvelle revue d'esthétique, n⁰ 9 Poïétiques de la contrainte*, 2012, p.95

[128] Jullien, François, *Traité de l'efficacité, op.cit.* p.184

l'attente est présente certes, mais elle reste déterminée dans un cadre temporel, donc contrôlé et déterminé dont le spectateur accepte la contrainte. Mais il existe une autre forme de contrôle, celle de la méthode utilisée au sein de son œuvre, comme la formule dans mon cas, qui gère la disposition des sons au sein de la composition, notamment Yi King (Fig.37), un recueil d'oracles de la Chine[129], qui est l'un des prédécesseurs combinatoires qui « présente le changement et les transformations comme l'unique réalité de ce qui est »[130], de plus il suggère l'importance du processus qui est au fond très impliqué dans la philosophie chinoise.

Quoi qu'il en soit, on ne peut pas nier le fait, qu'il existe une autre caractéristique commune qui traverse la pensée chinoise et qui reste appliquée dans le domaine de la guerre, mais aussi dans l'art et c'est l'idée de non-agir. François Jullien nous indique que c'est Laozi, le philosophe chinois et l'un des fondateurs de taoïsme, qui est aussi l'auteur d'un recueil contenant des recettes politiques ou comment l'empereur doit mener la politique du non-agir. Il postule que la non-action est la condition de réussite de l'exercice de pouvoir[131]. Encore une fois l'attente est impliquée dans cette notion de non-action. En effet, elle consiste dans le fait de ne pas empêcher les choses d'advenir, tout en étant en conscience de ce fait. Lorsqu'on n'agit pas, d'après Jullien, la non-action accompagne le réel dans son évolution naturelle, d'où l'efficacité indirecte de la pensée chinoise[132].

Dans ce sens, la manifestation de John Cage de la non-action est mise en place davantage. En plus il existe une deuxième étape de la non-action, celle de la méthode, dans son cas lorsqu'il utilise un schéma combinatoire, dont la combinaison se détermine par le tirage au sort. Ainsi il reprend sous une autre forme la non-action. Tel est le cas au sein de mon travail plastique (Fig.8) où en tant qu'auteur, je reprends l'idée de non-agir, au sein même du principe d'auto-définition, où c'est le matériau qui fait l'action, où le matériau en interaction avec la

[129] Troche, Sarah, « Structure et méthode dans la musique de John Cage : une discipline d'attention », *op.cit.* p.99
[130] *Ibid.*
[131] Jullien, François, *Traité de l'efficacité, op.cit.* pp.137-164
[132] *Ibid.*

force de gravité évolue naturellement. Comme dirait Jullien, c'est un laisser-faire, où laisser est actif[133].

Cette pratique peut être renforcée davantage, lorsque l'empereur décide de détourner la recette, dans le sens où il crée un dispositif qui fonctionne lui-même, automatiquement en quelque sorte. Cela devient possible lorsque ce dernier devient quasiment invisible au sein de la société. Invisible dans le fait, qu'il ne commet pas d'actions qui vont créer des situations de risque (notamment révolutions), mais dont la présence reste et fait peur aux gens. Dans ce sens, il n'apparaît pas directement, mais indirectement. Pourrait-on approcher cette technique tordue du principe de non-agir dans le domaine de l'art ? En quelque sorte oui, justement parce que dans le domaine de l'art, comme j'ai constaté à plusieurs reprises, cette utopie de non-action totale de la part de l'artiste, n'est pas réalisable, parce que ce dernier doit déclencher le processus, que ce soit l'accrochage, le pliage ou le tirage au sort.

DEPLIAGE REVELATEUR

Dans ce chapitre on va se concentrer sur la notion de dépliage qui peut être vue au sein de ma pratique sous différents angles, non pour autant centrées sur un geste opposé de celui de pliage, mais plutôt à ce qui se passe après le pliage, comment et quand se réalise le dépliage, quel effet produit-il, quelle est la trace qu'il laisse derrière ? D'autres questions seront soulevées au fur et à mesure du fil de réflexion.

Au sein des chapitres précédents, le dépliage est mentionné à quelques reprises comme dans le cadre de la Fig.2, où ce dernier a un rôle crucial au sein de ma pratique, parce qu'il fait basculer le principe d'auto-définition de l'œuvre davantage du côté du matériau. Et dans ce sens le dépliage devient un geste artistique fortement lié au matériau, qui même en négatif arrive à poser d'autres questions, de retourner celles posées par le pliage. Dans le cadre de cette

[133] *Ibid.*

production, le dépliage est réalisé à travers l'interaction de la forme avec la force de gravitation où le dépliage se réalise par rapport à son poids.

Mais l'élément de l'ombre au sein de ma pratique, puisqu'il y a du relief, est aussi important. Le volume qui se produit grâce à la forme pliée, contribue avec la présence de l'ombre renvoyant à cette double présence ou à une forme de doublement, presque invisiblement soulignée, qui peut donner non seulement la sensation de profondeur, mais aussi de l'image de l'œuvre imperceptible où le dépliage répond, avec le geste négatif du pliage, dont le résultat n'est plus qu'une trace.

La trace que le pliage a laissée dont la visibilité est montrée à travers le dépliage, nous renvoie, outre au dessin et à la sculpture, à l'écriture et à l'importance du matériau en correspondance avec celle-ci. Mais le dépliage soulève des questions autour du hasard, notamment dans le cadre de la forme de la cocotte de papier, dont le but est de prévoir le futur, qui au fond n'est qu'un jeu pour les enfants. On va donc s'intéresser brièvement à cette question de la forme et son rapport à jeu, dans le cadre de mes travaux personnels.

Je ne peux pas passer à côté du caractère imprévisible du pliage, qui se relève par le dépliage, notamment dans le cadre de la pratique de Simon Hantai, qui sera mis en rapport avec mes productions, notamment avec le principe d'auto-définition de l'œuvre d'art. Et dans cette imprévisibilité, l'importance du corps sera abordée brièvement, tout en étant en relation avec la pratique de Karla Black.

LE DEPLIAGE PAR LE POIDS

Le dépliage, comme je l'ai mentionné plus haut, n'est pas seulement le fait d'étendre une surface pliée, ce geste appliqué indirectement, comme résultat d'un geste premier devient aussi formateur que celui du pliage. Prenons l'exemple de la Fig.2 où le dépliage se réalise de façon indirecte de la part de l'artiste, naturellement et provenant de la forme pliée elle-même. Il se réalise de façon indirecte, parce qu'en tant qu'auteur de la pièce, je ne l'impose pas au

matériau, contrairement au pliage, qui lui agit dans la déformation forcée des fibres du matériau.

Le dépliage se réalise aussi naturellement grâce à la force de gravitation qui est une force naturelle et l'une des quatre forces fondamentales. C'est une interaction physique qui cause l'attraction des corps entre eux, sous l'effet de leur masse[134]. Dans mon cas le poids du matériau prédomine celui de déformation de tension par le pliage, d'où le dépliage par rapport au poids de ce dernier. Dans ce sens, le dépliage provient de la forme précise, comme une application du principe d'auto-défintion du matériau s'appliquant au geste de dépliage parce que l'effet de ce dernier n'aurait pas été le même si la forme première[135] était différente. Par exemple si le pliage était réalisé au milieu du carré et non plus par la diagonale, où le poids de la partie non accrochée en interaction avec la force de gravité aurait été différent et probablement, la tension de déformation des fibres du matériau ne serait pas dominé par la force de gravitation. Ou si la forme de base n'était pas un carré, mais une forme autre, pas obligatoirement géométrique, le résultat aurait été différent.

Mais il y a une autre caractéristique du dépliage, celle du temps, mais pas celui de pliage et de réalisation d'une multiplicité de pliages, au contraire le temps de dépliage, comme le temps de transformation de l'œuvre (Fig.8 et 9). En faisant référence à la notion de devenir d'après Jankélévitch où le temps n'est pas défini, puisqu'il s'agit d'un temps de transformation infinie. Dans ce sens le dépliage rejoint la notion de devenir, par le fait qu'il ne se réalise pas jusqu'à son point final. En effet, il prend une déformation initiale très visible de domination de poids, mais comme dans le cadre de la Fig.2, la transformation et la formation de la forme finale se réalisent dans un temps continu.

« La définition se précise et se fixe avec le temps. »[136], ce qui en mathématiques se traduit par le travail autour de la démonstration et autour de l'approbation définitive par la communauté, en art le temps a un rôle incontournable, dans le contexte de mon travail (Fig.2), l'auto-définition du matériau se fixe et se précise dans le temps. Dans ce sens le temps est

[134] Lévy, Elie, *Dictionnaire de Physique*, Paris, PUF, 1988, p. 658
[135] Forme première dans le sens de forme avant le dépliage, mais aussi avant le pliage.
[136] Vaquié, Michel, « Exposer en mathématiques », *op.cit.*, p.148

responsable de la manière dont le pli de la grande forme se déplie, à cause de la durée d'agitation de la force de gravitation, mais qui peut aussi être vue à travers du temps passé dans la recherche théorique, dans la recherche de la formule de pliage, comme en mathématiques afin de prouver une théorie.

De ce côté, le dépliage se rapproche d'une certaine façon au geste d'étalement d'une surface pliée, avec plusieurs facettes. Mais, comme dans le premier chapitre, dans ce dernier, je vais faire référence à la philosophie de Gilles Deleuze au sein de son ouvrage *Le pli,* où la notion de pli prend le plus d'importance, mais où le dépliage trouve aussi sa place. Comme nous dit Deleuze :

« Plier-déplier ne signifie plus simplement tendre-détendre, contracter-dilater, mais envelopper-développer, involuer-évoluer. L'organisme se définit par sa capacité de plier ses propres parties à l'infini, et de les déplier, non pas à l'infini, mais jusqu'au degré de développement assigné à l'espèce. »[137].

Dans ce sens, le dépliage est le geste appliqué sur le matériau de façon indirecte[138], où le dépliage n'envisage pas la transformation, comme dans le cadre du pliage. Mais au moment où Deleuze n'oppose pas les deux notions, l'évolution (en tant que dépliage) est présente au sein de mes travaux, notamment dans le cadre de la Fig. 8 et 9. A plusieurs reprises, j'ai déjà évoqué les notions d'évolution et de logique interne de l'œuvre, jusqu'au moment où on peut l'appréhender comme un organisme en devenir devant nos yeux. C'est un développement interne au sein de la production plastique, où au sens de Deleuze, le dépliage est présent.

Mais le développement de cet organisme a aussi des limites, Deleuze indique seulement que le développement n'est pas à l'infini[139], parce qu'il est soumis à sa logique interne et dans ce sens, il s'arrête au moment où le dépliage prend forme (Fig.2) ou au moment avant et après le dépliage (comme évolution - Fig.8 et 9), où la forme est soumise, voire écrasée de la masse du matériau.

---

[137] Deleuze, Gilles, *Le pli : Leibniz et le baroque, op.cit.*, Chapitre I
[138] Indirecte dans le cadre de mes travaux plastiques.
[139] Voir. Citation plus haut.

Dans ce sens, Deleuze rajoute : « Le plus simple est de dire que déplier, c'est augmenter, croître, et plier, diminuer, réduire, "rentrer dans l'enfoncement d'un monde". »[140]. Et il a totalement raison de dire que le pliage réduit, dans le cadre du pliage de la forme de la cocotte par exemple, la forme finale est une voire deux fois plus petite que le carré de base, dans ce sens le pliage diminue la forme et la renferme sur soi. Mais cette réduction de la forme, se réalise aussi comme une réduction du geste de pliage, notamment dans la simplification de ce dernier, où la forme prend de plus en plus grandes dimensions, jusqu'au moment où le dépliage se réalise. Le dépliage dans ce sens fait augmenter la forme, il la fait approcher à la forme première, celle avant le pliage, mais aussi il crée un volume (Fig.2).

Si j'adopte ici, une approche du côté de l'objet pliable (Fig.38), le dépliage répond exactement au même principe. Le dépliage est le geste qui construit l'objet et le met en disposition, prêt à usage. Je fais référence notamment aux meubles en carton (Fig.39), très populaires grâce à leur simplicité d'usage, il suffit de les déplier. Mais ils se caractérisent aussi par leur légèreté qui contribue à l'aspect simple, facilement transportable et pratique. De ce côté de création du volume, le pliage se pose comme celui qui met à plat l'objet, qui le réduit. Dans le design d'objets, le pliage est l'une des formes les plus courantes de réduction de l'encombrement[141]. Voici comment le postulat de Deleuze trouve une application directe au sein même des objets du quotidien.

Mais le dépliage par rapport à son poids a donc plusieurs angles de vue. Dans ce sens, on peut faire un saut dans l'histoire de l'art et l'importance des plis, notamment dans le cadre des draperies. Le drap, au sein de l'histoire de l'art a toute une tradition et c'est sujet de nombreuses études et reprises du dessin, de la peinture, voire de la sculpture. Une citation de Léonard de Vinci, citée dans l'ouvrage de Nadine Vasseur, *Les plis*[142] a attiré mon attention. Il parle des différents types de draps, en évoquant certains qui ont un aspect cassé par la densité de la matière (Fig.40). Nadine Vasseur précise plus tard qu'il s'agit du poids de la matière qui lui donne cet aspect. D'où on peut se poser la question de la formation même des draps, d'un

[140] *Ibid.*
[141] Mollerup, *Per, Plier/ déplier : Le livre de l'objet repliable*, Londres, Thames & Hudson, 2002, p. 34
[142] Vasseur, Nadine, *Les plis*, Paris, Seuil, 2002, p.46

côté il y a l'excès de matière qui forme les plis, mais d'un autre côté il y a le poids de cette matière qui fait que les plis deviennent plus denses en bas. C'est aussi la force de gravitation qui agit dans la formation des plis dans les draps. En la mettant en relation avec mon travail (Fig.2), on a d'un côté la force de gravitation comme élément formateur, mais aussi « l'aspect cassé »[143], rectiligne, dû à la densité ou à l'épaisseur du matériau (plastique d'épaisseur de 0,8 mm), tout en admettant qu'au sein de ma pratique, c'est la simplification qui fait la différence avec les draps « classiques ». Simplification des draps denses traditionnels, comme une sorte de schéma, une esquisse préparatoire des plis, qu'on retrouve au sein de ma pratique.

DEPLIAGE ET OMBRE

On a vu comment la notion du dépliage n'est pas toujours contraire à celle de pliage, mais c'est plutôt le pliage qui peut être appréhendé sous la forme d'une notion de négatif, puisqu'il fait diminuer la surface du matériau plié. En revanche, la réduction est opposée au déploiement libre de la matière à travers l'interaction avec la force de gravitation. C'est en quelque sorte un retour à la forme presque première[144], avant même qu'elle soit pliée. Mais c'est justement parce qu'elle n'est pas la forme première d'une surface plane, que le dépliage crée une autre forme en volume. C'est ce volume (Fig.2) déplié tout en étant accroché au mur qu'il a une ombre, comme un double de lui-même. Dans ce sens, je vais dans les paragraphes qui suivent m'intéresser davantage à la notion d'ombre au sein de mes productions artistiques, tout en expliquant l'importance de cette dernière par rapport au dépliage.

En effet, on ne peut pas nier le fait que l'ombre est toujours présente, une fois qu'il existe un objet en volume et une source lumineuse. Dans le geste de pliage et les formes qu'il produit en l'occurrence, l'ombre prend sa place (Fig.6 et 7). Mais, il ne s'agit que des formes en relief par rapport à une surface plane sur laquelle elles sont collées. Normalement, l'ombre dans

[143] *Ibid.*

[144] Presque première, parce qu'une fois le pliage présent, elle ne pourra jamais revenir à son état d'origine à cause de la déformation du matériau.

l'histoire de la peinture, d'après Gombrich[145] est celle qui renvoie à non seulement à la profondeur de la surface plane, mais qui donne aussi un aspect plus vraisemblable de la réalité. Dans le cadre des portraits, c'est l'ombre qui donne la sensation d'une vraie personne au sein de la toile. Dans ce sens, l'ombre n'a plus d'intérêt par rapport au pliage, parce que la profondeur du plan est déjà suggérée grâce à la présence du relief des formes pliées (Fig.6 et 7). En plus, les ombres des formes ne se renvoient que sur elles-mêmes. Certes, c'est intéressant de regarder comment les ombres changent par rapport à la direction de la source lumineuse, mais cela ne reste plus qu'un intérêt purement optique.

La notion de répétition est pour autant liée à l'ombre, mais non à la répétition dans la multiplicité des formes où cette dernière perd sa fonction de double, qui reste présente davantage dans le cadre du dépliage. C'est à nouveau dans la simplicité qu'elle devient plus efficace. L'identité même de l'ombre est dans une logique répétitive et son double en grisaille[146]. Dans le cadre de la Fig.2, on peut apercevoir l'apparition de ce double, dont la forme est différente de la production en plastique, elle n'est que l'ombre de la partie inférieure ou celle qui se déplie. Dans ce sens l'ombre est le double de la forme dépliée. Mais on a dit que c'est le dépliage qui crée le volume de la forme qui se détache du mur, dans ce sens le double de cette forme en volume n'est qu'une « répétition sans épaisseur de la réalité qui s'interpose entre elle et la lumière qui la crée »[147], donc en deux dimensions. N'est-elle pas alors uns inscription en deux dimensions d'une forme en trois dimensions, que se passe-t-il entre le dépliage de la forme et la distance du mur ?

C'est dans le vide entre le mur et le dépliage que l'ombre engendre pour trouver sa voie. Un vide mais aussi une distance, entre l'objet éclairé et son ombre. C'est à Léonard de Vinci que nous devons des textes consacrés à l'étude de l'ombre où au final il en distingue deux types, celui de l'ombre primitive et de l'ombre dérivée. L'ombre primitive renvoie à l'ombre propre

[145] Gombrich, Ernst Hans, *Ombres portées : leur représentation dans l'art occidental*, Paris, Gallimard, 1996, p.15
[146] Davila,Thierry, *De l'inframince : Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours, op.cit*, p.111

[147] Gombrich, Ernst Hans, *Ombres portées : leur représentation dans l'art occidental, op.cit.*, pp.15-17

ou attachée à l'objet à la différence de l'ombre dérivée, aussi projetée qui est « séparée de corps et porte jusqu'à la surface des murs l'image de sa cause »[148].

Dans le cadre du dépliage (Fig.2) on est en présence de deux types d'ombre au sein d'une même production. L'ombre primitive, dans ce cas, apparaît près de la trace de déformation laissée lors du pliage où en dépliant, il ne reste plus qu'une ligne. Une ligne dans laquelle se rejoignent les deux éléments d'une même surface pliée, c'est notamment au milieu qu'une ombre se produit, renforçant la visibilité de la trace. C'est la partie supérieure de l'œuvre qui n'a pas la surface collée contre le mur, un effet produit grâce au poids de la partie inférieure que celle du haut crée une ondulation et un léger décollage du mur (Fig.3). Ainsi l'ombre propre à la forme ne reste visible qu'au milieu et lors du dépliage. Elle devient visible, dans les bonnes conditions d'une lumière provenant d'un point en haut de la forme.

Malgré les efforts de retouche et les photographies en haute définition, cette ombre reste quasiment invisible sur les images présentes au sein du cahier des images. Cela est dû au fait que l'œuvre est en plastique blanc qui est opaque, mais qui produit un reflet entre les deux côtés de la forme, ici dépliée, parce qu'il n'absorbe pas la lumière, comme le papier opaque par exemple. C'est le blanc du matériau qui contribue aussi par la clarté de sa couleur qui en forte présence de lumière pourrait même éblouir la vue du spectateur, que pourrait-on dire de l'appareil photo qui n'arrive pas à représenter ni toutes les ombres, ni la profondeur de la forme dépliée en réalité.

Mais il existe aussi l'autre type d'ombre, d'après Léonard de Vinci, celle-ci est nommée dérivée, ou comme on l'appelle aujourd'hui ombre portée. Celle-ci trouve une visibilité plus grande dans les images, qui est encore meilleure lorsqu'on voit la production en vrai (Fig.2). C'est donc l'ombre portée qui arrive à trouver une place de celle qui double la forme en deux dimensions. J'ai parlé dans la partie précédente du dépliage par le poids du matériau, où l'ombre ne prend pas une place si grande, alors qu'en effet c'est elle qui rend visible la forme.

[148] Davila,Thierry, *De l'inframince : Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours, op.cit,* p.113

Comme dans l'histoire d'enfants, où le petit garçon a perdu son ombre et il est devenu invisible pour les autres, d'où c'est notamment l'ombre qui lui donne l'aspect visible[149].

Ce presque-rien, qui est l'ombre au final, trouve une importance majeure. Pourrait-elle dans ce sens être cette essence de l'art, tant cherchée tout au long des années ? Ou peut-être c'est elle qui s'inscrit dans la notion développée par Duchamp, l'inframince, l'œuvre quasi visible ou totalement imperceptible ? Puisque l'ombre n'est qu'une « pauvre chose sans poids, sans contours définis, presque sans consistance »[150]. Elle est variable, sans jamais avoir une forme déterminée inscrite dans une durée du temps, et dans son double d'une forme dépliée par son poids, elle ne nous montre qu'une vague forme sans poids. Quelle est donc l'idée de ce double, alors qu'il n'est pas totalement identique à la forme première ?

L'ombre au final ne devient qu'une empreinte de la forme dépliée, mais c'est une empreinte variable, provisoire et sans nuances[151]. Elle est immatérielle et ne peut donc avoir toutes les caractéristiques de la forme première. J'ai dit plus haut que l'ombre naît du vide, du vide qui existe entre la forme dépliée et le mur. C'est notamment dans ce vide qu'on peut faire un retour au chapitre précédent et la culture japonaise. Le vide au sein de leur culture a plusieurs facettes, mais dans le cadre de son rapport à l'ombre, le vide est entré directement dans leur vie quotidienne. Ils ont conçu un coin dans une de leur pièces d'habitation, qui s'appelle « *toko na ma*, univers d'ombre délibérément créé en délimitant un espace rigoureusement vide (auquel) ils ont su conférer une qualité esthétique supérieure à celle de n'importe quelle fresque ou décoration »[152]. C'est dans le vide que l'ombre trouve sa plus grande application pour eux. Les ombres ont ce caractère naturel et organique d'une matière insaisissable, qui sont nées de la lumière, de « la clarté »[153] que cette dernière produit, comme

---

[149] Nuridsany, Michel, *Dialogues de l'ombre*, Paris, Paris-Musées, 1997, p.15
Ouvrage bilingue français-anglais publié à l'occasion de l'exposition "Dialogues de l'ombre" présentée du 31 janvier au 6 avril 1997 à la Fondation Electricité de France / Espace Electra.
[150] *Ibid.*
[151] *Ibid.*, p.51
[152] Davila,Thierry, *De l'inframince : Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours, op.cit,* p.117
[153] *Ibid.*

un élément de vie, ou mes productions (Fig.2 et 8) ne sont que le prolongement du mur blanc, dont les ombres surgissent entre la distance et la forme.

DEPLIAGE IMPREVISIBLE

On a déjà vu que le dépliage est un geste, parfois perçu comme le négatif du pliage, mais qui devient essentiel au sein des derniers travaux plastiques, mentionnés jusqu'à présent. Notamment dans le cadre de Fig.2, où le dépliage est plus exemplaire. Certes, il se réalise par rapport à son poids, en formant une ombre qui devient son double, mais tout cela se réalise d'une manière imprévisible. Imprévisible parce que le dépliage se réalise non pas comme un geste forcé de la part de l'artiste, mais de manière naturelle, qui provient du matériau lui-même, entrant ainsi en concordance avec le principe d'auto-définition de l'œuvre, abordé plus en détails au chapitre II.

Tout de même, au sein de cette même œuvre, (Fig.2), il existe une certaine forme de prévisibilité, mise en place à travers l'utilisation de la formule[154]. Celle-ci détermine les dimensions exactes de la forme dépliée pour avoir ce point de domination de poids du matériau par rapport à la forme. Cela n'empêche pas d'avoir l'ensemble imprévisible, puisque la formule me donne les dimensions en théorie qui ne sont jamais appliquées sur le matériau. Dans ce sens, une fois que la forme est pliée et accrochée au mur que l'imprévisible qui se produit. C'est un moment de découverte aussi, afin de voir si la théorie est vraie en réalité. Cela devient dans le cas du modèle préétabli correspondant à l'image.

Mais on a vu que le dépliage est aussi une formation d'un volume, dans ce sens Fig.20, rentre davantage dans le caractère imprévisible du geste, notamment par le fait qu'elle se déploie dans l'espace. Le principe de connaissance des dimensions en avant est applicable, mais sans la formule. C'est dans l'expérimentation avec les différentes dimensions des carrés, que j'arrive, en tant qu'auteur, à trouver celles qui correspondent au résultat recherché. C'est aussi

[154] La formule conçue, spécialement pour le pliage d'une seule axe. Voir chapitre II, la partie sur le principe d'auto-définition et la science.

le moment de découverte où l'imprévisible se manifeste le plus. Je ne fais qu'une application d'un geste, celui de l'accrochage et je laisse le matériau faire le reste. Mais l'imprévisible est aussi présent dans le résultat final, puisque les formes continuent leur interaction avec la force de gravitation. Ainsi avec un passage de temps considérable, puisque le procès est très lent, nous en tant que spectateurs et auteurs, nous pourrions voir que le premier carré arrive au final être dominé par la force de gravitation.

Le dépliage ainsi rejoint l'acte révélateur tout aussi imprévisible. Dans ce sens je vais m'arrêter sur l'œuvre de Simon Hantaï, au moment où il adopte le geste le pliage en l'appliquant à la peinture. J'aurais pu le classer dans le chapitre concernant le pliage, il serait correct, parce que son œuvre n'aurait pas pu se réaliser si le pli de la toile n'existait pas. Mais nous, en tant que spectateurs n'aurons pas eu accès à la totalité de sa peinture, si ce n'était le dépliage qui la révèle. Dans ce sens, le dépliage est un geste révélateur dans sa pratique, d'autant plus, il possède quelques points de vue, que je vais aborder dans les paragraphes qui suivent. Au sein de ma pratique, on peut aussi parler d'un geste révélateur, qui relève le déploiement naturel du matériau, (Fig.2).

C'est en 1960, que Simon Hantaï, adopte d'une manière définitive le pliage qui prend une place importante au sein de ses peintures. C'est dans la réalisation de la série des *Mariales*, aussi connus sous le nom de *Le mur : Manteaux de la Vierge* (Fig.41), qui consiste dans vingt-sept œuvres ou chaque « toile, encollée et libre, est aspergée de peinture, puis froissée »[155]. C'est un procédé qui trouve un rapport à la peinture, mais aussi à son histoire, faisant ainsi référence au « manteau de la Vierge s'ouvrant sur sa robe »[156] , en renvoyant à la signification de la couleur bleue utilisée pour représenter la Vierge dans la peinture notamment celle de la Renaissance.

Une fois le geste de pliage de la toile, mis en place, c'est à la peinture à nouveau de couvrir les parties, non couvertes jusqu'à présent, mettant ainsi une deuxième couche de peinture. Le dépliage joue un rôle décisif de faire voir ce qui le matériau a formé en étirant les

[155] *Simon Hantaï*, Connaissance des arts, Numéro Hors-série, p.52
[156] *Ibid.*

plis. Deleuze, dans son ouvrage sur le pli, reprend la phrase de Georges Didi-Huberman[157] par rapport à la pratique de Hantaï : c'est « le résultat de l'acte de pli comme méthode »[158]. C'est une sorte de véritable protocole qui commence à se mettre en place dans ses peintures, c'est une peinture à l'aveugle, une expression très souvent utilisée par rapport à sa pratique, qui ne se révèle qu'au moment du dépliage.

Au fur et à mesure de sa pratique de pliage, il procède à une simplification dans le geste et dans l'utilisation de la peinture. Dans ce sens, il n'utilise plus qu'une seule couleur de peinture, laissant voir le blanc ou la partie vierge de la toile. La simplification dans le geste procède dans le nœud qui apparaît comme technique de façon à ce que la toile ne soit plus mise à plat, mais faite en nœud ou parfois ce dernier intervient à des intervalles réguliers reprenant les angles droits de la forme de base, le rectangle, formant ainsi une forme de grille, où la peinture devra être posée (Fig.42). Mais dans cette simplification, il existe une forme de retrait de la part de l'artiste, comme dans mon cas lorsque la simplification renforce le processus, jusqu'au moment où l'artiste n'intervient quasiment pas, où l'œuvre s'auto-définit.

Dans ce sens, Deleuze continue en disant que « le solide projette sur une surface plane régulièrement pliée suivant les arrêts où le pli a un point d'appui noué et formé à chaque intersection, se déplie pour faire circuler le blanc intérieur »[159]. C'est une reprise de la forme de base, celle du rectangle de sa toile, mais la répétition renvoie à nouveau, vers la structure qui se déploie, d'après sa propre logique, comme dans le principe d'auto-définition jusqu'aux bords de la surface.

C'est une technique à travers laquelle « les signes apparaissent en négatif »[160], comme le geste de dépliage négatif au pliage, qui relève et forme un volume d'une surface plane dans le cadre de ma pratique et qui se montre dans celle de Hantaï. Ce que j'appelle le principe d'auto-

---

[157] Georges Didi-Huberman consacre un ouvrage, intitulé *L'Etoilement*, à Simon Hantaï et sa pratique, que je ne vais pas aborder au sein de cette partie.

[158] Deleuze, Gilles, *Le pli : Leibniz et le baroque, op.cit.*, p.50

[159] *Ibid.*

[160] Fleischer, Alain, *Simon Hantaï : Vers l'empreinte immaculée*, Tourcoing, Invenit, 2011, p.14

définition peut être vu aussi à travers cet « aveuglement processuel »[161], où « tout ce qui se passe dans le pli échappe au regard du peintre »[162], où la peinture est définie par le matériau (celui de la toile), comme le matériau se définit au sein de ma pratique personnelle. Cela renforce en quelque sorte le principe d'auto-définition ou de laisser faire, suggéré par Georges Didi-Huberman, jusqu'au point où Hantaï arrive à une sorte de finalité dans sa recherche, où justement le processus de création devient primordial et le matériau est celui qui définit la forme (Fig.42).

Mais il existe aussi, le choix de la forme première, dans le cadre de Hantaï, celle-ci se justifie par le fait que la toile est censée être dépliée et étendue sur un châssis. Tout de même, ils existent des séries de peintures dont la taille reprend celle des toiles de Matisse, puisqu'il admirait son œuvre[163], dans ce sens au sein de ma pratique aussi c'est la découpe d'un élément de l'ensemble d'une surface qui caractérise les deux pratiques dont la forme de base est une forme rectangulaire.

Mais l'idée d'une délimitation d'une forme à partir d'un matériau non déterminé dans sa forme, rejoint sous un autre angle le caractère imprévisible. Cela est valable pour la pratique de Karla Black, dont les œuvres se qualifient dans une direction processuelle où le rapport du corps au matériau est très important, voire formateur. Ce qui est propre à sa pratique est l'exposition d'une matière qui devient son matériau. Elle utilise souvent le sol comme support à partir duquel ses sculptures s'élèvent. Elle utilise souvent des matériaux qui n'ont pas une forme précise, comme le talc, dont une grande masse est directement posée au sol (Fig.43). Ce qui est intéressant c'est qu'elle ne le laisse pas dans sa forme naturelle, telle qu'elle s'était formée lors des versements du talc, mais au contraire elle décide de lui donner la forme géométrique d'un rectangle. Dans ce sens, elle décide aussi, comme dans ma pratique de découper au sein d'un ensemble, un rectangle, de talc dans son cas.

Dans sa pratique, le caractère imprévisible se manifeste de deux manières, la première concerne la mise en forme du matériau choisi, puisqu'elle ne fait pas d'expérimentations, une

---

[161] *Ibid.* p.15
[162] *Ibid.*
[163] *Simon Hantaï*, Connaissance des arts, Numéro Hors-série, *op.cit.,* p.60

fois mise dans l'espace, il prend une forme, que l'artiste « sculpte » à sa façon, mais dont elle ne connaît pas le résultat final. Outre que cela, il faudra considérer son « geste "pauvre" sans intention et sans fin qui répond à un matériau disponible mais n'en retire pas une forme »[164], comme par exemple la trace des doigts laissée sur ses sculptures de talc (Fig.43). Comme dans la pratique de Hantaï ou la mienne, où on peut apercevoir une caractéristique propre d'un geste simple qui intervient sur un matériau propre à la technique choisie, la trace de doigts qui sculpte pour Karla Black, le nœud sur une toile de Hantaï et le pli sur une surface pliable pour moi.

Mais le sol trouve aussi une importance au sein des trois pratiques, notamment dans le rapport au matériau et l'implication du corps lors du processus de création. C'est un travail de modelage d'un matériau pour Black, où la totalité de son corps est impliquée, comme dans le pliage des toiles de grand format, mais aussi dans le pliage des formats de papier à l'échelle un, dans mon cas (Fig.2 et 4).

Le caractère imprévisible trouve sa voie notamment dans l'utilisation d'un matériau pauvre, dont la réaction par rapport à un geste n'est pas prévisible. C'est dans cette fragilité que ce dernier se réalise. Prenons le cas de ses sculptures en nylon (Fig.44 et 45), posées au sol ou suspendues dans l'air, la fragilité rappelle aussi « une stabilité latente »[165] de quelque chose qui n'est pas fini, d'un work in progress. Le nylon peut être vu tout simplement comme un élément utilisé lors des travaux afin de protéger, lorsqu'on renouvelle un espace. En appliquant de la peinture dessus, c'est une forme de détournement que l'artiste opère, le nylon au lieu de cacher et de protéger une surface, devient une œuvre qui donne à voir. En appliquant la peinture, elle ne voit le résultat qu'une fois accroché ou posé au sol, parce qu'elle utilise un matériau souple qui ne prend pas une forme précise et stable. C'est en dépliant, le nylon que son œuvre apparaît (Fig.44 et 45).

---

[164] *Pour un art pauvre : inventaire du monde et de l'atelier,* catalogue d'exposition, Nîmes, Carré d'art-Musée d'art contemporain Nîmes, du 4 novembre 2011 au 15 janvier 2012, p.33

[165] *Karla Black : It's proof that counts,* catalogue d'exposition, Zurich, The Migros Museum für Gegenwartskunst, du 16 mai au 16 août 2009, p.185

Ce sont des pratiques qui se focalisent sur les propriétés du matériau où le principe d'auto-définition trouve différentes voies, tout en étant en contraste avec le geste appliqué à la machine où le geste a quelque chose d'organique, d'un rapport humain que le spectateur pourra ressentir de manière physique.

DEPLIAGE DANS LE JEU

Dans cette partie je vais m'intéresser à une forme particulière au sein de ma pratique qui renvoie directement à la notion de jeu, tout en mettant en scène un élément du jeu qui peut être appliqué à la première partie de mes travaux personnels. Il s'agît de la forme de la cocotte en papier, dont la génération de mon intérêt premier est purement optique, lié à sa formation par de nombreux plis, puis formel au sein de la recherche autour du principe d'auto-définition et le pliage.

Le pliage est celui qui diminue la surface et la forme finale, mais qui dans le cadre de la forme de la cocotte donne le volume de la forme. Dans ce sens, le dépliage signifiera une sorte de mise à plat de ce volume. Mais outre ce geste, destructeur en quelque sorte, il existe une autre dimension, relevant du côté de jeu. Comme Miguel de Unamuno nous indique dans sa Cocotologie, la forme de la cocotte a plusieurs rapports aux sciences, d'où la nécessité d'une science autour de cette forme qui réunira le tout ensemble. Il dit que la distinction première de la forme est celle de jeu d'enfant et fait référence à la psychologie[166].

Plusieurs sont les déclarations, au cours des années de l'apparition de l'origami, que le pliage de papier afin de créer des formes animales ou végétales développe non seulement le côté manuel, mais aussi l'esprit et la pensée. Puisqu'il faut trouver comment recréer une forme complexe, telle d'un être vivant, uniquement par le pliage d'une feuille de papier. D'où l'introduction de la discipline à l'école par « Freidrich Froebel (1789-1882), l'un des premiers pédagogues à introduire en Allemagne le pliage du papier à l'école. »[167].

[166] Miguel de Unamuno, « Notes pour un traite de cocotologie », *op.cit.*,pp. 28-29
[167] Correia, Jean-Claude et Rappard, Philippe, « De l'art…les plis », *op.cit.*, p .5

Mais quelle est la place de la forme de la cocotte en papier ? Elle apparaît en Espagne au XVe siècle et elle est considérée comme l'une des premières formes d'origami en Europe[168]. Comme on a vu, l'origami a plusieurs fonctions dans la culture japonaise, des cérémonies de mariages au foyer où les épices sont rangées dans différentes formes de pliages. Dans ce sens l'origami est aussi un langage de communication. Mais le papier plié est utilisé aussi au sein de la construction des panneaux qui séparent deux chambres, dans l'élaboration des masques, des vêtements, mais aussi des jouets. Des jouets dont la forme (Fig.46) rappelle celles des jouets que nous connaissons en Europe, avec plusieurs éléments qui l'éloignent de l'origami avec son aspect monochrome. Pourtant, l'imagination enfantine y projette un oiseau, un crapaud, un tigre etc. (Fig.47).

Dans ce sens, la forme de la cocotte est devenue internationalement connue, comme un jeu et comme un jouet à la fois. Comme jouet, il pourrait être classé parmi les animaux origamis (Fig.48), les enfants mettant leurs doigts dans les poches formées des plis, arrivent à manipuler et donnent vie à la forme, ils dessinent souvent des yeux et le contour de la bouche qui s'ouvre en animant la forme. Dans ce sens, la forme de la cocotte peut rejoindre la marionnette, sous une forme simplifiée que chaque enfant peut créer chez soi.

D'un autre côté, dans la forme se cache aussi un jeu codifié[169], régi par des règles auxquelles les joueurs obéissent, à la différence du jeu libre[170] avec la forme comme marionnette. Comme les règles auxquelles mes travaux plastiques répondent, du défi, souvent dans le jeu libre entre enfants, jusqu'à la mise en place du principe d'auto-définition de l'œuvre. Le jeu de la forme de la cocotte consiste dans la mise à plat de la forme, en ouvrant une couche d'elle[171] ou la deuxième étape du pliage sur la forme déjà pliée (Fig.31). Pour la suite il existe plusieurs versions, mais je vais en distinguer deux : française et anglaise. Celle en France consiste dans le fait de demander un chiffre à l'autre joueur, animer la cocotte jusqu'au nombre

---

[168] *Ibid.*

[169] *Nouveau Festival 2015 6e Edition, Air de Jeu,* Programmation du festival, Paris, Centre Georges Pompidou, du 15 Avril 2015 au 20 Juillet 2015, p.20

[170] *Ibid.*

[171] Voir formation de la forme de la cocotte en papier ou la partie sur l'embryologie de la cocotte.
Miguel de Unamuno, « Notes pour un traite de cocotologie », *op.cit.*,pp. 32-45

cité et lui faire choisir une image, en effet une fois mise à plat il existe huit images dessinées et dessous chaque image, il est inscrit à la main soit une blague soit un défi que l'autre joueur doit accomplir. Dans ce sens c'est le hasard dans le choix du chiffre premier et dans l'image après que l'on peut ou pas gagner le jeu.

Mais cette notion du hasard qui se révèle à l'aide du dépliage est encore plus présente dans la version anglaise du jeu où le principe est le même, mais au lieu d'avoir des images, il y a soit des formes géométriques simples comme carré, cercle etc., soit des couleurs. Ce qui se cache au-dessous n'est pas un défi, mais un mot ou une phrase qui prédit ce qui arrivera au futur, comme une diseuse de bonne aventure. C'est un côté hasardeux certes, mais qui est tout de même géré par des règles. Les règles ne sont plus uniquement celles qui doivent être suivies par les joueurs mais aussi celles qui gèrent le fonctionnement du jeu. On dit qu'il s'agît du hasard et à part les deux choix que le joueur fait, le reste n'est qu'une application combinatoire de toutes les possibilités de « bonne aventure ».

C'est à travers le dépliage de la forme que la chance trouve sa voie. Cela rappelle le dé comme objet qui incarne le hasard, le même que John Cage utilise lors de l'application combinatoire de Yi King[172] où il laisse le hasard faire la composition des sons à sa place. Mais c'est un hasard soumis à contrainte, un hasard qui obéit à des règles déjà préétablies, dont le résultat ne peut pas différer. Le hasard dans ce cas, n'est-il pas seulement une simple soumission à une contrainte normative ?

Dans ce sens, la forme de la cocotte au sein de ma pratique (Fig.1) est privée de toutes les caractéristiques du jeu, elle n'est soumise qu'au défi de créer la forme la plus petite possible. Elle est privée de la possibilité d'être manipulée et animée, d'où l'impossibilité de jeu, mais aussi dans le fait qu'elle ne comporte rien, ni des images, ni des phrases, ce n'est qu'une cocotte blanche. Elle ne prédit rien de plus qu'elle-même. Elle peut rejoindre dans ce sens l'une des significations du jeu d'après le *Vocabulaire d'esthétique* d'Etienne Souriau[173], où le jeu n'est qu'une activité ludique opposée au travail. Dans ce sens le fait qu'il ne faut pas animer la forme

[172] Voir la partie sur la référence au silence dans la pensée chinoise au sein de la pratique de John Cage.
[173] Souriau, Etienne (sous la dir.), *Vocabulaire d'esthétique, op.cit.*, pp. 917-920

de la cocotte qui ne comporte rien, n'est-il pas une meilleure solution pour s'opposer au travail ? Et en s'y opposant, ne nous approchons-nous pas à la philosophie de vie de Marcel Duchamp et les fainéants[174].

Mais le jeu est abordé aussi dans le domaine de l'art, notamment par les artistes de Fluxus qui insèrent le jeu dans le registre de l'œuvre d'art, tout en rentrant dans leur logique de Fluxus-art-amusement, le manifeste de Georges Maciunas qui annonce le côté pris par les artistes flux, n'identifiant plus l'œuvre comme très rigoureuse réservée à un certain public, mais au contraire comme quelque chose de l'ordre du quotidien, avec beaucoup d'humour.

Dans ce sens, entre le sérieux et le non-sérieux, se trouve le dépliage de la forme qui cache ou pas le futur du joueur qui y participe. Cette caractéristique est aussi reprise par l'artiste Gonzalo Lebrija[175], dont le titre d'une de ses expositions est *Unfoled*, ou *Dépliés* en français. Il est fasciné par l'objet, dit ludique à la base, celui de l'avion en papier. Il fait des vidéos avec une note d'humour dans un cabinet d'avocats où ceux derniers réalisent des avions en papier qu'ils jettent de la fenêtre et dont le vol est filmé par l'artiste. Il remplace aussi les textes des lois juridiques, par des avions en papier, détournant ainsi leur statut. Ce qui trouve plus d'intérêt par rapport à ma pratique et le geste de dépliage en l'occurrence, c'est sa décision de mettre à plat les avions au sein d'un cadre, figés comme les cocottes en papier collées contre un support (Fig.49). Dans la forme dépliée, on voit les traces du pliage, qui pouvait être replié et déplié à l'infini, au moins jusqu'au moment de déchirure du papier. Mais ce qui reste à la suite du dépliage, n'est pas ce que le futur cache pour le joueur, ce n'est qu'une trace, une trace du geste inscrite sur la mémoire du matériau, dont la dernière partie sera consacrée.

[174] Voir le chapitre précédent et l'influence de la pensée d'Asie.

[175] Une exposition personnelle au travail de l'artiste est consacrée dans la galerie Laurent Godin, du 14 mars au 23 mai 2015, qui s'intitule *Unfolded*.

LA TRACE DE DEPLIAGE

Cette dernière partie sera consacrée à la notion de dépliage, vue sous l'angle d'un geste opposé au pliage, sans pour autant étendre la surface pliée, sous une forme de tension, telle qu'elle existe dans les avions en papier dépliés de Gonzalo Lebrija (Fig.49), évoqué précédemment. Si le pliage peut être vu et approché du côté du dessin, c'est au dépliage que nous devons le retour à la forme rectangulaire, telle qu'une feuille de papier, qui est le support le plus connu du dessin. La forme rectangulaire du support, nous est rendue visible, grâce au dépliage, dont la seule trace est celle de pli qui aurait dû exister avant. Il ne reste plus qu'une ligne de la présence de l'artiste et du geste qu'il a effectué.

Proche du dessin certes, mais aussi de l'écriture et du langage, le dépliage par la seule trace qui laisse, peut être assimilé à une forme d'écriture. Un langage simple, compréhensible par tout le monde, dont on n'est pas obligé de connaître autre chose que son alphabet qui ne consiste en rien de plus simple que de faire et défaire des plis sur un support. Ce principe reste applicable dans le cadre du papier comme support, mais que pourrai-je dire par rapport à notre époque contemporaine ? En effet, l'évolution dans la fabrication du papier a toujours suivi le contexte dans lequel, elle se réalise, de mieux en mieux, du fait à la main à ce qui est fait à la machine. Dans ce sens le support qui garde la trace du passage du temps change avec le temps. D'où l'appropriation de la feuille de polypropylène[176] où la seule « écriture » possible serait celle du pli. Il se transformera dans la seule trace du passage du temps, dont la tension, suite à la déformation des fibres par le pliage, va supprimer ce qui est écrit, parce que le pli se défait avec le temps, pourrait-on dire qu'on aura une écriture en devenir, d'après la philosophie de Jankélévitch, une écriture qui correspondra au passage du temps et sa force destructrice, contrairement à celle sur papier qui exige la conservation ?

Le papier dans ce sens est l'élément primordial au sein de l'histoire de l'homme en général, même si aujourd'hui nous l'utilisons de moins en moins, avec le développement de plus en plus rapide des nouvelles technologies, sans le papier aucune histoire écrite ne nous

[176] Correia, Jean-Claude et Rappard, Philippe, « De l'art…les plis », *op.cit.*, p.8

aurait pas été parvenue. C'est l'élément par excellence qui garde la mémoire collective des hommes partout dans le monde. Avec le développement des techniques de conservation, nous sommes capables de sauvegarder aussi les œuvres d'art. Mais jusqu'à quand ? Il viendra un moment ou la conservation sera dans un état difficile, notamment dans le cadre des œuvres d'art contemporain, celles qui n'utilisent plus les techniques et les matériaux « acceptés », celles qui expérimentent, qui utilisent des matériaux voués à être détruits, dont l'intérêt pour les générations à suivre, ne serait que purement documentaire.

Dans mes derniers travaux (Fig.12 et 13), je tente de répondre à cette problématique où de m'y donner, en obéissant et répondant à ses exigences. Outre tout ce que j'ai déjà dit par rapport à mon choix et le papier, il existe une autre particularité, celle de son caractère éphémère, voué à être détruit par le temps. Pourtant, pendant des siècles, le papier reste le seul support de conservation, de la loi à l'art. Dans ce sens, le geste de pliage et dépliage détruit encore plus le papier, parce que la déformation des fibres affaiblit le papier où il devient de plus en plus probable qu'il se déchire à ces zones-là, comme les plans de métro, de route ou autres qui se déchirent avec le temps de manipulation.

En effet, la référence majeure au sein de ma pratique, celle qui a déclenché le processus de simplification, de l'élaboration de la formule, du principe d'auto-définition et de l'ensemble de ce processus poïétique, s'inscrit lui-aussi dans l'axe du temps, cette référence artistique est celle de Sol LeWitt. C'est justement à travers ses textes très connus sur l'art conceptuel et minimal, qu'une fascination et une admiration se sont mises en place. C'est à travers l'écriture que cela s'est produit, mais aussi à travers la vue, l'admiration de l'œuvre de l'artiste qui correspond à ses textes. C'est dans la simplicité et la mise en place d'une logique combinatoire qu'il réalise ses œuvres.

Mais il existe une œuvre en particulier qui a provoqué les deux travaux personnels que j'ai mentionnés (Fig.12 et 13). C'est un multiple sur papier, édité en vingt-cinq exemplaires avec dix épreuves d'artiste (Fig.50). La technique de reproduction est la gravure à l'eau-forte qui consiste dans le dessin avec une pointe de métal de la part de l'artiste sur une plaque de métal qui est ensuite traité avec un acide qui creuse davantage les traits déjà posés. La

reproduction se réalise comme toute autre technique, on y ajoute l'encre et une presse exerce sa force afin d'imprimer le résultat par pression.

Cette œuvre est particulièrement fascinante par sa simplicité, d'une application d'une logique combinatoire des lignes droites dans quatre directions au sein d'un carré : verticale, horizontale et par les deux diagonales. Toutes les combinaisons y sont explorées. C'est d'une telle simplicité que chacun peut le reproduire chez soi ou en demandant l'exacte reproduction dans un atelier de gravure, en plus c'est une œuvre sur papier qui facilite le procès. Cela montre à nouveau à quel point Sol LeWitt ne se soucie pas du monde du marché de l'art, au contraire, il l'ironise en quelque sorte. D'où mon envie de reprendre cette œuvre au sein de ma pratique, de m'approprier la logique de son exécution et de « l'imprimer » à ma façon sur des carrés du papier (Fig.12).

« A ne pas se servir de la feuille de papier pour y inscrire les caractères de l'alphabet, dont les positions diverses produisent le sens, à ne pas s'en servir de cette folle manière qui caractérise la culture de notre époque, nous la laissons être une chose. »[177].

Dans ce sens comme j'ai déjà mentionné, ce sont les plis dans leurs diverses positions que l'alphabet du langage simple de Sol LeWitt se produit. Les carrés du papier (Fig.12) ne sont plus seulement des lettres, de l'écriture, du dessin, mais une chose. Une chose dont l'utilité n'est autre que de contempler dans le silence. C'est un pliage des carrés, ensuite dépliés et accrochés au mur sur les deux côtés, tout en flottant en l'air, sans qu'ils soient mis à plat, puisque le volume est déjà créé par la déformation des fibres. Ils restent dans un état d'accrochage simple, tout en prenant conscience du caractère éphémère du papier qui se dégradera plus facilement. Mais si l'œuvre de LeWitt répond à ses textes, en leur rendant une image, comme dans le cadre de l'utilisation de la formule au sein de ma pratique, est-ce que la reprise de la logique interne de son œuvre fait que ma production répond automatiquement par équivalence à sa théorie ?

On peut se poser aussi la question de la réappropriation, si l'œuvre d'art, d'après la logique de LeWitt, n'est qu'une idée, en reprenant la même idée sous une forme différente, est-

[177] *Ibid.*

ce qu'on a un plagiat ? Si les gens décident de faire des bandes verticales de 8,7 cm chez eux, est-ce que cela veut dire qu'ils ont un Buren, puisqu'ils ont la jouissance d'une œuvre sans le certificat et la signature de l'artiste ?

Pour continuer de s'inscrire dans mon axe de recherche autour de la portée d'une valeur historique du papier, j'ai décidé de reprendre à nouveau cette œuvre de LeWitt sous une forme différente, celle du copiage direct, d'une reproduction de son œuvre. J'ai utilisé une feuille de papier de carbone, pour recopier les traces des lignes qui s'inscrivent au sein des carrés qui ne sont pas présents dans ma reprise. Puisque le dépliage n'est que la trace du geste du pliage, un retour à la trace graphique s'est mis en place. Mais vu que l'œuvre à la base est un multiple, une œuvre qui existe en plusieurs exemplaires numérotés et signés par l'artiste[178], n'est-elle pas censée être reproduite ? Certes jusqu'à un certain nombre d'exemplaires et pourtant reproduite. Le geste simple, tel que le pliage, peut lui-aussi être facilement reproduit puisqu'il s'agit d'un pli simple, mais cela n'empêche pas que mes travaux existent.

La ligne et le papier de carbone. Le papier se transforme d'un matériau qui garde la mémoire à un outil de reproduction qui garde en négatif (Fig.14) les traces de copies ainsi que la copie qui a été réalisé grâce au papier de carbone. C'est aussi une confrontation entre l'original et la copie, mais aussi entre les différentes épaisseurs des deux papiers, l'un fragile et très léger et l'autre épaisse avec un grain de papier assez visible. Cette visibilité de la trace est donnée à voir par l'épaisseur de la trace lors de sa réalisation, comme l'épaisseur de la trace laissée par le pliage qui est visible lors du dépliage.

C'est une démonstration de la même idée qui gère les deux œuvres, dont la réalisation est différente, est-ce que cela veut dire que les deux œuvres sont les mêmes, puisque l'idée est la machine qui crée l'œuvre[179]. C'est justement l'un des intérêts dans l'œuvre de LeWitt, notamment dans ses wall-drawings (Fig.16) qui consiste dans des instructions que l'artiste donne, et c'est à tout et chacun de donner son interprétation tout en les respectant. Dans ce

[178] Une définition simplifiée de la notion du multiple, qui ne fera pas objet à mon étude.
[179] Reprise de la phrase la plus de connue de Sol LeWitt, "The idea becomes a machine that makes the art.".

sens mes deux derniers travaux rejoignent sa logique et interprètent la description de son œuvre au sein du dernier carré, et ne suivent que ses indications.

CONCLUSION

Comment un geste simple de pliage ouvre des multiples voies de recherche ? Appliqué d'une manière méthodique et directe sur le matériau, il révèle non seulement une déformation, mais toute une structure, un système propre à chaque production et à l'ensemble des productions. Le geste s'effectue sur une surface plane, certes, mais qui est délimitée par ses dimensions. Une contrainte du matériau industriel dont la forme est déjà établie. Dans ce sens, le geste ne s'applique que sur un morceau de l'ensemble, d'où l'impossibilité d'attendre le caractère général et universel, tel que le présente Sol LeWitt dans ses écrits.

Une autre manière d'atteindre le caractère universel de compréhension par le spectateur est (sont) la simplification et la limitation de toute expression subjective de la part de l'artiste, d'où la nécessité d'une règle ou d'un autre principe qui prend les décisions à la place de l'artiste. Comme on a vu, c'est le principe d'auto-définition qui se met en place au sein de ma pratique artistique. Ce dernier comme le geste de pliage, peut être abordé de deux façons. Une première donnant primordialité de la forme, en l'occurrence la forme la plus petite (l'unité) qu'on peut plier, tout en approchant le caractère universel par la science et la formule. Une deuxième qui consiste dans l'auto-définition du matériau, non plus par une règle stricte, mais par le matériau lui-même en interaction avec la force de gravitation, donc d'une manière naturelle.

Mais la tension entre forme et matériau reste toujours dans un entre deux, pourtant cela n'empêche pas de simplifier davantage le geste, pour donner à l'œuvre une possibilité de développement interne, d'évolution d'un point préalablement choisi au moment de déploiement naturel, où l'ensemble des éléments de l'œuvre peuvent être appréhendés comme un organisme et qui suit sa logique propre. Dans ce sens, il existe aussi le geste organique qui déclenche le

procès, étant toujours appliqué à la main, il répond à la propriété choisie du matériau, sa souplesse, sa possibilité de pliage, son épaisseur, son poids.

Au-delà d'un simple renvoi du matériau au matériau, de manière tautologique, il existe une autre référence, celle de la philosophie orientale, notamment de Chine et du Japon. Délicate et discrète, la forme finale que l'œuvre prend, met le spectateur dans un état d'attente, d'attente de la réalisation d'un processus de prise en forme de l'œuvre. Dans l'attente silencieuse et dans la neutralité de la couleur, où la production finale n'est que le prolongement du mur, le spectateur se trouve dans une situation de contemplation, de méditation, voire d'abandon de soi. Un principe qui est appliqué même lors de la réalisation de l'œuvre où la place de l'artiste est limitée, tentant d'abandonner tout geste intentionnel, d'où la référence à la non action patiente.

Toutes les recherches ne sont menées qu'à partir d'un geste simple de pliage, qui puisqu'il diminue la surface pliable, enferme et cache entre les plis d'autres caractéristiques, comme on a abordé au sein des chapitres. Et c'est dans le dépliage au dernier chapitre que le processus de transformation et de recherche trouve sa voie. Sous une autre forme certes, mais le dépliage révèle ce qui se cachait entre les plis, c'est le dépliage qui a ouvert la transformation du geste où il ne reste plus que les traces d'un geste, celui de pliage.

Au sein de mes productions, comme on peut le constater, il existe un principe logique qui les réunit. Ce fil unificateur est parfois très visible, puisqu'il applique une logique déductiviste où chaque élément qui suit provient du précédent, sous le modèle de cause-conséquence. Ayant peut-être atteint une forme de finalité dans mes recherches autour du pliage, il reste la voie ouverte par le dépliage du matériau qui se « déplie » d'une manière naturelle, mais qui a une inscription au sein même de l'œuvre. Dans ce sens, mes recherches poursuivront dans quelques directions. La première prendra le chemin du dépliage naturel et la recherche des matériaux qui lui correspondraient. Des matériaux qui ne relèvent pas toujours des propriétés de flexibilité, comme le métal ou bien des matériaux de tous les jours, comme dans le cadre des œuvres de Karla Black que j'ai évoqué.

Une deuxième option est plutôt consécutive du pliage et révélée par le dépliage, c'est la

trace. La trace comme élément de déformation de l'essence du matériau, mais aussi comme inscription renvoyant à l'écriture et au dessin. Dans ce sens, ma recherche peut suivre le geste et le matériau, créant des dessins sur supports différents qui cette fois, sont obligatoirement pliables. C'est la seule condition pour leur réalisation.

Une troisième option est aussi possible, cette fois vue du côté du principe d'auto-définition, en donnant priorité au matériau et sa définition. Dans ce cas, ce sera le geste qui devra changer, parce que le matériau a plusieurs autres propriétés qui sont à explorer davantage, comme j'ai évoqué avec ma liste de propriétés de la forme. D'où une quatrième option, qui gardera une forme concrète du matériau, sans avoir à effectuer un geste artistique, où toute la recherche sera purement formelle.

Dans ce sens, mes recherches plastiques ne sont pas comme un livre fermé, enfermées sur soi par des plis, mais au contraire c'est un livre ouvert, déplié où il ne reste plus qu'à faire des choix, cette fois de ma part, loin des principes autorégulateurs et des matériaux.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GENERAUX :

Fanchon, Jean-Louis, *Guide de mécanique : Sciences et technologies industrielles*, Paris, Nathan/VUEF, 2001

Grünfeld, Jean-Pierre et Kernbaum, Serge (sous la dir.), *Dictionnaire de médecine Flammarion*, Paris, Flammarion, 2008

Lévy, Elie, *Dictionnaire de Physique*, Paris, PUF, 1988

Souriau, Etienne (sous la dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2004

OUVRAGES :

Anzieu, Didier, *Créer/Détruire*, Paris, Dunod, DL 1996

Arcan, Nelly, *Putain*, Paris, Seuil, 2001, [dernière consultation le 9 Mai 2015]
Disponible sur : <http://nellyarcan.com/pages/putain.php> - dans le paragraphe l'Accumulation comme perte

Barthes, Roland, « Le plastique » dans *Mythologies*, Paris, Seuil, 2009

Buisson, Dominique, *Japon papier*, Paris, Terrail, 1995

Davila, Thierry, *De l'inframince : Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, Editions du Regard, 2010

De Unamuno, Miguel, « Notes pour un traité de cocotologie » dans *Traité de cocotologie*, Paris, Edition de Paris, 1994

Deleuze, Gilles, *Le pli : Leibniz et le Baroque*, Paris, Minuit, 2002

Fleischer, Alain, *Simon Hantaï : Vers l'empreinte immaculée*, Tourcoing, Invenit, 2011

Gombrich, Ernst Hans, *Ombres portées : leur représentation dans l'art occidental*, Paris, Gallimard, 1996

Guibet Lafaye, Caroline, *Leçon d'esthétique / Les formes artistiques HEGEL*, Ellipses, Paris 2002

Herrigel, Eugen, *Zen in the Art of Archery*, Londres, Penguin Books, 1985

Jankélévitch, Vladimir, *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien, La manière et l'occasion*, Paris, Seuil, 1980

Jullien, François, *Traité de l'efficacité*, Paris, Grasset & Fasquelle, Livre de poche, 2013

Hindry, Ann, *Sol LeWitt*, Paris, Editions du Regard, 1995

Mollerup, Per, *Plier/ déplier : Le livre de l'objet repliable*, Londres, Thames & Hudson, 2002

Nuridsany, Michel, *Dialogues de l'ombre*, Paris, Paris-Musées, 1997

Ruby, Christian, *L'art et la règle*, Paris, Ellipses, 1998

Schneller, Katia, *Robert Morris : Sur les traces de Mnémosyne*, Paris, Editions des archives contemporaines, 2008

Valéry, Paul, *Première leçon du cours de poétique* (1937), Paris, Gallimard, 1963

Vaquié, Michel, « Exposer en mathématiques » dans *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques,* N°15, Elitza Dulguerova (dir.), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2010

Vasseur, Nadine, *Les plis*, Paris, Seuil, 2002

ARTICLES ET CATALOGUES D'EXPOSITION:

Birnbaum, Daniel, « Lygia Clark at Museum of Modern Art, New York », *Art Forum*, Octobre 2014, [dernière consultation le 9 mai 2015], Disponible sur : <http://www.alisonjacquesgallery.com/usr/documents/press/download_url/462/lyc-artforum-october-2014.pdf>

Brett, Guy, « Lygia Clark: In Search of the Body », *Art in America*, July 1994, [dernière consultation le 10 mai 2015], Disponible sur: <http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art111/readings/InSearchoftheBody.pdf>

Correia, Jean-Claude et Rappard, Philippe, « De l'art…les plis », *Cahiers de médiologie*, n°4 *Pouvoirs du papier,* Paris, Gallimard, 1997

Dorothea Rockburne: *Drawing Which Makes Itself, de 21 Septembre 2013 au 2 Février 2014.* Site de MoMA [dernière consultation le 8 Mai 2015], Disponible sur : <https://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1391>

Fabrizi, Mariana, « Tearing, Cutting and Folding: Early Mar Works by Sol LeWitt (1967-1979) », *Socks*, 27 Janvier 2015, [dernière consultation le 10 Mai 2015], Disponible sur : <http://socks-studio.com/2015/01/27/tearing-cutting-and-folding-early-map-works-by-sol-lewitt-1967-1979/>

Farina, Matthew, « Dorothea Rockburne: Drawing which makes itself », *The Brooklyn Rail,* 5 Novembre 2013, [dernière consultation le 10 Mai 2015], Disponible sur : <http://www.brooklynrail.org/2013/11/artseen/dorothea-rockburne-drawing-which-makes-itself>

Fried, Michael, « Art and Objecthood », dans *Minimal Art: A Critical Anthology* par Battock, Gregory (sous la dir.), Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1995

***Gonzalo Lebrija** : Unfolded,* Dossier de Presse, Galerie Laurent Gaudin, Paris, [dernière consultation le 10 Mai 2015], Disponible sur: <http://www.laurentgodin.com/img_upload/174Gonzalo%20Lebrija,%20Unfolded,%20CP%20FR:ENG.pdf>

***Karla Black** : It's proof that counts,* catalogue d'exposition, Zurich, The Migros Museum für Gegenwartskunst, du 16 Mai au 16 Août 2009

LeWitt, Sol, « Paragraphs on Conceptual Art » Harrison, Charles et Wood, Paul (sous la dir.), *Art in theory 1900-2000*, Oxford, Blackwell Publishing, 2002

LeWitt, Sol, *Sentences on Conceptual Art,* [dernière consultation le 9 Mai 2015], Disponible sur :

<http://www.altx.com/vizarts/conceptual.html>

Maggiori, Robert, « Au début était la Cocotte : "Traité de cocotologie". Miguel de Unamuno, TRAITE DE COCOTOLOGIE, présenté par Fernando Arrabal. Les Editions de Paris, 124 pp., 100 F. », *Libération*, 5 Janvier 1995, [dernière consultation le 10 Mai 2015], Disponible sur : <http://www.liberation.fr/livres/1995/01/05/au-debut-etait-la-cocotte-traite-de-cocotologiemiguel-de-unamuno-traite-de-cocotologie-presente-par-_121151>

Morris, Robert, « Anti Form », *Art Forum*, Avril 1968, [dernière consultation le 9 Mai 2015] Disponible sur : <http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art116/Readings/Robert%20Morris%20Anti-Form.pdf>

Morris, Robert, « Notes on Sculpture », dans *Minimal Art: A Critical Anthology* par Battock, Gregory (sous la dir.), Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1995

Nouveau Festival 2015 *6e Edition, Air de Jeu,* Programmation du festival, Paris, Centre Georges Pompidou, du 15 Avril 2015 au 20 Juillet 2015

Oliveira, Filipa, « Diogo Pimentão », *Art Forum*, Novembre 2013, [dernière consultation le 8 Mai 2015], Disponible sur : <http://www.yvon-lambert.com/2012/?page_id=252&rub=pre>

Ostrow, Saul, *Sol LeWitt*, [en ligne], Bomb Magazine n°85, Automne 2003, [dernière consultation le 8 Mai 2015], Disponible sur : <http://bombmagazine.org/article/2583/sol-lewitt>

Paton, Phil, « Robert Morris and the Fire Next Time », *Art News*, New York, vol.82, n0 10, Décembre, 1983

Pigeat, Anaël, « Diogo Pimentão : Au-delà du dessin », *Art Press 390*, Juin 2012

Pour un art pauvre *: inventaire du monde et de l'atelier*, catalogue d'exposition, Nîmes, Carré d'art-Musée d'art contemporain Nîmes, du 4 Novembre 2011 au 15 Janvier 2012

Russeth, Andrew, « Dorothea Rockburne: Drawing which makes itself at the Museum of Modern Art », *The Observer*, 22 Octobre 2013, [dernière consultation le 10 Mai 2015], Disponible sur : <http://observer.com/2013/10/dorothea-rockburne-drawing-which-makes-itself-at-the-museum-of-modern-art/>

Simon Hantaï, Connaissance des Arts, Numéro Hors-série, Juin 2013

Smith, Roberta, « See Me. Feel me. Maybe Drool on Me., Lygia Clark's Many Twists and Turns, at MoMA », *The New York Times*, 15 Mai 2014, [dernière consultation le 9 Mai 2015]
Disponible sur :
< http://www.alisonjacquesgallery.com/usr/documents/press/download_url/411/lyc-ny-times-may-2014.pdf >

Smith, Tony, *DIE*, Site de National Gallery of Art à Washington, DC, [dernière consultation le 8 Mai 2015], Disponible sur : <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.127623.html>

Sol LeWitt, catalogue d'exposition, Beatrice Gross (sous la dir.), Metz, Centre Georges Pompidou Metz, du 7 Mars 2012 au 29 Juillet 2013

Troche, Sarah, « Structure et méthode dans la musique de John Cage : une discipline d'attention », *Nouvelle revue d'esthétique, n0 9 Poïétiques de la contrainte*, 2012

THESES :

DeBoer, Barbara Iwona, *Four Arts Redefined : Wladyslaw Strzeminski's Theory of Unism,* Université de Maryland, 2005, [dernière consultation le 10 Mai 2015], Disponible sur: <http://drum.lib.umd.edu/bitstream/1903/2625/1/umi-umd-2528.pdf>

Loubier, Patrice, *Figures de la tautologie dans l'art et le discours critique des années 1960*, Université de Montréal, 2008, [dernière consultation le 9 Mai 2015], Disponible sur : <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/6605>

WEBOGRAPHIE :

Site de la galerie **Alison Jacques**, Londres : < http://www.alisonjacquesgallery.com/>

Site du **Centre Georges Pompidou**, Paris : <https://www.centrepompidou.fr/fr>

Site de la galerie **Laurent Godin**, Paris : <http://www.laurentgodin.com/>

Site du **Museum of Modern Art** (MoMA), New York : <http://www.moma.org/>

Site du **Musée du Louvre**, Paris : <http://www.louvre.fr/>

Site de **National Gallery of Art**, Washington :

<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection.html>

Site de **Saatchi Gallery**, Londres : <http://www.saatchigallery.com/>

Site du Musée **Tate Modern**, Londres : <http://www.tate.org.uk/>

Site de la galerie **Yvon Lambert**, Paris : <http://www.yvon-lambert.com/#>

Index des notions et noms propres

A

attente..... 9, 121, 131, 132

auto-définition ... 45, 48, 50, 52, 55, 56, 57, 117, 118, 119, 122, 126, 127, 128, 130, 132, 133, 134, 135, 142, 144, 145, 147, 148, 152

C

Cage, John..... 132, 133, 150, 163

carré . 49, 50, 53, 54, 56, 120, 122, 123, 126, 130, 135, 137, 143, 149, 153, 155

Clark, Lygia..... 29, 30, 161, 163

cocotte ... 40, 48, 49, 50, 122, 134, 137, 147, 148, 149, 161

corps..... 9, 38, 124, 125, 126, 134, 135, 140, 145, 146

D

Deleuze, Gilles. 17, 24, 33, 34, 35, 36, 38, 47, 48, 126, 127, 129, 137, 138, 145, 160

dépliage ..10, 20, 22, 41, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 143, 144, 147, 149, 150, 151, 152, 154

Duchamp, Marcel..... 122, 140, 141, 142, 151, 160

E

épaisseur..... 50, 51, 53, 54, 122, 138, 139, 154

F

forme 18, 24, 40, 43, 48, 49, 50, 51, 54, 55, 56, 57, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 154

formule.9, 51, 53, 54, 56, 57, 117, 125, 127, 128, 129, 130, 132, 136, 142, 152, 153

Fried, Michael 28, 162

H

Hantaï, Simon..... 13, 144, 145, 146, 147, 160, 163

Herrigel, Eugen 128, 129, 161

I

inframince 118, 121, 139, 140, 141, 159

J

Jankélévitch, Vladimir.....13, 21, 118, 119, 121, 124, 131, 136, 152, 161

jeu 10, 40, 41, 134, 147, 148, 149, 150

Jullien, François.....130, 131, 132, 133, 134, 161

L

langage 48, 50, 53, 148, 151, 153

logique....39, 49, 51, 52, 120, 122, 124, 136, 139, 144, 150, 152, 153, 155

LeWitt, Sol....12, 13, 23, 24, 25, 50, 51, 153, 154, 155, 156, 161, 162, 163

M

machine 127, 147, 151, 154

matériau 9, 35, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 140, 142, 143, 145, 146, 147, 150, 154

mathématiques 23, 25, 51, 52, 53, 54, 55, 135, 160
méthode.....50, 52, 53, 56, 131, 132, 144, 162

Morris, Robert 13, 31, 32, 38, 46, 57, 58, 125, 161, 162, 163

O

ombre.....10, 134, 138, 139, 140, 141, 142, 160

organicité 125
organique .. 32, 38, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 141, 147

organisme..... 117, 118, 120, 124, 136
origami 125, 126, 147, 148

P

papier19, 40, 48, 50, 54, 122, 125, 126, 129, 134, 140, 146, 147, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 159, 161

perfection 9, 126, 127, 128, 129
plastique ..17, 19, 48, 51, 55, 120, 132, 136, 138, 139, 140, 159

pliage 9, 48, 50, 53, 54, 56, 57, 117, 118, 122, 126, 127, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 142, 143, 144, 146, 147, 148, 150, 151, 152, 153, 154

Pimentão, Diogo 26, 37, 163

poids. 9, 10, 55, 56, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 134, 135, 137, 140, 141, 142, 143

principe....9, 35, 45, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 117, 118, 119, 122, 125, 126, 127, 128, 129, 132, 133, 134, 135, 137, 142, 144, 147, 148, 149, 151, 152

R

règle..... 9, 44, 56, 122, 126, 129, 160

répétition 38, 53, 126, 139, 144

Rockburne, Dorothea 24, 25, 26, 46, 55, 57, 162, 163

S

science9, 17, 23, 51, 52, 53, 54, 55, 125, 129, 142, 147

sculpture..... 124, 134, 137

silence 9, 56, 117, 125, 128, 129, 131, 149, 153

simplicité... 48, 53, 120, 121, 126, 128, 129, 137, 139, 152, 153

T

tautologie 46, 55, 163

trace..... 10, 54, 133, 134, 140, 146, 150, 151, 154

Toroni, Niele.....39, 128

U

Unamuno, Miguel de .. 41, 42, 43, 148, 149, 160, 162

unité 9, 33, 35, 36, 43, 56

Z

zen 9, 117, 125, 128, 129, 131