

Le médicament : matière à sculpter et matière à penser

Émilie Blondel

▶ **To cite this version:**

Émilie Blondel. Le médicament : matière à sculpter et matière à penser. Art et histoire de l'art. 2015. dumas-01254708

HAL Id: dumas-01254708

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01254708

Submitted on 12 Jan 2016

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.

Mémoire de Master II Recherche MEEF

Emilie BLONDEL

Le médicament :

Matières à sculpter et matière à penser

Sous la direction de Mme Sandrine MORSILLO

Second membre du jury : Mr Hervé BACQUET

Rendu le 4 mai 2015

Soutenu le 20 mai 2015

Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne
UFR 04 – Arts Plastiques et Sciences de l'art

ESPE – Ecole Supérieure du professorat et de la l'éducation

Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne
UFR 04 – Arts Plastiques et Sciences de l'art

ESPE – Ecole Supérieure du professorat
et de la l'éducation

Le médicament :

Matières à sculpter et matière à penser

Mémoire de master 2 recherche MEEF

Présenté par Mlle Emilie BLONDEL

Sous la direction de Mme Sandrine MORSILLO

Second membre du jury : Mr Hervé BACQUET

Rendu le 4 mai 2015

Soutenu le 20 mai 2015

Remerciements :

Je remercie Mme Catherine Nadaud, professeure au lycée de m'avoir fait découvrir le champ des arts-plastiques et de m'avoir transmis des bases solides afin de poursuivre mon apprentissage.

Je remercie les professeurs du Centre Saint –Charles qui m'ont suivi tout au long de mon cursus universitaire. Ils ont su, par des mots qui résonnent souvent dans ma tête, à chaque fois que je créée ou que je réfléchie sur ma pratique, me faire évoluer.

Merci tout particulièrement à Mr Vincent Dulom, Mr Antoine Perrot, Mme Hélène-Simone Sirven et Mr Pierre Juhasz qui ont généreusement donné de leur temps et de leurs savoirs, avec passion.

La recherche et la création peuvent faire l'objet d'une transmission pédagogique dès lors qu'elles vivifient l'esprit, chatouillent la curiosité, et forgent une personne.

Je remercie également Mme Martine Simon, Mme Emmanuelle Deramaix et ma directrice de mémoire Mme Sandrine Morsillo pour leurs conseils et leurs précieuses relectures.

Merci à Agathe qui même si elle ne verra plus le jour, m'a tout donné, son amour, son soutien et sa fidélité et continuera à générer en moi de la volonté et de l'envie.

Table des matières
Matières à sculpter et matière à penser

Table des matières 4

Table des illustrations 6

INTRODUCTION : Rater, Expérimenter pour remettre en question sa pratique 7

I) UNE MANIÈRE ET UNE MATIÈRE À SCULPTER 11

A) Caractéristiques de la sculpture traditionnelle 11

B) Mythologie de l'artiste – Processus créatif 16

C) De la matière « sculpture » à la matière médicament 26

1) Les médicaments 26

2) Quel rapport symbolique entre la sculpture (et statuaire traditionnelle) et ma pratique ? 29

II) LE MÉDICAMENT COMME MATIÈRE PLASTIQUE ET SOCIALE 31

A) L'enjeu politique 31

1) Corps social et lien du créateur aux œuvres 31

2) Le médicament au sein de la société 35

B) L'enjeu plastique 36

1) L'échelle, l'intime et le sacré 36

2) Le détail 40

3) Tailler le matériau pour découvrir la matière 43

III) QUE TRANSMETTRE AUX ÉLÈVES ? 46

A) Matériaux, matière, matérialité de l'œuvre, (aux programmes de seconde facultative et 3ème). 46

B) L'objet, le sacré, l'œuvre et le monde, (aux programmes de 6ème, 5ème, terminale). 48

CONCLUSION : L'expérience 52

INDEX DES LEXIQUES……56

INDEX DES NOMS 57

BIBLIOGRAPHIE 59

ANNEXES : I

Table des illustrations

Travaux personnels :

1Emilie Blondel, *Vénus j'ai eu ta peau*, plâtre et latex, 169 x30 cm,2011 8

2 Emilie Blondel, *Résistance*, poupée en couenne de porc, 40 x25 cm, 2010 19

3Emilie Blondel, *Sucette en forme de foestus*, sucre et colorant, 9 x 6 cm, 2013 24

4Emilie Blondel, *Sucette à forme humaine qui fond*, sucre et eau, 15 x3,5 cm, 2013 25

5Emilie Blondel, *Sucette à forme humaine encore dans son moule*, 15 x 4 cm, 2013 25

6Emilie Blondel, *Hommes sculptés sur Doliprane*, Doliprane, 1,6 x 0,7 cm, 2013 28

7 Emilie Blondel, *Ex-voto*, sculptures sur médicaments, médicament et fils, 2014 30

8 Emilie Blondel, *Fœtus*, sculpture sur médicaments, Spasfon et plaquette, 2014 32

9 Emilie Blondel, *Trois portraits*, sculptures sur Doliprane, 1,6 x 0,7 cm, 2015 42

10 Emilie Blondel, *Masque en os*, os et raffia, 30 x20 cm, 2013 49

Référence artistique :

1 Adel Abdessemed, decor, 2011-2012, fil de fer barbele, quatre elements de 223,5 x174 x 40,6 cm chaque, collection Pinault Foundation, Courtesy Abdessemed & Zwirner gallery, New York 14

Schémas explicatifs :

1 Schéma n°1 : Définition de la matérialité à partir de notions 10

2 Schéma n° 2 : La matière pensante 10

3Schéma n°3 : Les trois critères nécessaires à l'art politique selon Deleuze et Guattari 34

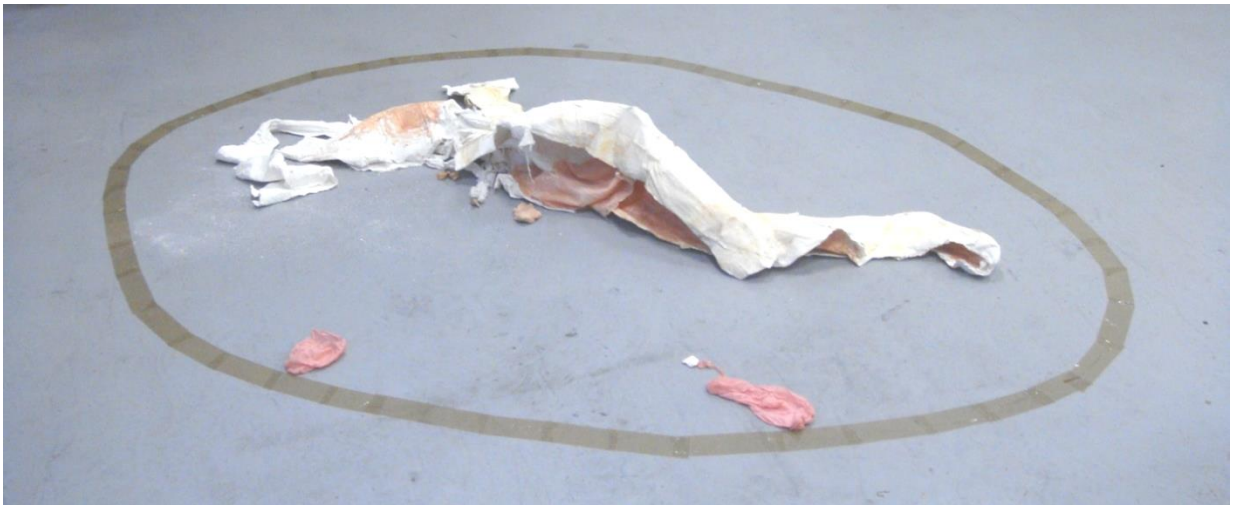
INTRODUCTION : Rater, Expérimenter pour remettre en question sa pratique

Dans l'optique d'enseigner, je m'étais mis en tête d'essayer le plus de technique, le plus de matériaux pour en connaître au mieux les propriétés et transmettre un jour le plus de savoir-faire possible. Cependant, s'essayer à des matériaux divers sans aide, n'est pas toujours chose aisée. Résine, sucre, plâtre, latex, silicone… réclamaient de la précision et parfois de la stratégie. Mon attrait pour l'expérimentation était une aventure à la fois motivante et enthousiasmante, mais aussi irritante, je dois l'avouer. Qu'y a-t-il de plus dur que de se heurter à la déception d'un résultat qui s'éloigne fortement des attentes ? L'homme n'aime pas être bousculé bien qu'il me semble évoluer plus rapidement ainsi. En tout cas, avec du recul, ce fut le cas pour moi.

Je vais vous conter une anecdote qui se veut révélatrice de mon parcours. En 2012, je devais travailler sur la *Vénus de Titien*[1]. A défault d'avoir un modèle pour m'aider, j'avais projeté de réaliser une sculpture en effectuant un moulage de mon corps à défaut d'avoir un modèle pour m'aider ; je n'avais encore jamais travaillé avec des bandes de plâtre. Je me décidai pourtant pour cette option. La vénus me hantait, j'y pensais jour et nuit. J'avais à ma disposition environ 9 m² de surface pour pratiquer, donc peu d'espace, ce qui octroyait à la tâche un aspect oppressant. Dans de telles conditions, j'avais l'impression de vivre un calvaire pendant plusieurs heures. Avez-vous déjà essayé de vous plâtrer vous-même dans une position inconfortable ? Il fallait à la fois ne pas bouger et dans le même temps s'activer à lisser le plâtre en trempant une de mes mains dans une bassine d'eau tiède. Je sentais le moindre de mes mouvements. Une fois l'opération terminée, un autre souci arrivait, je peinais à m'extirper de cette seconde peau rigide et friable, fine et sensible. La patience s'évaporait pour laisser place à l'énervement. Je bouillonnais de vouloir m'extraire de ces lambeaux qui tombaient au fur et à mesure que je parvenais à les détacher de ma peau. Après ces longues heures, je ne pouvais que constater que ma création n'était que du mou, de l'informe, une représentation de ruine extirpée d'un corps, des miettes que l'on aspire pour jeter dans une poubelle. Rien ne tenait et

[1] Titien, *Vénus d'Urbin*, huile sur toile, 119 x 165 cm, 1534, Florence, Galerie des Offices.

ce que je venais de produire était tellement loin de la représentation mentale que je m'étais faite. Puisque je voulais présenter mon travail le lendemain, il me fallait rattraper ce que j'avais sous les yeux en y ajoutant du latex coloré beige pour y retrouver un semblant de connotation humaine. Certainement pour que cette sculpture abstraite au plus haut point à mon goût, le soit un peu moins. Tout cela évidemment pour me rassurer, moi jeune étudiante qui voulait bien faire et qui donc avait une idée du « bien fait » très arrêtée. Mais dans un sursaut de désespoir et de dégoût, je balançais le latex. Je vibrais de colère. Je détestais cette Vénus qui me suivait à toute heure. J'avais cette envie de la détruire davantage, de carrément la saccager. J'imaginais la Vénus comme une vraie personne qui me narguait de ne pas avoir assouvi mon fantasme artistique. Le liquide ruisselait dans les creux et bullait à cause des bandes de plâtre mal lissées. Mon semblant de sculpture terminé, je tombais tellement de fatigue que je l'ai intitulée « *Vénus, j'ai eu ta peau* ». J'ai eu beaucoup de mal à comprendre que ce qui faisait la force de mon rendu était justement cet acharnement qui générait du sens, sans que je ne le vois. Je dis souvent que ce qu'on ne connaît pas, on ne le voit pas. C'est aussi pourquoi le rôle du professeur consiste entre autre à répéter, à expliquer de nombreuses fois pour élargir la vision de ses élèves. Il est délicat d'introduire du nouveau dans un univers que l'on croit déjà complet, et cela à n'importe quel âge.



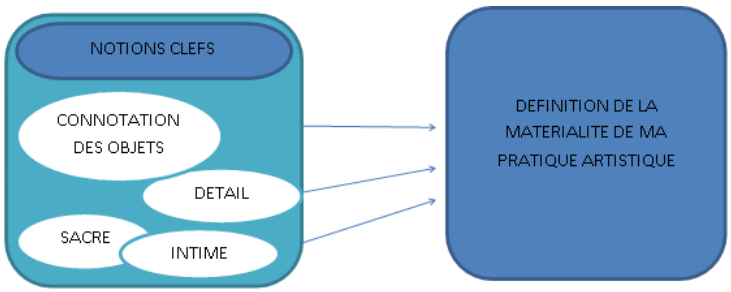
1EMILIE BLONDEL, *VENUS J'AI EU TA PEAU*, PLATRE ET LATEX, 169 X30 CM,2011

L'énergie convoquée et les œillères de la colère avaient suffi à m'aveugler. Je ne voyais pas que cette sculpture contait une relation au corps tourmentée. Je ne situais pas non plus ce travail dans une continuité au champ artistique contemporain. L'un des clichés auxquels j'adhérais résidait dans la solidité d'une sculpture érigée. Et pourtant les sculptures d'Oldenbourg[2], toutes molles nous incitaient déjà à redéfinir la définition même du mot « sculpture ». Voilà mon point de départ : la définition de la sculpture ? Qu'est-ce qu'une sculpture ? Et surtout quel sens est lisible ? Le sens, je vais le chercher dans les couleurs les textures, les aspérités, les compositions, les formes, tout ce qui peut être caractéristique d'un matériau, d'une matière. En m'attardant sur ma pratique je vais donc tenter de démontrer comment un matériau peut donner du sens à une pratique sculpturale. Nous pourrons nous demander si parfois le matériau ne prédomine pas dans la lecture d'une œuvre. Je vais donc aller chercher dans l'histoire de l'art, de façon générale, des références, des liens entre la statuaire traditionnelle, les miniatures, les sculptures à fonction religieuse dans différentes civilisations. Cette démarche constituera ma première partie. Ces références me servent également d'appui et de sources d'inspiration. Cette même première partie qui évoque les prémices de ma pratique artistique retrace mon parcours. J'expliquerai alors à quel point l'histoire personnelle d'un artiste peut influer sur son travail, ce qui est mon cas. Et cette histoire personnelle participe à une mythologie dès lors qu'une est contée. Cette histoire ne manquera pas de mettre en avant les pourquoi de mes choix artistiques, notamment l'usage de médicaments en comprimés comme matériau. Il se posera alors la question de savoir ce qu'est réellement le médicament et quelles problèmes sociologiques il soulève.

Dans un deuxième temps, c'est justement le lien social et engagé qui sera mis en avant afin de mieux me positionner au sein des discours philosophiques sur l'art. Mais puisque nous traitons de plasticité nous reviendrons sur des notions intrinsèques à ma pratique, faisant émerger alors l'importance de la matérialité d'une œuvre. Ou plutôt qui forment une définition de la matérialité à travers ma pratique. Je conclus que chaque démarche a une définition de la matérialité qui lui est propre. D'autres notions clefs sont au

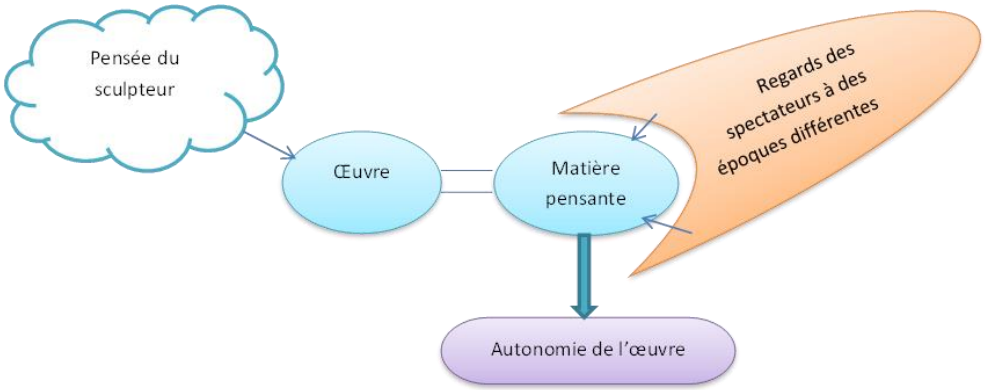
[2] L'artiste Claes Oldenbourg a réalisé une série de sculptures géantes et molles. La mollesse factuelle ou simulée devient un moyen de critiquer les valeurs d'une société instable. L'aspect formel qui imite une matière génère un but, un message une critique de l'artiste.

cœur de chaque pratique. Ces notions qui concernent mon travail sont : l'échelle, le détail, l'intime, le sacré, peuvent compléter une définition de la matérialité dans ma pratique. Ces notions se complètent et se rejoignent dans l'acte même de sculpter, de tailler, dans la longue méditation du sculpteur qui tient entre ses mains un outil. C'est dans la relation du cerveau pensant à la roche, dans les liens qui unissent la théorie à la pratique ou dans la transmission d'une pensée, d'une personne à un matériau, qu'aboutit la matière pensante. La matière pensante est l'œuvre elle-même. Une œuvre se voit avec son contexte. Nous ne voyons pas *Le déjeuner sur l'herbe* comme les contemporains de Manet, pour cela il aurait fallu avoir baigné dans les mœurs de leur époque. Mais ce fait même qui est la création d'une matière pensante réside dans la temporalité de la praxis et sa capacité à perdurer même alors que l'artiste n'est plus.



1 SCHEMA N°1 : DEFINITION DE LA MATERIALITE A PARTIR DE NOTIONS

Nous nous demanderons dans la dernière partie, comment transmettre aux élèves cette expérience de la matérialité. Je montrerai ce que je retiens de ma pratique comme apprentissage pour l'enseignement au collège ou au lycée.



2 SCHEMA N° 2 : LA MATIERE PENSANTE

I) UNE MANIÈRE ET UNE MATIÈRE À SCULPTER

A) Caractéristiques de la sculpture traditionnelle

Un jour, dans un musée, un petit garçon devant une sculpture, avait sur sa frimousse une expression si intense que je n'ai pu m'empêcher de m'interroger sur la gravité de son incompréhension. Ses sourcils étaient froncés et sa bouche esquissait une moue qui me paraissait exagérée. J'eu aussitôt envie de lui répondre, mais comment ? Je ne savais pas encore l'objet de sa réflexion. J'avais pourtant envie de pénétrer dans sa tête pour comprendre ce qui le tracassait pour pouvoir y remédier. Rompant le silence, il me demandait : « Pourquoi cette statue est comme ça ? ».

Sa simple question engendrait tant de réponses que je ne savais guère par où commencer. Je ne savais pas non plus s'il allait avoir la patience de tout écouter, tout, oui tout ce qui se bousculait dans ma tête. Pour lui clarifier la conception de la forme, devais-je faire avec lui un saut dans le temps ?

Je commençais par lui expliquer que ce n'était pas une statue mais une sculpture.
« Ha ! Et… C'est quoi la différence ? », avait-t-il immédiatement répliqué.
Une statue peut être une sculpture mais pas l'inverse. L'étymologie du mot "statue" nous enseigne que le mot vient du latin *statua* dérivé de *statuere* « établir, poser », « dresser, mettre debout (statuer). Ce sont souvent des personnages importants de l'histoire qui sont glorifiés, honorés, mis en valeur grâce à la verticalité. D'où l'importance de grands socles qui font de nous, spectateurs, de petites gens d'abord par notre taille mais aussi symboliquement. On trouve pourtant quelques exceptions comme les statues de tombeaux représentant des corps morts allongés. En ce qui concerne la sculpture, pour le dire simplement, c'est une pièce qui peut être taillée dans de multiples matériaux. J'y reviendrai ultérieurement.

L'œuvre résulte de choix. Les artistes pour créer font des choix : de matériaux, de formes, de couleurs… ainsi si nous faisons un petit détour dans l'histoire nous pouvons mieux nous en apercevoir. Deux matériaux ont été privilégiés dans l'histoire de la sculpture : le bois et la pierre calcaire, sans oublier le bronze. En Europe, une pierre tendre comme le calcaire ou le grès a souvent été utilisée. Cependant, cette pratique nécessite des outils appropriés pour décupler la force de la main de l'homme. Les silex taillés sont les premiers produits de l'artisanat humain. « Ils confèrent aux hommes primitifs un pouvoir accru et annoncent en quelque sorte les déités et les images de pierre aux pouvoirs magiques », souligne Rudolf Wittkower[3]. Puis, les civilisations égyptiennes et babyloniennes ont transformé ces outils grâce à l'usage du fer, les transmettent ainsi aux grecs, aux romains, au bassin méditerranéen où ils perdurent encore aujourd'hui.

Je me suis dit qu'il fallait probablement que je précise ce que j'entendais par « les images de pierre aux pouvoirs magiques ».

C'est grâce à l'invention et au perfectionnement de ces outils que les hommes ont pu créer des images en pierre. Ils font des représentations dans la pierre et dans le bois. Ils cherchent, ils creusent et font émerger une forme que l'on peut reconnaître. Par exemple, Léonard De Vinci, avant de tailler la pierre, prenait grand soin de choisir son bloc de marbre dans la carrière dans lequel il voyait la forme de la sculpture qu'il allait représenter avant même d'avoir donné le premier coup de marteau sur sa pointe ou son poinçon.

D'un autre côté, la magie habite les sculptures sous différentes formes. Et la croyance vient appuyer les représentations en volume. Au moyen-âge, la sculpture prend place parmi les instruments de la connaissance étant donnée l'importance du nombre d'analphabètes. Il faut se replacer dans un contexte où la culture religieuse est à son apogée. La sculpture moyenâgeuse entend par le visible, amener ceux qui la contemplaient, à l'invisible. Le monde des mortels est représenté. En ce sens, la sculpture ou la statue est magique car elle créée une réalité pour tenter de trouver une explication rationnelle aux

[3] Rudolf Wittkower, *Qu'est-ce que la sculpture ? Principes et procédures de l'antiquité au XXème siècle*, trad. de l'anglais par Béatrice Bonne, Paris, MACULA, Histoire de l'art, 1995, p. 9.

mystères de l'univers. En usant de ces craintes humaines, répandant la parole de Dieu, la sculpture au service de l'église propage des règles de bonne conduite. Donc, la sculpture a une influence sur le peuple plus importante qu'on ne peut le croire. Aujourd'hui, de nombreuses pièces arpentent les rues, du trottoir aux murs des édifices et, celles-là induisent des pouvoirs sociaux ou politiques. Alors qu'au moyen-âge elles prétendent guider vers la « vérité », celle du salut, maintenant leurs rôles ont changés, elles apportent un regard, une nouvelle vision sur le monde dans lequel nous vivons. Les œuvres se veulent parfois visionnaires, elles s'insèrent et transgressent les règles académiques afin d'apporter une sémantique nouvelle. Elles n'en restent pas moins le reflet de la civilisation. Les signes formels que comporte la sculpture dans sa composition, prennent de telles puissances à des fins publicitaires, de propagandes, de démonstrations...

Incarner l'invisible est également une composante de l'art tribal, de l'art nègre qui renferme plus d'idées, d'après Aristide Maillol, que l'art grec puisqu'elle laisserait « plus de libertés »[4]. L'art tribal ne produit pas de visages mais une physionomie particulière. Par exemple, ce n'est pas l'œil qui est représenté mais la force du regard. Il faut interpréter les différents éléments comme symboliques. L'art tribal cherche à incarner ce qu'il y a de secret, d'incompris ou incompréhensible, au moyen de statues ou de masques. Il faut donc alors proférer aux matériaux choisis un pouvoir symbolique fort qui leur confèrera plus qu'un simple accès à la représentation. La représentation des corps n'est qu'accidentelle. La vocation de cet art est rituelle en général et se mêle aux costumes des danses et au rythme des tambours pour mener à la transe.

J'y vois un lien avec les autres formes d'art où la représentation des corps, voire la présentation des corps comme matériau se mêle à la maladie et à la souffrance. Là aussi, les matériaux et représentations deviennent symboliques et métonymiques.

Par exemple, attardons-nous sur la renaissance qui vénère les saints protecteurs du pays, les maîtres en tout genre capable de tous miracles (pardon, fertilité…), capable même de ressusciter les morts et vaincre les maladies. Paradoxalement c'est un système de

[4] Aristide Maillol, cités par Bernard Ceysson*, La Sculpture, De la renaissance au XXème siècle, Du XVème siècle au XXème siècle,* France, Taschen, 1999, p. 413.

croyance qui en chasse d'autres et pour convaincre davantage, certains objets prennent plus de valeurs ; Les reliques furent sorties et exposées. Le public voulait des corps, des visages, de la carnation pour continuer à construire cet univers dans lequel il baignait. Il me semble donc que la sculpture est un moyen de s'en rapprocher ; c'est pourquoi nous pouvons voir de plus en plus de figures anthropomorphes dans les autels religieux.

Le parallèle se marque entre la souffrance, la peine du monde qui éprouve des difficultés sentimentales, morales et psychiques, et ces incarnations religieuses comme un revêtement de la souffrance humaine. La statuaire est aussi un sanctuaire des peines, un miroir de l'Homme, source de questionnement perpétuel de l'Homme. C'est hypothétiquement pour cela que les codes christiques ont traversés les âges. Dans l'art contemporain, des artistes s'attardent sur des codes religieux millénaires. Pour autant, la vision contemporaine apportent de nouvelles formes plastiques.



1ADEL ABDESSEMED, *DECOR*, FIL DE FER BARBELE, QUATRE ELEMENTS DE 223,5 X174 X 40,6 CM CHAQUE, 2011-2012, COLLECTION PINAULT FOUNDATION, COURTESY ABDESSEMED & ZWIRNER GALLERY, NEW YORK

Par exemple, Adel Abdessemed confectionne en fils barbelé des christs. Ici le matériau est relativement récent et traduit des passions actuelles, autant plus que l'artiste se place dans la continuité de l'œuvre de Matthias Grünewald, en reprenant les canons du *retable d'Issenheim*[5]. La même passion (comprenons le mot passion comme souffrance tiraillant l'humanité) est projeté dans l'actualité. Le matériau donne un aspect encore plus froid et

[5] Matthis Gothard Nithart (dit Grûnewald) et Nicolas Haguenau, *Retable d'Issemhein*, panneaux peints à l'huile sur bois et sculpture polychromée, vers 1512-1516, musée d'Unterlinder de Colmar.

violent à la thématique choisie. En effet, qu'y-a-t-il de moins prenant que le sacrifice d'un homme sur l'autel de la violence de ses semblable, afin de les éclairer. L'artiste nous invite à se détacher de l'idolâtrie, chose que nous retrouvions avec les sculptures précieuses en bois ou en ivoire. Matthias Grünewald et Adel Abdessemed ont une crudité plastique. Grünewald peignait le corps putréfié, verdâtre. Ainsi le corps dans sa matérialité sémantique est questionné. Adel Abdessemed semble évoquer la contraction des muscles par les fils de fer. Nous sommes face à une vision désenchantée et actuelle. Le barbelé peut évoquer les prisons, les tranchées de la guerre…

Ma démarche artistique s'appuie également sur ce principe de projection d'un concept qui perdure jusqu'à aujourd'hui en faisant écho à d'autres faits d'actualité, des faits graves. Le concept porté par la religion contient des problématiques subjacentes comme la maladie, notre relation au corps, notre avis sur des questions politiques telles que le droit à l'avortement, les conséquences de la mondialisation, ou encore des questions mystiques liées au cosmos, à la création elle-même, la naissance et la mort.

Enfin, les valeurs de l'art courtois (1280-1400) transparaissent dans des œuvres modernes et contemporaines. Les problématiques de traduction d'une idéologie, d'un concept ou d'une vérité en matière pastique sont au cœur de la sculpture et n'ont pas tant évoluées. Les représentations religieuses révèlent également ce que plusieurs artistes nomment « la beauté de la nature ». Les qualités des objets incluant la délicatesse des teintes, la finesse des détails, l'élégance des formes, rendent plus sensibles les fidèles. Les artistes poursuivent la splendeur et la beauté que l'on retrouve dans la nature. La beauté est aussi dans le drame. Dès le XVIème siècle, avec comme modèle principal le théâtre, la tragédie prend de l'ampleur. Et pour cause, la tragédie est l'art d'émouvoir et d'instruire les hommes sur la fragilité des choses humaines et l'inconstance de la fortune. L'homme a dans sa nature même, le besoin de voir, d'entendre des atrocités pour s'en préserver.

Rodin nous fait part dans ses écrits[6] de l'importance de la nature pour lui. « Je sais que la nature seule importe : la nature et le temps. En regardant la nature avec patience on finit par trouver la vérité. »[7] Contrairement à Aristide Maillol, August Rodin défend l'Antique car il l'associe à la vie. Il pense que les anciens ont su rendre la vie puisqu'ils observent la nature.

Je vois un lien entre la beauté et le sacré par l'intermédiaire des formes. Pour August Rodin, « l'antique est la beauté suprême : c'est l'imitation à la splendeur infinie des choses éternelles (…) les grecs nous prennent par la main et nous font sentir la beauté des formes, l'élément sacré qui est dans cette beauté. »

B) Mythologie de l'artiste – Processus créatif

Nous allons voir que ce sont ces pratiques qui ont influencé et nourri mon travail. Toutefois, avant « d'expliquer » la concrétisation d'un travail artistique, il nous faut se pencher sur la naissance du projet. Et bien avant d'arriver à l'idée même, le premier croquis ou le premier mot couché sur une feuille attachée à un carnet que je juge extrêmement intime, il est essentiel de connaître quelques points autobiographiques. Parce que c'est bien ce que nous avons vécu, ce que nous avons vu et ressenti qui guide nos actes artistiques. Nous pensons oublier le plus gros mais tous ces évènements, ces souvenirs ont forgé notre personne et ont façonné nos prises de position.

Je vois dans mon parcours artistique une tension entre la violence et la douceur, entre le calme et des images sanguinolentes, des images très organiques. Pour beaucoup, ce qui se rattache à la violence est ignoble et difficile à regarder, moi j'y vois quelque chose de rassurant, de vivant et d'infiniment lié à mon enfance.

[6] August Rodin*, Faire avec ses mains ce que l'on voit*, Paris, mille et une nuits, 2011, p. 24
[7] August Rodin*, Faire avec ses mains ce que l'on voit*, Paris, mille et une nuits, 2011, ibid., p.80.

Je me questionne alors sur ce lien entre la vie de l'artiste et le processus créatif. Les deux sont liés et comme le souligne Pierre Soulages : « c'est ce que je fais qui m'apprend ce que je cherche ».[8]

Beaucoup passe par le ressenti, par le manque et le questionnement reste long-temps sans réponse. C'est avec un peu de honte et de crainte que je vais vous livrer les clefs qui ont influencé mes démarches artistiques. C'est une petite histoire très intime mais on sait aujourd'hui à quel point la mythologie de l'artiste est importante pour comprendre son œuvre. J'ose espérer qu'à travers ce récit autobiographique que je vous livre, vous pourrez faire le rapprochement entre les vies d'artistes plus ou moins reconnus et leurs productions. Pour exemple, j'en veux pour références Annette Messager et Christian Boltanski qui ont travaillé sur l'enfance.[9]

Je me suis formé une montagne de protection, une protection immense et virtuelle mais surtout très spirituelle. C'est avec du recul que j'ai compris que la croyance était un refuge. D'autant plus que j'ai subi dans mon questionnement enfantin l'influence chrétienne de ma grand-mère et que, dans le même temps je touche du bout du doigt l'inexplicable en regardant mon papa médium et guérisseur de feu.
Mais que s'est-il passé que l'on puisse encore voir aujourd'hui dans ce que je crée? Comment ai-je rattaché mon histoire personnelle à mon contact social et mes opinions politiques? Il faut distinguer deux choses : le lien entre le sang et le médicament, et le lien entre la violence et le réconfort. D'un côté nous restons dans le sombre et de l'autre un glissement s'opère. En effet, au bout d'un moment il faut une raison, une réponse à toute cette souffrance. Alors je me suis dit qu'il y a un équilibre et qu'il faut du mauvais pour voir le bien, le bonheur. Je n'ai pourtant pas songé à définir précisément ce mot aussitôt.

---

[8] Entretiens de D. Demartini avec Pierre Soulage, février 2003
Dominique Demartini, *Le processus de création picturale, l'analyse phénoménologique*, Paris, L'Harmattan, 2009.

[9] Annette Messager déclare, au sujet de certaines de ces productions, que les «Petites Effigies sont pour moi des dépouilles, des petits cadavres de l'enfance auxquels on reste attaché...». Voir Annette Messager *: Les messagers de l'été*, Cluny, Office municipal de la culture, 1999
Christian Boltanski, lui en revanche, invente une autobiographie faussée et représentée comme telle. Il créé une vie fictionnelle dans laquelle chacun se reconnaît.

Plusieurs années ont passé et puis très lentement les sourires sont réapparus. Pendant les moments calmes et censés être joyeux, la tache noire est restée, indélébile, cachée là dans un coin de ma tête. Celle-ci même qui sait que certaines choses lugubres restent ancrées en une personne, et que tôt ou tard tout revient encore et encore... Alors pour l'accepter un peu, pour se soulager de ce poids, je me suis dit qu'il faut aimer ces situations qui me tiraillent dans le cœur et qui font couler tant de larmes. Je n'ai pas eu de difficulté à prendre goût secrètement au tourment et à me dire qu'après tout cela fait partie de ma vie et commence à me définir.

Je regarde des films d'horreur et j'aime le « gore » depuis la petite enfance comme beaucoup d'autres. Les images « trashs », je trouve cela amusant et tellement peu à côté de ce que j'ai vécu. La violence réelle et la violence imitée, qu'elles se trouvent en photographie, affiche, vidéo, film sont très différentes. D'abord on sait que nous sommes en sécurité et que nous ne sommes pas directement impliqués dans ce que nous voyons. Deuxièmement, les images sont esthétisées. Par exemple, dans la série *Spartacus,* le sang des guerriers prend une forme de liquide plastifié qui reste en apesanteur grâce au ralenti. On trouve de la beauté, de la mise en scène dans ces images fabriquées. C'est d'ailleurs ce que Burke évoque avec le *delightful horror*.[10]

A l'adolescence, je me suis questionnée sur la folie et l'enfance pour préparer mon baccalauréat d'arts-plastiques. On peut dire qu'à ce stade de l'histoire le processus créatif s'est déjà mis en place. Je ne m'en suis juste pas rendu compte. Cependant c'est sur moi que j'ai travaillé pendant un an sur la dite « folie » et l'enfance. La folie pour mieux parler de ce que je connais, de ce que j'ai vu... les centres de repos, les odeurs cliniques, l'automutilation, la question du corps.. Tout cela fait écho sur ma vie mais aussi à certaines références artistiques que je ne cesse de découvrir. L'engagement de l'artiste vient

[10] Burke déclare que le délice naît de l'éloignement ou de l'atténuation d'une douleur dont le spectateur conserve une empreinte. Cela évoque une terreur délicieuse qui peut se confiner à l'étonnement en passant par l'admiration ou le respect. D'un autre côté, Burke indique que le sublime est lié à la conservation de soi (plaisir mêlé de crainte d'avoir échappé à un danger) alors que le beau repose sur l'amour qui, pour lui relève des liens sociaux et perpétuation de l'espèce. Cette dualité fondamentale de nos sentiments esthétiques trace une ligne de partage entre l'état d'apaisement produit par la beauté et la violence du ravissement provoqué par le sublime.

de son implication sociale, de ce qu'il a à en dire. Et pour donner son point de vue sur un sujet qui touche des millions de gens il est plus judicieux de savoir de quoi on parle. Il y a bien sûr plusieurs portes d'entrée possibles.

De plus dans le champ de l'art contemporain, d'après Duchamp[11], les productions s'adressent aux spectateurs et c'est dans leur yeux que finie de se créer l'œuvre. Elle devient vivante à travers la gestation d'idées et d'opinions. Mais elle entre en interaction avec le vécu du spectateur qui peut y voir un lien avec ses propres souvenirs. Il y a donc intrinsèquement des éléments visuels qui relient l'artiste aux spectateurs.

Ainsi les toutes premières pierres de ma démarche artistique sont posées. J'invente des cabines qui enferment les passants dans une odeur très forte de médicament, confectionne une poupée nommée « résistance » en couenne de porc lacérée et la laisse pourrir jusqu'à y percevoir des insectes grouillants. Je l'emmène partout avec moi, à l'internat, en cours, dans le bus, dans une valise, un sac plastique, dans mes bras comme un bébé que l'on porte, chez mes amis... Je dors à un mètre de distance d'elle. Ce transport du travail artistique montre un lien entre celui qui créé et l'objet d'art mais aussi une affection et une estime de son travail.



2 EMILIE BLONDEL, *RESISTANCE*, POUPEE EN COUENNE DE PORC, 40 X25 CM, 2010

En promenant mon travail partout avec moi, je ne peux que penser à celui-ci pendant une longue période. Dans cette façon d'agir il y a une implication réelle de l'artiste-étudiant.

Cette poupée est un exemple de travail qui évolue. Au bout de deux mois, la poupée est découpée en 7 tranches par un boucher des halles de Limoges. Ces derniers changements sont influencés par les références artistiques que je découvre alors telles que les plasti

[11] Marcel Duchamp (1887-1968), *Duchamp du signe*. Ecrits (1958), réunis et présentés par Michel Sanouillet, Paris, Flammarion, 1994, p.187-189.

nassions de Güntter Von Hagens[12]. Dans le processus créatif l'apport culturel est de grande importance et guide les créations.

Le travail sur l'enfance que je mène en parallèle prend ses racines plastiques dans des croquis de nounours torturés, griffonnés au stylo bille. Une fois de plus le rapport entre les limites de ce qu'on peut affliger au corps et la douce innocence prennent forme.

Ma démarche se poursuit à Paris lorsque pour mon premier travail à l'université je cherche désespérément auprès de toutes les boucheries du XV^{ème} arrondissement un vagin de vache. C'est un travail en écho au combat des femmes-artistes que je veux entreprendre. Mais je n'y parviens pas. En effet, un vagin de vache comme certains abats n'est pas vendable et ne peut se trouver que dans un abattoir. Or l'abattoir le plus proche est trop loin de Paris. Je continue tout de même à écumer les boucheries, les marchés et prend plaisir à discuter avec ces bouchers toujours très commerciaux, bien que souvent étonnés par ma demande, je dois l'avouer inhabituelle. Je finis par entrer dans la boucherie la plus proche de l'université.

Qu'est-ce que je me sens bien dans une boucherie[13]! Il y de belles couleurs sur les carcasses, tellement de nuances. Et là où certains y voit la mort, je n'y vois que la vie. Cette boucherie me rappelle les halles de Limoges où j'avais collecté de la couenne et des boyaux, gracieusement offert par les bouchers. D'ailleurs, je me souviens que dans cet endroit, tout me semblait formidable et d'allées en venues, j'allais de surprise en surprise. Il y avait des jeux de lumière, des reflets dans les vitrines et beaucoup de joie véhiculée par les badauds comme moi, et les commerçants. Je sentais mon cœur palpiter de plaisir et je me revois les yeux écarquillés devant tant d'organicité. Les étalages de poissonnerie montraient des spectres de poissons plus étranges les uns que les autres. À ce moment-là, les créatures de Juan Fontcuberta y faisaient tellement bien écho. Je découvrais comme une enfant un nouveau monde fantastique et j'avais eu cette même impression en faisant de la plongée dans une crypte marine.

[12] Les conditions dans lesquelles l'anatomiste allemand Guntter Von Hagens s'est procurés les cadavres restent sombres. Plusieurs pays restent réticents face aux « Körperwelten ».

[13] De nombreux artistes ont travaillé sur l'univers de la boucherie. Nous pouvons penser à Francis Bacon par exemple.

Il faut dire que jamais je ne m'étais arrêtée dans une poissonnerie auparavant. Et dans les halles les étalages sont grands et nombreux les uns à côté des autres. Les éclairages mettaient en avant les nuances colorées de ces créatures fascinantes. Mais peut-être que j'étais, en entrant seule dans les halles, en condition de regarder. J'y pénétrais mon projet artistique en tête. Alors peut-être qu'une simple promenade s'est transformée en une véritable expérience esthétique. Les corps morts mêlés aux odeurs appétissantes sont devenus des matériaux potentiels pour ces créations. Des matériaux complexes et naturels.

Je me souviens m'être arrêtée pour admirer un morceau de viande présenté comme une couronne. A côté le poulet mort, rosé, me paraissait si beau. Je restais contemplative face à la couleur laiteuse et translucide des pieds de porc. Je distinguais à peine le bleu cyan sous le blanc et imaginais qu'on avait pu le peindre uniquement avec des glacis. Des images des grandes peintures de nature morte me revenaient, telles que les œuvres de Chardin. Alors je prenais des photographies de mauvaise qualité que j'ai reproduit sur toile avec de la peinture à l'huile, des années plus tard. Tout cela tournoyait dans ma tête et je pensais faire un happening avec la tête de veau juste sous mes yeux. Tant de matière dans ce monde que je connaissais si mal. Les idées commençaient à naître et dans les jours qui ont suivi quelques croquis sont apparus.

Revenons à la boucherie du XV^{ème} arrondissement. Le boucher, à ma grande surprise, m'a proposé de me donner ce que j'étais venue chercher, pour le lendemain. Mais lorsque j'y suis retournée, le boucher me tendait un coccyx et non un vagin de vache. Ne faisant pas la fine bouche je le prenais et j'en récupérais même d'autres plus tard, ainsi que des fémurs de bœufs.

C'est par ce hasard que je commençais à travailler avec ce matériau qui est l'os. J'en faisais une installation. Ainsi l'aspect animal se reflétait dans mes créations. J'avais le matériau avant de faire mes croquis. Je repassais tellement de fois dans ce commerce que j'ai fini par sympathiser avec les patrons et en discutant, un beau jour, ceux-ci m'ont proposé de garder leurs deux enfants. J'acceptais. Commence alors pour moi une grande aventure humaine de deux ans et demi avec ces petits que j'observe et ne lâche pas du regard pendant dix heures chaque week-end. Je découvre alors que le monde des enfants heureux

est plein de violence, de monstres, de fantômes, de sang, de batailles. Je vois aussi les autres enfants dans les parcs de jeux et perçois les approches de chacun et reconnais la franchise des attitudes. Une fois de plus l'enfance est un objet d'étude dans ma vie. L'enjeu social que portent les enfants est important car ils sont la future société. La cruauté sous différents niveaux est là. Ils en sont entourés et vivent avec. On en trouve dans les dessins-animés et les livres. Mais pour autant ce n'est pas un mal.

Quoiqu'il en soit, l'œuvre d'art prend source dans les observations du monde qui nous entoure. Et c'est en observant ces enfants comme de futurs citoyens adultes que j'ai pris conscience de l'enjeu social. Pour exprimer mon point de vue, l'art est une solution. L'œuvre d'art permet de se questionner en se regroupant et en suscitant du dialogue.

Je créais des billes en résine, matériau très toxique contenant des figurines de ce que les enfants aiment et surtout de ce qui les entoure. Les billes sont un jeu où l'on joue à plusieurs et toujours, il y a l'importance du plus fort. Il faut faire attention ce avec quoi nous jouons. Nous sommes parfois libres de faire un choix, de prendre une décision mais on peut aussi perdre ce qu'on apprécie.

Puis je retournais vers les os qui étaient présents dans mon appartement. Je décidais de les couper en rondelles pour en faire des bracelets que je pourrais vendre à la boucherie. C'était perçu comme un moyen de détente que je distinguais de ma pratique artistique. Je commandais à mon patron, le boucher, des os de veaux, d'agneaux et de bœufs en rondelles qu'il me donnait les samedis après la garde des enfants. Parfois il les découpait devant moi à la scie électrique. Ces os étaient mis dans un sac plastique blanc que je glissais dans mon sac à main noir. Le poids du pochon tiède me restait en mémoire et tout au long de mon parcours en bus pour rentrer chez moi, je pensais à ce que j'allais en faire. Ce sachet s'affaissait parfois sur le doudou des enfants oublié dans mon sac. Une fois rentrée, j'ouvrais la poche qui enfermait une odeur de viande crue. Je constatais le boulot à accomplir pour les rendre propres. Je voyais d'abord les couleurs pourpres, violacées, roses et jaunâtres sur l'extérieur des os. Puis je passais mes doigts à l'intérieur des anneaux pour en extraire la moelle que je laissais sur le sac plastique blanc. Je mettais les anneaux sans la moelle dans une casserole remplie d'eau que je mettais aussitôt à bouillir. Une fois cette étape terminée, je jetais la poche puante remplie de moelle. Je saisissais un

couteau cranté et au bout de quelques minutes je retirais du récipient environ trois ou quatre rondelles encore fumantes. Je les laissais un peu refroidir avant de gratter le contour de l'os pour enlever la graisse et les éléments visqueux, un peu cartilagineux qui restaient collés à l'os. Puis je les replongeais dans l'eau bouillante et je recommençais avec les autres rondelles. Quand j'avais fini, l'eau était graisseuse. Je la changeais et ajoutais quelques gouttes de Javel mélangées à du bicarbonate de soude et du jus de citron. Il y avait un phénomène assez rigolo qui se produisait alors : de la mousse blanche se formait sur les os avant de disparaître ; on entendait un bruit similaire à la mousse de Coca-Cola qui s'évapore. Parfois je changeais plusieurs fois l'eau de la casserole. Ce procédé était long et épuisant physiquement car je restais debout derrière le plan de travail. En plus, j'avais l'impression que tout mon corps ainsi que mon appartement sentaient fort la viande bouillie. C'était une odeur très particulière.

Enfin j'égouttais le tout et continuais à gratter avec le même couteau parce qu'il s'était formé, au cours de ce long processus, une seconde peau sur l'os. Mais il ne s'agissait pas d'une peau souple, mais plutôt poudreuse et sèche. J'emmenais dans une poche ces éléments et continuais à les nettoyer partout où j'allais, un peu comme je le faisais avec ma poupée « résistance », dans le bus, à l'université, chez mes amis... Pour finir je les ponçais finement pour leur donner un aspect lisse. Pendant que je faisais cela je me disais que je comprenais Marina Abramovic qui avait, elle aussi, nettoyé des os[14]. C'est long et fastidieux. Mais je me disais que ma peine physique était bien mince à côté des efforts que fournissent les souffleurs de verre. Le verre est un matériau que je trouve aussi précieux que l'os pour des raisons distinctes. Ils ont tous deux ce «je ne sais quoi» qui me fascine.

Une fois tout cela accompli, j'en ramenais à l'université dans un cours de dessin contemporain où il fallait travailler sur Yayoi Kusama. Pourquoi ne pas se servir de cette opportunité? J'observais les rondelles d'os en les baladant sur mon propre corps, sur mes cheveux. Je confectionnais alors une parure, un masque, un casque. Je me rendais compte avec ce travail, que la charge de ce que j'avais vu dans les musées ou ailleurs, de façon

[14] Marina Abramovic, *Balkan Baroque*, performance, Biennale de Venise, 1997.

plus ou moins consciente, se retrouvait dans une unité laissant au spectateur le champ large à l'interprétation.

Après avoir vu une exposition sur le cannibalisme à la Maison rouge[15], je décidais de faire des sucettes en forme de fœtus que j'avais l'intention de distribuer à l'université en observant bien si les étudiants les accepteraient ou non. L'homme se mange-t-il métaphoriquement ? Le cannibalisme éveillait en moi un imaginaire de traditions et de coutumes sociétales. Je me demandais quel rapport à l'animal cela soulevait, quel rapport à l'homme et à la société.

Je croquais des petits hommes empalés sur un bâton. À partir de ce premier croquis j'ai fait une sculpture en terre qui m'aidait à confectionner un moule en silicone blanc. Je remarquais que j'avais l'impression de donner naissance à une nouvelle espèce vivante. Je faisais un bref parallèle entre l'artiste en tant que créateur et le Dieu chrétien qui façonne le monde[16]. Je devenais ce Dieu et me sentais pousser des ailes. Attelée à ma tâche, le monde extérieur ne m'atteignait plus. Il n'y avait plus personne autour de moi, ni physiquement, ni même dans mes pensées. Ces moments de solitude me faisaient du bien. Lorsque je recouvrais mes sculptures de silicone, je devais attendre des heures de séchage.



3EMILIE BLONDEL, *SUCETTE EN FORME DE FOESTUS*, SUCRE ET COLORANT, 9 X 6 CM, 2013

J'avais l'impression d'attendre l'enfantement d'un bébé caché. Et lorsque j'ouvrais le moule avec un cutter, j'étais toujours impatiente de voir le résultat. Malheureusement, je ne m'embêtais pas à suivre les étapes du moulage en plusieurs parties. En démoulant

[15] Exposition à la Maison Rouge, « Tous cannibales », 12 février-15 mai 2011, commissaire : Jeanette Zwingenberger.
[16] Pierre Leroux disait dans son ouvrage *La Grève de Samarez* : « L'art c'est l'artiste…l'artiste c'est Dieu » LEROUX, Pierre, *La Grève de Samarez*, poème philosophique, Paris, la librairie de E. Dentu, 1863.

au cutter, je coupais aussi dans le petit fœtus de terre.



4Emilie Blondel, *Sucette a forme humaine qui fond*, sucre et eau, 15 x3,5 cm, 2013

Les dommages étaient souvent importants puisque je n'attendais pas que la terre soit complètement sèche avant de la recouvrir de silicone, je jetais alors à la poubelle le corps meurtri.

Je retournais derrière les fourneaux une fois de plus. Je sortais la même casserole qui avait servi à dégraisser les os du masque. Je mélangeais du sucre, de l'eau, du sirop, du colorant et quelques fois des feuilles de gélatine. À chaque nouvelle tentative, j'obtenais un résultat différent. Mais ces sucettes fondaient à l'air libre. Peut-être qu'un thermomètre trempé dans ce mélange sucré et collant qui parfumait la pièce de fraise gourmande, aurait été nécessaire. La cuisson se devait d'être précise. Je touillais le mélange qui d'un coup changeait de couleur et d'odeur. Le rose grenade translucide se teintait de marron et l'odeur de caramel venait nuancer la fraise. Ce mélange en ébullition me rappelait la création de la terre lors de la période de feu. Puis je versais le mélange rougeâtre dans les moules blancs et celui-ci, brûlant, crépitait au contact de la surface blanche toute lisse. Les bulles se figeaient. Flash back sur les morts de Pompéi. Je rassemblais les deux moitiés. Placées au réfrigérateur et démoulées, les petites sucettes devaient parfois y laisser un pied ou une main. Encore une production cassée, encore des représentations de corps souffrants s'ils avaient eu une âme.



5Emilie Blondel, *Sucette a forme humaine encore dans son moule*, 15 x 4 cm, 2013

Deux ans plus tard, constatant la multitude de boîtes de Doliprane que mes parents me donnaient alors que je n'en consommais que très rarement, je visualisais ces médicaments comme des matériaux. A ce moment-là, je me servais des références, vues dans la partie précédente, pour monter ma pratique. La connaissance des caractéristiques de la sculpture traditionnelle et contemporaine me permettait de mieux comprendre les enjeux du matériau, du rapport de la matière aux référents, mais aussi que la technique (gestes, opérations) n'était pas dénuée de sens. Les gestes s'adaptaient aux matériaux, aux dimensions pour mieux servir une volonté de représentation, laquelle était emplie de symboles pour former un langage universel de la sculpture. Pour ma part, c'est un objet du quotidien qui était la source de mes interrogations : le médicament. J'avais amené cet objet qui était aussi, ici, un matériau dans le domaine de la sculpture. Je repensais à la personne qui était contrainte d'avaler 10 comprimés par jours pour dormir, pour ne pas voir les murs se rapprocher les uns des autres afin de l'étouffer, pour conserver son humeur joyeuse et légère. Le médicament devenait un symbole plus qu'un objet du mal être social. Il y avait comme un jeu d'associations entre l'histoire de celle-ci et l'histoire de tous ceux qui avalent des médicaments.

C) De la matière « sculpture » à la matière médicament

1) Les médicaments

Au début, il y a ces boîtes neuves toutes propres. Ces boîtes qui contiennent des médicaments périmés encore conservés soigneusement dans leurs petites alvéoles de plastique transparent et d'aluminium. Elles semblent intactes et totalement anodines. Le temps n'a pas encore eu de prises sur elles. On trouve les médicaments partout et, tout le monde en consomme comme bon lui semble à la moindre petite douleur.

Je me suis retrouvée face à une multitude de ces boîtes, et comme pour chaque objet qui compose mon environnement, j'ai commencé à m'interroger dessus. C'est alors qu'ils m'ont évoqué un flot de souvenir, ces médicaments participent à l'histoire de mes proches, mais aussi à celui de la plupart des personnes que je côtoie. En effet, ces petits

comprimés aux formes et aux couleurs variés sont devenus un symbole plus qu'un objet du mal social. Je me suis demandé si les maux de tête, de ventre, les courbatures ne proviennent pas de nos modes de vie rapide, stressant, bruyant et déprimant parfois.

Je me suis rendu compte qu'en voulant se soigner, se sentir bien, on a tendance à oublier qu'on peut aussi détériorer son propre corps. J'ai remarqué également à quel point nous faisons confiance aux grands instituts qui régissent notre organisation sociétale. Alors nous ingurgitons les médicaments sans même nous poser de questions sur les propriétés de ces pièces fabuleuses. Et cela est certainement dû au fait qu'aujourd'hui on ne sait plus comment les choses sont faites. Baudelaire, Adorno ont critiqué ces caractéristiques de la modernité[17]. Mais qui peut prétendre connaitre assez bien le fonctionnement du corps humain et celui du médicament lorsque l'on sait toute la complexité qui s'y cache, si ce n'est les spécialistes. Le médicament est vu comme une solution miracle qui calme aussitôt. Pour le remettre en question, il faut attendre les accidents. Dans les journaux, j'ai lu les méfaits tardifs du médicament comme celui de la pilule de seconde génération, du Médiator pour les problèmes cardiaques ou enfin les intoxications au Doliprane en Belgique. J'ai entendu parler du déficit de la caisse de la Sécurité sociale. J'ai vu les publicités pour des médicaments sans ordonnance, ainsi que les différentes formes de médecine. Et cette accumulation de faits, ou plutôt de méfaits m'a fait percevoir le médicament comme poison. Cette poudre souvent blanche revêt une multitude de formes, de couleurs pour se faire passer pour un produit de consommation anodin. Les formes sont ludiques bien qu'assujetties à des fonctions que nous ignorons bien souvent.

Je me suis mise à considérer ces médicaments chargés de sens comme un matériau. Poudreux, blanc, petit, il est une matière première pensée en objet consommable. Et ce matériau-objet je me suis mise à vouloir le sculpter. En m'adaptant à ces contraintes,

[17] Baudelaire et Adorno sont deux philosophes qui ont critiqué la modernité, notamment lorsque celle-ci, par l'avancée technologique, rompt notre contact avec la fabrication des objets. Par exemple, nous utilisons un ascenseur quotidiennement mais sommes, sauf les techniciens spécialisés, incapables de décrire son mécanisme.

j'ai développé un processus de création qui a fait écho à ce que j'ai fait auparavant en terme artistique.

Je creuse très doucement avec un couteau qui m'a déjà maintes fois servi. À côté des comprimés qui mesurent 1,08 cm, il semble immense. C'est un travail long et j'avance avec prudence. Étant donné qu'il est friable, je ne mets pas beaucoup de force dans mes mains. Après avoir dégrossi pour faire ressortir les reliefs les plus importants, je m'aide d'un clou, d'une pointe sèche, parfois d'un cutter. Je fais les finitions à l'aiguille. Cette dernière dessine. Elle trace en quelque sorte des contours. Durant tout ce temps se développe un lien d'affection avec l'objet qui se métamorphose. Il obtient un autre statut. Il devient alors précieux à mes yeux. Je le tiens du bout des doigts pour le déposer dans du coton, un peu comme un bijou que l'on dépose dans son écrin, à l'abri de la lumière, jusqu'à l'exposition au regard d'autrui. Il est précieux aussi par sa fragilité. D'ailleurs, il n'est pas rare que certaines figures perdent des membres en cour de création. À trop vouloir préciser les formes et leur donner une présence, j'ai rendu mes personnages handicapés en cassant des bras, des jambes ou des têtes. Il me faut donc accepter la schématisation des formes des figures. On ne peut pas parler d'abstraction ou de minimalisme mais cette simplification imposée par la matière m'a ouvert le regard sur l'histoire de l'esthétique de la sculpture. J'apprends de ce que je fais surtout lorsque le résultat se distingue de l'idée que j'avais en tête avant de commencer.



6EMILIE BLONDEL, *HOMMES SCULPTES SUR DOLIPRANE*, DOLIPRANE, 1,6 X 0,7 CM, 2013

2) Quel rapport symbolique entre la sculpture (et statuaire traditionnelle) et ma pratique ?

De manière générale, mes sculptures ont toujours un lien avec le corps et je rattache celui-ci à un autre versant dans mon travail qui est la croyance et la spiritualité. Je ne pense pas pouvoir m'en détourner. Quand je sculpte, ce que je fais devient sacré, tant par le processus créatif qui fait naître de l'affect dans mes pièces, que par la conviction que tous les objets à vocation artistique ont une âme. Ainsi cette « âme » prend un caractère sacré pour moi, elle est de l'ordre de la déification. L'objet qui parait banal au premier abord se dote d'une autonomie et d'une valorisation. L'objet, par la transformation directe de la forme, devient un objet artistique sensé. Et c'est bien ce sens généré qui lui confère, à mes yeux, une importance sacrée. Je dis « sacré », non pas dans son sens religieux mais plutôt qui mérite « respect absolu, qui s'impose par sa haute valeur »[18]. Walter Benjamin parle d'une aura[19]. Ils se suffisent, ils ont une force. Quand je regarde un monochrome de Klein[20], par exemple, quelque chose de fort se passe, il devient vivant. L'œuvre a une présence et une identité. Marcel Duchamp répondrait que c'est le regardeur qui fait l'œuvre[21]. Certainement, et c'est aussi cette spiritualité dont l'on pare les œuvres qui m'intéresse.

La relation à la croyance, dans mes productions, enjoint les notions de représentation symbolique que nous avons évoquées à propos de l'art nègre et océanien mais aussi les codes picturaux et culturels tels que le voile de Marie la sainte vierge ou encore la colombe symbolisant le saint esprit. Les exvotos font appel à un système de croyance filtré par un objet capable de représenter les maux ou les angoisses du corps. J'ai choisis de

[18] Définition de sacré tirée du dictionnaire Larousse en ligne : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sacre/70443

[19] Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), trad. par Frédéric Joly, Paris, Payot, coll. Petite Bibliothèque Payot, 2013.

[20] Yves Klein*, IKB 3*, monochrome bleu, pigment pur et résine synthétique sur toile marouflée sur bois, 199 X 153 cm, 1960, Centre George Pompidou.

[21] Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994. Voir le chapitre « Le regardeur fait l'œuvre ».

sculpter en bas- relief des organes divers qui sont la métonymie de multiples maladies (cancers, handicaps, brûlures…)

Je poursuis un ailleurs, je réclame un territoire transcendantal propre à l'art à la fois pour fuir et m'appuyer sur le corps qui nous définit. L'art me laisse entrevoir l'évasion par des moyens poétiques, au-delà du langage. Je me demande comment lier l'art aux croyances des hommes, leurs médecines et ce qui en est la cause, à savoir les maux sociaux qui nous dérangent. En quoi un matériau ou une façon de faire (processus, gestes), révèlent-ils la matière de l'œuvre, sa substance. Je m'interroge alors aussi sur la notion de beauté, de laideur, et d'affect aux objets. Des objets qui doivent définir leurs places et leurs statuts dans le champ artistique, tantôt se revendiquant d'origine populaire.

Dans ces productions je questionne le lien au corps, à autrui dans un contexte social auquel nous sommes tous sans cesse confrontés. Mais aussi ce rapport de force entre les individus qui passe par les pensées inconnues et lugubres de chacun, ainsi que le goût de ce qu'on peut admettre visuellement.



7 EMILIE BLONDEL, *EX-VOTO*, SCULPTURES SUR MEDICAMENTS, MEDICAMENT ET FILS, 2014

II) LE MÉDICAMENT COMME MATIÈRE PLASTIQUE ET SOCIALE

A) L'enjeu politique

1) Corps social et lien du créateur aux œuvres

Ma pratique de sculpture est politisée à différents niveaux : par le matériau, par le détournement d'objets extraits du quotidien, par les thèmes explorés en lien avec l'actualité et d'une certaine façon par le rapport ontologique que mes sculptures maintiennent avec la notion de « création ».

Lorsque l'on se lance dans une filière artistique, il arrive toujours le moment où on se demande que créer et pourquoi le faire. J'ai ce souci d'être utile, d'aller vers un corps intelligent. La véritable question est : quel sens donner à ce que je fais et donc ce que je suis ? Et comment ne pas paraitre complètement ridicule dans un océan d'œuvre. J'ai alors observé et analysé le plus d'œuvres possible avec ces interrogations en tête. Il en est ressurgit la prééminence sociale. En effet, si les œuvres sont adressées aux spectateurs, c'est bien pour transmettre à ce dernier quelque chose, une pensée, une idée, un avis, un argument ou même ce petit « je ne sais quoi » polémique qui pousse les regardeurs à remettre en question leurs acquis. Ainsi, une œuvre peut devenir un éclairage supplémentaire ou un prétexte au basculement complet d'une idéologie, d'une croyance. Tout n'est que croyance alors? Si tout peut être remis en question, discuté, et reste dans cette mouvance collective où chacun, sur un même sujet, diverge, alors rien n'existe. A contre-pied, nous pourrions aussi nous attarder sur les définitions et les limites de la connaissance et contempler la richesse qu'offrent les intelligences multiples. Voilà peut-être une des clés pour comprendre l'articulation entre les différents éléments de mon travail : social et croyance, corps et matériau. Daniel Pennac explique dans son roman « *Journal d'un corps* »[22], l'importance du corps. C'est par celui-ci que nous nous définissons mais chose extraordinaire, plusieurs individus constituent un seul et même corps, c'est le corps social. Par exemple, dans un bus transportant quelques personnes, l'unité de lieu fait que nous nous observons tous et nos réactions, nos émotions et comportements s'adaptent en fonction des

[22] Daniel Pennac, *Journal d'un corps*, Paris, Gallimard, 2014

autres. Le corps collectif et aussi intéressant que le corps individuel. De ce fait, nous vivons constamment avec l'autre dans une société définie et régie par des codes, des lois et des mœurs. La politique instaurée, l'économie définissent les conditions de santé et de confort d'une personne. On peut me dire que chacun choisit sa voie et que la personnalité détermine les ambitions. A cela je réponds que nous ne sommes pas tous égaux à la naissance et qu'il nous suffit d'observer l'organisation interne d'un pays, par exemple, pour en comprendre les conditions de vie mais aussi les philosophies des habitants. Le système social étant d'une importance capitale dans la vie d'un individu, j'ai tenté de rapprocher mon art de ces préoccupations.



8 EMILIE BLONDEL, *FŒTUS*, SCULPTURE SUR MEDICAMENTS, SPASFON ET PLAQUETTE, 2014

L'art peut devenir politique en posant un regard sur des faits sociaux. La maladie qui est facteur prenant de ma démarche entre dans ces enjeux puisqu'elle découle parfois d'un mode de vie. Je tire cette entrée de mes expériences personnelles qui m'ont menée à l'étude de la folie dans mes créations antérieures. J'ai étudié la folie comme inadaptation sociale ou comme le pense Michel Foucault comme bordure de la raison[23]. Deleuze et Guattari nous interpellent sur le rapport clinicien de l'art et de la société. Ils déclarent que la schizo-analyse fait du conscient une dimension matérielle et une production sociale. Ainsi les sphères privées (familiale, émotionnelle…) ne sont pas séparées des sphères publiques. Par ailleurs, les psychoses que nous transportons ont « une valeur d'expérimentation pratique

[23]Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Paris, PUF, Lignes d'art, 2005, p.29.

qui contient un enjeu politique et une valeur pour la culture »[24].Elles nourrissent la société qui s'adapte.

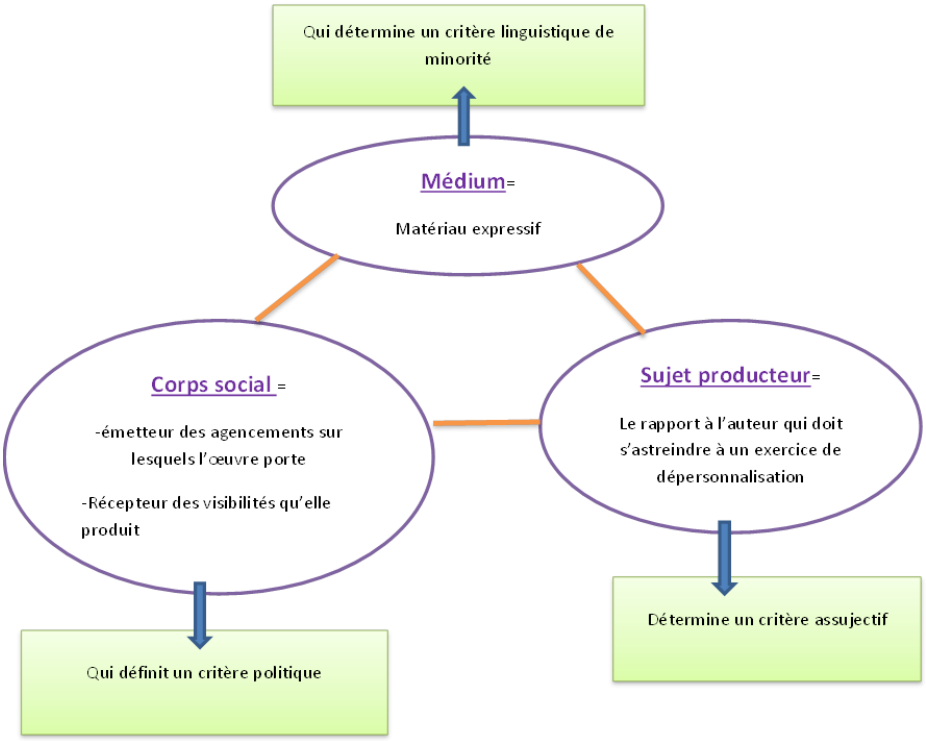
D'un autre côté, les artistes[25] se servent souvent de leurs sphères privées et par le biais de l'art les emmènent vers les sphères publiques, étant donné que les œuvres sont exposées. Deleuze nous dévoile que « l'art, clinique de la société, expose sa critique sociale en même temps qu'il témoigne de nouveaux types de subjectivation »[26]. À ce propos, l'artiste participe à une transformation de goût qui se voit dans les mœurs. L'enjeu social et politique est ballotté dans les choix de l'artiste : formes, matériaux, objets, couleurs… Nous pouvons parler d'un agencement politique des signes. En ce sens, je suis consciente que les médicaments que je sculpte acquièrent une forme quelque peu schématique, voire épurée, laquelle associée au blanc[27] n'est pas sans rappeler l'univers de la maladie. Ce dépouillement imprécis des figures induit une absence, un manque à l'échelle personnelle de ces entités personnifiées. Nous pouvons aussi l'interpréter comme une non définition de la personne qui ne sait plus quoi penser, qui ne sait plus qui elle est, et donc qui a du mal à avoir une représentation précise d'elle-même aussi bien psychologiquement que physiquement. Nous passons donc du littéraire à la sémiotique. Deleuze prétend que ce passage de l'un à l'autre et « l'intégration d'une dimension politique pour les arts et pour la pensée »[28], procède de la critique de l'interprétation.

L'interprétation n'est pas à prendre à la légère puisque ce sont chacun des spectateurs qui ont la tâche de déduire le sens de la forme. Ces mêmes interprétations se prêtent à la discussion et à la diffusion des pensées dans la société qui à toutes petites gouttes évolue.

Ma démarche qui n'a pas à présent, de grandes ambitions politiques répond toutefois à une vocation préventive. Pour enjoindre ces enjeux politiques, Deleuze propose trois critères. En premier lieu le médium, matériau comme support expressif, puis le corps social, et enfin le rapport qu'entretient l'auteur à l'art. Pour

[24] Anne Sauvagnargues, *Deleuze*…,ibid, p.29.
[25] Voir des artistes comme Boltanski qui relie ses anciennes craintes personnelles à l'histoire collectives dans des œuvres au caractère tragique, ou encore Nan Goldin qui par la photographie rend état d'une communauté.
[26] Anne Sauvagnargues, Deleuze…,ibid, p.30.
[27] Voir annexe I, texte sur la couleur blanc qui est dominante dans ma pratique.
[28] Anne Sauvagnargues, *Deleuze…,* ibid, p.30.

ma part, je ne suis pas d'accord avec ce qu'il déclare sur le troisième critère. Il dit que l'auteur doit se soumettre à un exercice de dépersonnalisation qui détermine un critère assubjectif. Cependant il n'est pas incompatible de tirer les fils de sa démarche, de la vie quotidienne et personnelle tout en laissant apparaitre les caractéristiques. De plus en plus, les biographies des artistes sont connues et nous aident à comprendre le cheminement de l'artiste. Et lorsque la biographie n'est pas connue, il est possible également d'interpréter une œuvre d'art, peut-être est-ce à cela que Deleuze fait référence lorsqu'il déclare « La politique de l'art est une politique de l'œuvre, non de l'action personnelle. »[29] Depuis ces écrits, les artistes expressionnistes ont pris à contre sens ces théories, faisant l'éloge du geste, de l'acte créateur et repoussant les limites sur la question de l'intimité. De même, j'accorde une place primordiale au matériau qui est porteur de sens alors qu'il déclare que c'est un critère linguistique de minorité.



3SCHEMA N°3 : LES TROIS CRITERES NECESSAIRES A L'ART POLITIQUE SELON DELEUZE ET GUATTARI

[29] Anne Sauvagnargues, *Deleuze…,* ibid., p.139.

Si pour Deleuze l'art politique doit éloigner le caractère personnel de l'œuvre, Beuys, quant à lui, sur la question de la place de l'auteur dans l'art déclare : « Je crois que l'art est la seule forme d'activité par laquelle l'homme en tant que tel se manifeste comme véritable individu.»[30] Et pourtant son œuvre ne demeure pas moins politique. L'expression de l'homme est un témoignage de l'homme et chaque démarche mise bout à bout rend compte de la richesse des points de vue.

Face à ces deux points de vue divergents je cherche un compromis à travers ma démarche. Je cherche cette transposition du personnel au collectif politique. J'adopte la même posture que le philosophe Hobbes qui refuse que toutes philosophies politiques soient placées à l'extérieur de la collectivité et des individus qui la composent.[31]

2) Le médicament au sein de la société

Si pour moi le médicament est un matériau autant qu'un objet préexistant, il convient de mieux le définir afin d'en connaitre les attenants. Issu de laboratoires pharmaceutiques, c'est une substance chimique composée de molécules actives une fois assimilée dans l'organisme. Cela dit seules les personnes ayant bénéficié d'une formation dans ce domaine peuvent nous expliquer comment elles fonctionnent et surtout, ce qui compose le médicament. Ainsi il n'est pas rare que certains usagers soient confrontés aux effets secondaires de ces substances. Mais alors qu'en pense les laboratoires qui produisent ces médicaments ? En réalité l'affaire est plus complexe qu'il n'y parait puisque les laboratoires sont des industries qui cherchent à se faire de l'argent. Et s'il le faut, convaincre les pouvoirs politiques du bienfait des nouveaux médicaments et vaccins qui arrivent sur le marché. Par exemple, le vaccin du Gardazil est obligatoirement prescrit pour toutes les jeunes filles alors que les chiffres démontrent que seulement quelques cas isolés ont été déclarés dans les pays du nord. Evidemment ce sont des maladies qui apparemment ne se développent que dans les pays riches. Tout devient business. Alors dans

[30] Joseph Beuys, *Par la présente, Je n'appartiens plus à l'art*, trad. O Mannoni et P. Borassa, Paris, L'arche, 1988, p. 185.
[31] Jean Terrel, Hobbes *Matérialisme et politique*, Paris, librairie philosophique J.Vrin, Bibliothèque d'histoire de la philosophie, 1994, introduction.

ce contexte, le laboratoire MERK prévoit cinq milliards pour indemniser les victimes. Et la course aux inventions de maladie se poursuit. Un chagrin se transforme en dépression, un enfant plein d'énergie devient vite un sur-actif à potentiel criminogène… et bientôt nous pourrons croire que le TDLM (Trouble Dysphorique du Lundi Matin) existe, en inventant des pseudo-symptômes tels que l'anxiété, difficulté à se lever, à écrire…). De plus, les industries pharmaceutiques vont jusqu'à démarcher les médecins pour les convaincre de prescrire aux patients les nouveaux médicaments. Des « visiteurs » sont envoyés. Un médecin peut en recevoir trois cent trente-trois par an. Au MEDEC (salon des généralistes), Philippe Foucras-forminded veut libérer les médecins de l'industrie en leurs enseignant que la santé des firmes pharmaceutiques n'est pas celle des patients.

Face à cet engouement du médicament comme solution magique et instantanée, une autre forme de médecine s'est développée. Il s'agit de l'homéopathie. Nous pouvons y voir des boules de sucre ou prôner la théorie de la mémoire de l'eau, mais le résultat final reste la croyance des patients. L'homéopathie consiste à diluer une goutte de principe actif dans de l'eau et diluer cette eau dans une autre, et ainsi de suite. D'un point de vue critique il ne reste qu'une infime trace de ce principe actif. Et pourtant, des témoignages affirment la guérison. Nous pouvons en retenir peut-être la capacité qu'a le corps à se soigner par lui-même. Là encore, je vois ces problématiques, ces hypothèses comme fondatrice de ma démarche artistique.

B) L'enjeu plastique

1) L'échelle, l'intime et le sacré

L'échelle d'une œuvre est importante notamment pour la réception de celle-ci. Le spectateur se positionne face à une œuvre en fonction de sa dimension ou de son emplacement. Nous ne nous tenons pas à la même distance si nous sommes devant une œuvre monumentale et même parfois la sculpture devient installation, environnement et nous englobe. Je pense à Allan Kapoor qui lors de l'exposition *Monumenta* s'est approprié tout l'espace du grand palais en ne faisant usage que d'une seule

œuvre, contraignant le spectateur à déambuler dedans. Il en va de même avec l'œuvre de Niki de Saint-Phalle (nom de l'œuvre), et bien d'autres ont pensé qu'une rencontre avec une œuvre s'est avant tout une approche. C'est une mise en contexte sensorielle avant de pouvoir déterminer et analyser les composants de l'œuvre. Le corps du spectateur est à observer car il détient une première lecture de ce qui est à voir. L'échelle peut donc être immense mais aussi minuscule dans un espace d'exposition déterminant pour la réception de l'œuvre. Il en découle du sens.

Les sculptures montées sur socle, représentant de « grands » dirigeants ou des personnages historiques, surplombent le spectateur et symboliquement le domine dans le système sociétal. Un rapport de pouvoir est institué entre la personne représentée et le spectateur.

De même l'espace muséal sacralise les œuvres, mettant en avant la loi du « ne pas toucher ». Cette distance retire tout caractère trivial aux œuvres exposées. J'émets à ce sujet l'hypothèse, que ce sont les mêmes spectateurs qui vont au musée, puisque les œuvres sont rarement accessibles par les sens. En conséquent, le public a parfois du mal à trouver des points d'accroche à ses démarches intellectuelles. C'est également pour cela qu'il est du devoir de l'enseignant de développer la curiosité des élèves et de leur apporter des clés de déchiffrage, le tout est de susciter l'intérêt pour ces petits cerveaux en formation.

Pour autant des artistes contemporains ont cherché des nouveaux dispositifs, en s'intéressant au corps du spectateur. Ils se demandent comment faire passer le spectateur de l'état passif (la contemplation) à l'état actif (l'action). Nous avons vu des dispositifs fleurir et intégrer des parcours ludiques, des fauteuils, des couleurs vives… les œuvres proposent alors un engagement du spectateur. Par engagement, comprenez l'implication. Par exemple, Pipilotti Rist qui est une artiste vidéaste, pense l'installation, les spectateurs peuvent marcher en chaussette sur un tapis et regarder une vidéo au plafond. Ses dispositifs sont ludiques et récupère les postures que nous adoptons chez nous, plus détendues.

D'un autre côté, il y a les artistes qui jouent avec des contraintes imposées aux regardeurs. Rodko impose une distance d'un mètre soixante de ses toiles afin d'être immergé visuellement dans l'œuvre. Cette distance correspond au périphérique visuel que

nous avons chacun. Ainsi l'environnement externe à l'œuvre ne doit pas être pris en compte.

Si je fais état de ces pratiques artistiques, c'est que j'en fais également usage. Je m'applique à instaurer un rapport d'intimité entre les spectateurs et mes travaux. La taille des médicaments incite à la proximité pour une meilleure visibilité. Les détails comptent. Il est impossible d'observer de loin de petites sculptures. Nous ne discernons que des formes blanches.

L'échelle qui est une contrainte ne me désert pas dans mon travail. En effet, il est question de corps, de maladie, de relation sociale, donc d'intimité et peut-être même d'implication du spectateur. Il reste libre de ne pas voir en s'éloignant. Cependant le rapport à la petitesse éveille les curiosités.

Le travail du minuscule est une contrainte prenante tant pour moi lors de la création que pour les spectateurs lors de la réception. Le minuscule détermine les formes sculptées par la limite de la précision, associée au choix des outils. La dimension interagit avec la notion de fragilité et ajoute de la préciosité aux objets créés. Nous pouvons penser à toutes ces petites choses que l'on met dans des boîtes ou des écrins de protection, tels les bijoux, les fèves dans les cassiers de collectionneurs, les timbres dans les albums ou encore, les billes des enfants dans les pochettes. Il faut protéger pour conserver si nous pensons que cela en vaut la peine. Cet enrobage participe à l'affect que nous entretenons avec ces objets. Pour ma part, je stocke mes sculptures à l'abri de la lumière dans du coton, lui-même épousant une forme de petite boîte.

Cet affect teinte de sacré l'œuvre, à mon avis. Mais vous vous demandez ce que j'entends par sacré dans le domaine artistique. Il y a plusieurs sémantiques. D'après le Petit Larousse 2008, le sacré peut être ce qui a un rapport au religieux, ou au divin. Il peut être défini comme ce à quoi on doit le respect absolu, ce qui s'impose par sa haute valeur. Et cette haute valeur ne s'acquière que par le regard d'une personne sur les pièces confectionnées. Libre à chacun de l'accorder ou non. Je pense que ce concept est évoqué dans le texte de Marcel Duchamp. « Des millions d'artistes créent,

quelques milliers seulement sont discutés ou acceptés par le spectateur et moins encore sont consacrés par la postérité »[32].

Le sacré peut être aussi perçu comme quelque chose qui transcende l'humain. En ce sens, si j'accorde à mes sculpture un caractère sacré, c'est parce qu'il y a un détachement, une rupture avec le monde dans lequel nous vivons. Bien que mon premier propos soit au contraire politique et social, basé sur l'observation du monde, ce « trop pénible », ce flottement non admissible que l'on trouve dans le quotidien étouffe. Quoi de plus naturel que d'essayer de trouver une échappatoire ? Des expériences scientifiques menées sur des rats ont démontré que lorsqu'on introduit deux mâles dans une même cage, ils se battent. Le rat le plus faible a deux possibilités : encaisser les coups et intérioriser le stress, ce qui provoque des maladies du type abcès à l'estomac ou une faille du système immunitaire. En revanche, la deuxième solution réside en la fuite. Et lorsqu'un enfant est pris dans un environnement malsain où les parents se déchirent, il paraît logique qu'il parte se retrancher dans un ailleurs, un monde de rêve qui lui paraît plus beau ? C'est une force de l'esprit humain soulevée par l'imagination. Ces métaphores illustrent l'équilibre entre la rationalité oppressante et une dimension échappatoire qui passe par le divin tant par des sujets de croyances, que par l'attention que je porte à mon travail.

Il ne faut toutefois pas confondre les thèmes religieux et la notion de sacré. La religion est un ensemble de croyances et de dogmes qui définissent le rapport entre l'homme et le sacré ? C'est un point de vue normé par des règles qui peuvent variées d'une religion à l'autre.

Les religions élaborent un processus de réconfort. Elles établissent un cadre de sûreté où l'on donne du sens aux questions sans réponse : création du monde, devenir après la mort. Elles deviennent des endroits imaginaires pour affronter les angoisses face aux non-réponses. Cela peut être aussi un refuge au quotidien. Ce refuge s'établit par des habitudes, des rites. Les habitudes rassurent.

[32] Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994, op. cit., p.205.

2) Le détail

Travailler sur un support aussi petit m'amène à me pencher sur les détails. C'est une difficulté et un objectif qui ajoute de la virtuosité. Dom Pernety écrit en 1757, *dans Le Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*[33], que « «les sourcils blancs des yeux, la couleur de l'iris, les petits sillons de jointures des doigts, les petites rides d'un visage etc. » sont des détails et qu'un peintre ne doit pas se laisser séduire par le plaisir de faire apparaitre des morceaux soignés sous peine de créer un ouvrage froid. Je pense en effet qu'en peinture l'application que peuvent mettre certains artistes en leurs œuvres, impose une mise à distance du spectateur. Or dans mon cas, la sculpture gagne avec plus de finesse. Le détail qui nous fait tomber directement dans la représentation du monde que nous connaissons en la dénuant d'expression personnelle, peu aussi par la finesse, laisser entrevoir de la poésie. Le savoir technique ne doit pas se réduire à lui-même. Il doit servir une intention artistique. Le détail n'est pas qu'une quête mimésique afin de reproduire la nature mais c'est aussi un choix idéologique entre métaphysique et politique. Tout ne devient pas minutieux et surélève les questions de l'illusion et de la vérité. L'anecdote, le sentiment ou le pathétique sont en jeux dans ces choix plastiques.

Daniel Arasse évoque le concept de la « beauté du détail » comme si le spectateur y trouvait une complaisance à se perdre dans le détail. Le détail devient le lieu d'une expérience esthétique. Paul Klee quant à lui souligne que le regard « broute » la surface et en retient un sentiment d'intimité. Peut-être peut-on penser que le spectateur s'approprie l'œuvre en observant les moindres détails. Mais que se passe-t-il dans la tête du spectateur ? A quoi le détail renvoie-t-il ? André Chastell pense que la « plus grande partie de la vie nullement vécue consiste en détails minuscules, en expériences non communiquées et même incommunicables, que rien n'enregistre »[34]. Le spectateur voit le détail, le comprend, essaie de le rattacher à l'ensemble de la pièce. Et parfois la tâche se complexifie lorsqu'il crée un écart avec l'ensemble.

[33] Dom Pernety, *Le dictionnaire portatif de peinture sculpture, gravure*, 1757, cité dans Daniel Arasse , *Le détail*, *Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion,1996, p.11.
[34] André Chastell, *Fables, Formes, Figures*, Paris, Flammarion, 1978, p.15.

Le détail par jeux d'introspection du spectateur a des échos aux souvenirs de ceux-ci. Notre vision est nourrie de nos passés, de nos expériences. Mais par son caractère minuscule, parfois caché nous fait entrer dans un monde insoupçonné. Nous pouvons faire un parallèle entre le microcosme et le cosmos puisque pour comprendre notre monde, les scientifiques sont partis dans une quête de l'univers, de l'infiniment grand. Et au contraire, pourquoi s'intéresser en premier lieu à ce qui nous est peut-être accessible quand nous pouvons également observer autour de nous des mondes plus petits. Les insectes fondent des civilisations. Weber[35] nous invite à observer plus consciencieusement les fourmis pour assimiler des comportements d'insectes à ceux des humains. Lors d'une bataille, certaines fourmis ont peur et se cachent alors que d'autres vont au-devant du danger. Par ailleurs des scientifiques américains tentent depuis plusieurs années de reconstituer un big-bang dans un aquarium en recréant des conditions atmosphériques. L'enjeu sur la réaction de la vie fait appel à des questions que l'homme se pose depuis des millénaires : d'où venons-nous ? Qu'est-ce que la vie, la mort ? J'y vois un algorithme répétitif qui met en scène mille mystères. Et c'est aussi pour ces questions que j'ai choisi un format minuscule. Je considère que mon travail artistique et plastique résulte de ces réflexions.

A ce sujet, il nous faut faire la distinction entre deux types de détails. Les italiens le font mieux que nous puisque pour dire « détail » ils emploient deux mots : « particolore » et « dettaglio ». Le premier définit une petite partie d'une figure alors que le second est le résultat, une trace de l'action de celui qui fait. Le « dettaglio » pourrait ainsi être la touche d'un peintre, le coup de ciseau d'un sculpteur ou même un accident plastique. Nous ne pouvons nier qu'en sculptant sur un petit objet il est difficile d'effacer toutes traces d'outils pour tendre vers une production à l'esthétique industriel. Je me sers des dents du couteau pour faire des traces qui sont interprétées en cheveux. Si nous isolons des parties de la sculpture elles deviennent abstraites et c'est l'ensemble qui fait figure. Le philosophe Pascal met en évidence le caractère fragmentaire du détail. « Il est souvent, et plus précisément, « partie d'un tout », parfaitement identifié et autonome ». Il précise que le détail ne renvoie donc pas à l'infiniment petit

[35] Bernard Weber, *Les fourmis*, France, Albin Michel, 1991.

de la matière mais à la fragmentation de l'univers des signes[36]. Comprenons que mon travail est un assemblage de détails divers.



9 EMILIE BLONDEL, *TROIS PORTRAITS*, SCULPTURES SUR DOLIPRANE, 1,6 X 0,7 CM, 2015

Je veux contredire Bachelard, alors qu'il déclare que la garantie de la réalité c'est sa permanence, le fait qu'elle soit stable, plus lente que notre pensée, avant d'ajouter que si nous allons vers le détail, l'infiniment petit, la grande complexité ou la mobilité extrême, nous perdons tout repère[37]. En effet, pourquoi le grouillement, l'afflux important d'informations, donc de détails nous extrairait de la réalité ? Et de quelle réalité parle-t-il ? Au contraire le minuscule peut prendre des allures plus graves et justement en prise avec le monde. Ne pas avoir le temps d'analyser les sujets sous les yeux n'exclut pas une pensée à plusieurs étapes. Il faut faire preuve d'un effort de concentration et de distinction pour admettre une réalité qui certes peut déstabiliser mais reste liée au quotidien. « La conquête d'une décimale […] enrichit par le détail, nullement par l'essence » me pousse à m'interroger davantage sur ce qu'est l'essence et justement, si elle ne réside pas dans le détail.

Je note toutefois qu'un moment de flottement et d'évasion peut survenir à la vue d'œuvres minuscules. Le changement d'échelle stimule l'imaginaire et le « tout est possible ».

[36] Florence de Mérédieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2004. , p.308.
[37] Gaston Bachelard, *Essai sur la connaissance approchée*, paris, Vrin, 1927, cité par Florence de Mérédieu, *Histoire matérielle…,* ibid., p.308.

Si toutes ces notions que je brasse engagent un discours sur le rapport des œuvres aux spectateurs en questionnant la plasticité de celles-ci, il n'en reste pas moins important de se pencher sur la relation qu'entretient le sculpteur avec le matériau.

3) Tailler le matériau pour découvrir la matière

Mais comment a-t-il fait? C'est simple, du matériau brut, le cube de carrière[38], le bloc quel qu'il soit, il en fait émerger une forme charnelle. Il lui a donné vie en creusant comme un archéologue des forts intérieurs. Plus il creuse, plus il voyage pour mieux se connaître lui-même. Il a laissé court à son imagination et a trouvé un compromis avec son ciseau qui l'a retranscrit. Une figure naît sous ses yeux et il se laisse séduire. Il s'est oublié dans la recherche d'une forme divine, peut-être un fantasme. Celui-ci est vêtu d'un idéal de beauté qui porte les codes esthétiques en vigueur à chaque époque. Mais cet idéal est aussi propre à la sensibilité du sculpteur. Pygmalion[39] dans sa quête du « parfait » incarné par sa vénus, de son idéal, il l'affectionne et elle s'éveille. Il l'aime puisqu'elle est l'image de son intimité. Elle est son miroir, sa vision du monde matérialisée.

Mais elle vit également parce que le matériau se fait passer pour un autre. Cela dit, il ne ment pas, bien au contraire, il fait montre d'une vérité. Le matériau qu'il soit marbre, pierre, bois, ou même polystyrène… peut en devenir un autre. Combien de sculptures du Bernin deviennent de la peau ou du tissu? Les fines fissures du marbre blanc et laiteux ne sont-elles pas des veines toutes tièdes? Et lorsque le marbre est poli, la main du sculpteur qui la caresse et la re-caresse à la recherche des dernières aspérités à estomper, n'y ressent qu'un corps palpitant. Geste sensible qui laisse entrevoir la sensualité de la pratique de la taille. Pour autant, le geste se doit d'être franc et sincère. Au-delà, lorsque le sculpteur retravaille trop son œuvre il affaiblit son travail. Il efface la trace pulsionnelle et crée un art pompier. Et mainte fois, j'ai voulu trop

[38] La carrière de Carrare est très réputée. Michel-Ange y choisissait ces blocs de marbre blanc. Actuellement l'équipe de restauration du Parthénon à Athènes se fournit en marbre là-bas.

[39] Pygmalion était un roi grec qui, bien que méprisant les femmes, passait son temps à en sculpter de magnifique. Un jour il en fit une si « parfaite » qu'il en tomba amoureux. Se rendant compte qu'elle n'était qu'une sculpture froide dénuée de sentiment il demanda à la déesse Aphrodite de lui envoyer une femme aussi belle que sa statue. La déesse transforma la statue en une jeune femme que Pygmalion nomma Galatée. Il l'épousa et eu une fille Paphos avec elle.

travailler en art et j'ai affaibli mes productions d'un excès de lissage, à en perdre l'expression des figures. Brancusi déclare que « la taille directe est la vraie sculpture ». Depuis l'époque gothique, trop de fioritures, d'excroissances ont polluées les sculptures et c'est à Brancusi qu'est revenue la mission de la débarrasser de ce superflue pour mieux en exalter les formes[40].

Beaucoup de désirs tenus en tension dans ce jeu des réalités fictives. Baselitz déclare que « le sculpteur cherche au cœur de la matière une vérité première qu'il ignore »[41]. Le corps à corps ou plutôt le corps à matière s'engage. Lorsqu'il dégrossit la forme avec son marteau et son couteau, les secousses se répandent dans tout son corps. Seul le bloc fait obstacle entre le sculpteur et son œuvre. Certains sculpteurs font preuve d'une extrême précision. Il visualise la forme dans le matériau. La matière même de l'œuvre se tient enfermée au cœur du matériau. Henry Moore réalisait des croquis qui détaillaient les volumes des sculptures qu'il allait faire après. Les lignes suivent les formes géométriques. Il en reçoit une très mauvaise critique[42] qui remet en cause les liens géométrie-beauté-âme, pourtant ce n'est pas parce que la figure s'adapte à la forme du bloc initial, en n'en conservant que les caractéristiques, qu'elle est moins autonome qu'une autre. Alors faut t-il creuser toujours plus pour métamorphoser le bloc qui devient méconnaissable, ou peut-on déclamer une œuvre à peine entaillée, comme finie? Tout se tient dans cet équilibre entre le vide et le plein qui recrée un espace. À force d'évider, des artistes n'ont gardé que la ligne du dessin (fils de fer, câble…). Calder fait Le Cirque[43], Michelangelo Penso, représenté par la galerie Alberta Pane envahit l'espace de lignes et laisse le spectateur se déplacer dedans. Cependant nous ne sommes plus dans la taille mais dans l'usage de matériaux nouveaux mis au profit de réflexions ontologiques sur la sculpture. C'est d'ailleurs bien parce qu'elle est détachée des murs des églises que les bas-reliefs sont devenus des hauts-reliefs puis des rondes-bosses, qu'elle a suscité l'intérêt. Elle « lutte pour dépasser la simple or-

[40] Cité par George Baselitz dans « *Anges et Nains* », *In Baselitz*, 1996, op. cit., p.217.
[41] Wittkower, Rudolf, Qu'est-ce que la sculpture ?..., op. cit., p.278.
[42] Le critique du journal londonien The Morning Post prit disait au sujet de la seconde exposition d'Henry Moore au Leicester Galleries, en 1931: « Le culte de la laideur triomphe entre les mains de M.Moore. Il fait preuve d'un mépris total de la beauté naturelle des femmes et des enfants, et de la sorte prive même la pierre de sa valeur comme moyen d'expression esthétique et affectif […] L'indifférence à l'égard de l'esthétique ne peut mener qu'à l'atrophie de l'âme et de la raison, et conduire à une révoltante absence de forme qui choque les personnes sensibles ».
[43] Alexander Calder, *Calder's Circus*, technique mixte, 1926-31, New York, Whitney Museum.

nementation architecturale »[44]. Elle n'est plus un support narratif religieux mais une entité indépendante qui relevait du style du maître. En outre, elle est cet étrange fantôme intermédiaire avec d'autres mondes. Elle tend à n'être ni l'icône, ni l'idole en vérité. Elle n'est ni Dieu, ni son image vénérée mais une médiation.

La signature des tailleurs de pierre qui étaient parfois des symboles gravés sur la pierre servaient à ériger des architectures, mais aussi la manière de tailler, la façon de laisser des empreintes par l'intermédiaire de l'outil. C'est pour cela qu'une restauration ou une copie de sculpture est peu envisageable. Chaque tailleur a sa technique.

L'évidemment révélé dans les vaisseaux de lumière des galeries sont poétiques. Un sculpteur travaille lui aussi à partir des morceaux de bois qu'il trouve dans la nature. Ce sont des matériaux bruts et chaque pièce qu'il réalise est unique. Il n'opère pas dans un processus mécanique, il s'adapte aux morceaux. Il travaille, avec les nœuds du bois, un peu à la manière de Penone. Sa démarche est aux antipodes des choix qui ont été fait dans le passé concernant les défauts de la matière. Un bloc de marbre à l'antiquité n'aurait pas été choisi s'il présentait des fissures importantes. Le choix des blocs était crucial pour éviter les casses. Michel-Ange prenait grand soin de choisir. Comment son David[45] aurait-il pu résister aux transports? En revanche, un critique dira que ce sont ces œuvres cassées qui sont les plus réussies, peut-être parce qu'on l'on peut ainsi percevoir le matériau respirer et acquérir plus de force.

[44] Clement Greenberg, *Art et culture, essais critiques*, trad. de l'anglais par Ann Hindry, Paris, Macula, 1988, p.176.

[45] Michel-Ange, *David*, 4,34 m de hauteur (5,14 mètres avec le socle), marbre blanc, 1504-1505, Florence, Galleria dell'Accademia.

III) QUE TRANSMETTRE AUX ÉLÈVES ?

A) Matériaux, matière, matérialité de l'œuvre, (aux programmes de seconde facultative et 3ème).

La statuaire peut être vue comme une quête pour l'artiste qui cherche à rendre visible une entité formelle cachée dans la matière. La matière des œuvres a fait l'objet d'un choix rigoureux aux fils des siècles. Ainsi, Rodin met en avant la volupté des formes grâce à la douceur du marbre, alors que Baselitz n'hésite pas à entailler le bois.

Nous pouvons imaginer travailler sur la matière et la matérialité avec des élèves de seconde en option facultative, dont le programme s'articule autour du lien entre la réalité et les qualités intrinsèques et matérielles de l'œuvre. L'œuvre, bien que la figuration ou la non-figuration soient les premières propriétés visibles, est tactile ou du moins haptique. Par conséquent, aider les élèves à percevoir les rôles de la matière première, les invite autant à se questionner sur le sens et la présence que la matière procure à l'œuvre, que de les faire percevoir la portée sensible des œuvres. Le matériau est une porte d'entrée qui ouvre vers la matérialité de l'œuvre.

Nous pouvons alors envisager avec des élèves, lors d'une séquence par exemple, d'aborder la grande diversité des matériaux, qu'ils soient minérales, organiques, sonores, lumineux, naturels, artificiels, ou encore dits nobles, ou triviaux. Ces propriétés doivent servir un dessein artistique. Entendons par là, que le choix de ces matériaux doit servir une intention. Peut-être peut-on faire expérimenter aux élèves l'écart entre leur volonté première, à savoir le projet, et le résultat sculpté.

Nous abordons alors la question du processus créatif. De la recherche première à l'œuvre finale, en passant par les gestes, les hasards, les imprévus, il y a toujours un décalage entre ce que nous nous représentons et ce qui se crée concrètement. Le choix des outils et des techniques induit des effets différents et donc une relation sensible qui varie d'un travail à l'autre. De plus, la technique met en avant les qualités de la matière. La porosité, la rigidité, la malléabilité, ne sont révélées aux élèves que lorsqu'ils expérimentent. Une statue figurant un corps n'aura pas le même sens ou la

même interprétation par les spectateurs si elle est réalisée à partir de papier fin, de pâte à modeler ou d'un bloc de granite.

Par ailleurs, si c'est l'expérience de la matière qui est importante, les gestes et les outils apportent un éclairage sensible et intelligible et nous pouvons également aborder cette question de la matière et de la matérialité de l'œuvre dans l'espace. Quelles attitudes, quelles postures les spectateurs adoptent-ils? Mes sculptures ont une échelle réduite qui insère une relation intimiste entre les spectateurs et l'œuvre. L'échelle des œuvres produit des effets immédiats sur le corps et la perception. Qui ne s'est pas senti intimidé face à une sculpture de six mètres de haut? Les toiles de Rothko auraient-elles le même rayonnement avec une échelle plus petite? Dans une œuvre de Yayoi Kusama alors que certains individus se sentent rassurés dans un monde ludique, d'autres se sentent opprimés. Nous pouvons ainsi demander aux élèves de réaliser des installations avec une seule matière choisie et voir comment ils l'exploitent, puis aborder les questions liées au temps d'immersion. Le programme des classes de 3ème au collège recoupent ces problématiques dont le spectateur est au cœur de l'œuvre.

Quoiqu'il en soit mes réalisations ont également des significations symboliques qui prennent une place dominante. Les médicaments qui sont reconnaissables par la forme mais aussi par la légende rédigée pour le cartel, sont emprunts d'un discours politique, scientifique, social et humain. La transposition d'une matière sur un thème ou un sujet même légèrement éloigné est créatrice de sens autant que l'inverse mais d'une autre façon. Les scènes religieuses n'interrogent pas la mouvance sociale si elles ne sont pas ancrées dans le matériau médicament. Il en est de même pour les fœtus qui sont en sucre.

La signification et les représentations que chacun a du matériau, peuvent être sous-tendues par des visions plus prosaïques ou critiques. Pourquoi ne pas jouer sur quelques oxymores pour mieux faire réaliser aux élèves la portée et le rôle du matériau qui peut changer un travail entier. Ainsi les élèves sont invités à la mise en garde sur la prégnance de la matière, laquelle a la capacité de détourner le propos initial.

B) L'objet, le sacré, l'œuvre et le monde, (aux programmes de 6ème, 5ème, terminale).

La sculpture émerge d'un matériau et parfois se nourrit d'éléments hétéroclites. Il nous faut alors distinguer sculpture, statue et objet. En effet, une sculpture peut-elle être considérée comme un objet? Tout un versant d'objets à vocation rituelle, shamanique ou simplement fonctionnelle et témoignant des mœurs d'une époque, ont pris place dans les musées aux côtés des œuvres d'art. Le Quai Branli met en exergue des objets africains, océaniens, américains, provenant d'ethnies diverses. Ces derniers, appartiennent au domaine de l'artisanat, tels les peignes, les bols… Nous voyons alors qu'un dialogue s'engage entre les objets issus d'une culture populaire et les sphères d'une dite « haute culture » légitimée par les musées. L'une des problématiques soulevées dans ma pratique, est : comment des mondes s'entrecroisent-t-ils? Les deux « mondes » ici, remettent en jeu les limites entre une culture populaire, voire artisanale et une culture savante.

Mes sculptures sont les fruits d'une appropriation d'objets usuels très répandus dans la culture française et dans d'autres pays. À un moment donné, au cours de leur transformation, ils perdent leur fonction. Il n'est plus envisageable de les consommer. Outre la fonction de l'objet, c'est l'identité et le statut des objets qui sont modifiés où détournés. Les os de veaux et d'agneaux qui constituent le masque que j'ai réalisé, deviennent matériaux. Ils sont pris en compte pour leur texture, leurs couleurs, de façon générale leurs qualités plastiques. Ces os ne font plus squelette.

Nous pouvons imaginer travailler avec des élèves de 6ème, dont les entrées pédagogiques du programme portent sur l'objet et l'œuvre, sur les statuts des objets (usuels, symboliques, designs, artistiques, décoratifs, publicitaires…). À quel moment un objet du quotidien devient un objet d'art? Est-ce que cela passe par le détournement, des opérations plastiques tels que le collage ou le recouvrement pictural, la présentation, le lieu d'installation...? Donner aux élèves un objet quelconque et leur demander d'en faire une œuvre d'art, nous amènerait, dans un premier temps à pouvoir discuter au cours d'une verbalisation de ce qu'est selon eux une œuvre d'art, et de la différence qu'ils perçoivent entre les objets du quotidiens et les objets d'art. Puis, nous



10 EMILIE BLONDEL, *MASQUE EN OS*, OS ET RAFFIA, 30 X20 CM, 2013

pouvons certainement dans la même séquence préciser davantage les différentes approches et appropriations faites au cours de l'histoire de l'art.

De plus, reconnaître les statuts des objets intégrés dans le monde de l'art, apporte des clés sur le discours engagé par l'artiste. L'objet est porteur de connotations historiques, sociales ou anthropologiques.

Nous pouvons également tenter une approche un peu plus spirituelle et énigmatique autour des œuvres. Walter Benjamin parle d'une aura des œuvres[46]. Kandinsky évoque aussi cela. L'objet ou la statuaire relève souvent du mystique. Distinguons trois catégories, les objets chargés qui nous entourent, les statues et statuettes à figurations religieuses, mythologiques, et spirites, puis d'un autre tenant, les œuvres d'art modernes et contemporaines. Les premiers sont chargés par ce que nous voulons bien y mettre. Nous pouvons y voir les objets à valeurs affectives, qu'on nous a offerts, les doudous, les jouets des enfants, et d'autres objets personnels qui nous suivent. Les seconds basculent vers un domaine artistique mais sont mis au service d'une foi, entendons les masques, les amulettes, les dizains, statues océaniennes, grecques, islamiques, romaines, par exemple. Les troisièmes qui sont des œuvres gardent une part de mystère. Les œuvres d'Ives Klein tendent à se rapprocher de l'immatériel. Qu'est-ce qui fait que des spectateurs peuvent être happés par une œuvre sans en questionner les caractères cognitifs et conceptuels? Tout en restant dans un cadre laïque, nous pouvons envisager travailler sur l'immatériel en art avec des élèves, ou même sur le caractère sacré des œuvres, peut-être en passant par des moyens prosaïques, oniriques ou imaginaires.

[46] Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), trad. par Frédéric Joly, Paris, Payot, coll. Petite Bibliothèque Payot, 2013.

En ce qui concerne l'objet dans le champ artistique ou au travers de ma pratique, il sert également à des fins narratives.

Ces objets aussi nombreux soient-ils, sont des fragments de mythes. Roland Barthes explique dans ses deux ouvrages[47] d'où viennent certaines mythologies contemporains, et ce qu'elles soulèvent en tant qu'analyses sociologiques qui s'appuient sur des objets précis (romans, jouets, lait, vin, steak). L'exposition *Motopoétique*[1] installée à Lyon en 2013 met en valeur la moto mais il nous est expliqué au travers de vidéos pourquoi elle a traversé les années et pourquoi elle plait encore. Un sociologue évoque le besoin de liberté, de risque, la continuité chevaleresque, la défiance de la mort pour échapper à un monde de contraintes personnelles et professionnelles. Ainsi les mythes sont partout autour de nous. Les élèves peuvent inventer des micro-fictions autour des objets. Peut-être un objet pour toute la classe, en travail en groupe et leur demander de nous narrer l'histoire de cet objet avec une mise en relation avec d'autres objets, par le médium photographique, une légende courte écrite, plusieurs dispositifs sont envisageables.

D'ailleurs les frontières entre réalité et fiction sont parfois minces dans les œuvres d'artistes. Nous nous rapprochons alors du programme des 5èmes. Ces récits bien que fictionnels ont toujours un lien avec la réalité. Le concept d'imagination même repose sur des assemblages de fragments issus de la réalité. Nous pouvons nous appuyer sur les travaux de Sophie Calle et explorer avec les élèves le montage vidéo, le collage, les assemblages hétéroclites.

L'intimité, le fragment et la fragilité humaine et plastique sont au cœur de ma démarche.

L'une des vidéos que j'ai réalisées au cours de mon parcours, questionne le rapport entre les sensations intimes et le langage qu'il en ressort. En explorant avec une caméra la peau d'une jeune fille, je lui ai demandé de me raconter une histoire, sans lui fournir plus de détails, c'est un récit torturé qui est sorti de sa bouche. Au montage seulement quelques mots ont été gardés. Après avoir réalisée cette vidéo, je l'ai questionnée sur ce qu'elle avait ressenti lors du tournage. Elle s'est sentie opprimée et très

[47] Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Edition du Seuil et « Points Essais », n°10, 1957.

mal-à-l'aise, d'où l'atrocité de son récit. Sans faire participer l'intimité des élèves, nous pouvons travailler ensemble sur le fragment et les mots à des fins narratives. Ce genre de cours peut les emmener à réfléchir sur ce qu'ils laissent percevoir d'eux à travers le discours, mais aussi leur posture.

CONCLUSION : L'expérience

Lors de la seconde partie, j'ai positionnais ma pratique de façon un peu décalée par rapport aux critères nécessaires à l'art politique de Deleuze et Guattari. Le matériau n'est pas minoritaire et la place que j'accorde au vécu personnel est très importante. Je vais d'avantage m'appuyer sur des écrits philosophiques qui témoignent de la richesse psychologique. Je pense que c'est là que nous allons pouvoir percevoir le lien entre les œuvres et la pensée, ou ce qui nous intéresse ici, le lien entre le matériau et la pensée. Bachelard dans *Le matérialisme rationnel*[48] qui traite de la connaissance scientifique, nous incite dans son introduction à méditer sur la « richesse psychologique » qu'il faut aller chercher au sommet des pensées. Il déclare qu'on « peut alors saisir l'homme dans sa volonté de penser, dans ses efforts pour rectifier, diversifier, dépasser sa propre nature ». Il y a là une réflexion utopiste que l'on retrouve également dans l'œuvre du philosophe Bloch. Cette réflexion se pose sur la volonté d'un artiste à vouloir changer le monde par ses œuvres sans y parvenir complètement. Merleau-Ponty explique que le peintre, mais cela s'applique à l'artiste en général, comme le révolutionnaire, « brule de changer la face du monde, mais à l'évidence il n'y arrive pas, ou plutôt il n'y arrive que de façon incomplète car il faudrait être tout puissant pour convertir l'apparence et apparition »[49] artistique. L'artiste veut doter ses œuvres d'une réflexion, tant et si bien qu'on ne sait plus si c'est l'œuvre qui happe le réel ou le réel qui se déplace lentement en fonction des œuvres produites, lesquelles déplacent nos représentations visuelles, codifiées mais aussi plus générales sur des questions du quotidien, sociales et politiques. Les œuvres sont des apports de connaissances, elles se veulent supports pédagogiques. Si les œuvres sont des connaissances formalisées alors la connaissance qui est un plan de l'être selon Bachelard, le plan de la potentialité qui s'accroît et se renouvelle dans la mesure même où la connaissance augmente[50].

Et comment augmenter la connaissance si ce n'est en la nourrissant, en regardant, lisant, écoutant, sélectionnant, remettant en question, doutant. Ma pratique qui

[48] Gaston Bachelard, *Le matérialisme rationnel*, France, Quadrige/PUF, 1953.
[49] Alessandro Delco, *Merleau-Ponty et l'expérience de la création, Du pragmatisme au schème*, Paris, PUF, Philosophie d'aujourd'hui, 2005, p.132.
[50] Gaston Bachelard, *Le matérialisme… ,* ibid. , p.2.

se veut une expérimentation des matériaux, répertorie les différents usages et effets. Je pense à l'artiste Michaux qui fait des expérimentations mêlant tâche, eau, pigment et poésie. Il se rapproche de l'indiscernable, l'imperceptible et l'impersonnel. Il joue avec les limites de la perception afin de mieux mettre en avant « la connaissance par les gouffres ». Il vient donc en contrepied de ma pratique. Il cherche la connaissance là où on pourrait croire qu'il n'y en a pas. En ne laissant que l'essentiel : la matière. Il peut ainsi n'en interroger que les affects et la composition moléculaire.

Outre ce stade de classification indispensable, ma démarche est contextualisée, elle ne s'inscrit pas dans une lignée abstraite comme celle de Michaux. Je relie ma réflexion artistique aux objets qui nous entourent et donc, d'une certaine façon à l'identité des êtres. Le philosophe Lyotard fait émerger l'idée que les artistes cherchent à se réapproprier toute une série de choses et à voir les problèmes qu'elles posent d'un point de vue philosophique. Ceci peut nous amener à reconsidérer la position de « l'être humain vis-à-vis de l'univers, vis-à-vis de lui-même, vis-à-vis de ses visées traditionnelles, de ses aptitudes reconnues, de son identité. »[51]Et effectivement, ma pratique évoque l'identité culturelle, le positionnement d'un individu dans les problématiques de la société et par conséquent la relation individuelle que nous entretenons avec le monde, le cosmos. Cette relation se cristallise dans l'échelle minuscule de mes sculptures.

Nous pouvons établir un lien concret entre le matériau de façon général et la philosophie. Les artistes se posent toujours, il me semble, la question de ce qui est en jeu dans leur démarche. Par conséquent, la nature même de ce qu'ils font est pensée (gestes, composants, ancrage au champ artistique…). Lyotard évoque même l'aspect sérieux des recherches artistiques qui dépasse le plaisir du sublime mêlé de douleur. Les œuvres ont une structure interne. Elles s'inscrivent dans des champs sémantiques larges de telle sorte que les composants : objets, formes ou matériaux projettent le spectateur dans une introspection, dans son monde établi sur des constructions, des assemblages de moment vécus. Il n'est pas étonnant alors de trouver une thèse de

[51] Propos de Lyotard lors d'un entretien avec Bernard Blistène. Cet entretien eu lieu au moment au Centre Pompidou à l'occasion de l'exposition organisée par Jean-François Lyotard, « Les immatériaux ». L'entretien a été publié en anglais par la revue en ligne Flash Art, °121, March 1985. Il est traduit de l'anglais par Roger McKeon. Voir l'ouvrage édité sous la direction de Françoise Coblence et Michel Enaudeau*, Lyotard et les arts*, Paris, Klincksiek, 2014, p. 181.

Bergson sur la matière et la mémoire. Cet essai retrace également la relation du corps à l'esprit. Pour ma part, je fais un parallèle entre la matière des sculptures qui s'autonomisent dans le regard du spectateur et l'esprit des sculpteurs.

Toujours du côté de la réception du spectateur, je m'appuie sur les propos de Bergson : il passe par la mémoire pour nous expliquer la distinction entre la perception de la matière et la matière elle-même. La mémoire nous permet de prendre position entre le réalisme et l'idéalisme. Bergson nous enjoint donc à séparer le matérialisme du spiritisme (nous reviendrons sur ce terme qui peut poser problème dans sa compréhension. Il ne s'agirait pas du même spiritisme évoqué dans ma pratique). La perception consciente n'atteint pas le tout de la matière puisqu'elle est happée par nos besoins. « C'est dire que la matière ne saurait exercer des pouvoirs d'un autre genre que ceux que nous y apercevons. Elle n'a pas et ne peut receler de vertu mystérieuse. »[52]Ce texte me fait alors prendre conscience que ma perception des matériaux que j'utilise n'est peut-être pas celle de la réception, bien que je prétends tendre vers des préoccupations universelles, en incluant des objets tels que les médicaments qui me semblent véhiculer des messages et des problématiques communes. Je pense alors que la médiation des œuvres est importante si je veux éclairer les spectateurs de mon opinion et de mon engagement. J'ai pu constater ce décalage de réception au cours de l'exposition « Juste avant » à la galerie Michel Journiac[53], lorsqu'après une présentation de mon travail les étudiants me confiaient qu'ils ne pouvaient pas deviner seuls l'enjeu de ma pratique.

Cependant, le matérialisme est conduit à considérer des qualités perçues de la matière. Doit-on y voir une séparation des qualités visuelles et senties du matériau ? Cherchons la réponse du côté de la science. Merleau-Ponty explique le rôle des neurones miroirs[54], lesquels nous permettent de relier la vision à la motricité, aux sensations. Par exemple, si je veux prendre une pomme dans ma main, les sensations et la mémoire du geste est transmis au cerveau par les neurones miroirs. Puis si plus tard quelqu'un d'autre prend une pomme dans sa main je n'ai pas de mal grâce aux neu-

[52] Henri Bergson, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps et de l'esprit*,4e éd. Paris, Presses universitaires de France, 1993, p.112.
[53] J'ai été sélectionnée pour le sixième prix de la galerie Michel Journiac, en 2015, dans les locaux du centre Saint-Charles, Paris1 La Sorbonne. L'exposition s'intitulait « *Juste Avant* ».
[54] Etienne Bimbenet, *Après Merleau-Ponty, Etude sur la fécondité d'une pensée*, Paris, Librairie philosophique J .Vrin, Problèmes et controverses, 2011.

rones miroirs à ressentir les mêmes sensations. Donc pour en revenir au matériau, il nous est possible de ressentir les matériaux (leurs formes, leurs textures…) et les objets même si nous ne les avons pas dans la main. Il n'y a donc pas vraiment de séparation entre les qualités visuelles et sensorielles. Par conséquent, le matérialisme est capable de faire émerger des faits de conscience ou des enjeux intellectuels.

D'un autre versant, le spiritualisme suit la voie du matérialisme et en voulant enrichir l'esprit mais en ôtant la matière. Il faut donc réduire la matière à ce qu'elle est, en éliminant toute connotation subjective, ainsi les phénomènes de l'esprit restent indépendants. Immergé dans ce système de croyance, le sens commun veut qu'on associe la matière et l'intellect.

Index des lexiques

corps...3, 5, 7, 9, 10, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 30, 31, 32, 37, 38, 40, 41, 49, 59

croyance 8, 10, 13, 23, 24, 26, 30

intimité 29, 32, 34, 37, 44, 49

matériau 2, 5, 6, 9, 17, 18, 19, 21, 23, 25, 26, 28, 29, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 52

matière 1, 2, 5, 6, 17, 21, 23, 25, 36, 38, 39, 40, 41, 48

médicament.....2, 5, 13, 15, 21, 22, 29, 30, 41, 53, 56

minuscule 31, 32, 35, 36

objet 2, 7, 15, 18, 21, 22, 23, 24, 29, 35, 39, 41, 42, 43, 44, 51, 53, 54, 55, 56

objets.....10, 11, 22, 23, 25, 26, 28, 32, 41, 42, 43, 54, 58

sacré 2, 6, 12, 23, 24, 30, 33, 41, 43, 60

social 2, 5, 13, 18, 21, 22, 25, 26, 28, 33, 41

Index des noms

Philosophes, historiens, écrivains et médecin

A

Arasse Daniel 40

B

Bachelard Gaston 42, 52
Burke Edmund..... 18

C

Chastell André..... 40

D

Deleuze Gille ..... 6, 32, 33, 34, 35, 52, 61, III

F

Foucault Michel..... 32
Foucras-forminded Philippe..... 36

G

Guattari Félix 6, 32, 52

L

Lyotard Jean-François..... 53

M

Merleau-Ponty Maurice..... 52, 54, 58

P

Pernety Dom 40
Pennac Daniel 31

W

Wittkower Rudolf..... 12, 44

Artistes

A

Abdessemed Adel 6, 14
Abramovic Marina 23

B

Baselitz Georg 44, 46, 61
Boltanski Christian 17

J

Juan Fontcuberta 20

K

Kusama Yayoi 23, 47

M

Messager Annette 17
Maillol Aristide 13, 16

O

Oldenbourg 9

P

Penone 45
Penso Michelangelo 44
Soulages Pierre 17
Pipilotti Rist 37

R

Rodin August 16, 46, 62
Rodko 37

T

Titien 7

V

Von Hagens Güntter 20

BIBLIOGRAPHIE

Livres

ACHILINI LUCHINA, Christina, Michel-Ange Sculpteur, traduit de l'italien par Anne Guglielmetti, France, Actes Sud, 2006

ARASSE, Daniel, *Le détail*, *Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996.

BARTHES, Roland*, Mythologies,* Paris, EDITION DU Seuil et « Points Essais », n°10, 1957.

BENJAMIN , Walter*, L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, « Œuvre III »,* Ed : Folio-Gallimard, 2000.

BERGSON, Henri, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps et de l'esprit*,4e éd. Paris, Presses universitaires de France, 1993.

BEUYS, Joseph*, Par la présente, Je n'appartiens plus à l'art*, trad. O Mannoni et P. Borassa, Paris, L'arche, 1988.

BIMBENET, Etienne, *Après Merleau-Ponty, Etude sur la fécondité d'une pensée,* Paris, Librairie philosophique J .Vrin, Problèmes et controverses, 2011.

BLOCH, Ernst*, L'athéisme dans le christianisme, La religion de l'exode et du royaume (1968),* trad.E Kaufholz et G. Raulet, Paris, Gallimard, 1978.

BLOCH, Ernst, *L'esprit de l'utopie*, traduit de l'allemand par Anne-Marie Lang et Catherine Piron Audard, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de philosophie, 1977.

CABANNE, Pierre, *Constantin Brancusi*, Paris, Pierre Terrail, 2002.

CEYSSON, Bernard (direction), *La sculpture, De la renaissance au XXème siècle, Du XVème au XXème siècle*, France, Taschen, 1999.

COLLIN, *Denis, La matière et l'esprit, science, philosophie et matérialisme, « La question du rapport de la pensée à l'être, de l'esprit à la nature question suprême de toute philosophie… »*, Paris, Armand Collin, 2004.

CONTE Richard et LAVAL-JEANTET Marion (direction), *Du sacré dans l'art actuel ?*, France, Klincksieck, 2008.

COURTINE, Jean-François (dir.), *Du sublime*, Paris, Belin, 1988.

DE CERTEAU, Michel et Luce GIARD, Pierre MAYOL, *L'invention du quotidien, 2.habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, Folio/esais, 1994.

DE CERTEAU, Michel*, L'invention du quotidien, 1.arts de faire*, Paris, Gallimard, Folio/essais, 1990.

DUBY, Georges (dir.), *La sculpture, le grand art du moyen-âge, du Vème au XVème siècle*, Genève, Edition d'art Albert Skira, Histoire d'un art, 1989.

DUFRENE, Thierry et RINUY, Louis (dir.), *De la sculpture au XX° siècle,* France, Presse universitaire de Grenoble, 2001.

DUPRE, Michel, *Pratiques de la sculpture*, France, E.C.EDITIONS, critique/histoire/art, 2013.

EHRENZWEIG*, L'ordre caché de l'art, Essai sur la psychologie de l'imagination artistique,* traduit de l'anglais par Francine Lacoue-labarthe et Claire Nancy, Paris, Gallimard, 1967.

FOCILLON, Henri, *Vies des formes*, France, Eloge de la main (1934), Presse universitaire de France, 1943.

GOETHE, Johann Wolfgang*, Traité des couleurs* (1810), traduit de l'allemand par Henriette Bideau, Paris, Triades, 1980.

GREENBERG, Clement, *Art et culture, essais critiques*, trad. de l'anglais par Ann Hindry, Paris, Macula, 1988.

HEIDEGER, Martin, *« La question de la conférence », Essais et conférences,* traduit de l'allemand par André Préau, France, Gallimard, 1953.

HERGOTT, François (dir*), Baselitz Sculpteur*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, du 30 septembre au 29 janvier 2012, Paris, Paris-musées, 2011.

JAMESON, Frederic*, L'inconscient politique, le récit comme acte socialement symbolique*, traduit de l'anglais par Nicolas Vieillescazes, France, Edition questions théoriques, coll.Saggio Casino, 2012.

KANDINSKY, Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Gallimard, Folio, 1989.

LORAND, Hegyi*, Fragile, terre d'empathie*, France, Skira, 2009.

MARTINI, Arturo, *La sculptura lingua morta e altri scritti,* a cura di Mario De Micheli, Milano, Abscondita, 1960.

MARZANO, Michela (dir), *Dictionnaire de la violence*, Paris, Quadrige PUF, Dicos Poche, 2011.

MEREDIEU, Florence de, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2004.

Ministère de la culture, de la communication des grands travaux et du Bicentenaire, *Le corps en morceaux,* Paris, Editions de la réunion des musées nationaux, 1990.

MORELLET, François, *Mais comment taire mes commentaires?,* Paris, Beaux-arts de Paris les éditions Ministère de la culture et de la communication, écrits d'artistes, 2011.

PALACIO, François, *Hegel, La religion et le politique, introduction au problème théologico-politique dans la philosophie d'Hegel,* Paris, Ellipses Editions, 2012.

PANOFSKY, Erwin*, La sculpture funéraire, De l'ancienne Egypte au Bernin*, Paris, Flammarion, Idée et recherches, 1995.

PASTOUREAU, Michel et SIMONNET, Dominique, *Le petit livre des couleurs*, Paris, éditions du Panama, 2005 .

PICARD Pascale (dir.), *Rodin, La lumière de l'antique,* Espagne, Gallimard, Musée départemental Arles antique, 2013.

RANCIERE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, la philosophie en effet, 2012.

RODIN, Auguste*, Faire avec ses mains ce que l'on voit*, Paris, Mille et une nuits, 2011.

ROUILLE, André, *La photographie, Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, Folio Essais 2005.

SALVATORE SCHIFFER, Daniel*, Du beau au Sublime dans l'art*, Esquisse d'une métaphysique, Lausanne, Edition l'Age d'homme, 2012.

SAUVAGNARGUES*, Deleuze et l'art*, Paris, PUF, Lignes d'art, 2005.

SHERINGHAM, Michael, *Traversée du quotidien, des surréalistes aux postmodernes*, Paris, Press universitaires de France, 2013.

STIEGLER, Bernard*, De la misère symbolique*, Espagne, Flammarion, champs essais, 2013.

TALON-HUGON, Carole*, L'art victime de l'esthétique*, Paris, Hermann édition, Hermann Philosophie, 2014.

TERREL , Jean, *Hobbes Matérialisme et politique*, Paris, librairie philosophique J.Vrin, Bibliothèque d'histoire de la philosophie, 1994.

VALENTIN, Eric*, Joseph Beuys, Art, Politique et mystique*, Paris, L'Harmattan, 2014.

WEBER, Bernard, *Les fourmis*, France, Albin Michel, 1991.

WITTKOWER, Rudolf *Qu'est-ce que la sculpture ? Principes et procédures de l'antiquité au XXème siècle*, trad. de l'anglais par Béatrice Bonne, Paris, MACULA, Histoire de l'art, 1995.

Exposition :

Exposition , Motopoétique, par Paul ARDENNE, Mac Lyon, du 21/02/2014 au 20/04/2014.

Webographie :

Claes Oldenburg. Un artiste qui voit les choses en grand et en mou ! / [en ligne]. (page consultée le 1/04/2015) www.unregardcertain.fr/claes-oldenburg-un-artist-qui-voit-les-choss-en-grand-et-mou/2417

Définitions : sacré – Dictionnaire de français Larousse./ [en ligne]. (Page consultée le 2/04/2015) http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sacre/70443

MoMA. The collection /Robert Ryman / Untitled 1965[en ligne]. (Page consultée le 12/12/2013) www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=50.

Roman Opalka. Site officiel / Démarche[en ligne]. (Page consultée le 12/12/2013) www.opalka1965.com/fr/statement.php?lang=fr

Artimeless /Adel Abdessemed / [en ligne]. (Page consutée le 08/04/2015) www.artimeless.com/2012/10/06/un-jour-une-oeuvre-décor-adel-abdessemed/

ANNEXES :

Blanc, qui es-tu?

D'où es-tu douceur? Et pourquoi inspires-tu plus de calme que les autres couleurs, face auxquelles tu affiches du dédain? Est-ce parce que tu te mélanges aux autres pour réinventer les tons pastel qui chantent sur les murs des appartements, que tu penses en tirer des vertus apaisantes? La sérénité.

Tu te languis de ces caresses, ces flatteries que l'on t'adresse. Oh! Oui la voilà la grande blanche, fière, qui se pavane et s'impose. Pure, on te dit, prétexte ! Alors tu as pris ta place sur la robe d'une jeune femme, et pas seulement dans le flottement de ses jupons un jour d'été, mais le jour le plus important pour elle. La robe de mariée rouge a cédé à la blanche.[55] Tu penses avoir le droit de t'approprier les symbolismes les plus chers à nos sociétés. Dans le même temps, tu instaures ton pouvoir de duchesse en t'accaparant ce qui angoisse. La vie, la mort[56], des tourments de tout temps auquel l'homme t'associe volontiers.

Tu te poses, toi parfaite, reflet de légèreté, volupté, mais n'as-tu donc pas fini de jeter des concepts aussi contradictoires les uns envers les autres, sous ton manteau ?

Tu veux tout.

À dire vrai je te trouve trop gourmande et trop ambitieuse. Je te jalouse d'avoir réussi ce tour de force. Tu nous dupes. Comment être porteuse d'autant de charges négatives et te présenter comme bienfaisante, noble? L'une des raisons est sûrement que tu deviens le vide. Tu sais t'effacer, être discrète tel un espion qui revêt des costumes divers pour ne pas être reconnu. Tu prends alors plusieurs formes. Tu oscilles entre textures, matières et nuances. Tu sautilles de papier en papier, jouant avec le granuleux, le cotonneux, le velu, le lisse.

Tu as passé un pacte avec la lumière qui rebondit sur le blanc-matière. Toutefois tu peux la réfléchir avec tant de ferveur que tes admirateurs en plissent les yeux. As-tu la

[55] Se reporter à la réponse faite par Michel Pastoureau à la question de Dominique Simonnet: « Virginité, dites-vous… Vous rappeliez pourtant que longtemps, la mariée fut en rouge... » (Op. cit, p. 50

[56] Le blanc est une couleur de deuil en Asie et dans certaines régions africaines

prétention de te comparer au soleil, ou même au divin? Les peintres de la pré-Renaissance ont fait de toi la lumière divine, la colombe que les chrétiens portent dans leurs cœurs. Tu t'es immiscée au plus près de leurs convictions pour mieux battre des cils. Tu aimes trop que l'on te flatte. Si Narcisse avait été une déesse, personne ne l'aurait mieux incarné que toi. Mais jouer un rôle moraliste n'est pas suffisant pour toi. Tu veux être vue partout et tout le temps. De la feuille de papier au frigo, tu te fonds dans notre œil qui t'oublie.

Pour y remédier, sorcière qui a plus d'un tour sous son chapeau pointu, tu voles l'identité des autres couleurs. Yves Michaud te dépeint en tant qu' « implacable assassin »[57]. Le beige, le gris, le jaunâtre, le bleu pâle, tu les convertis en blanc. Tu danses avec tes partenaires qui sont les couleurs vives ou sombres. Ces dernières s'inclinent devant toi, blanc. Elles se positionnent toujours derrière toi. Je t'applaudis d'avoir su trouver des peintres-chercheurs[58] qui font ton éloge et t'enrichissent de tant de subtilités.

Une question me brûle les lèvres tout de même, je te prie de ne pas te fâcher, seulement ne t'es-tu jamais demandé pourquoi pour chacune de tes nuances de blanc nous peinons tant à les nommer. Tous les blancs ne se valent pourtant pas. On ne peut pas regrouper sous ton grand nom: Blanc, celui qui se niche dans une coquille d'œuf, celui qui meurt dans l'écume des vagues, l'irisé d'une huître ou bien même le filandreux de mes chaussettes ! Regarde face à toi le bleu a bien plus de noms connus du grand public : cyan, outremer, bleu de Prusse, cobalt, ciel…

Tu m'étonnes blanc de ne pas réagir! Tu te laisses recouvrir du noir de ma plume. Malheureusement pour toi je ne suis pas Roman Opalka[59]. Tu ne gagneras pas si tu ne te rebelles pas. Je ne sais pas comment tu fais. C'est troublant. Je ne te crois pas si niais et sage que tu ne le prétends en ce moment. Si propre, si lisse, petite enfant inno-

[57] Extrait d'écrits d'Yves Michaud à la page 117 de l'ouvrage de Florence de Méredieu, cité dans la bibliographie

[58] Plusieurs peintres se sont intéressés à l'identité du blanc mais aussi des rapports qu'entretiennent les couleurs entre elles: Sol LeWitt, Goethe, Malévitch, Ryman, Monet...

[59] Roman Opalka, les Détails, 1965-2011, acrylique sur toile, 195cm x 135 cm. Tous les matins, il se photographiait en noir et blanc et écrivait un nombre en noir sur une toile blanche. En 1972 il ajouta 1% de blanc au fond des toiles. Au bout de quelques années, en 2008 il a fini par écrire blanc sur blanc. C'est ce qu'il appelle le « blanc mérité » C'est une lente déclinaison lié au temps à travers le dégradé.

cente. Je me laisserais presque prendre au piège que tu tisses à l'aide de mon imagination. Oui, c'est ça, tu dois être ingrate pour te servir ainsi de mon intimité. Tu te fais espace de projection. En cela tu es pleine. Tu as déjà toutes les idées batifolasses des petites têtes devant toi[60].

Et je ne cesse de me contredire en te scrutant. Tu vas me rendre folle. Et tu seras encore là dans cet hôpital, dans ce centre, sur ces coussins, ces murs, ce carrelage, ces toilettes, tu viendras mieux me voler ma silhouette dissimulée sous ces blouses. De surcroît, je me laverai le corps, tout entier, avec ton vieux savon orné de fines fissures brunes.

C'est bien ce que je disais Blanc! Tu te prétends grande ambassadrice du « bien », de la pureté, du bon, du propre, réconfortant, rassurant et doux.

Menteuse?

En réalité autant de viles connotations balancent en ta défaveur. D'ailleurs tu blasphèmes lorsque tu couvres les visages des morts, lesquels deviennent des squelettes blanchâtres. Leurs esprits dans les représentations et témoignages que rapportent les hommes, sont blancs. Éphémère. Spectre voilé.

Michel Pastoureau et Florence de Mèredieu l'ont dit, tu es l'absence. Tu te rapproches du transparent. En somme, tu es le premier degré d'opacité. Quand j'observe mes ongles, je me dis même que tu nais de la transparence. Ton existence est remise en question.

Es-tu une couleur? Longtemps tu as été méprisée au point de ne pas être reconnue comme telle. Aujourd'hui c'est un peu différent. Ryman[61] se sert de toi pour que tu sublimes la peinture. Ce n'est peut-être pas tant toi qui l'intéresses mais ce que tu mets en valeur. Tu peux sourire, il reconnait, en se positionnant dans la lignée de Ma-

[60] . André Rouillé de son ouvrage La Photographie ,(p406), cite les propos de Deleuze à propos de Francis Bacon: «Le peintre a beaucoup de choses dans la tête, ou autour de lui, ou dans l'atelier. Or, tout ce qu'il a dans la tête ou autour de lui est déjà dans la toile, plus ou moins virtuellement, avant qu'il commence son travail. Tout cela est présent sur la toile à titre d'images, actuelles ou virtuelles. Si bien que le peintre n'a pas à remplir une surface blanche, il aurait plutôt à vider, désencombrer, nettoyer. »

[61] Robert Ryman, Untitled , 1965, huile sur toile, 28,4 cm x 28,2 cm, New York, MoMA. 8. Kasimir Malevitch, Carré blanc sur fond blanc , 1918, huile sur toile, 79,4 cm x 79,4 cm, New York, MoMA.

levitch8, ta richesse. Tu contiens toutes les autres couleurs sans avoir la prétention d'en être une. Je t'ai sûrement mal jugée, toi qui fais preuve d'une délicate modestie. Pendant tout ce temps, tu m'as laissé écrire sur toi. Je n'ai pas été des plus tendres. C'est certainement dû à ton éloquence touchant le monde entier. Tu es restée muette et silencieuse jusqu'à ce que je m'épuise et que je n'entende plus que le bruit de mes pas sur le lit de neige qui craque sous mon poids.