



HAL
open science

Figures fuyantes : enquêtes et représentations de la ménade

Frédéric Siard

► **To cite this version:**

Frédéric Siard. Figures fuyantes : enquêtes et représentations de la ménade . Art et histoire de l'art. 2016. dumas-01415942

HAL Id: dumas-01415942

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01415942>

Submitted on 13 Dec 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.

Université de Paris I – Panthéon Sorbonne
UFR d'Arts plastiques

Figures fuyantes

Enquêtes et représentations de la ménade



Frédéric Siard

Master *Art de l'image et du vivant*

Mémoire - Master 2

Direction : Monsieur le Professeur Michel Sicard

Année universitaire 2015-2016

Résumé

Cette recherche s'appuie conjointement sur la pratique du dessin et de l'Archéologie grecque. Le point de départ est une étude sur deux statuettes de ménades au Musée du Louvre. Au croisement des sciences humaines et de la pratique artistique, cette analyse part du principe qu'un thème, contrairement à sa signification, n'est pas « ce qui est posé » mais ce qui se construit de manière discursive à travers une enquête. Les approfondissements thématiques, les comparaisons analogiques et les confrontations permettent de mettre au jour un véritable rhizome de connaissances. Le carnet de recherche, le dessin et l'expérimentation plastique viennent à l'appui de cette démarche « inquisitrice », comparable aux recherches d'Aby Warburg sur les *pathosformel*, « les formules du pathos », ou aux « enquêtes » de l'artiste Taryn Simon.

« Délirer », c'est-à-dire sortir de son sillon, entraîne l'auteur à s'emparer du thème par un travail artistique qui se nourrit des richesses du thème et lui permet d'aborder des territoires incertains, des domaines inconnus, des « connaissances peu sûres » et il se fie à ses intuitions. Comparable à une odyssée, cette recherche sur les ménades l'emporte vers le féminin, le sacré, le sacrifice, la sauvagerie, etc. Ces thèmes, à l'issue de ce cheminement, ne sont plus abordés en tant que connaissances mais en tant qu'actes. La calcination, la dentelle, c'est-à-dire ce qui est fait avec les dents, ou la broderie, qui sont des manières de dessiner, sont autant de moyens pour accéder au *Nachleben der Antike*, « la survivance de l'Antiquité » d'Aby Warburg.

Mots – clés

Enquête – Civilisation grecque – Dionysiaque – Dessin – Objet – Carnet de recherche – Féminin – Ombre – Calcination – Aby Warburg

Avant propos

Investigations

Le point de départ de cette recherche est en partie lié au calendrier de mon activité de dessinateur archéologique au Musée du Louvre. J'ai effectué, durant l'année 2016, la reconstitution de deux statuettes de terre cuite de Tanagra représentant des ménades¹ (Fig.1). Ce travail s'effectuait sous la direction scientifique de Violaine Jammet, Conservatrice en chef du Musée du Louvre, et de Brigitte Bourgeois, Conservatrice en chef du Centre de recherche et de restauration des Musées de France. Cette opération s'inscrit dans le cadre d'une recherche plus vaste sur la peinture grecque ou plus exactement sur la polychromie dans l'art grec. En effet, je travaille en parallèle pour l'Ecole française d'Athènes, en collaboration avec Hélène Wurmser, maître de conférences en Archéologie grecque à l'université de Lyon II, et Françoise Alabe, maître de conférences en Archéologie grecque à l'université François Rabelais de Tours, sur les enduits peints de la **Maison de Fourni** à Délos. La recherche entreprise durant l'année 2015 lors d'une campagne d'étude au musée de Délos m'a permis de mettre au point une technique de relevé des différentes couches picturales du même fragment indépendamment les unes des autres. Grâce au logiciel Photoshop, chaque teinte est disposée sur un calque permettant ainsi de faire varier les intensités lumineuses et les saturations puis de proposer une série de restitutions² plutôt que d'offrir une image unique comme cela en est l'usage. Cette technique numérique n'était qu'une étape vers l'élaboration d'un moyen plus approprié pour réaliser ce type d'image scientifique. La question de la picturalité et la plasticité dans le dessin archéologique est au cœur de mon métier. Selon moi, ce type d'imagerie a tendance à figer une forme par l'image

¹ **La ménade au tympanon** numéro d'inventaire CA 3462 et **la Femme à la chlaina, dite « dame Baillehache »** numéro d'inventaire CA 2552. Département des *Antiquités grecques, étrusques et romaines* du Louvre (désormais AGER).

² Les termes de « Restauration », « Restitution » et de « Reconstitution » ne sont pas utilisés dans leurs usages courants mais ils sont empruntés aux définitions qu'en donnent Pierre-Yves Balut et Philippe Bruneau dans **Artistique et Archéologique**, Presses universitaires de Paris Sorbonne, Paris, 1997, p. 304, proposition 292.

alors que la science archéologique est, quant à elle, en proie au doute et à la formulation d'hypothèses plausibles.



Fig. 1. *la Femme à la chlaina*, dite « **Dame Baillehache** » - *la Ménade au tympanon*

D'ailleurs, pour Violaine Jammet et Brigitte Bourgeois, l'enjeu n'était pas de se limiter à une reconstitution définitive de ces statuettes mais bien d'effectuer une investigation mêlant indices archéologiques et modes de représentation, c'est-à-dire utilisant le connu, mais aussi l'intuition et le doute. Il s'agit d'un travail d'enquêteur, au sens strict, un homologue de l'historien. Le but était donc de tenter de renouveler l'illustration scientifique dans ce domaine particulier de l'archéologie. Cela m'a permis de m'interroger davantage sur ce type d'activité. Quel est son statut ? Quelle est la contribution du praticien dans la recherche en Histoire de l'art et en Archéologie ? Quelle est la nature scientifique de ce travail artistique ? Quelle est sa nature artistique ? Si proche dans sa forme finale du dessin académique ou du dessin technique, le dessin archéologique ne relève-t-il pas seulement d'un savoir-faire ou d'une habileté manuelle ? L'image archéologique mérite un véritable approfondissement car les représentations proposées sont généralement critiquables. Il s'agit souvent d'un univers plastique décevant, où la polychromie et les matériaux par exemple sont rendus de manière

opaque et par des surfaces trop délimitées un peu comme dans les jeux vidéos, alors que les couches picturales dans l'antiquité, complexes, jouaient de nuances et établissaient des effets de transparence, de profondeur et de moiré.

Si le résultat final est une série d'illustrations présentées au Louvre le 13 avril 2016, lors de la conférence ***Peindre et repeindre dans l'Antiquité : le cas de la Tanagra dite Ménade Baillehache vers 330-300 av J.-C.***¹, le processus de recherche quant à lui relève davantage de la démarche de l'archéologue et du plasticien. Cette exploration ne peut donc pas être considérée comme un simple travail technique. Elle conduit à envisager deux points de vue différents mais complémentaires : la démarche scientifique qui informe la recherche plastique et la recherche plastique qui permet de conduire de manière heuristique la découverte scientifique. Cela pose plus généralement le problème de la relation entre la pratique artistique et les sciences humaines. Aussi ne limiterai-je pas ce mémoire à une enquête sur l'illustration scientifique. Le sujet de cette recherche ne se réduit ni à cette seule opération, ni à la seule question du dessin archéologique. Parallèlement à ce travail de dessinateur archéologique, j'ai une pratique plastique qui se nourrit elle aussi de la connaissance des œuvres et des sciences de l'homme. C'est une démarche artistique qui envisage les mêmes thématiques et les mêmes procédés mais avec d'autres visées. Il sera question dans ce mémoire du recoupement de ces différentes démarches.

¹ <http://www.louvre.fr/peindre-et-repeindre-dans-l-antiquite-le-cas-de-la-tanagra-dite-menade-baillehache-v-330-300-av-jc>

« Figures fuyantes »

Enquêtes et représentations de la Ménade

Introduction générale

« Thèmes et procédés »

Du thème

« Les chercheurs doivent, pour obtenir des résultats, inventer des formes comme les artistes, pour inventer des formes, doivent entrer dans des problèmes de connaissance ».

« Les artistes ont une grande crainte, c'est effectivement d'être didactique et de donner des leçons ».

George Didi-Huberman puis Arno Gisinger¹

Une démarche rationnelle et scientifique

Grâce à une formation en histoire de l'art et archéologie², les thèmes que j'étudie me permettent de me confronter aux œuvres, aux sources et aux exégèses de manière directe. Pour une part, j'applique les méthodes issues de la démarche scientifique des disciplines historiques. Mon univers est ainsi fait de mots, de lectures, de poésies, de contes, de mythes et d'histoires. Ma démarche suppose également de vivre parmi les œuvres que ce soit au musée, dans les réserves ou sur les sites archéologiques. Manipuler un objet est identique à

¹ Interview lors de l'exposition **Nouvelles histoires de fantômes** (Palais de Tokyo février - septembre 2014).

² *Diplôme d'étude approfondi en Histoire et archéologie des civilisations modernes et contemporaines* à l'Université de Paris-Sorbonne Paris IV, puis début de thèse en *Histoire de l'art et archéologie* sous la direction du Professeur Philippe Bruneau, projet resté inachevé à la disparition de ce dernier

la lecture silencieuse et approfondie, il s'agit de « connaître » ce qui en grec se dit « ἵστωρ » (« celui qui connaît ») qui a donné les termes « *Enquête* » et « *Histoire* ».

Etre placé au carrefour des sciences humaines et de la pratique artistique est une situation qui peut paraître inconfortable. Le fait d'osciller entre deux disciplines laisse supposer par exemple, qu'il peut y avoir un primat de l'une sur l'autre. Héritier de l'académisme, un art s'appuyant trop lourdement sur les thèmes littéraires ou historiques semblerait n'être qu'une « illustration », ce qui en quelque sorte minorerait sa valeur artistique et le placerait davantage dans le champ des arts appliqués. A l'inverse, un art emprunt de références mal dominées pourrait apparaître comme le comble de la cuistrerie. Comment s'établit la relation entre une œuvre et ses thèmes ? Que faut-il pour que cette relation ne soit pas une subordination ? Cela revient également à s'interroger sur la place de l'Histoire dans la démarche des artistes aujourd'hui.

Ma pratique se nourrit d'une culture et de son investigation. Les outils de la connaissance sont donc pour moi de nature immersive. On pourrait penser que d'aller des sources (images ou textes) vers une pratique plastique est celle d'un iconographe. Il me semble nécessaire d'examiner comment se fonde une thématique. Cela me permettra de voir comment s'élabore la science de l'iconographie et comment une pratique plastique qui lui emprunte ses outils méthodologiques tente également de s'en détacher. Je « illustrerai » par le thème de la ménade. Le choix de ce thème, comme je le disais dans *l'Avant-propos*, est tributaire de mon activité de dessinateur au Louvre. C'est le moyen d'étudier le rapport que l'art entretient avec ses thèmes à partir d'un cas précis afin de ne pas se perdre en conjectures et en généralités. Le thème des ménades qui me rapproche de la Grèce antique de Naxos et de Délos n'est pas un hasard dans mon parcours. Enfin, le thème de la ménade, de la Bacchante, grâce à des approfondissements et à des recoupements, permet d'agrèger des figures, des thèmes, des formes et des symboles dans l'Antiquité et au-delà de l'Antiquité ; par analogie et de manière transversale à travers les civilisations comme le proposait Aby Warburg dans son *Atlas Mnémosyne*¹ ou dans le *Rituel du serpent*². La nécessité de procéder à des recoupements, des analogies, des confrontations, par

¹ Aby Warburg, *l'Atlas Mnémosyne*, l'Ecarquillé – INHA, Paris, 2012,

² Aby Warburg, *Le Rituel du serpent*, texte de 1923, traduction Paris, Macula, 2015

approfondissement ou par intuition a souvent donné l'occasion aux artistes de fusionner plusieurs thèmes en une représentation qui va au-delà de la mise en forme d'un seul thème.

Une démarche intuitive et heuristique

La lecture scientifique donne une armature à la connaissance. Elle peut nourrir la démarche artistique. En revanche, une lecture plus personnelle des mêmes œuvres et des mêmes textes vient dans mon travail doubler ou plutôt accompagner cette démarche scientifique. Cette autre manière de lire et de regarder rejoint directement la sphère de l'imagination et de la création. Cette dialectique, qui fusionne les approches rationnelles et fantasques, se retrouve chez beaucoup d'artistes qui s'appuient sur l'histoire ou sur l'information pour structurer leur démarche. Nous tenterons de voir comment peut s'opérer cette synthèse et quels en sont le sens et la portée.

Le fait « d'avoir du métier » permet de constituer le corpus d'étude, mais il faut nuancer la portée scientifique de mes analyses et de ma méthode de travail. En effet, mes corpus ne sont pas ceux d'un spécialiste, les champs d'étude que j'aborde sont trop vastes. Il s'agit d'œuvres littéraires, d'écrits philosophiques et d'œuvres d'art. L'esprit bat la campagne. Est-ce un défaut ? Une qualité ? Le fait d'embrasser de si grands domaines et d'avoir un intérêt pour plusieurs époques et plusieurs civilisations¹ m'a permis d'échapper à l'érudition au sens étroit. « Honnête homme », ou « amateur éclairé », chaque recherche est l'occasion pour moi de me plonger dans les œuvres selon deux modalités distinctes : scientifique et autodidacte (terme que je préfère à généraliste).

De ces doubles lectures, associant science et intuition, naissent des rapprochements et des interprétations plus libres tant sur le plan thématique que sur le plan artistique. Cette démarche est de nature heuristique. Nous verrons ensuite, à partir de l'exemple des ménades et en élargissant cette thématique à celui du féminin dans le monde grec, comment la connaissance prend place dans mon travail artistique et comment une lecture croisée peut faire émerger là aussi de nouvelles pistes de recherche.

¹ Au cours de ma carrière j'ai travaillé sur la période médiévale (Saint Jacques de Dieppe), la Renaissance (le château de Fontainebleau), l'époque contemporaine (j'ai travaillé sur les collections du Musée de la mode à Paris). J'ai également publié des dessins sur les collections polynésiennes du musée Hèbre de Saint-Clément de Rochefort-sur-Mer.

Je pars donc de l'hypothèse que l'Histoire de l'art, l'Anthropologie et la Littérature qui nourrissent ma pratique plastique, grâce à la connaissance et à la maîtrise des méthodes d'analyse des thèmes et des procédés, contribuent à ouvrir des champs d'investigation y compris dans la pratique elle-même. En revanche, pour accéder à un statut d'œuvre d'art, ce travail ne peut pas, et ne doit pas, être une simple transposition de ces connaissances. Je crois en revanche, que les approfondissements, les recoupements, les analogies et les synthèses constituent un processus d'investigation qui permet le dépassement des thèmes à l'origine d'une recherche. Ce processus, qui consiste à connaître et à se démarquer de la connaissance, fera l'objet d'importants développements, dans une première partie consacrée à la construction, véritable immersion, et à l'approfondissement du thème.

Des procédés

Comment échapper à l'archéologie expérimentale ?

J'ai été confronté à la restitution de la polychromie des figurines de Tanagra et du décor pariétal de la *Maison de Fourni* de Délos. La question de la couleur dans l'Antiquité est un sujet complexe. Au-delà du thème de la Ménade, cette recherche me conduit également à m'interroger sur les techniques picturales de l'antiquité que l'on connaît grâce à certains vestiges et aux textes¹.

Des moyens scientifiques utilisés par les Laboratoires des musées de France et le Louvre mettent au jour des informations recueillies par des observations ; ils sont nécessaires à la reconstitution. Pourtant, après de longues enquêtes, apparaissent avant tout les lacunes et les limites de notre connaissance. Les coloris ne sont restituables que de manière partielle. Nous sommes incapables de pouvoir aujourd'hui identifier les liants. Nous sommes au stade des hypothèses, comme c'est le cas dans la plupart des reconstitutions archéologiques.

La science ne se fonde plus sur des certitudes. Quel savoir peut être immuable ? Pour les historiens et les archéologues, le doute est un précieux allié. Comment formuler des

¹ Adolphe Reinach, *La peinture ancienne, textes grecs et latins*, édition révisée par Agnès Rouveret, *Histoire de l'art* - Macula, Paris, 1985. L'ensemble de ces textes a été réuni par Adolphe Reinach (+ 1914) avant la guerre de 1914 et publié en 1921 par son oncle Salomon sous le titre de *Recueil Milliet*.

certitudes sur des données manquantes ? L'énigme, la lacune, le disparu, le flou ... qui sont à la marge dans le domaine de l'Histoire, de l'Archéologie et de l'Histoire de l'art, viennent briser ce qui pourrait apparaître comme une démarche linéaire. Comment des données « fuyantes » peuvent-elles structurer une démarche de plasticien ? Comment ce qui semble parfois décourager la science devient-il un véritable champ d'expérimentation et de découverte pour la pratique artistique ? L'œuvre peut ainsi se structurer sur ce qui échappe à son auteur, sur le disparu, sur le « non connu », bien autant que sur le connu. Cette incertitude est enquête, découverte.

Pour compléter mon travail au Louvre et affiner ma connaissance de la peinture antique, ce qui me servira dans l'avenir sur mes recherches en Grèce, j'ai souhaité pratiquer une reconstitution de certaines techniques antiques. Pour mener à bien une démarche scientifique, j'ai bénéficié, à l'Ecole nationale supérieure des arts appliqués et des métiers d'art, du concours de mon collègue Bruno Baloup¹. J'avais besoin de réaliser des essais de polychromie pour comprendre la picturalité des anciens et mettre au point un système graphique qui puisse restituer ces effets. Ce travail de recherche se mêle étroitement à mon travail de dessinateur archéologique. Sans m'appesantir sur cette recherche qui n'en est qu'à ses débuts, nous verrons comment elle a pu informer autant ma démarche de dessinateur que de plasticien.

En parallèle, et m'appuyant sur les mêmes textes, j'ai développé une investigation graphique et picturale à partir de la manipulation de matériaux hétérogènes décrits dans ces mêmes textes mais en laissant libre cours à mes recherches et en les utilisant d'une « manière non canonique ». Il s'agit alors d'utiliser ces techniques pour « imaginer et imager » des figures de l'antiquité ou des textes de philosophes et de poètes. Ce qui correspond à une plongée dans la littérature et la pensée grecque. Cette investigation possède sa propre raison d'être

¹ Bruno Baloup, peintre et professeur de fresque, m'accueille dans son atelier et me guide pour expérimenter les techniques picturales. Ce travail sera l'objet d'un prolongement, par exemple dans la perspective d'une approche mêlant théorie et pratique avec les étudiants du Diplôme des métiers d'art et du Diplôme supérieur des arts appliqués option fresque-mosaïque. Une longue enquête permettra dans l'avenir d'affiner ces recherches. Un de mes étudiants du DSAA fresque mosaïque, Robin Hervé, qui est aussi un étudiant de Bruno Baloup, a déjà souhaité s'associer à ces travaux de reconstitution et travaille sur les techniques de peinture romaine à base de vin et d'autres produits alimentaires.

et me conduit à m'interroger également sur la conception que les anciens se faisaient de la matière, des éléments, de l'atome et du cosmos. Quelles représentations peuvent-elles générer ? Comment cela informe-t-il le processus de la création lui-même et les moyens de la représentation ? Cette approche poétique et picturale de la matière cherche à mettre en peinture les processus de formation des corps et de l'univers appréhendés par les philosophes présocratiques éphésiens et abdéritains (les atomistes) qui sont à l'origine des premières philosophies matérialistes. Y-a-t-il un lien direct entre le thème des ménades ou du corps féminin et le début des recherches sur le cosmos ? Les premières représentations de l'univers sont contemporaines des écoles de philosophies des Ve et IVe siècles. On sait que les écrivains, les artistes et les philosophes avaient des échanges constructifs sur leurs différentes conceptions. On sait par exemple, qu'Euripide, l'auteur des *Bacchantes*, était lié Anaxagore dont il était l'élève. Diogène de Sinope et ensuite Cratès de Thèbes, les Cyniques, ont utilisé les principes de « l'illimité » des philosophes matérialistes, pour évoquer un homme vivant sans frontière et pour affirmer que toutes les choses sont conçues à partir d'une même matière. Comment dessiner l'Antique ou d'après l'Antique aujourd'hui, en mêlant ces conceptions de l'homme, de la matière et de l'univers ?

Délirer¹

Ma pratique n'est pas définie, car mes outils sont assez variés : dessin, aquarelle, peinture, photographie et outils numériques. En revanche, il ressort de mon travail un emploi quasi-systématique de la masse et de la ligne, même quand le travail est réalisé en valeurs. Un peu comme si tout devait être dit en une fois. Paradoxalement la ligne et la silhouette qui supposent des délimitations nettes de sont jamais des ensembles achevés ou circonscrits dans mon travail. Pourquoi cette fragilité ? Cet inachèvement ? Cette absence de limite ?

Les procédés que j'étudie sont liés à mes thèmes car les arts possèdent eux aussi une histoire mythique, comme l'histoire du « miroir » de Narcisse serait au cœur de toutes les représentations. Le dessin aurait été inventé par la fille de Butadès de Sicyone. Que gagnerait-on à l'analyse de ces mythes ? Que nous apporterait la connaissance des textes

¹ *Délirer* vient du latin *Deliro*, de *de* et *lira* (« sillon ») ce qui signifie « sortir du sillon » comme le fit Rémus ce qui entraîna la colère Romulus. Ce terme de délirer est donc doublement en lien avec ce sujet qui associe les ménades et un dessin qui cherche à s'affranchir.

antiques sur la pratique des arts ? Je pars du principe que la stricte application des procédés anciens, que l'on peut connaître par l'archéologie expérimentale, n'est pas plus respectueuse du passé que le détournement de ces mêmes procédés dans le cadre d'une création contemporaine.

De la figure féminine au féminin en acte

Est-il possible de s'interroger au-delà de la ménade, sur la féminité elle-même ? La féminité, plus que la représentation féminine, constitue le thème central de ma réflexion et de mon travail artistique depuis plusieurs d'années, en premier lieu grâce au dessin d'après modèles. L'histoire grecque, la poésie ou la philosophie me conduisent à m'interroger et à créer à partir du féminin. Qu'est-ce que le féminin ? Correspond-t-il aux actions ou aux outils des femmes ? Le textile était l'activité centrale du gynécée et les couronnes de fleurs étaient confectionnées par de jeunes femmes en âge de se marier. Pourtant ces actions n'étaient cependant pas exclusivement des travaux de femmes ? Ce sont des thèmes que je réinvestis. Je reprends en partie à mon compte ce jeu de rivalités entre les domaines féminins et masculins que l'on retrouve à différents niveaux dans la culture grecque de l'Antiquité. Je m'interroge enfin, de manière anthropologique, dans une perspective structuraliste issue de Claude Lévi-Strauss puis de Jean-Pierre Vernant, sur ce qui constitue le féminin et en quoi cette féminité m'incite-t-elle à employer certains procédés, certains matériaux, comme la cire ou le fil, pour traiter mon thème. Il s'agirait alors d'une féminisation en acte plus qu'en genre au sens de Judith Butler.

Première partie

Thème – θέμα

« Le thème est-il ce qui est posé ? »

Chapitre 1

L'immersion dans un thème

Une approche dialectique du thème dans l'art contemporain

Si nous suivons le prudent avis d'Arno Gisinger, rien n'est pire pour un artiste que d'être dans la représentation didactique, sorte de peinture d'histoire sans noblesse dont la démonstration ne serait que dans le thème et non dans l'œuvre. Il est donc intéressant de voir à la fois comment les artistes s'emparent d'un thème et ne s'y attachent pas.

Beaucoup d'artistes, en effet, fondent leurs démarches sur l'histoire ou l'événement. C'est par exemple le cas de Hans Haake, Mark Lombardi, Christian Boltanski ou Gerhard Richter, mais nous pourrions en citer bien d'autres. Dans un entretien donné à Philippe Dagen pour le journal le *Monde* en 2012 lors de la rétrospective qui lui était consacrée, Gerhard Richter revient sur sa méthode de travail :

« Ph. Dagen : Autre sujet commun, l'Histoire, les événements politiques...

Gerhard Richter : Cela me paraît pour ainsi dire automatique. Si je crée une œuvre en rapport avec le présent, c'est parce que l'événement m'importe, comme il importe au reste du monde.

Ph. D. : Dans l'exposition se trouve la série que vous avez consacrée au terrorisme en Allemagne dans les années 1970, et "September", qui évoque le 11-Septembre. Or, ces œuvres sont toutes venues plusieurs années après les faits. Pourquoi ?

G. R. : Parce que je n'étais pas susceptible de trouver une forme avant un certain temps. Comme tout un chacun, je regarde des centaines d'images. Mais il faut du temps avant que l'une d'elles, ou plusieurs, puissent devenir un tableau. Le processus est lent. A un moment, l'une de ces images se distingue, ça commence à me chatouiller, si je puis dire. Je sens qu'il y a en elle le potentiel pour qu'elle devienne tableau. Je commence à voir, je sens quel format serait le bon. Pour les toiles sur la bande à Baader, c'était un peu différent. J'avais beaucoup de photos et je savais que je ne voulais pas peindre le spectacle de la mort. Et c'est cependant

ce qui s'est passé : exactement le contraire de ce que je voulais. Les morts se sont imposés dans la peinture. Pourquoi ? Je ne sais pas.

Ph. D. : Mais il vous est arrivé, dans cette série, de renoncer à peindre l'un des sujets, la mort d'Holger Meins...

G. R. : C'est exact. C'était une petite toile. La photo montrait son visage après sa mort, émacié. Il a succombé à une grève de la faim. La photo était telle, si forte, si dure, que j'ai compris qu'elle était mieux adaptée au sujet que ne le serait ma toile. Je l'ai recouverte de blanc. C'est devenu une autre peinture.¹ »



Fig. 2. Gerhard Richter, *sans titre*,
Toile abstraite qui recouvre une représentation d'Holger Meins

Le processus de croisement de l'information et l'accumulation d'images permet non pas d'opérer un choix d'image(s) mais plutôt de faire apparaître un sens général sur les événements qui sont à l'origine du travail du peintre. Cela le pousse à entreprendre de peindre la mort, alors qu'il ne le souhaitait pas. Le thème s'impose de manière péremptoire à l'artiste. L'exemple du tableau sur la mort d'Holger Meins (Fig. 2) est révélateur d'un processus de création qui peut conduire l'artiste à renoncer à son projet pour le substituer à un autre, l'image directe de l'événement supplantant son éventuelle interprétation

¹« Gerhard Richter : « Anti-idéologique », entretien avec Philippe Dagen, *Le Monde* du 6 juin 2012. http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/06/06/gerhard-richter-anti-ideologique_1713579_3246.html

artistique. La nature prégnante de l'événement est donc un guide. Il influence sur le sens et la forme, y compris dans une stratégie de l'irreprésentable.

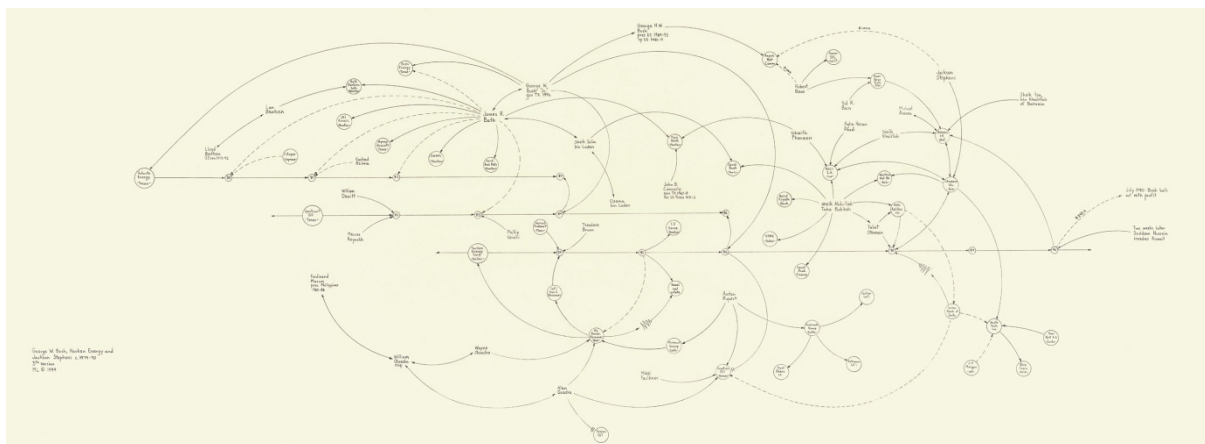


Fig. 3. Mark Lombardi, **George W. Bush, Harken Energy, and Jackson Stevens.**

œuvre réalisée de 1979 à 1990 (5e version de 1999).

La notion de croisement de données et d'informations se retrouve dans l'œuvre de Mark Lombardi. Cet artiste a eu une longue expérience de bibliothécaire. Il a été responsable du fond artistique de la Bibliothèque municipale de Houston après un diplôme en Histoire de l'art de l'Université de Syracuse en 1974. Cette formation initiale et cette expérience professionnelle vont donner à son œuvre ses principales caractéristiques. En effet, à partir de 1994, il abandonne une première veine artistique pour dresser sur de grandes feuilles de papier des notations, une grande quantité d'informations qu'il collecte et qu'il met ensuite en relation les unes avec les autres, selon des schémas et des réseaux qui s'apparentent à la représentation de systèmes planétaires. Ces monades ne sont pas seulement porteuses d'un sens symbolique général, elles sont de véritables révélations. Par exemple, **George W. Bush, Harken Energy, and Jackson Stevens**, œuvre réalisée de 1979 à 1990, tisse les liens entre la famille Bush et les banquiers (Fig. 3). On sait qu'après son décès, ses œuvres ont été étudiées par le F.B.I. pour comprendre les réseaux qui touchent le groupe Al-Qaïda après le 11 septembre¹. L'œuvre est le support d'une nouvelle « in-formation » ou plus exactement d'une reformulation des événements, des accords et des liens. Les liens entre l'œuvre de

¹ Un documentaire sur son œuvre restitue la complexité de l'élaboration de ces œuvres et revient longuement sur **George W. Bush, Harken Energy, and Jackson Stevens** http://www.dailymotion.com/video/x19kk9t_mark-lombardi-artiste-conspirateur_webcam

Mark Lombardi et sa double formation d'historien d'art et de bibliothécaire, spécialiste de l'archive sont déterminants.



Fig. 4. Hans Haake, *Buhresque*.

Dans un genre moins didactique, l'œuvre d'Hans Haake, *Buhresque* de 1985 (Fig.4) met au jour les relations qu'Oerlikon-Bührle (firme industrielle suisse dans le domaine de l'armement) et son président, amateur d'art contemporain, collectionneur et soutien du Kunsthaus de Zurich, entretiennent avec des gouvernements en guerre un peu partout dans le monde. Le dispositif comprend une forme d'autel recouvert d'une nappe brodée de motifs qui représentent des armements et les emblèmes de la société Oerlikon-Bührle. Sur la tableautel, H. Haacke a déposé deux chaussures de chez Bally qui appartient au groupe Oerlikon-Bührle Holding AG. Les deux bougies disposées dans les chaussures évoquent la forme des canons et la soudure qui est la spécialité du groupe South African Oerlikon Electrodes. L'affiche encadrée à l'arrière provenant du magazine *Paratus* boucle le dispositif et rappelle les liens entre l'armée suisse et l'armée sud-africaine. Le dispositif de Hans Haacke traduit les liens entre l'industrie suisse, la politique et la guerre dans une démarche dénonciatrice. Il voit dans ces connivences une sorte de nouvelle religion ce qu'il exprime avec la forme de l'autel et l'ensemble de l'installation. A la fois somme d'informations et synthèse, cette

œuvre est une « arme » efficace qui prend place comme celle de Mark Lombardi dans la sphère de l'art prenant l'information comme matériau artistique.

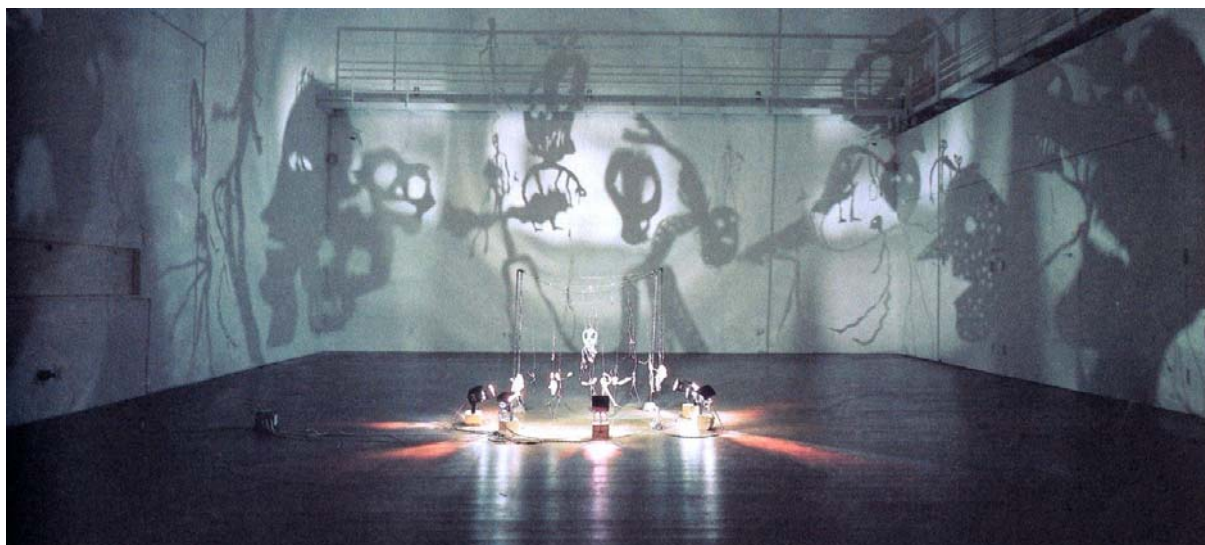


Fig. 5. Christian Boltanski, *Théâtre d'ombres*.

Il serait plus difficile de départager dans le *Théâtre d'ombres* de Christian Boltanski, installation évolutive réalisée entre 1984 et 1997 (Fig. 5), ce qui tient de la Kabbale, du mythe de la caverne de Platon, du *Nécromantion*¹, de la danse macabre mais aussi de la Shoah. Le travail de Chr. Boltanski est une synthèse de ces thèmes et de ces histoires qui permet d'associer toutes les références à la fois. Il crée ainsi un univers qui possède sa propre raison d'être. Il s'émancipe de la didactique. L'évocation qu'il propose utilise le croisement pour dépasser un thème particulier.

Mes propres travaux portent la trace de cette confusion ou de cette fusion des points de vue. La convergence des thèmes et la pluralité des informations, comme dans l'exemple de Gerhard Richter, permet d'échapper à l'illustration stricte de l'événement ou du thème. L'art comme on le voit avec ces exemples n'est que très rarement une démonstration didactique. Pour mieux comprendre comment s'opère une immersion dans un thème il est, selon moi, nécessaire de revenir sur les étapes de la recherche.

¹ Complexe qui se trouve en Epire et qui comprend un sanctuaire de Perséphone, déesse des Enfers et d'un bâtiment destiné à l'évocation des morts le «Nécromante ion» ou «Nékuyomanteion» où les morts apparaissaient sous la forme d'ombres dans une vaste salle.

Iconographies et définition du thème



Fig. 6, *Bacchante*, Coupe attique attribuée au Peintre de Brygos, vers. 490 av. JC.

Antikensammlung de Munich

A l'appui de textes comme les *Bacchantes* d'Euripide (fin Ve siècle, la pièce est donnée à Athènes après la mort de l'auteur en 406 avant J.-C.), qui est de loin la source la plus complète¹, se dessine la figure de la ménade ou de la bacchante, ayant certaines caractéristiques décrites notamment depuis les vers 75 à 165. La lecture d'Euripide est primordiale pour comprendre le mythe de Dionysos et celui des ménades dans le monde grec. Nous écarterons la critique que fait Nietzsche, de cet auteur ancien dans la *Naissance de la tragédie*, lui imputant la fin du tragique des origines que l'on trouverait davantage chez Sophocle et Eschyle, selon lui.

Si l'on examine les choses d'un point de vue traditionnel dans les sciences humaines, l'immersion dans un thème semble être au préalable, une bonne connaissance des textes. Une approche méthodique supposerait d'établir, en plus d'un texte de référence comme celui d'Euripide, un corpus exhaustif des sources afin de pouvoir procéder à la mise en

¹ Il existe d'autres textes comme le long texte des *Dionysiaques* de Nonnos de Panopolis (Ve siècle de notre ère) ou les *Métamorphoses* d'Ovide où les bacchantes interviennent largement à la fois sur le sacrifice de Penthée comme dans la pièce d'Euripide mais également lors de la mort d'Orphée où les bacchantes sont ensuite transformées par Bacchus lui-même, furieux de ce forfait, en arbres aux « racines tortueuses » (Livre XI)

relation de cette connaissance livresque avec les images. J'entends par image toutes les formes de représentations figurées qu'elles soient en deux dimensions ou en volume. Ce travail d'iconographe est une des démarches de l'historien de l'art. Cela permet à la philologie et à l'étude littéraire de considérer que l'Histoire de l'art est une science auxiliaire, qui découle de cette connaissance préalable.

La démarche en iconographie est donc de rapprocher une tradition littéraire à un ensemble d'images. On peut aussi à l'inverse, partant d'une image, être en recherche d'un texte. Cela implique une certaine préséance au texte qui est en quelque sorte formateur de l'image. C'est d'ailleurs ce qui est rappelé dans le **Dictionnaire d'esthétique** d'Etienne Souriau :

« Dérivé du terme *eikon* (*εικων*), image, et *graphein* (*γραφειν*), écrire, l'iconographie est une science auxiliaire de l'histoire de l'art. Elle revêt deux formes symétrique et complémentaire :

1. L'observation de l'œuvre plastique, et, grâce à un jeu de comparaisons avec d'autres œuvres, associée à des connaissances livresques, la lecture et la signification explicite qu'elle contient. Le thème traité par l'image sera ainsi dégagé ; toute figuration est alors considérée comme étant l'indice d'un sens second.
2. Inventaire des œuvres qui traitent un même thème.¹»

Une telle déclaration suppose une démarche de nature illustrative. Ce sont les cas où « *la même thématique est couramment commune aux textes et aux images : celles-ci **dépeignent** ce que **décrivent** ceux-là* » comme le dit Philippe Bruneau², un texte précis sert de référence directe à une image. Or dans beaucoup d'images et c'est le cas des ménades, le plus souvent la référence n'est pas aussi simple et les choses se présentent plutôt ainsi :

« *Ce recours aux textes est tout à fait légitime à condition de reconnaître qu'ils n'interviennent que pour nous servir de béquilles, c'est-à-dire de ne pas confondre notre point de vue archéologique et le point de vue artistique de l'imagier. Sinon, l'erreur est assurée. En effet, la communauté de thème n'implique nullement une filiation. La relation que l'observateur rétrospectif, pour sortir de la difficulté archéologique, pour opérer*

¹ Etienne Souriau, **Vocabulaire d'esthétique**, Presses Universitaires de France, Paris, 1990.p.844-845

² Philippe Bruneau, « Archéologie et littérature », **RAMAGE** n° 11, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, Paris, 1993, p. 57-58.

*l' « affectation » de l'image, établit entre telle image, dont le sens lui échappe, et tel texte littéraire qui lui en fournit la clé n'est pas forcément d'origine ; il n'est pas obligé que la première dérive directement du second : ce serait – et souvent c'est –, par amalgame des deux points de vue, se figurer que l'image avait de son temps affaire au texte littéraire parce qu'il est aujourd'hui pour nous le seul moyen d'en pénétrer le sens, d'accéder au **gramme**. Tout au contraire, en son temps, l'image peut n'avoir eu aucun lien avec le langage écrit : la parenté thématique de l'image et du texte littéraire n'exclut pas le moins du monde qu'ils aient été produits indépendamment l'un de l'autre, également issus d'un référent commun, d'un tiers terme qui est simplement ce qui se dit sans le truchement de l'écriture – étymologiquement la « fable » –, ce que tout le monde sait .../...¹»*

Comme on le voit, cette notion de filiation entre un texte et une image peut être une vision assez fautive ou en tout cas limitée de la réalité. En ce qui concerne le thème de la ménade, dans les deux statuettes du Louvre, il apparaît justement qu'il est impossible de savoir s'il s'agit de figurines servant un culte dionysiaque domestique ou s'il s'agit d'objets votifs à usage funéraire. On ne sait pas si le coroplathe² s'est inspiré de personnages de théâtre comme les *Bacchantes* d'Euripide ou le *Penthée* d'Eschyle (texte disparu), ou s'il a utilisé la figure de la ménade comme une image apotropaïque ou votive, symbole de régénérescence, voire de « re-naissance », nous reviendrons sur ce point. Cette absence de texte rompt en quelque sorte le mécanisme même de l'iconographie comme science littéraire telle qu'elle est définie par Souriau. Elle permet de réfléchir au type iconographique par croisement de sources, de références ou tout simplement par une approche qui nous délit d'une tradition littéraire particulière.

Description de la ménade

Pour conduire une étude sur le thème de la ménade, il est d'abord nécessaire d'expliquer, en s'appuyant sur cet ensemble hétérogène d'informations, ce qu'est l'imagerie de la ménade

¹ *Ibid.*

² Le « coroplathe » ou « coroplaste » est le fabricant de ces statuettes. La « corplathie » ou « coroplastie » est un type de fabrication de figurines le plus souvent en terre cuite dont l'origine est proche-orientale. On les retrouve ensuite dans le bassin méditerranéen occidental.

et ensuite d'approfondir ce thème afin de ne pas s'y limiter. La description de la ménade sera donc autant le produit de l'imagerie que des textes. Ce double apport de sources doit ensuite nous permettre d'identifier ce qu'elle représente symboliquement et ce qu'elle révèle de la pensée grecque.

Ménade vient de Mania, « *Μανία* », « la folie » et « la furie » ce qui a donné également « *Μανικός* », « saisie d'un transport divin », « extravagance », « exaltation »¹. Elles sont également appelées « *Bassarides* »², « *Thiades* », « *Mimallonides* », « *Edonides* », « *Eviades* » et « *Eleides* » ce qui vient de leur façon de crier de manière discordante³. Elles poussent des cris « *Ecohi raboi* », « *Evohi Bacche* »

« De la terre d'Asie, ayant quitté le Tmôlos sacré, j'accours, tâche agréable à Bromios, fatigue qui n'est pas une fatigue, pour crier « Évohé ! » en l'honneur de Bacchos. »⁴

Les attributs des ménades sont ceux de Dionysos : le Thyrsos (sceptre composé de lierre surmonté d'une pomme de pin qui est incandescente) et la couronne de lierre, de smilax, liseron, chêne, sapin et/ou de feuilles de vigne, dans laquelle elles peuvent mettre des serpents vivants et des couteaux comme le dit Callixène de Rhodes :

« *Mimallones et bassarai, cheveux déliés et couronnées les unes de serpents, les autres de smilax, de vigne et de lierre et portant les unes des couteaux, les autres des serpents* »⁵

Elles sont revêtues de la peau des animaux, qu'elles ont déchirée comme le faon (ce vêtement s'appelle la *nébride*), le léopard (la *paralide*) ou le renard dont elles ont dévoré la chair crue. Elles portent des tympanons (tambourins), des crotales (ou claquettes, sorte de

¹ *Dictionnaire Grec-Français* (Bailly) p.1224.

² Du nom de leur vêtement la « Bassaris » cf. *supra*.

³ Article « Bacchantes » de *l'Encyclopédie du XIXe siècle* tome IV, Paris, 1838, p. 398. Cet article très savant sur le plan de la philologie fait une bonne synthèse.

⁴ Euripide les *Bacchantes* vers 65 et ss.

⁵ Callixène de Rhodes, *Procession de Ptolémée philadelphe à Alexandrie* (texte écrit entre 279 et 270 av. J.-C.). Cité par Marie-Christine Villanueva Puig, *Ménades, « Recherches sur la genèse iconographique du thiasse féminin de Dionysos des origines à la fin de la période archaïque »*, Paris, Les Belles lettres, 2009, p. 41

cymbales), des clairons ou clochettes. Leur vêtement est une « **Bassaris** » qui est une robe traînante ou une « *crocote* » qui est une robe de soie transparente couleur jaune safran ayant une forte charge érotique ou bien encore un vêtement blanc peint de multiples couleurs ou de la couleur du vin. La **Bacchante** de la coupe attique attribuée au Peintre de Brygos, vers. 490 av. J.-C. conservée à l'Antikensammlung de Munich (Fig. 6) en est une bonne synthèse.

La ménade n'apparaît pas comme telle dans l'art contemporain, aussi faut-il signaler sa présence directe dans l'œuvre de Jan Fabre. Lors de la préparation du premier volet de sa trilogie **The Minds of Helena Troubleyn**, un opéra créé en collaboration avec le compositeur Eugeniusz Knapik en 1987, lors des répétitions, Jan Fabre demande aux danseurs :

*« Pensez plus en anarchistes .../... je veux des coiffures naturelles au premier degré, une plante sur la tête ou de la mousse je ne veux plus rien avoir de vos cheveux, donc vos cheveux ont disparu! À leur place, une sorte de sculpture. »*¹

Cette couronne de lierre et de mousse est directement inspirée par l'imagerie de la ménade (Fig. 7), ce qui s'associe parfaitement à sa recherche autour du personnage d'Helena Troubleyn, sa mère. Tout son travail tourne autour de la féminité et des liens entre l'univers féminin qu'il enrichit de son propre imaginaire inspiré par la présence de la chouette et de l'aigle, qui sont aussi des figures de la mythologie classique. Le commentaire de l'artiste emploie des métaphores qui renvoient également à l'univers dionysiaque :

*« Au cinéma², c'était bien plus une forêt humaine, lorsque les danseurs y dansaient au beau milieu. Oui, mais dans le local de répétition tout était plus complet. C'était plutôt une forêt humaine, un paysage, et les danseurs au beau milieu de cette forêt. »*³

Le thème de la ménade se retrouve également dans sa chorégraphie de **Quando l'uomo principale è una donna**, réalisée lors de la Biennale de la danse de Lyon en 2004, où la danseuse Lisbeth Gruwez termine sa performance, qui elle était métamorphosée tour en

¹ Jan Fabre, **Questa pazzia e fantastica - Paysages fabriens** (1993). Documentaire.

² Lieu de répétition.

³ Jan Fabre, *op-cit.*

tour d'homme en femme, puis en animal, pour finir en ménade, nue couronnée de lierre (Fig.8). L'artiste s'empare de ce thème de manière synthétique en se concentrant avant tout sur l'essence du féminin.

« La fluidité, qui s'exprime dans les constantes métamorphoses et dans la chorégraphie, est aussi la métaphore de l'image féminine qu'exprime Fabre dans son œuvre, et qui par exemple apparaissent est déjà dans les monologues d'Els Deceukelier. Il s'agit du symbole de la femme qui au-delà de l'organique, est considéré comme un réseau étendu d'énergie. »¹



Fig. 7. Jan Fabre Répétition de *The Minds of Helena Troubleyn*
et *Quando l'uomo principale è una donna*

Ce « réseau étendu d'énergie » peut s'appliquer à la ménade, vectrice chez les anciens de vie et d'énergie.

Enfin, la ménade est littéralement « liée » à Dionysos, elle incarne la piété. Je pense que les plantes grimpantes qui forment sa couronne symbolisent cette piété. Ovide utilise le terme de « *torta radice ligavit*² » (« racines tordues attachées ») lorsqu'il décrit les bacchantes métamorphosées en arbres par Bacchus après le meurtre et le démembrement d'Orphée. Nous retrouvons de manière redondante, par les végétaux et les plis des vêtements de la ménade, la ligne sinueuse ce que les grecs appelaient *ελικο-γραφεω* (« décrire une ligne sinueuse ») qui s'apparente à *ελικο-δρομος* (« la course sinueuse »), nous retrouvons là un

¹ Source <http://janfabre.be/angelos/fr/>

² *Métamorphoses* livre XI vers 70.

trait caractéristique de la figure de la ménade. Cette sinuosité se retrouve dans les dessins que je réalise sur ce thème.

Le sacrifice

De l'analyse littérale, symbolique et structurale.

« *La fête se distingue des autres arts dramatiques par le fait qu'elle exige la conjonction d'une performance artistique et d'une occasion pratique (le stimulus mimique social). Le cortège, la procession, le **trionfo** dont le point d'aboutissement, le but est l'offrande sacrificielle.* »¹

Aby Warburg

Marie-Christine Villanueva Puig a consacré sa thèse à l'iconographie des Ménades ; selon elle, la ménade, dans l'iconographie antique et principalement dans la céramique des origines ou de la période archaïque, représente un type humain qui traduit une réalité cultuelle et pas seulement un personnage mythologique. En cela, elle reprend l'interprétation que donne Eric Robertson Dodds² qui s'attache lui aussi à voir dans les représentations du ménadisme essentiellement des pratiques cultuelles. A l'inverse une autre tradition, représentée par Henri Jeanmaire³, voit dans l'iconographie des ménades des images du mythe car la représentation de l'extase ou la violence sous l'effet de la transe ne semble pas correspondre à des témoignages d'un ménadisme historique. Lors des Oribasies (fête où les ménades sont en transe dans les bois), elles déchirent des animaux sauvages (scènes appelées διασπαραγμοσ – diasparagmos ou σπαραγμοσ–sparagmos « dépeçage rituel ») dont elles mangent la chair crue (ômophagie) avant de se vêtir de leurs dépouilles). Les choses ne sont pas simples, car reconnaître l'ensauvagement de la ménade pour l'époque des origines et la période archaïque, serait une manière d'accepter une vision de l'Antiquité plus rude, voire d'une absolue cruauté, que la représentation policée qui s'est établie depuis Winckelmann.

¹ Aby Warburg, *Fragments sur l'expression*, éditions L'écarquillé, décembre 2015, Fragment n°410, p. 268

² Eric Robertson Dodds, *Les Grecs et l'irrationnel*, texte de 1959, trad. Paris, 1965.

³ Henri Jeanmaire, « le ménadisme », *Dionysos*, paris, 1951, p. 157 – 219.

« L'expression fut pour ainsi dire calculée et donnée par poids et mesure à la beauté ; car dans l'art ancien, la beauté était la juste balance de l'expression. »¹

Le thème de la « ménade noire » se retrouve pourtant de manière explicite dans les scènes guerrières (la ménade prend les atours de guerre et se comporte de manière violente) ou dans les scènes d'ômophagie. Cela culmine avec le thème de la mort et du « *sparagmos* », dépeçage, de Penthée dans les **Bacchantes** d'Euripide ou du meurtre et du démembrement d'Orphée dans les **Métamorphoses** d'Ovide. Ces épisodes mythiques pourraient révéler des pratiques anciennes de sacrifices humains et d'anthropophagie comme le suggère Pierre Bonnechère :

« Les multiples épiphanies du dieu, tour à tour, bouc, taureau et surtout Penthée sous l'apparence d'une ménade puis d'un lion permettraient d'établir un "lien incontestable entre sacrifice humain et sacrifice animaux, ceci ne pouvant être que des victimes de substitution" (Étienne Coche de la Ferté): ainsi l'ômophagie avait pour point de départ les sacrifices humains dont celui de Penthée offrirait un modèle, toute la pièce n'étant que le recouvrement étiole d'un substrat ancien, qui culminait en un sinistre cannibalisme. »²



Fig. 8, Scène de sacrifice humain dans le **Médée** de Pier Paolo Pasolini (1969)

¹ J.-J. Winckelmann, **Histoire de l'art chez les Anciens**, trad. M. Huber, tome second, Paris, Barrois l'aîné, 1789, I.-IV, ch. III, p. 93.

² Pierre Bonnechère, **le Sacrifice en Grèce ancienne**, Kernos supplément 3, centre international d'étude de la religion grecque antique Athènes Liège 1994, p. 164.

Nous serions alors proches de l'ambiance de la scène du sacrifice (Fig. 8) ou de celle du démembrement d'Apsyrtos, le frère de la magicienne, dans le *Médée* de Pier Paolo Pasolini. Louis Gernet dans son essai sur Dionysos semble davantage lier le Thiase au sacrifice d'un bœuf et au comportement des assistants lors de fêtes religieuses attestées par les textes :

« Des témoignages directs – sur le culte – ou indirects – ceux du vocabulaire – permettent de la reconstituer (la pratique du rite dionysiaque). L'acte central est le sacrifice d'un bœuf. La danse à laquelle il donne lieu est d'un caractère frénétique et « inspiré » ; dans le paroxysme où culmine la gesticulation rituelle, la victime est dépecée et dévorée crue. Et tout ce comportement ne laisse pas d'être éclairé lui aussi par des « parallèles » ethnographiques. Le Zikr, tel qu'il a été observé au siècle dernier dans les confréries du Caire, nous offre l'image d'une même transe collective ; la Frissa des Aïssaoua, telle qu'elle se perpétue parfois encore au milieu nord-africain, aboutit pareillement au diasparagmos et à l'ômophagie. »¹

L'analyse de Louis Gernet nous incite à aborder le thème des ménades et des cultes dionysiaque sous l'angle de l'anthropologique ; c'est-à-dire en s'attachant à étudier ce qui dans les récits nous permet de dépasser l'exposé érudit pour voir ce que le mythe et l'histoire révèlent des structures psychologiques de la civilisation grecque. Il s'agira de montrer ensuite, comment ces traits caractéristiques à la Grèce antique peuvent avoir une portée universelle.

Cette manière de passer de la description du mythe, à son interprétation symbolique, puis enfin à sa nature profonde est similaire à la lecture du mythe de Prométhée par Jean-Pierre Vernant dans *Mythe et société dans la Grèce ancienne*². Un premier niveau de lecture correspond à « *l'analyse formelle* » que l'on pourrait qualifier aussi de « descriptive ». Dans un deuxième temps se place « *l'analyse des contenus sémantiques* » qui révèle la portée symbolique du mythe. Enfin, le dernier niveau est « *l'analyse du contexte socio-culturel* » qui fait passer l'étude de la « fraude prométhéenne » à l'organisation des structures familiales de la Grèce antique dans le texte d'Hésiode. Ce que révèle ce texte possède une portée bien plus grande que sa dimension narrative. L'analyse structuraliste que propose Jean-Pierre

¹ Louis Gernet, « Dionysos et le religion dionysiaque : éléments hérités et traits originaux », *Anthropologie de la Grèce antique*, (texte paru en 1953 dans la *Revue des études grecques*), Paris, Flammarion, 1982, p. 95.

² Jean-Pierre Vernant, *Mythe et société dans la Grèce ancienne*, la Découverte, Paris, 2004, p. 177 – 194.

Vernant, nous fait sortir de la culture, de la connaissance du mythe, pour accéder à travers lui aux constructions anthropologiques. Le but est de révéler et de mieux comprendre l'organisation familiale ou les rites sacrificiels, comme par exemple le lien entre les animaux immolés et les plantes, vin et orge étant associés aux sacrifices sanglants¹.

Dépassant la description littérale et la dimension symbolique, l'analyse structurale telle que la propose Jean-Pierre Vernant, peut nous conduire à voir dans la ménade les deux pôles de la nature féminine. Dans ce mythe, se côtoient la part fertile et impétueuse de la femme ainsi que sa part sombre. La ménade transgresse le rôle et le comportement de la femme dans la société. La transe ou le comportement extatique pourraient être pour les grecs une représentation de l'initiée sous l'emprise de la possession dionysiaque. Cela correspond à un caractère singulier de la femme en proie à cette libération d'énergie qui la fait quasiment sortir d'elle-même en prélude au rite sacrificiel, dans le mythe du sacrifice sanglant d'un animal.

Il y a dans le mythe une portée de nature universelle. On peut ainsi, au-delà du *Médée* de Pasolini qui est une interprétation d'Euripide, comparer le thème des ménades à la cérémonie des *Maitres fous* (Fig. 9) du cinéaste – ethnographe Jean Rouch² sorti en 1955. Le documentaire a pour thème une cérémonie religieuse des Haoukas au Ghana. Les adeptes entrent en transe et s'incarnent dans les figures de la colonisation (le gouverneur, la femme du capitaine, le conducteur de locomotive ...). Une chorégraphie chaotique précède le sacrifice d'animaux. Ces scènes, principalement le sacrifice du chien, le point culminant de ce film, ne sont pas sans rappeler le diasparagmos et l'ômophagie des ménades.



Fig. 9. Jean Rouch, les *Maitres fous* (1955)

¹ Idem, p. 191.

² Film sortie en 1955.

Le *Sacre du printemps* d'Igor Stravinski pourrait aussi être comparé au thème des *Bacchantes*. Le culte d'Iarilo, ou Yarilo, le dieu de la fertilité de l'ancienne Russie, dont il est question dans l'œuvre de Stravinski, est une transposition du culte dionysiaque. Georges Dumézil, à travers l'ensemble de son œuvre, a démontré les traditions communes de ces mythes. Le thème du ballet de la *Danse de la terre*, huitième partie du premier tableau du *Sacre*, a servi de principe pour la réalisation de la scénographie de Rolf Borzikde pour la version que Pina Bausch a donné de l'œuvre en 1975 (Fig. 10). Le scénographe et la chorégraphe utilisent de la terre pour marquer la fusion entre les corps et la nature ; la danse est une sorte de combat où les corps sont en tension, s'entrechoquent et s'unissent. Les mouvements des corps sont comparables à la transe des ménades qui elles aussi font revivre la nature et se livrent à des rites sacrificiels.



Fig. 10. *Le Sacre du printemps* par Pina Bausch.



Fig. 11. Photographie de la danse du serpent par Aby Warburg.

La dimension sacrificielle est, de nouveau, mise en valeur dans la comparaison qu'Aby Warburg fait entre la danse du serpent chez les Indiens mokis à Oraibi et à Walpi¹. Lors de ce rituel les danseurs doivent mettre un serpent venimeux dans leur bouche tandis qu'un autre danseur l'accompagne et fascine le serpent avec un bâton couvert de plumes (Fig. 11).



Fig. 12. Aby Warburg, Ménades présentées lors de la conférence sur le **Rituel du serpent**

Lors de sa conférence, Aby Warburg a souligné le sens du sacrifice et la façon dont on peut justement comparer le rituel de la danse du serpent à Walpi avec les ménades :

« Pour le spectateur, il semble évident que cette forme de défoulement qui caractérise la magie religieuse des Indiens est le trait le plus spécifique de la sauvagerie primitive, un trait totalement inconnu de l'Europe et pourtant il y a deux mille ans, en Grèce, le pays d'origine de notre culture européenne, des rites étaient en train de naître, qui dépassent encore en horreur brutale ce que nous voyons chez les Indiens.

Dans le culte orgiaque de Dionysos, par exemple, les Ménades dansent en tenant des serpents dans une main (lors de la conférence Warburg avait présenté les diapositives de la Fig. 12) et portaient autour de leur tête, comme un diadème, le serpent ondulant – tandis que dans l'autre main elles tenaient l'animal qui devait être déchiré au cours de la danse

¹ Aby Warburg, **Le Rituel du serpent**, texte de 1923, traduction Paris, Macula, 2015, p. 94 - 103

ascétique sacrificielle en l'honneur du dieu. Contrairement à ce qui advient dans les danses actuelles des Indiens mokis, le sacrifice sanglant dans le délire est l'apogée et le sens véritable de la danse religieuse¹».

Cette analyse anthropologique marque la différence entre les cultures et manifeste aussi les points de convergence, en particulier les formes si fluides de la ménade, tant prisées dans l'Antiquité puis à la Renaissance. Aby Warburg en fait le témoignage « *du pathos dynamique all'Antica*² ». Il est curieux que Warburg ne s'attarde pas, alors qu'il le mentionne, sur le fait que les Indiens mokis soient revêtus d'une dépouille de renard pour ce rituel, ce qui les rapprocherait davantage encore des ménades.

La «*μανία*», la folie furieuse est donc un thème qui dépasse le seul mythe grec, pour s'imposer comme un comportement extravagant que l'on retrouve dans toutes les civilisations et c'est bien là que le principe d'universalité prend véritablement son sens. Il ne s'agit pas d'analogie mais véritablement de type de comportement humain. Le mythe en est la traduction de grandes situations humaines. Maguerite Yourcenar résume cette universalité du mythe quand elle dit, dans *En Pèlerin et en étranger*, qu'« *une génération assiste au sac de Rome, une autre au siège de Paris ou à celui de Stalingrad, une autre au pillage du Palais d'Été : la prise de Troie unifie en une seule image cette série d'instantanés tragiques, foyer central d'un incendie qui fait rage sur l'histoire, et la lamentation de toutes les vieilles mères que la chronique n'a pas eu le temps d'écouter crier trouve une voix dans la bouche édentée d'Hécube. Chaque fille de Londres ou de Rotterdam cherchant son frère mort sous les débris de maisons bombardées nous rassure sur l'authenticité d'Antigone .../...³».* La figure de la ménade est donc à prendre comme un type humain, un caractère et un comportement qui se singularise dans l'art et la pensée grecque mais qui peut nous amener à exprimer un comportement féminin extravagant, extrême, un thème qui dépasse les frontières de l'Antiquité et de la Grèce. En ce qui concerne la pratique plastique, cette vision peut nous conduire à oublier la littéralité et le respect de l'iconographie initiale.

¹ *Idem*, p. 100.

² *Ibidem*

³ Marguerite Yourcenar, *En Pèlerin et en étranger* in *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard- la Pléiade, 1991, p. 440-441.

Thiade ou thyase

« Entre le mythe, le culte et le phantasme »

« D'abord du ménadisme. Il peut paraître une étrangeté historique : qu'à une « époque de lumière » le personnage de la ménade déchaînée s'impose avec une telle force et une telle fréquence, il y a quelque chose d'étonnant ; que dans une société où les femmes sembleraient claustrées entre les murs de la vie domestique, la liberté leur ait été donnée de se livrer à des accès de frénésie temporaires, mais publics, psychologiquement on le comprend mal. De là le scepticisme qui s'est parfois déclaré chez les modernes et qui va jusqu'à faire de l'image des Bacchantes une image purement poétique ; pourtant le fait est là, les attestations ne manquent pas, et l'iconographie même de la Ménade présente un caractère qu'on peut dire réaliste. Est-il besoin de rappeler déjà les pratiques signalées en Afrique du Nord qu'il ne faut jamais déclarer impossibles dans une civilisation donnée, les phénomènes qui ne s'accordent pas avec l'idée qu'on peut s'en faire par ailleurs. »¹

Dans l'Antiquité on distinguait très clairement le mythe et le culte. Le cortège de Dionysos dans le mythe est appelé le « **Thiase** » alors que la pratique du culte qui poussait les initiées à se réunir et à danser dans les bois et les montagnes s'appelait le « **Thiade** ». C'était une manière de revivre le cortège mythique. Plutarque et Pausanias évoquent les « *bondissantes* » que formaient les femmes participant au Thiade de Delphes et qui comme dans le mythe couraient dans les bois revêtues de tenues de bacchantes. Il faut encore distinguer ce culte rendu par des initiés avec les célébrations en l'honneur de Dionysos comme l'étaient les *Dionysies*.

Il est évident que nous nous perdrons en conjectures pour démêler dans chaque représentation étudiée le mythique de l'historique². En revanche, l'opposition entre ces deux traditions, qui distingue théoriquement des types de représentations, nous informe sur la place que peut occuper distinctement le mythe et le culte dans la Grèce antique. Marie-

¹ Louis Gernet, *op-cit* p. 92.

² Marie-Christine Villanueva Puig y voit d'ailleurs une aporie car nous sommes souvent devant des images qui peuvent aussi avoir été l'illustration d'un texte perdu comme cela pourrait être le cas avec le **Penthée** d'Eschyle.

Christine Villanueva Puig souligne que les coupes attiques représentant les scènes de ménades qui s'accouplent avec les satyres sont des objets destinés aux hommes et utilisées lors des banquets. Cette imagerie permettait aux convives de s'identifier aux satyres. Ces images érotiques sont le signe d'un regard masculin sur la ménade, où l'on en fait un personnage érotique ayant une certaine liberté. Les **Bacchantes** d'Euripide sont pourtant là pour nous mettre en garde sur ce fantasme masculin. La pièce s'articule autour du sacrifice de Penthée qui voit justement les ménades comme des êtres lascifs. « *Il est irrésistiblement attiré par le **thêlu**, le naturel féminin, la féminité, le mystère des femmes « entre elles », de leurs désirs et de leurs pulsions. Son idée, son soupçon est qu'elles se livrent à l'Amour¹.* » Jackie Pigeaud a raison de souligner cette fascination qu'exerce les ménades sur Penthée :

*« **Penthée** : J'étais par hasard absent de ce pays : j'apprends qu'il y a d'étranges malheurs en cette cité, que nos femmes ont quitté leurs maisons sous le prétexte de Bacchantes, qu'elles courent par les montagnes ombreuses, honorant par des chœurs la nouvelle divinité, un certain Dionysos, dit-on ; que pleins de vin, au milieu des thiasés, sont placés des cratères ; que chacune de son côté elles se tapissent dans la solitude pour s'asservir aux étreintes des mâles, sous prétexte qu'elles sont des Ménades chargées des sacrifices. Mais elles préfèrent Aphrodite à Bacchos. Toutes celles que j'ai prises, on leur a lié les mains et des serviteurs les gardent dans les édifices publics. Toutes celles qui ont échappé, je les pourchasserai et les ramènerai de la montagne, Inô, Agavé, qui m'a donné à Échion, et la mère d'Actéon, Autooné; je les attacherai avec des chaînes de fer ; je mettrai bientôt fin à leurs criminelles Bacchantes ! On dit qu'il est arrivé un étranger, un charlatan, un enchanteur, du pays de Lydie, avec des boucles blondes, une chevelure parfumée, et qu'il a dans ses yeux noirs les grâces d'Aphrodite ; que jour et nuit il vit avec elles, prétendant qu'il initie aux mystères bachiques les jeunes femmes. »²*

Le ballet de ménades qui s'isole dans les montagnes a donc toujours fait fantasmer les hommes, à l'instar de Penthée. Comme l'a très bien analysée Christine Villanueva Puig, nous retrouvons cela dans l'iconographie des céramiques de banquet, où les ménades et les

¹ Jackie Pigeaud, introduction des **Bacchantes** d'Euripide édition bilingue, texte établi et traduit par Henri Grégoire et Jules Meunier, Les Belles lettres, Paris 2011. p. XII.

² Euripide, **Les Bacchantes**, Vers 215 / 235. Traduction Henri Berguin, Paris, éditions Granier, 1966.

satyres jouent à des jeux érotiques. Lors de certains banquets, les hommes, entre eux, avaient envie de croire les femmes faciles avant d'accueillir des prostituées. Les coupes érotiques étaient destinées à les exciter. Il est surprenant que Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième sexe* adopte précisément un point de vue « masculin » sur la bacchanale et qu'elle n'ait pas tenu compte de cette subtilité :

« Quand les hommes éprouvent le besoin de se replonger au sein de la vie végétale et animale - tel Antée qui touche la terre pour reprendre des forces - ils font appel à la femme. À travers les civilisations rationalistes de la Grèce et de Rome subsistent les cultes chtoniens. Ils se déploient d'ordinaire en marge de la vie religieuse officielle ; ils finissent même, comme à Éleusis, par prendre la forme de mystères : leur sens est inverse à celui des cultes solaires où l'homme affirme sa volonté de séparation et de spiritualité ; mais ils en sont le complément, l'homme cherche à s'arracher à sa solitude par l'extase : c'est là le but des mystères, des orgies, des Bacchanales. Dans le monde reconquis par les mâles, c'est un dieu mâle, Dionysos, qui a usurpé les vertus magiques et sauvages d'Ishtar, d'Astarté mais ce sont encore des femmes qui se déchaînent autour de son image : Ménades, Thyades, Bacchantes appellent les hommes à l'ivresse religieuse, à la folie sacrée. Le rôle de la prostitution sacrée est analogue : il s'agit à la fois de déchaîner, de canaliser les puissances de la fécondité. Aujourd'hui encore les fêtes populaires se caractérisent par des explosions d'érotisme ; la femme n'y apparaît pas simplement comme un objet de jouissance, mais un moyen d'atteindre à cette hybris où l'individu se dépasse. « Ce qu'un autre possède au fond de lui-même de perdu, de tragique, la « merveille aveuglante » ne peut plus être rencontré que sur un lit » écrit Georges Bataille »¹

Ce texte amalgame plusieurs traditions : à la fois les fêtes de Sacées, décrites par Hérodote puis par Strabon et sur lesquelles on a beaucoup fantasmé². Il y a une allusion aux ménades,

¹ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, texte de 1949 renouvelé en 1975, Folio-Gallimard, 1999. Chapitre « Mythe » p. 255.

² En effet, le texte de Strabon par exemple fait référence à des orgies mais rien ne dit que ces orgies ont été érotisées : « Le fait est que, partout où il y a un temple d'Anaïtis, l'usage veut qu'on célèbre aussi les Sacées, sorte d'orgie qui dure un jour et une nuit et pendant laquelle les hommes et les femmes, tous vêtus à la mode

au Thiase et aux Thiades, représentées dans l'imagerie érotique qu'évoque justement Marie-Christine Villanueva Puig. Elle évoque également les multiples débordements des Saturnales romaines (bacchantes qui très souvent dégénéraient, au point de devoir à une époque les interdire). Une iconographie masculine donc, qui fait de la ménade un être peu farouche susceptible d'être la compagne sexuelle des banqueteurs.

L'autre thème central des **Bacchantes** est l'impiété. Impiété des thébaines et au premier chef celui d'Agavé la tante de Dionysos qui ne le reconnaît pas comme un dieu et qui transformée en ménade dépècera son propre fils avec ses sœurs. Euripide distingue bien la « ménade noire » qui dépèce, livre bataille et détruit et celle qui insuffle la force vitale :

« Elles, chassant de leurs yeux un sommeil profond, se dressent debout, spectacle d'une merveilleuse décence, jeunes, vieilles, vierges libres encore du joug. Et d'abord elles laissent tomber leurs cheveux sur leurs épaules, relèvent leurs nébrides dont les liens s'étaient dénoués, et attachent leurs peaux mouchetées avec une ceinture de serpents qui leur léchaient les joues. D'autres, dans leurs bras, tiennent un chevreau ou des louveteaux sauvages et leur donnent un lait blanc, celles qui, venant d'accoucher, avaient encore le sein gonflé et avaient abandonné leurs nouveau-nés. Elles se mettent des couronnes de lierre, de chêne, de smilax fleuri. L'une prend un thyrses, en frappe un rocher d'où sort une eau limpide comme la rosée ; une autre abaisse sa fêrule vers le sol et là le dieu fait jaillir une source de vin. Celles qui avaient soif du blanc breuvage, du bout de leurs doigts grattaient la terre et trouvaient des ruisseaux de lait ; des thyrses entourés de lierre distillaient des flots de miel sucré. Ah! si tu avais été là, ce dieu que tu accuses maintenant, tu l'aurais invoqué de tes prières à la vue de ces prodiges. Nous nous étions rassemblés, bouviers et bergers, pour échanger nos réflexions et en discuter : quels prodiges miraculeux elles accomplissent ! »¹.

Aussi devrait-on rapprocher ce texte d'Euripide de cette autre partie du **Deuxième sexe** de Simone de Beauvoir qui évoque la féminité et son rapport à la Nature chez les Anciens :

des Scythes, se réunissent et boivent à l'envi, les hommes se provoquant entre eux par des paroles mordantes et excitant qui plus est les femmes à imiter leurs exploits bachiques ». Strabon, **Géographie**, Livre XI, 8

¹ Les **Bacchantes** vers 690 et ss.

« Les fouilles de Crète en ont livré plusieurs effigies. Elle est tantôt stéatopyge et accroupie, tantôt plus mince et debout, parfois vêtue souvent nue, serrant les bras sous ses seins gonflés. Elle est la reine du ciel, une colombe la figure ; elle est aussi impératrice des enfers, elle en sort en rampant, et le serpent la symbolise. Elle se manifeste dans les montagnes, les bois, sur la mer, dans les sources. Partout elle crée la vie ; si elle tue, elle réussit. Capricieuse, luxurieuse, cruelle comme la Nature, à la fois propice et redoutable elle règne sur toute l'Egée, sur la Phrygie, la Syrie, l'Anatolie, sur toute l'Asie occidentale. Elle s'appelle Ishtar à Babylone, Astarté chez les peuples sémitiques et chez les Grecs Géa, Rhéa ou Cybèle, on la retrouve en Egypte sous les traits d'Isis ; les divinités mâles lui sont subordonnées »¹.

Simone de Beauvoir développe cette vision vitaliste par la suite autour du thème de la fécondité. Les femmes ou plus précisément les épouses fécondes de certaines tribus nomades se voient confier les travaux des champs car « la nature toute entière lui apparaît comme une mère ; la Terre est femme, et la femme est habitée par les mêmes puissances obscures que la terre. C'est en partie pour cette raison que le travail agricole lui est confié : capable d'appeler dans son sein les larves ancestrales, elle a aussi la puissance de faire jaillir les champs, ensemençer les fruits et les épis »². Cela correspond parfaitement aux bacchantes d'Euripide qui font littéralement jaillir la nourriture du sol et qui allaitent même les animaux sauvages.

Il apparaît en effet, que les cultes à mystères n'ont sans doute jamais été des occasions de pratiques sexuelles débridées ou de désordres autrement que dans le cadre du culte lui-même. Mais cela révèle que même dans l'Antiquité, il y a eu cette tentation de voir dans la Ménade cette figure sexuée ou lascive. La ménade est frappée d'infamie car on la croit livrée à des accouplements avec les bergers et les satyres ce qui deviendra un thème courant à l'époque moderne³.

La confusion provient du fait que l'on confonde plusieurs choses : la thiade, le thiase, la bacchanale, les dionysies ou encore les saturnales sont des réalités différentes.

¹ Simone de Beauvoir, **Le Deuxième sexe**, texte de 1949 renouvelé en 1975, Folio-Gallimard, 1999. Chapitre « Mythe » p. 120-121.

² Idem, p. 118-119.

³ Voir sur ce sujet la suite gravée d'Augustin Carrache Cf. Lionel Dax et Augustin de Butler, **Augustin Carrache, les lascives**, Paris, les Editions de l'Amateur, 2003.

L'approfondissement de ce thème permet d'éviter les confusions et surtout permet d'aller plus loin dans la compréhension de la civilisation grecque tant sur le plan culturel, religieux qu'anthropologique.

Olympias « La ménade historique »



Fig. 13. Monnaie romaine représentant Olympias avec ses serpents

Olympias, la mère d'Alexandre le Grand comme nous le raconte Plutarque, est sans doute une ménade historique¹. Selon l'auteur, elle pratique des orgies dionysiaques. Elle possède des thyrses et des couronnes autour desquels s'enroulent des serpents qui terrifient les hommes. Le roi Philippe désertait sa couche également à cause de la présence des serpents dans son lit. On sait quel ascendant Olympias exerce sur Alexandre et comment ses pouvoirs ont permis son accès sur le trône de Macédoine. Cette figure ambiguë et noire, historique, sans doute mythifiée par les historiens comme Plutarque est là pour nous faire comprendre que la ménade ou le ménadisme est une manière de quitter son rôle de femme et d'utiliser des pouvoirs afin d'en user à des fins politiques.

Hipparchia « La ménade cachée »

La philosophe Hipparchia (IVe siècle) a rompu avec son destin de femme. La destinée la vouait à l'entretien du foyer et aux travaux textiles. Hipparchia a renoncé à son rôle de

¹ Plutarque, *Vie d'Alexandre*, 2,9.

femme, à son statut de fille et sans doute de femme pour vivre avec le philosophe cynique Cratès de Thèbes et devenir à son tour philosophe. Dans les textes qui lui sont consacrés, le thème central est celui de la rupture avec le travail féminin au profit de l'éducation. Si l'on enquête de manière systématique sur les fragments que l'on connaît sur cette philosophe. On s'aperçoit que l'on a exactement treize informations sur elle¹. Chacune de ces données peut devenir pour moi, le point de départ d'une véritable enquête plastique car chaque thème ouvre sur une réflexion ; tant sur la féminité et la féminité dans le monde grec que sur la philosophie et la représentation qu'elle suggère.

On sait qu'elle est la sœur de Métroclès (également philosophe cynique, lui aussi disciple de Cratès) ; elle vient de Maronée en Thrace ; elle refuse tous ses prétendants et leur préfère Cratès le philosophe chien ; elle renonce au vêtement féminin pour le vêtement grossier des cyniques ; Cratès la met nue en public et s'accouple avec elle n'importe où ; elle assiste aux banquets et elle enseigne la philosophie.

Pour les athéniennes la femme thrace a des mœurs différentes : elle a des tatouages, les cheveux rouges et surtout elle est sauvage... Anisthène, le fondateur de la secte cynique, était thrace. Toutes les descriptions sur Hipparchia (son comportement, le fait que Cratès la mette nue en public, ou qu'elle soit thrace) en font une ménade. La réalité historique nous échappe et on ne connaîtra son histoire qu'avec ces textes. Ces textes révèlent qu'une femme qui « quitte son ouvrage » et se libère d'une certaine forme de stéréotype. Cette rupture encore une fois, la fait semblable à une ménade. Je m'interroge sur ce que pourrait être une approche artistique qui prendrait pour thème la femme de l'Antiquité quand elle échappe à sa condition.

Le ménadisme et le féminin

Il y a donc une forte dualité dans la figure de la ménade, un « ménadisme noir » qui s'exprime par la guerre et la sauvagerie. Il y a aussi une ménade de la vie, de régénérescence

¹ Les sources sur Hipparchia sont les suivantes : Diogène Laërce, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, Livre VI – 96, 97 et 98. Hipparchia est la seule philosophe pour laquelle Diogène Laërce a rédigé une note individuelle. Sextus Empiricus, *Hypotyposes pyrrhoniennes*, Livre I - 153 et livre III – 200. Antipater de Sidon, *l'Anthologie palatine*, Livre VII - 413

et de la piété, dévotion pour Dionysos, que le texte d'Euripide met très bien en avant. Comme le satyre dont Nietzsche dit qu'il est « *l'archétype de l'homme, l'expression de ses émotions les plus hautes et les plus fortes, à lui, l'exalté transporté d'enthousiasme, ravi par la proximité du dieu, le compagnon de souffrance en qui se répète celle du dieu, le Hérault proclamant une sagesse sortie du sein le plus profond de la nature, le symbole de la toute puissance sexuelle de la nature, que le Grec a coutume de considérer avec une stupeur emplie de vénération* »¹. La ménade est donc bien le pôle féminin d'une nature sexuée qui incarne paradoxalement une image de piété, poussée jusqu'au paroxysme et à l'extase, telle que la concevaient les grecs.

¹ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, texte de 1886, traduction, Librairie Générale Française, Paris, 2013, p. 131-132

Chapitre 2

L'approfondissement d'un thème

L'émergence du thème de la féminité

Quel(s) thème(s) ?

Quand on étudie un thème, il est bon de ne pas s'en tenir à la littéralité mais de procéder à différentes lectures sous l'angle symbolique, structurale et de tendre à une compréhension de l'homme à travers un récit. Le croisement de lectures est dialectique, sa visée est heuristique. Procéder à une double lecture est une manière d'approfondir d'un thème. Cela permet par la suite une exploration plastique plus étendue qui s'émancipe de l'illustration, c'est-à-dire, de la « peinture d'histoire » ou de la simple traduction de l'événement, du portrait, de la personnification ou de l'allégorie pour synthétiser comme peuvent le faire des artistes comme Gerhard Richter plusieurs réalités en une seule ou plusieurs représentations. Il y a également d'autres manières de s'éloigner d'une thématique initiale. On peut procéder par apposition de deux thèmes qui se confrontent, par analogie de deux thèmes semblables comme nous venons de le voir dans le chapitre précédent ou en approfondissant davantage les connaissances de thèmes plus ou moins liés au thème initial.

Tanagra

Une seconde thématique initiale

Si le thème des ménades constitue un premier champ d'investigation, des thèmes secondaires peuvent apparaître en déplaçant dans un premier temps cette investigation sur les figurines de Tanagra, ou tanagréennes. Les tanagras ont fait l'objet d'un fort engouement par la société bourgeoise au XIXe siècle après leur découverte en 1860 et surtout après leur première présentation à l'Exposition Universelle de Paris en 1878. Des sculpteurs comme Gérôme (Fig.14) et d'autres artistes académiques ont réalisé des statuettes modernes ou des

peintures sur ce thème. Cela a eu pour effet d'assimiler les tanagréennes à la société bourgeoise qui les prisait. On redécouvre aujourd'hui, notamment après l'exposition du Louvre¹ qu'elles possèdent une grande richesse artistique et une symbolique complexe. Ces statuettes relèvent du sacré, de la mort et du rituel.



Fig. 14. Jean-Léon Gérôme, **Tanagra**, groupe sculpté de 1890

Une iconographie issue du théâtre classique

Les figurines de terre cuite de Tanagra existaient avant le IV^e siècle. Les tanagras étaient à usage religieux (dans les temples et pour quelques cas dans l'espace domestique) et funéraire. Les nouveaux types qui apparaissent au IV^e siècle sont en grande partie issus du répertoire théâtral. Les personnages d'Aristophane et de Ménandre comme la nourrice, le pédagogue, le nourrisson font leur apparition conjointement dans le théâtre et dans la petite plastique. Par ailleurs, d'importantes innovations techniques apparaissent dans la coroplastie. On reprend le principe du moule bivalve des bronziers, permettant de faire un travail extrêmement soigné en ce qui concerne le modelé et la ciselure des détails. Ce type de terre cuite figurée va alors pouvoir se développer. Il s'agit d'une production athénienne

¹ *Tanagra, Mythe et archéologie*, Le Louvre, Paris, 2004

comme en atteste la découverte de la **Danseuse Titeux** (Fig. 15) qui précède de peu la généralisation et la diffusion de ce type d'objets dans le monde grec.



Fig. 15. **Danseuse Titeux**, Louvre.

Parmi les différents types de représentation figurant sur les Tanagra, on trouve des personnages féminins dont l'iconographie est principalement dionysiaque. Ce sont justement les ménades, comme la **Ménade au tympanon** (cf. Infra, Fig.1) ou le type de la danseuse voilée portant un manteau, comme la **Danseuse Titeux**. Les ménades sont des figures du théâtre antique. A l'occasion des **Grandes Dionysies**, ces fêtes en l'honneur de Dionysos qui se déroulaient à Athènes à la période du printemps, on organisait une procession qui s'inspirait du thiasos. Cette fête se déroulait en deux temps : une procession et des jeux théâtraux. Le cortège évoquant la Thiasos est appelée « phallophorie »¹, car les initiés du culte de Dionysos portent une sculpture éphémère en forme de phallus. Les

¹ Jean-Charles Moretti et Myriam Finker, « Un autel de Dionysos à Délos », *Bulletin de correspondance hellénique* 132 (2008), p. 115-152. Un dessin de M. Finker présente une reconstitution archéologique d'une phallophorie.

participants suivent cette procession qui est davantage un chahut qu'une manifestation solennelle, les visages sont barbouillés de lie de vin en hommage à Dionysos. La déambulation est l'objet de gesticulation et de mimiques obscènes. La journée se conclut par des jeux théâtraux. On retrouve cette pratique autant dans les **Grandes Dionysies** d'Athènes que dans les **Dionysies rurales** où les jeux théâtraux peuvent être remplacés par des courses sur des outres de vin.

Le répertoire iconographique issu du théâtre et les figures du thème de la ménade constituent donc un ensemble qui se rattache à ce culte. Le culte de Dionysos est un culte à mystère où les initiés étaient assurés de renaître après leur mort. Si le thème de la ménade est très prisé dans les figurines de Tanagra c'est que ces images funéraires traduisent précisément une volonté de régénérescence. La figurine de tanagra placée généralement dans la tombe d'une femme morte trop jeune est donc une promesse de re-naissance.

Une vie de femme inachevée

Parmi les autres figures trouvées dans la petite plastique funéraire de Tanagra, se trouvent des thèmes liés au mariage, à l'érotisme nuptial et à la maternité. Dans le catalogue du Louvre sur Tanagra, Violaine Jammet rappelle que ces femmes jeunes sont en âge de se marier¹. Les représentations de femmes voilées et assises (Fig. 16) sont caractéristiques de la représentation du mariage, de ce moment où la femme totalement voilée, présentant une figure pudique, attend son futur mari². Ces noces n'ont sans doute pas été vécues par le personnage représenté. Il existait également un rituel à Tanagra qui consistait à briser soit la statuette, soit seulement la tête de la figurine féminine pour évoquer le destin brisé. Les thèmes comme celui de la future mère, de la mère ou de l'enfant sont aussi une sorte de représentation de ces promesses non tenues ou de vie à vivre. La figure de Dionysos symbolise cette régénérescence :

¹ Violaine Jeammet, « La naissance des Tanagréennes », *Tanagra, Mythe et archéologie*, Le Louvre, Paris, 2004, p. 124 - 125

² La femme voilée par ailleurs, peut aussi représenter une femme mariée qui souhaite protéger sa vertu ou comme on l'a vu précédemment une figure dionysiaque.

« .../... le Dieu trois fois né, du ventre de Sémélé d'abord, de la cuisse de Zeus ensuite et enfin du Chaudron régénérateur, et qui passait à Naxos pour avoir été élevé dans une grotte isolée, désormais rendu immortel grâce à la foudre qui avait consumé sa mère, possède entre autres tous les caractères d'une divinité jeune qui subit le trépas momentané pour vivre à sa réelle condition divine. »¹

Dans le même registre, on retrouve également des représentations de « l'*Anacalypsis* », ce moment où l'époux dévoile sa jeune femme dans la chambre nuptiale. C'est un motif érotique doublé d'une signification religieuse et d'une symbolique très profonde, en l'occurrence les noces mystiques où le dieu initie la jeune femme à une vie nouvelle. Il s'agit d'évoquer l'éveil de l'âme à la vie spirituelle.



Fig. 16 **Figurine représentant la future épouse** coll. Part. - Fig. 17 **Groupe de Myrina**, Louvre.

Dans le groupe de Myrina (150 ou 100 avant J.-C.) on retrouve néanmoins le schéma de l'épouse assise, complètement voilée. C'est une représentation de l'*anacalypsis* (Fig.17). La représentation ne se limite pas à l'érotisme nuptial, il s'agit en effet, de la représentation de noces mystiques où le Dieu représente l'époux et la femme, l'initiée. Ce même thème de l'*anacalypsis* est repris dans le **Cratère de Derveni** datant du IV^e siècle et représentant une scène dionysiaque où Ariane se dévoile en faisant le geste de l'*anacalypsis*, le dieu a passé sa

¹ Pierre Bonnechere, le Sacrifice en Grèce ancienne, Kernos supplément 3, centre international d'étude de la religion grecque antique Athènes Liège 1994

jambe droite sur son amante (Fig. 18). Cette attitude, geste de douceur et d'appartenance, à mon sens renvoie à la nature complexe de Dionysos divinité qui a des attitudes très féminines et très sensuelles. Le couple fusionnel est entouré de ménades à la danse vive.



Fig. 18. Cratère à volutes dit *Cratère Derveni*,
IVe siècle musée archéologique de Thessalonique

Une découverte de Pyrrha dans l'île de Mytilène (Fig.19) constitue une imagerie assez singulière. Une statuette représente la femme assise voilée selon le schéma que nous venons de décrire et une autre est une poupée nue. Ces deux figurines aux traits et aux proportions identiques proviennent du même contexte. La figurine nue a été interprétée parfois comme une figure de prostituée, mais on peut aussi la voir comme une image érotique de l'épouse lors de sa nuit de noce.

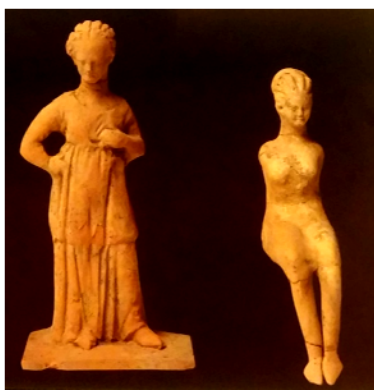


Fig. 19. Femme debout et assise. Fouilles de Pyrrha (1996). Musée de Mytilène.

Ces informations permettent de donner au thème des Tanagréennes une épaisseur qui sans doute avait échappé aux amateurs d'art de la fin du XIXe siècle qui s'étaient davantage attachés à la représentation féminine luxueusement parée. Rodin ne disait-il pas d'Isadora Duncan : « *Elle montrait des tanagras en action* » ? Ce qui au regard de ce que nous venons d'expliquer semble bien paradoxal.

En ce qui concerne la méthode de travail, on constate que l'émergence des thèmes initiaux dépasse la simple interprétation et fait apparaître le contexte plus clairement. Cela ouvre sur d'autres pistes comme l'ombre de la mort, la vie non vécue, la figure de théâtre, le cortège de Dionysos ou l'*anacalypsis*, le corps dévoilé.

Analyse dialectique et analogique

Ces connaissances pourraient être nécessaires à la compréhension du sujet pour traiter des opérations de reconstitution comme celles que j'ai entreprises au Louvre l'hiver dernier. Il va de soi que l'érudition, quant à elle, nous pousserait à étudier les différents exemplaires connus, les parallèles artistiques et les textes afin d'approfondir le savoir. Cela pourrait avoir pour conséquence, et c'est un travers de l'érudition, d'établir une vision restreinte ou refermée du sujet lui-même. On peut donc à l'inverse de cette démarche cumulative, qui est précisément celle de l'érudition, s'en échapper, et, partant des premiers thèmes, être conduit vers d'autres thèmes littéraires, philosophiques ou artistiques.

Les fils et les ombres

« κλωθεσ »

Le personnage défunt, dans les figurines de Tanagra, est présenté dans des rôles et des attitudes d'une vie non vécue. Ces images évoquent la rupture du fil du destin. On peut associer ce thème à celui des Moires (les Parques des latins) qui détiennent les fils de la destinée humaine (Les trois Moires : « Κλωθή », Clotho, « tisse le fil de la vie », « Λάχεσις », Lachésis, « la réparatrice », le déroule et enfin « Ἄτροπος », Atropos, « l'implacable » le coupe). La fileuse, κλωθεσ, est aussi une image de la femme grecque de l'Antiquité car ce

travail était dévolu au gynécée. Le fil est très présent dans mon travail car il s'apparente également au trait.

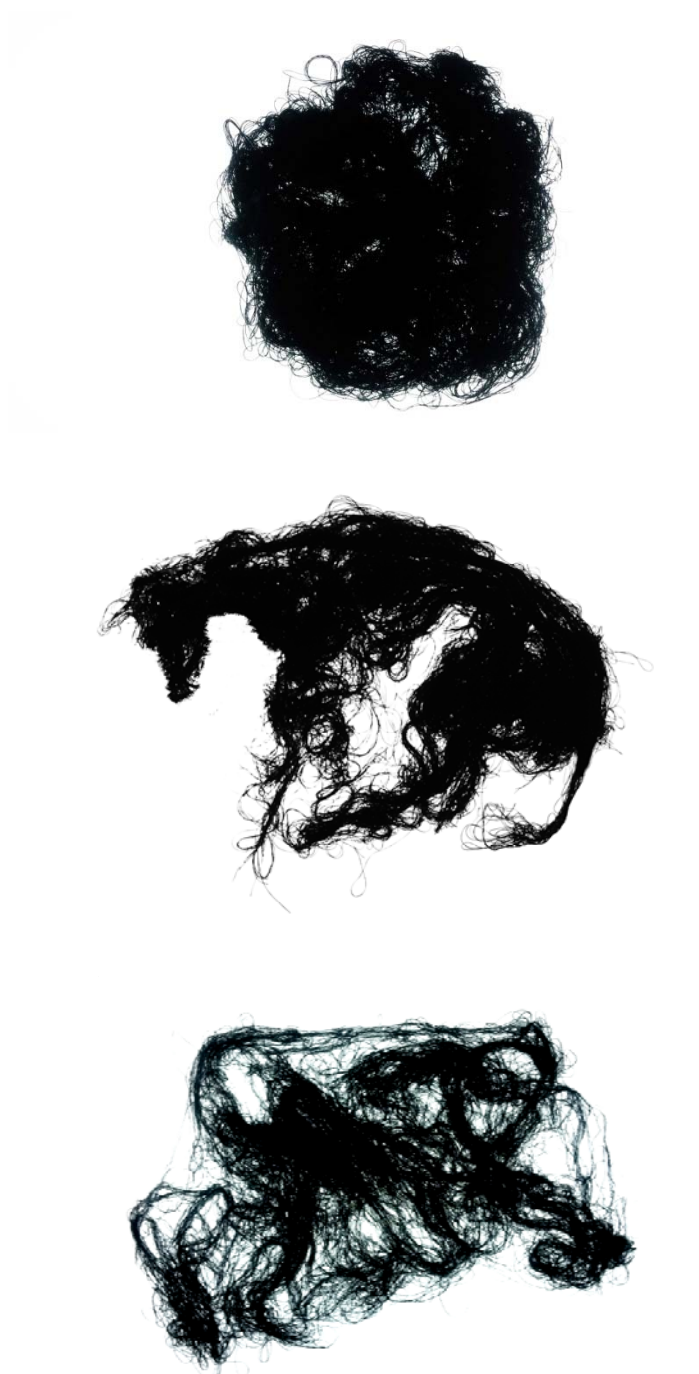


Fig. 20. Echeveau de fil – Dessin d'un chien –
le même dessin détruit, donne un nouvel écheveau.

Dans la série de représentations utilisant le fil de coton noir (Fig. 20, 22 et 23) la masse est produite par un écheveau de fil, un peu comme dans la célèbre sculpture de Camille Claudel

sur le thème de **Clotho** (Fig. 21). Les silhouettes¹ que j'ai réalisées avec du fil évoquent à la fois la vie non vécue et le tissage, qui est aussi le travail féminin. Le fil est symboliquement celui des Moires. La ligne dans mon dessin ne s'adapte pas aux contours, c'est une ligne libre qui investit et constitue la forme, elle suggère les limites plus qu'elle ne délimite des frontières. La forme est par nature irrégulière.



Fig. 21. Camille Claudel, **Clotho**, plâtre, 1893, Musée Rodin.

« Ce que Théodore ferait sans y voir une injustice, Hipparchia peut aussi le faire sans injustice. Or Théodore peut se frapper sans dommage, donc Hipparchia, en frappant Théodore, ne lui fait aucun dommage. » L'autre ne répondit rien, mais lui souleva son vêtement. Mais Hipparchia n'en fut ni frappée, ni effrayée, bien que femme. Et comme il lui disait : « Qui donc a laissé sa navette sur le métier ? » elle lui répondit : « C'est moi, Théodore, mais ce faisant, crois-tu donc que j'ai mal fait, si j'ai employé à l'étude tout le temps que, de par mon sexe, il me fallait perdre au rouet ? »

Diogène Laërce, vie d'Hipparchia

Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres, Livre VI, 98 VI.

¹ Ces silhouettes s'inspirent de la **Danseuse Titeux** Fig. 7.

Comme on le voit dans le texte de Diogène Laërce, le thème de l'émancipation féminine est symbolisé par l'abandon de la navette. C'est cette image de l'écheveau, du fil lâché, qui va au-delà du tissage et de filage car la liberté que prend le fil est similaire à cette liberté elle-même. Comme je l'ai dit au chapitre précédent, Hipparchia est décrite comme une ménade. Par ailleurs, la ligne sinueuse peut évoquer la féminité. On peut s'interroger sur cette mise en relation du féminin et de la sinuosité. Par exemple, ce sont les « *lignes ondoyantes et serpentine* » qui évoquent la grâce et la féminité selon William Hogarth¹.

« Dans la première de ces figures, la ligne pointillée qui passe par le centre exprime les lignes droites dont elle est composée, lesquelles, sans le secours des lignes courbes, ou des jours ou des ombres, indiqueraient à peine qu'elles forment un corps »².

Dans le schéma que donne Hogarth en accompagnement du texte (Fig. 24), on retrouve la construction d'une ligne libre et fluide qui se développe sur une structure ferme. Cette sinuosité peut être directement en lien avec les mouvements, le drapé et les contorsions des ménades. Cette ligne enroulée sur une corne est également une vision érotisée de la ligne serpentine.

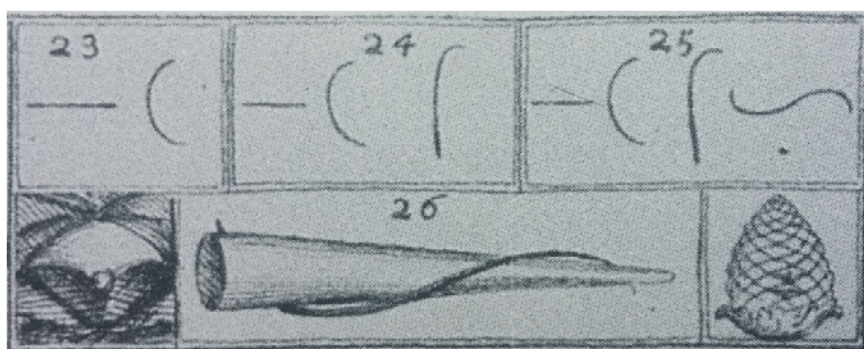


Fig. 24. William Hogarth, illustration de la « Ligne serpentine » en « 26 »

¹ William Hogarth, chapitre IX « Des compositions avec la ligne ondoyante », et chapitre X « Des compositions avec la ligne serpentine », *Analyse de la beauté destinée à fixer les idées vagues qu'on a du goût*, 1753. Paris ENSBA, 1991, p. 90 – 106.

² *Idem*, p. 92.

La silhouette, peut également s'envisager d'un point de vue thématique. Une fois de plus, il s'agit de s'appuyer sur les textes de l'antiquité qui opposent deux manières de faire: l'une organisée selon la ligne de contour et le remplissage hiérarchisé et l'autre sur la représentation synthétique qui confond à la fois le contour et la forme. On peut opposer la conception du dessin selon Aristote à la pratique de Pausias, célèbre peintre de Sicyone, dont Pline décrit le sacrifice d'un bœuf réalisé dans le **Portique de Pompée** à Rome

« Et d'abord, bien qu'il voulu faire voir la longueur du bœuf, il a peint de face, et non de profil, et on n'en comprend pas moins parfaitement les dimensions de l'animal. Puis, tandis que tous les peintres font en blanc les parties qui doivent paraître saillantes, en noir les parties rentrantes, lui, il fait au noir le bœuf tout entier, et sut, dans l'ombre même, trouver une ombre : avec un art supérieur il rendit les reliefs sur une surface plane et, en raccourci, même toutes les formes pleines. »

Pline, **Histoires naturelles**, XXI, 4¹

Cette description qui s'attarde sur la fusion entre les contours et la forme, confondus par les nuances, dans ce qu'il conviendrait d'appeler peut être « un monochrome » dans l'œuvre de Pausias, n'est absolument pas le principe hiérarchique du dessin chez Aristote :

« Le créateur commence par dessiner tous les contours, puis il choisit les couleurs et les morbides et les duretés comme si le démiurge était un véritable peintre de la nature; c'est, ainsi en effet, que les peintres, parce qu'ils ont fait l'esquisse au dessin, donnent ses couleurs à l'être qu'ils veulent représenter. »

Aristote, **Traité de l'âme**, II, 6.²

Il est probable qu'une partie du dessin et de la peinture de l'antiquité grecque, ce que confirme les rares découvertes de décors pariétaux du IV^e siècle et de l'époque

¹ *Recueil Milliet*, p.259

² *Recueil Milliet*, p.47.

hellénistique, s'oppose à une vision linéaire du dessin ou à la hiérarchie entre le contour et la valeur comme le laisse entendre Aristote¹. De la même manière le texte de Pline sur Pausias met en avant les qualités du peintre qui savait faire une représentation de trois-quarts face. La question du dessin rejoint donc celle du raccourci en dessin et en peinture. En effet, l'usage du raccourci fait l'objet d'une forte critique dans le *Sophiste* de Platon, c'est un texte que l'on peut confronter à celui de Pline, car ils permettent de mettre en relation deux conceptions de la représentation : l'une fondée sur l'imitation exacte du réel et l'autre sur l'apparence qui introduit la perspective et donc le raccourci. C'est l'opposition assez classique entre l'art d'imiter et celui de faire des simulacres

« Ce qui paraît ressembler au beau, parce que la perspective a été ménagée en vue du beau, mais qui, dès qu'on a la liberté de le considérer à loisir, ne ressemble plus à l'objet dont il est l'image, comment l'appellerons-nous ? Puisqu'il paraît ressembler réellement, n'est-ce pas un fantôme ? – (En effet. – N'est-ce donc pas une partie considérable de la peinture et, en général, de l'art d'imiter ? Incontestablement. Et l'art qui produit, au lieu d'une copie fidèle, un fantôme, ne serait-il pas très exactement nommé fantasmagorie ? - sans doute.) Voilà donc les deux espèces de l'art de faire des simulacres dont je parlais, l'art de copier et la fantasmagorie. »

Platon, *Le Sophiste*, 23.²

Comment repenser aujourd'hui le dessin d'après l'Antique si l'on abandonne les images réglées selon les préceptes d'Aristote ? Quelle nouvelle lecture pouvons-nous faire des textes de l'Antiquité sur l'art de la peinture et du dessin ? Là encore, le croisement entre la reconstitution archéologique et l'interprétation plus personnelle peut avoir un rôle tout à fait déterminant dans une pratique contemporaine du dessin d'après l'Antique. Cela supposerait alors de s'interroger sur les procédés artistiques de l'Antiquité non pas dans une démarche reconstitutive seulement mais comme thème et comme pratique.

¹ Ce sera encore le débat de l'Académie au XVII^e siècle entre rubénistes et poussinistes.

² *Ibid*

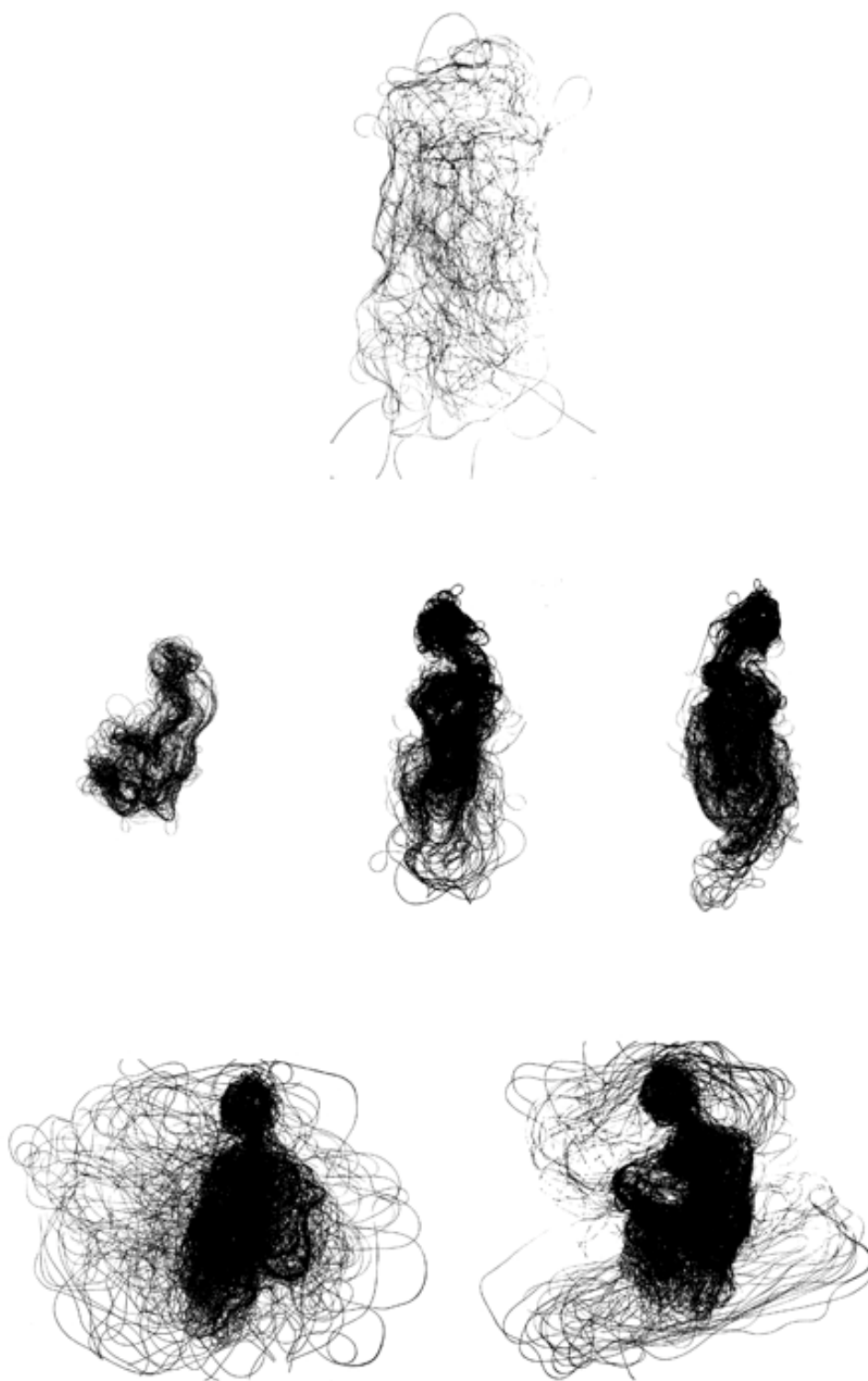


Fig. 22. Etapes de mise en forme d'une figurine féminine avec des fils noirs

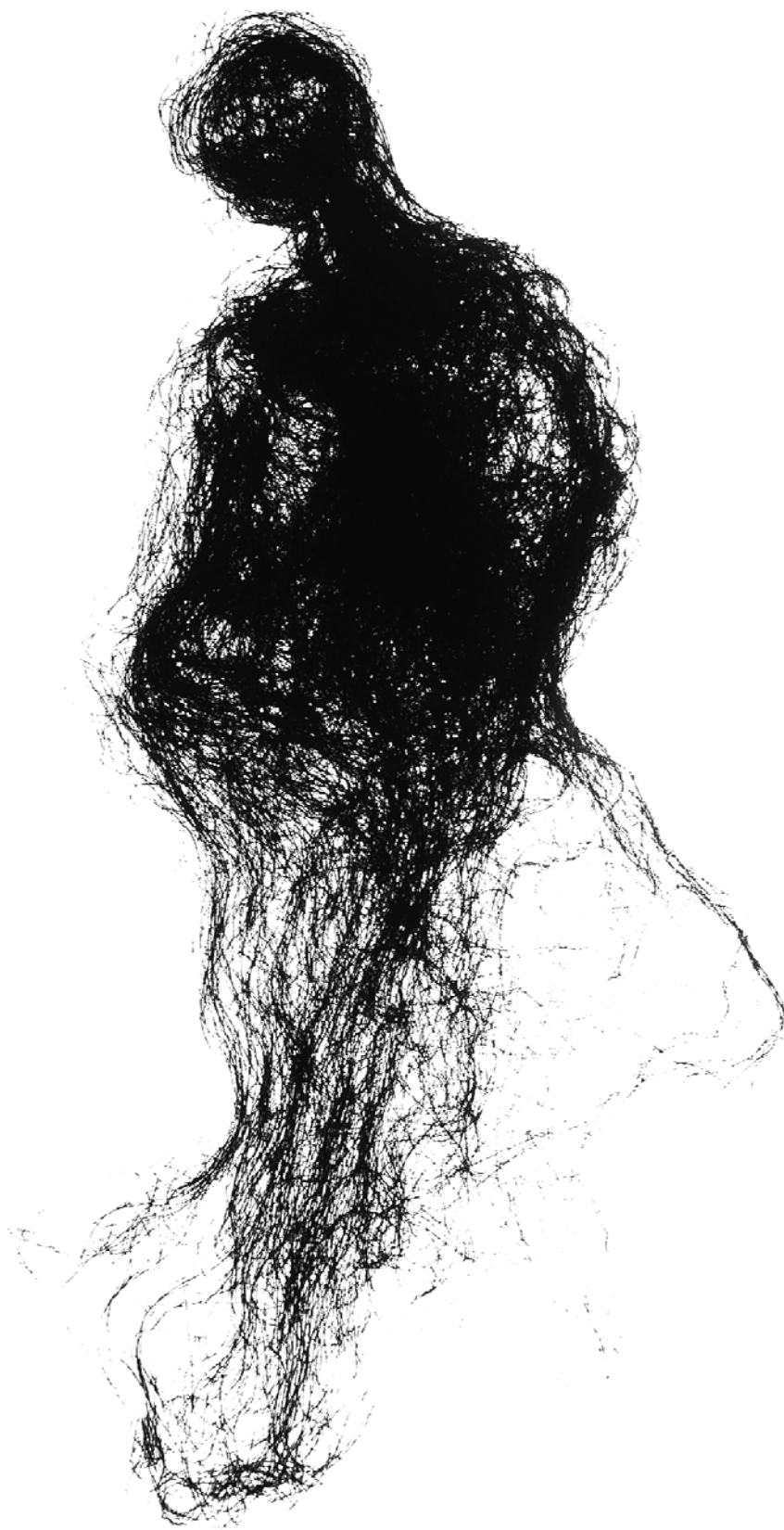


Fig. 23. Dessin au fil d'après la silhouette de la *Danseuse Titeux*.

Chapitre 3

Les procédés techniques comme thème

La fille de Butadès de Sicyone

Les figurines de Tanagra évoquent l'absence, la disparition, les ombres. On retrouve les ombres au sens symbolique dans les représentations antiques depuis Homère dans le dialogue dit de la Νεκυια¹, **Nékuia**, entre Ulysse et Achille :

« Ne cherche pas à m'adoucir la mort, ô noble Ulysse !/J'aimerais mieux être sur terre domestique d'un paysan,/fût-il sans patrimoine et presque sans ressources,/que de régner ici parmi ces ombres consumées... »

Homère, **Odyssee**, chant XI, v. 488-491

L'ombre est une évocation imprécise d'une forme, c'est le sens de l'allégorie de la caverne de Platon dans la **République**. C'est également un ensemble d'êtres éteints qui est évoqué dans la **Nékuia** d'Homère. On peut comparer cette impression d'ombres floues à ce que l'on trouve dans le **Théâtre d'ombres** de Christian Boltanski. En revanche, l'ombre peut avoir un caractère moins lugubre car il peut être un moyen de conserver l'image ou la trace de la personne en l'absence du sujet comme dans la célèbre histoire de la fille de Butadès de Sicyone :

« En utilisant lui aussi la terre, le potier Butadès de Sicyone découvrit le premier l'art de modeler des portraits en argile ; cela se passait à Corinthe et il dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne ; son père appliqua

¹ Rituel qui consiste à invoquer les morts qui vient du grec «νεκυισ», « nékus », qui signifie cadavre.

*l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries, après l'avoir fait sécher. »*¹

Pline, *Histoire naturelle*, Livre XXXV, 151 et 152.



Fig. 25. Jean-Baptiste Regnault, *La jeune corinthienne Callirrhoé dessinant le profil du berger son amant ou la fille de Butadès*, Château de Versailles.

Selon le mythe raconté par Pline, le dessin est né de la volonté de figer non pas une apparence trompeuse, non pas le souvenir d'un défunt mais un moment de vie et de donner une place à l'absence. Pour une part, ma quête en tant que dessinateur et plasticien, notamment dans le domaine de l'archéologie est à peu près similaire à la démarche de conservation véritable « archéologie de l'absence ».

Il est à noter que selon Pline, l'origine du dessin est un ouvrage féminin. Le dessin est à l'origine une ligne qui entoure une ombre. On imagine toujours cette ligne réalisée par un trait charbonné sur le mur. Le texte de Pline dit «*umbram ex facie eius ad lucernam in pariete lineis circumscrisit*» ce qui ne permet pas de savoir comment est faite cette ligne.

¹ « *Fingere ex argilla similitudines Butades Sicyonius figulus primus invenit Corinthi filiae opera, quae capta amore iuvenis, abeunte illo peregre, umbram ex facie eius ad lucernam in pariete lineis circumscrisit, quibus pater eius impressa argilla typum fecit et cum ceteris fictilibus induratum igni proposuit.* »

Cela nous permet d'imaginer des modes de traduction différents y compris à partir du fil comme je le précisais plus haut. Le filage et le tissage sont l'apanage des femmes dans l'antiquité.

Le texte de Pline a fait l'objet de plusieurs interprétations à l'époque néo-classique (Fig. 25). Des interprétations plus contemporaines ont été réalisées lors de l'exposition ***Dans ma cellule, une silhouette***¹ qui faisait l'analogie entre le mythe de Pline et un texte de Damien Echols :

*« Il y a dans ma cellule la trace d'un homme mort. Cela fait presque cinq ans qu'il est enterré, pourtant son ombre perdure. Il n'était rien ni personne. Tout ce qui reste de lui c'est une poignée d'accusations pour viol et un dessin exécuté au crayon. Ce n'est peut-être qu'une superstition mais je ne peux m'empêcher de penser que l'effacer reviendrait à effacer jusqu'à son existence. Ce qui ne serait peut-être pas une mauvaise chose finalement, mais ce n'est pas moi qui m'en chargerai. »*²

Le paradoxe une fois de plus est de mettre en relation cette image de la mort avec le texte de Pline qui au contraire évoque la volonté de saisir le vivant. Il y a dans le dessin cette dualité qui évoque autant la présence que l'absence, la vie que la mort. Cette silhouette circonscrite sur le mur est un dessin primitif sans habileté pour figer la présence, c'est une « re-présentation », un double du vivant. On est proche de l'imitation platonicienne³.

Une des installations de cette exposition ***Traion 1***⁴ (Fig. 26) réalisée par deux artistes Maryclare Foá et Birgitta Hosea, nous conduit à nous interroger sur le sens primitif du dessin de la fille de Butadès. En effet, Maryclare Foá travaille sur le dessin qui prend place dans l'espace et qui entre en communication avec le lieu tout en interagissant sur le public. Pour sa part, Birgitta Hosea est une artiste qui travaille sur des supports numériques et qui met en

¹ Exposition organisée par Lore Gablier à la ***Ferme du Buisson*** de Marne la Vallée, de février à avril 2014.

² **Damien Echols, *Life After Death*, une autobiographie d'un condamné à mort par l'État d'Arkansas en 1994 et relaxé en 2011.**

³ Cf, *infra*, p. 49.

⁴ Une vidéo est présentée sur le site <http://www.birgittahosea.co.uk/pages/Traion.html>

relation la vidéo et l'interactivité. **Traion 1** est un dessin qui s'anime à partir d'une projection de dessins à la craie. Il s'agit de deux « silhouettes – autoportraits » des deux artistes. « *Traion* » est un terme qui contracte l'expression « *trace of presence in motion* », il s'agit pour elles de créer un dispositif où le dessin manifeste à la fois la présence et le mouvement, l'absence et le voyage. Cette moderne interprétation du mythe de la fille de Butadès est au bout du compte plus proche de Plinie que les représentations néo-classiques. Il est à noter que l'utilisation d'un dessin à craie blanche au lieu de l'habituel dessin au trait noir de charbon s'oppose à la « tradition picturale » sur ce thème, mais il est très juste par rapport au texte latin.

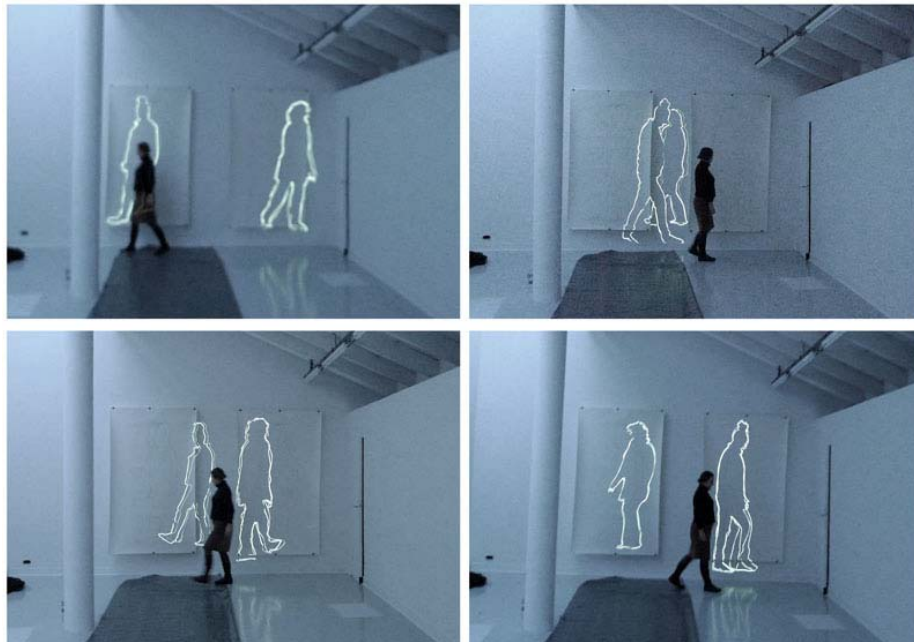


Fig. 26. Maryclare Foá et Birgitta Hosea, **Traion 1**

Dans l'œuvre d'Andy Warhol on retrouve en permanence l'emploi de l'image réalisé par le décalquage, le transfert, la sérigraphie. Assez tôt, il utilisa également les systèmes de projection de ce qu'on appelle la « photonature ». La manière avec laquelle Warhol a utilisé la projection lumineuse et la simplification du sujet pour le dessin du **Président Mao** en 1973 (Fig. 27), semble révéler chez lui comme la recherche d'un dessin rudimentaire et lumineux qui rappellerait directement le mythe de la fille de Butadès :

« Warhol s'intéressa bientôt à un procédé de résolution direct pour passer d'un dessin à un autre, toujours à partir de la « photonature », embellies de la tête du président, projetée sur un papier punaisé au mur et décalquée ensuite. En oubliant – sur les dessins, non sur les sérigraphies – la verrue qui figure sur les photographies officiel du président Mao, Warhol a suivi le principe proclamé dans **Philosophy** : « Dans mon autoportrait, j'ai omis tous les petits boutons et autres pustules parce que l'on devait toujours faire ainsi. Les boutons sont des accidents qui passent [...] ils ne contribuent pas à l'image souhaitée. » ../.. De fait les dessins de Warhol « stylisent » Mao pour en faire une belle silhouette claire, encadré de lumière. Le potentat apparaît « effroyablement serein », épuré jusqu'à l'éclatement lumineux. En dessinant, apparemment passivement, lignes surfaces choisies sur l'image projetée, Warhol a dissous l'unité corporelle au bénéfice d'une apparence linéaire, véritable spectre de la nouvelle réalité. Cela se remarque spécialement en examinant de près les dessins de grand format.¹ »



Fig. 27. Andy Warhol, **Dessins du Président Mao** (1973) Fondation Warhol Pittsburgh

La silhouette correspond dans mon propre travail à un dessin primitif, allant à l'essentiel. Dans mon travail, la figure devient une ombre (objet, arrière plan et ombres portées et propres se confondent, sont fusionnées) comme on la retrouve dans les ombres chinoises où

¹ Dieter Koeplin, **Andy Warhol dessins 1942-1987**, Bâle-Pittsburgh, traduction Paris, Editions de la Martinière, 1999. p. 43.

les contours sont nets. Cela se voit particulièrement sur les dessins que je réalise à Délos (Fig. 28). Je recherche parfois aussi une silhouette mouvante aux contours flous, constituée davantage par la masse que par le contour et où la matière et la monochromie évoquent l'organisation interne par des nuances.



Fig. 28. Dessin à l'encre de chine - Maison de Fourni Délos

Il y a dans cette recherche, sur le plan esthétique, la quête d'une figure archétype, une silhouette forte et identifiable comme ces mains négatives que l'on trouve à l'époque préhistorique à la Grotte du Pech Merle (Fig. 29). Il est probable que le mythe de Pline se soit d'ailleurs nourri du lointain souvenir du dessin primitif de ces peintures pariétales du paléolithique supérieur.



Fig. 29. Grotte du Pech Merle

La cire et la cendre - L'art du dessinateur et du potier

Les silhouettes, que j'ai déjà en partie explorées avec les dessins au fil, se retrouvent dans une série de recherches qui fait intervenir des techniques graphiques issues des procédés de peinture de l'antiquité. Il s'agit d'une synthèse entre les recettes que l'on trouve dans le **Guide Milliet** mais que j'explore librement. La peinture antique était réalisée à partir de cendre saponifiée et de cire d'abeille ou par association de caséine de lait et de pigments naturels. On trouve également d'autres techniques parfois très rares, comme la peinture à base de safran, d'encens ou de myrtilles («Appliquant la même préparation à la myrtille et la mêlant de lait, ils en font une pourpre élégante »¹). Je présente ici, à titre d'exemple, un essai sur enduit sec (*a secco*) de peinture au safran liée à la caséine de lait (Fig. 30). Cette image de tresse qui se dénoue est typique du style de la peinture décorative grecque et romaine de l'époque hellénistique et impériale bien qu'il ne s'agisse pas d'une copie car le modèle est une Peinture à fresque issue du **Clos de la Lombarde** à Narbonne. Le travail *a secco* m'a permis de comprendre beaucoup de choses sur la peinture antique : si la ligne est souvent déliée c'est que le repentir est impossible (ce que l'on croit être un style est une manière de jouer avec la technique), les effets de transparences, l'échelle et les formes sont presque dictés par la technique et le mouvement, etc. En grande partie, ce travail m'a guidé dans les dessins à l'encre que j'ai réalisés sur un carnet dédié aux poèmes de Sappho.



Fig. 30. Peinture sur enduit sec, à la caséine et au safran

¹ « Eadem ratione vaccinum temperantes et lacte miscentes, pupuram faciunt elegantem » Vitruve, **De architectura**, VII, 14, 3.

J'associe également dans mon travail la masse et le volume par un léger relief, à l'image de Butadès de Sicyone, le potier qui vient enrichir le dessin tracé sur le mur, la silhouette, comme le dit Pline.



Fig. 31. Dessin réalisé avec des cendres et de la cire blanche coulée

J'ai réalisé une première série de dessins en m'inspirant directement du mythe; j'ai tracé et ombré au fusain la silhouette de **la Femme à la chlaina** (Fig. 31) et je l'ai recouverte d'une légère pellicule de paraffine. L'idée était d'établir une synthèse entre le dessin et ce que l'on sait de l'art de la peinture où la cendre est mêlée à la cire. Cela reprend l'une des recettes de peinture recommandée par Pline. « *La cire noircit en y ajoutant de la cendre de papier* »¹. On retrouve aussi dans un texte de Vitruve qui recommande de ramasser de la suie sur les

¹ « *Nigrescit cera, addito chartarum cinere* » Pline, *Histoire naturelle*, XXI, 49. Cité dans le *Recueil Milliet*, p. 30-31.

parois des fours pour la mélanger à de la gomme pour faire de l'encre et de la glue pour en faire de la peinture décorative¹. Ce mélange entre un liant épais et des éléments calcinés m'a poussé dans un premier temps à utiliser de la cendre récupérée dans un four de restaurant japonais car la cuisson se fait encore au feu de bois (procédé utilisé notamment pour la Fig. 34). J'ai également utilisé du fusain. Le fusain est un morceau de sarment de vigne calciné.



Fig. 32. Assemblage de morceaux de fusain liés par de la cire blanche

J'ai donc placé des fragments de fusain afin de former un visage masculin (réalisé sans référent) qui pouvait évoquer le jeune amant de la fille de Butadès (Fig. 32). La paraffine fige l'assemblage fragile des morceaux de fusain, comme l'aurait fait l'argile. Une seconde expérience, à partir de cire coulée sur une surface vitrée, m'a permis de produire ensuite un profil (Fig. 33). Le principe était de reprendre dans ces deux exemples, le texte de Plin à la lettre quand il dit que Butadès, le potier, a mis en volume le dessin fait par sa fille. Il est intéressant de confronter la cire brute, avant sa transformation sous Photoshop, et le final. Le travail numérique m'a permis de dessiner une sorte de camé très proche d'un antique. Si

¹ Vitruve, VII, 10, 2.

le contour est devenu plus net, je n'ai pas souhaité reprendre la volumétrie et les nuances. La forme apparaît dès l'origine et sans aucun contrôle lors de la répartition de la cire chaude.

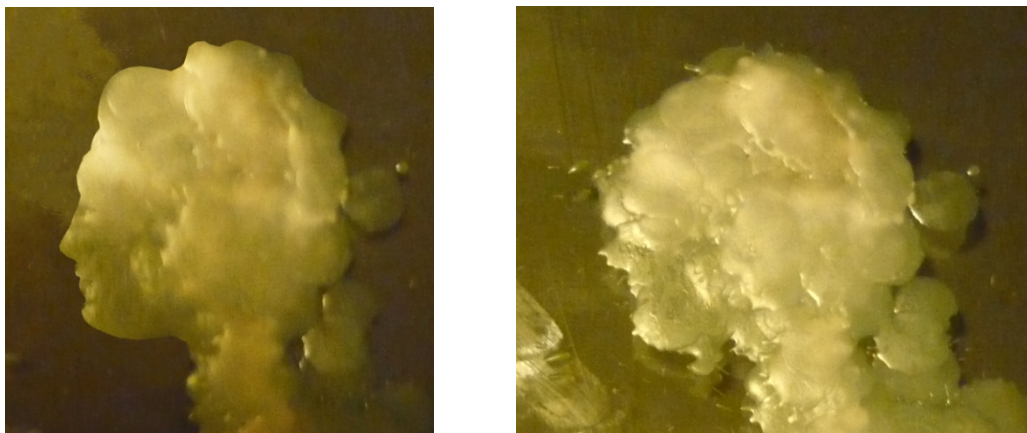


Fig. 33. Photographie retouchée de cire coulée sur une vitre et coulure brute

Cette technique a fait l'objet ensuite de dessins à la cendre. J'ai réalisé une série de dessins directement à la cendre sur papier, sur laquelle j'ai fait ensuite filer de la cire tiède (Fig. 34).

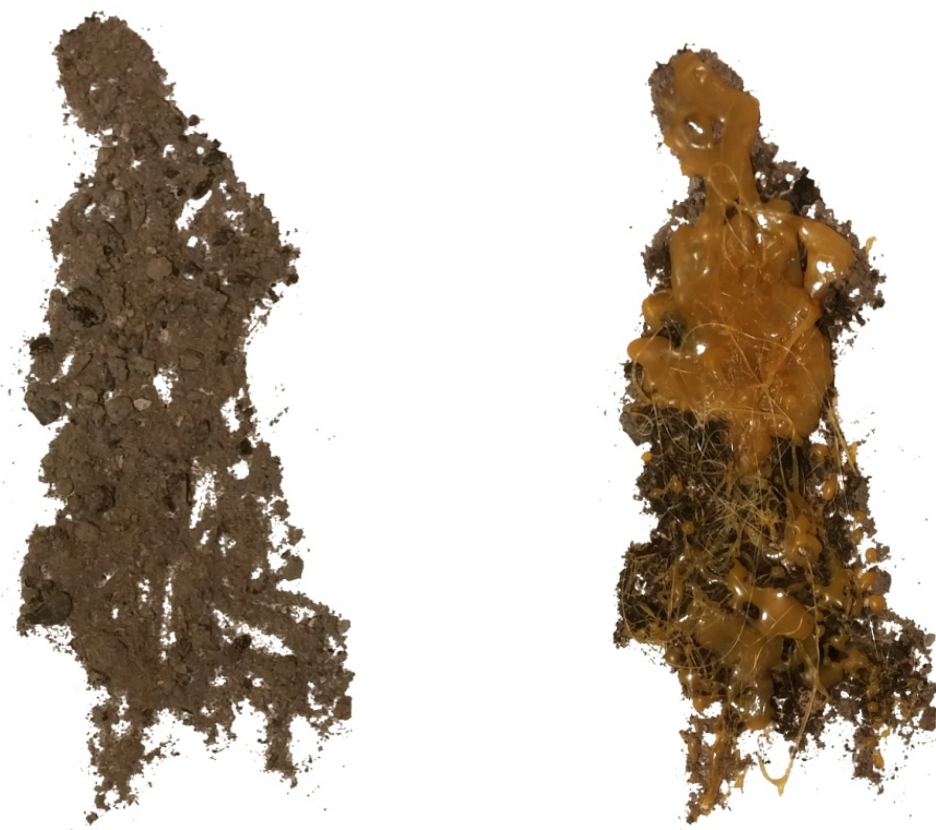


Fig. 34. Dessin réalisé avec de la cendre et de la cire dépilatoire coulée et filée

Le choix de procédés ou de matériaux prisés par les anciens ne doit pas être systématique. Cela peut conférer un sens symbolique qui s'associe et renforce les formes ou les thèmes d'après l'Antique. L'emploi du sel lié à la cire par exemple (Fig. 35) peut évoquer les liens que l'on fait entre les ménades et Aphrodite.



Fig. 35. Dessin réalisé au sel lié à la cire blanche

Penthée épie les bacchantes car il les croit lascives, elles sont des suivantes de Dionysos « *Mais elles préfèrent Aphrodite à Bacchos* »¹. Le fait de traduire cette liaison entre la ménade et Aphrodite m'a conduit à faire une silhouette avec du sel². Le sel est avec l'écume associé à la figure mythologique d'Aphrodite anadyomène, née de l'écume (« âphros » – « l'écume »). L'écume évoque la forme imprécise, fantomatique, ce qui est pour moi également relié au thème de la ménade et aux figures féminines de Tanagra qui se présentent aussi comme des ombres. Peter Sloterdijk souligne toute l'ambiguïté de l'écume qui se place entre l'existence et la non-existence :

*« L'écume est, dans une certaine mesure, la tromperie réelle – le non-Étant sous forme de quelque chose qui demeure pourtant quelque part Étant, ou une illusion d'Être, un symbole du Faux premier, emblème de la subversion du solide par l'intenable – un feu follet, un excès, une humeur, un gaz paludéen, habité par une subjectivité trouble. »*³

L'emploi de la silhouette exprime pour moi cette fugacité, la présence et l'absence, l'imprécision, on ne distingue pas le détail, et en même temps la précision, car on distingue un corps ou une ombre. Cette dimension fantomatique nous rapproche de l'univers du théâtre d'ombres et des **Fantasmagores** et **Fantascope**s du XVIII^e siècle où Robertson projetait les ombres de spectres ou de personnages célèbres. On retrouve de nouveau le thème de la **Nékuia** et du **Nécromantion**, jeu d'apparition des ombres qui est au centre de ma pratique du dessin.

Cette double référence par la forme et le matériau n'est pas sans rappeler la démarche d'Anselm Kieffer dans les deux peintures inspirées par Paul Celan, **Margarethe** (Fig. 36) et **Sulamith** (Fig. 37). Ces œuvres, comme la toile intitulée **Für Paul Celan : Aschenblume** de 2006, où la combustion et la cendre constituent autant le thème que la matière, sont davantage des constructions que des peintures.

¹ Cf. *infra* p. 25. Euripide, **Les Bacchantes**, Vers 215 / 235

² Sur la symbolique du sel dans l'Antiquité et sa place dans le sacrifice et le culte, Bernard Moinier et Olivier Weller, **le Sel dans l'Antiquité, ou les cristaux d'Aphrodite**, Paris, Les Belles lettres, 2015.

³ Peter Sloterdijk, **Ecumes, Sphérologie plurielle**, Sphères III, (texte de 2003) Paris, Maren Sell Editeurs, 2005, p. 25 – 26.



Fig. 36. Anselm Kiefer, *Margarete*, 1981, Huile, acrylique, émulsion et paille sur toile
280 x 400 cm - Museum of Modern Art, San Francisco.



Fig. 37. Anselm Kiefer, *Sulamith*, 1983, Huile, émulsion, gravure sur bois et paille sur toile
290 x 370 cm - Museum of Modern Art, San Francisco

Elles s'inspirent directement du poème *Fugue de mort* de Paul Celan publié en 1952, mais qu'il a composé immédiatement après la libération des camps. Le poète évoque deux

femmes allemandes : « Marguerete aux cheveux d'or » et « Sulamith aux cheveux de cendre ». L'*Aryenne* et la *Juive*, (au sens du singulier collectif) sont réunies pour que nous nous interroguions sur l'identité allemande et la mémoire.

« (...) *Lait noir de l'aube nous te buvons la nuit
 nous te buvons à midi la mort est un maître d'Allemagne
 nous te buvons le soir et le matin nous buvons et buvons
 la mort est un maître d'Allemagne son œil est bleu
 il te touche d'une balle de plomb il te frappe juste
 un homme habite dans la maison tes cheveux d'or Marguerete
 il lance ses grands chiens sur nous il nous offre une tombe dans l'air
 il joue avec les serpents et rêve la mort est un maître d'Allemagne
 tes cheveux d'or Marguerete
 tes cheveux de cendre Sulamith
 nous creusons dans le ciel une tombe où l'on n'est pas serré. »*

Paul Celan, *Fugue de mort*

Pour Anselm Kiefer, Marguerete c'est aussi la Marguerite de **Faust** ce qui lui confère une dimension symbolique diabolique. Il traduit cette image de l'*Aryenne*, qui fut au centre de la propagande nazie par des fétus de paille surmontés de la représentation de flammes à l'huile. Cette représentation utilise autant l'analogie entre la blondeur des cheveux de Marguerete que l'image. La flamme traduit le caractère éphémère et volatile du fétu de paille symbole de la fragilité du mythe de cette femme allemande. Le nom de « Marguerete » est au centre de la composition, ce qui est assez courant dans l'œuvre d'Anselm Kiefer, mais dans cette position n'est pas ici fortuite, elle évoque la domination. Le nom de « Sulamith » est quant à lui placé dans un angle de la toile, comme une relégation. Si j'évoque ces deux œuvres d'Anselm Kiefer, c'est qu'il a utilisé très exactement les mêmes matériaux pour les deux œuvres malgré le fort contraste entre une image lumineuse et une image sombre. Dans **Sulamith** ces matériaux sont cachés. De la même manière que les flammes de **Sulamith** sont au sommet d'un chandelier à sept branches au fond de ce souterrain (il s'agit d'une photographie de 1939 représentant la **Crypte des héros** dans la

crypte consacrée aux soldats allemands à Berlin par Wilhelm Kreis – Fig. 38) et non plus au sommet des constructions de paille.



Fig. 38. Wilhelm Kreis, *la Crypte des héros*, 1939.

Les procédés techniques utilisés par Anselm Kiefer possèdent une dimension symbolique qui accompagne directement le sujet. Ce redoublement de sens est encore plus important dans l'installation *Ouroboros* (Fig. 39). L'installation est réalisée à partir d'une vitrine contenant des objets en plomb. Or le verre est obtenu par la vitrification, la transmutation du monoxyde de plomb. Dans cette opération le métal se métamorphose, l'opacité devient transparence comme le souligne justement Pierre-Nicolas Bounakoff :

« Entre la vitrine elle-même et ce que l'artiste y insère, se joue la continuité du processus chimique et alchimique du plomb et du verre. Organes anatomiques en plomb, objets de rebut, fougères, photographies, dessins, matériaux organiques s'y retrouvent piégés, tout juste sortis d'un «purgatoire». L'artiste compare souvent ces vitrines à la putrefacio alchimique, premier stade de décomposition de la matière vile sur le chemin de la réalisation de la pierre philosophale. « Les vitrines, dit-il sont réalisées avec des objets qui réagissent l'un avec l'autre et me donnent des idées. »¹

¹ Pierre-Nicolas Bounakoff, *Anselm Kiefer*. <http://lesditsdelart.fr/wp-content/uploads/2016/01/Anselm-Kiefer-r%C3%A9sum%C3%A9.pdf>. Pierre-Nicolas Bounakoff, chercheur, est spécialiste d'Anthropologie sociale et ethnologie.



Fig. 39. Anselm Kiefer, *Ouroboros*, 2014, installation en verre, métal, plomb, feuilles séchées et plastique, 132 x 90 x 60 cm. Collection particulière.

On retrouve au plus haut point dans ce travail cette liaison thématique dans l'utilisation simultanée des symboles et des techniques. La bande fine en lemniscate au dessus du livre représente l'infini ou l'éternel retour, le plomb et le verre le processus de la transmutation.

La liaison du thème et de la pratique

La manière de construire une thématique en approfondissant son sens permet de dépasser l'analyse littérale et symbolique. La *Mavia* de la ménade nous conduit du monde grec aux l'univers de l'ensauvagement. Cela a permis de faire des comparaisons par exemple avec les Haoukas du Ghana dont nous voyons les rites dans les *Maitres fous* de Jean Rouch. La ménade, figure insaisissable, évoque tous les aspects de la féminité dès qu'elle s'affranchit des rôles que lui confère la société. Agavé et ses sœurs lâchent le filage et le tissage pour suivre le thiasos de Dionysos dans les *Bacchantes* d'Euripide. Cette rupture avec les rôles et les tâches féminines, leur détournement voire leur dévoiement est au cœur de mon travail.

L'approfondissement, comme nous l'avons vu dans un second temps, permet d'aborder les thèmes adjacents. La figurine de Tanagra se présente comme un « second thème initial », cela m'a permis d'évoquer le destin des femmes, un destin tragique car inachevé. Par analogie, le thème de la fileuse qui se rattache autant à ma pratique du dessin qu'au thème du destin inachevé m'éloigne du thème initial en l'enrichissant. Les fils, avec lesquels je dessine (ou je brode?) le chien et la ménade (Fig. 20, 22 et 23), sont pour moi une manière d'évoquer le métier à tisser abandonné, au profit de l'expression libre. L'écheveau est comme la traduction du corps dans la danse et l'extravagance. Le matériau attribué aux femmes et son détournement représente donc un thème et une manière de procéder qui se complètent. « De fil en aiguille », par approfondissement, ces premiers thèmes ont fait apparaître le monde des ombres, l'Hadès et le dialogue avec les morts : la **Νεκυια**, Nékuia. Le thème de l'absence qu'évoque si bien le thème de la fille de Butadès de Sycione et l'invention du dessin. La recherche sur la cendre et la cire sont venues corroborer ensuite cette thématique. Les techniques antiques sont quelque peu malmenées car ce ne sont plus ni les mêmes cires, ni les mêmes cendres. La pratique du dessin puise dans les textes qui décrivent les techniques de l'art, sa manière d'agir mais en dehors de toute archéologie. On constate donc un progressif glissement de l'élaboration d'une thématique vers sa mise en relation avec la pratique.

Deuxième partie

Enquêtes et resurgissements

« Le concept du *Nachleben der Antike* »

Chapitre 1

Le plus artiste des historiens d'art

La plus historienne des artistes

L'enquête – le carnet

Au cœur de ma pratique, il y a le carnet de dessin. Cet outil de travail a une forme particulière, les dessins que je réalise y sont achevés. Le traitement, n'est pourtant pas lié à la recherche d'un effet plastique, mais davantage à ma compréhension du sujet. Sur les deux dessins de casque de l'époque byzantine réalisés au *Musée d'histoire nationale d'Athènes*, que je montre à titre d'exemple (Fig. 40), le traitement en valeur de gris exprime la matière, aussi le choix du stylo à bille n'est pas un hasard. En revanche, il s'agit davantage pour moi de comprendre la morphologie exacte des objets, plutôt que de réaliser une image. Sa mise en série est comparative. L'aspect de ces dessins n'est pas un élément essentiel de la démarche. Ce dessin est une enquête.

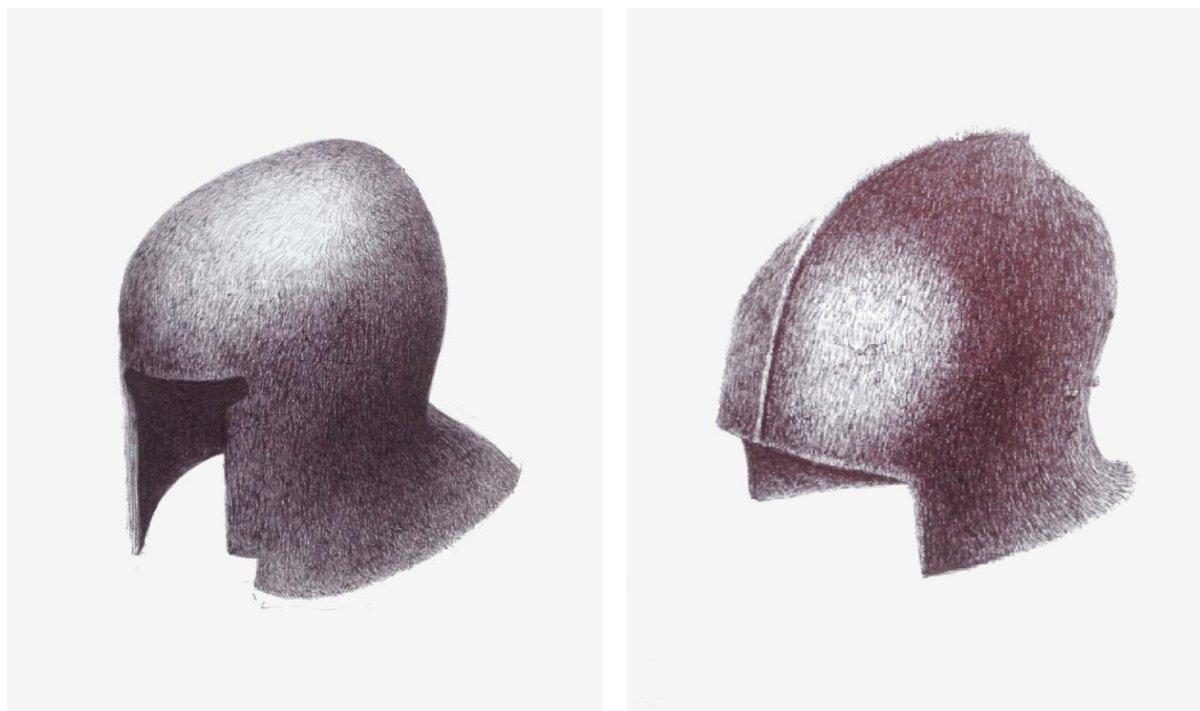


Fig. 40. Dessins de casque au stylo à bille

Cette démarche une fois encore, s'apparente au travail de l'historien. Il traduit une observation. Il est une façon de la conduire et de la restituer. Il dessin est donc identique à la description et à l'analyse. Ce qui peut paraître curieux, c'est que ce sont des dessins ne sont ni réalisés dans le cadre professionnel, ni dans un but démonstratif. Ils me permettent de me cultiver, d'accroître ma connaissance des œuvres ou des objets.

La recherche plastique

Par ailleurs, je possède une pratique du dessin qui est davantage plasticienne. Je m'y interroge sur les procédés de mise en œuvre et les gestes. Cela s'exprime notamment dans le dessin de nus, où la trace dessinée n'est pas seulement de nature dénotative. L'arabesque produite par le geste, sa construction et son équilibre m'importent ici davantage que la morphologie exacte du modèle (Fig. 41). Cette expression se bâtit néanmoins à partir d'un référent même s'il n'est presque plus identifiable.

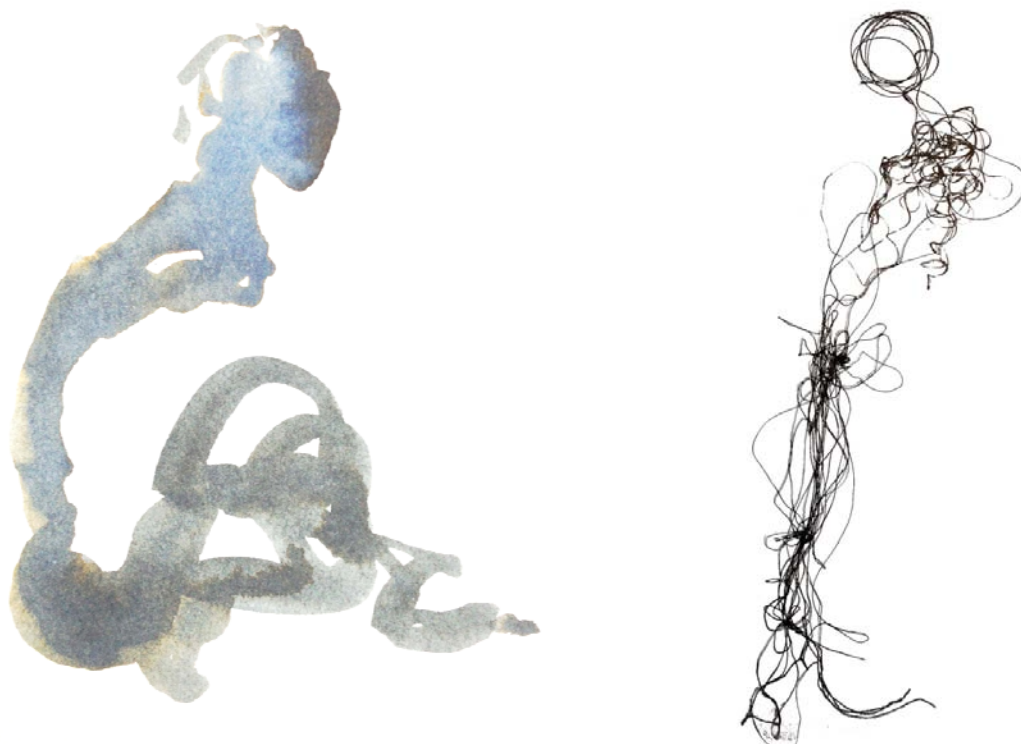


Fig. 41. Croquis de nus : encre de chine en lavis - stylo feutre et fils

Dans la série de nus d'après modèle également réalisés avec des fils (Fig. 42), le dessin s'affranchit de la ligne séparatrice. Il existe une fusion entre le dessin de la forme et celui de la valeur. La périphérie et l'intérieur de la silhouette sont constitués par un même matériau, un même geste. Ces figures sont assemblées et articulées. Cela permet de faire des séries de dessins durant une séance de pose. Je ne sais pas s'il faut les voir comme des poupées articulées photographiées, des dessins, ou même des broderies.

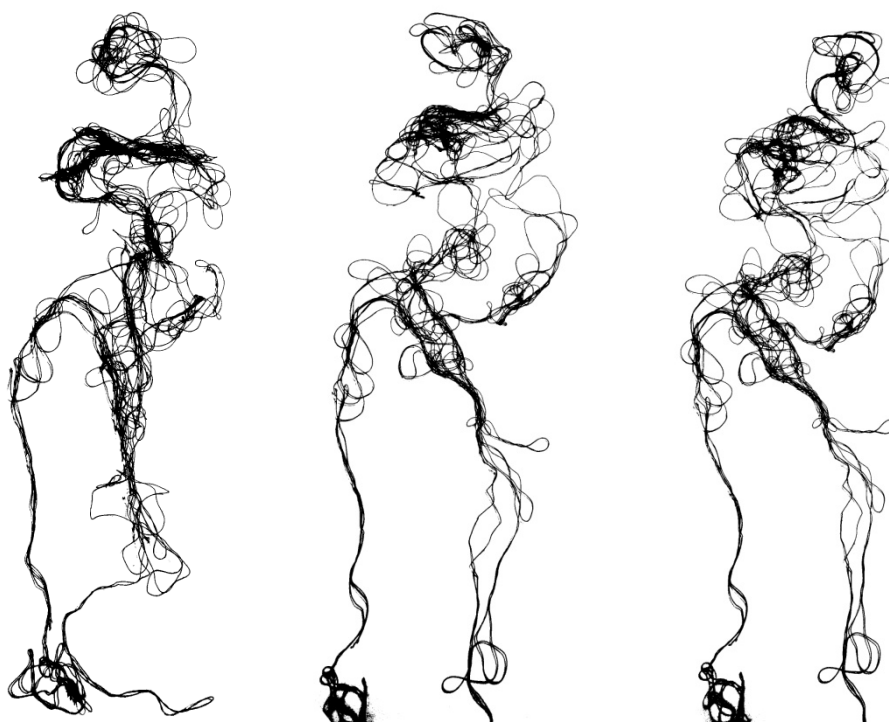


Fig. 42. Série de croquis réalisé sur le modèle avec des fils

La dichotomie pouvant apparaître dans ma pratique du dessin, entre un dessin classique et ces formes libres, n'est qu'apparente. Ce qui est commun est la nature « inquisitrice »¹ de ces deux démarches. En effet, il y a un dessin d'observation qui s'attache à comprendre et à traduire le référent, tandis que l'autre s'attache davantage à la plasticité. Ces deux pôles de la recherche fonctionnent à parité dans le travail sur les ménades et notamment grâce à l'album que je présente en annexe².

¹ Au sens d'enquête.

² Annexe 1, *Album de Sapphô*.

L'Album Sapphô

L'album proposé en annexe dans son intégralité, a été pour moi un outil de recherche essentiel dans ma démarche artistique cette année. Il mêle conjointement l'enquête sur le plan thématique et plastique. Revenir sur cette démarche va me permettre de mieux examiner comment il fonctionne dans ma création. En effet, ce travail graphique a débouché vers un travail plastique qui comprend la manipulation d'images, le montage et la prise de vue et enfin la calcination.

Cet album se trouve au carrefour des références plastiques, philosophiques et littéraires. Il est donc, à part entière, une pièce de l'enquête. Il pose aussi la question des limites de ma culture et de ma connaissance des humanités. Peut-on enquêter et faire ressurgir des formes en étant ignorant de pans entiers de la culture classique ? La plongée dans les textes et dans les thèmes dionysiaques suppose, comme je l'ai développé dans les chapitres I et II de la Première partie, de s'ouvrir à des sujets analogues et adjacents. Cela conduit à étudier une importante masse de sources, de documents et d'œuvres. On pourrait alors penser que face à ce champ de références si difficile à circonscrire, on est davantage confronté à ce que l'on ignore qu'à ce que l'on sait. Cela ferait-il de « l'honnête homme », que je revendique d'être, une sorte de « demi-habile » au sens où l'entendait Pascal¹ ? Nous sommes placés entre un savoir assuré et ce qu'on subodore. Les termes « subodorer » et « pressentir » sont précieux. L'enquête se résout par le recoupement et la synthèse de données en partie lacunaires. Comment faire ressurgir l'Antiquité, ce qu'Aby Warburg appelait « *das Nachleben der Antike* » c'est-à-dire « *l'après-vie de l'Antiquité classique* » et qui est le concept clé de son ***Atlas Mnemosyne***, en étant presque ignorant ?

¹ Personne déniaisée capable de débiter un raisonnement mais s'arrêtant à la moitié ou en cours de route, ne poussant pas la réflexion assez loin et débouchant donc sur des conclusions erronées ou imprécises ce qui fait d'elle une personne comprenant moins bien les choses qu'elle ne le croit. On doit à Pascal ce terme « *Le peuple honore les personnes de grande naissance. Les demi-habiles les méprisent, disant que la naissance n'est pas un avantage de la personne, mais du hasard. Les habiles les honorent, non par la pensée du peuple, mais par la pensée de derrière.* » Blaise Pascal, *Pensées et opuscules*, Paris, édition Hachette, 1909, 5^e édition revue, page 485.

« *Pour l'amour du grec* »

« *Il a des vieux auteurs la pleine intelligence,
Et sait du grec, Madame, autant qu'homme de France.
– Du grec, ô Ciel! Du grec! Il sait du grec, ma sœur!
– Ah, ma nièce, du grec!– Du grec! Quelle douceur!
Quoi, Monsieur sait du grec? Ah permettez, de grâce
Que pour l'amour du grec, Monsieur, on vous embrasse. »*

Molière, *Les Femmes savantes*, III, 3 (v. 941-945)

Il n'est pas aisé d'aborder la littérature grecque dans le texte, quand on n'a jamais appris les langues anciennes. Je dois à Jean-Paul Prête, helléniste, archéologue spécialiste du site d'Amathonte à Chypre, l'idée de ne pas passer par une initiation traditionnelle, c'est-à-dire par un apprentissage méthodique de la grammaire et du vocabulaire. Il m'a conseillé de lire du grec, de le lire à voix haute, de l'écrire et de le calligraphier. Cette méthode consiste à s'imprégner du texte en premier lieu. Elle incite ensuite à rechercher chaque mot dans le *Dictionnaire Bailly*, pour enfin lire une traduction académique proposée dans les éditions bilingues¹. Cette manière incantatoire de lire du grec m'a permis de ressentir les accents forts, les intensités, les rythmes et les mouvements des textes. J'ai traduit ce ressenti dans le dessin. Les principes de composition des planches sont généralement unitaires et indiquent un mouvement global, cela vient de cette lecture incantatoire.

Le choix du texte

Pour le texte, mon choix s'est reporté sur les *Odes et fragments* de Sapphô. Avant tout, il s'agit d'une écriture de femme. Sapphô était reconnue comme une grande poétesse et une femme engagée, elle avait cependant une place à part parmi l'aristocratie de Lesbos. L'essai de Nadine Bernard² consacré à la place qu'occupent les femmes dans la société grecque de

¹ La mise en page de l'*Annexe 1* permet de suivre cette méthode car le texte et sa traduction sont mis en regard.

² Nadine Bernard, *Femmes et société dans la Grèce classique*, Paris, Armand Colin, collection « Coursus », 2003.

l'époque classique m'a donné envie de m'intéresser à celles qui furent en marge du modèle sociale. Le thème de la « *Mavia* », nous conduit d'ailleurs à nous questionner sur l'expression de la liberté féminine dans le monde grec. Sapphô, qui vivait aux VIIe-VIe siècles, était responsable dans sa « *Maison consacrée au Muses* » de l'éducation des jeunes femmes qui devaient se marier, ce que l'on appelle les « nymphées ». Cette « histoire de femmes » nous plonge dans le caractère mystérieux de ces réunions à l'abri des regards. Le mythe du thiasse est celui de la réunion de femmes à l'abri du regard des hommes. Ce mystère a permis ensuite de faire l'éloge ou de blâmer Sapphô, voire de la brocarder comme c'est le cas dans certaines comédies.

*« ... Il est pareil aux dieux, l'homme qui te regarde,
Sans craindre ton sourire, et tes yeux, et ta voix,
Moi je tremble et je sue, et ma force est hagarde
Et mon cœur aux abois...
La chaleur et le froid tour à tour m'envahissent ;
Je ne résiste pas au délire trop fort ;
Et ma gorge s'étrangle et mes genoux fléchissent,
Et je connais la mort... »*

Il est évident aujourd'hui que ce poème, dont je donne la traduction de Marguerite Yourcenar¹, indique clairement que Sapphô avait des relations intimes avec ses compagnes, ce qui était parfaitement connu. Cela n'empêchait pas la poétesse de chanter ensuite lors de noces de l'aimée. Cette dimension nuptiale fait pour moi directement écho aux figurines de Tanagra.

Calligraphie et palimpsestes

Si certains panneaux sont calligraphiés (Fig. 43) d'autres superposent des textes et des formes plus ou moins figuratives.

¹ Fragment cité par Longus dans le *Traité du sublime* traduit par Marguerite Yourcenar, *La Couronne et la lyre*, Paris, Gallimard, 1979, p.81.

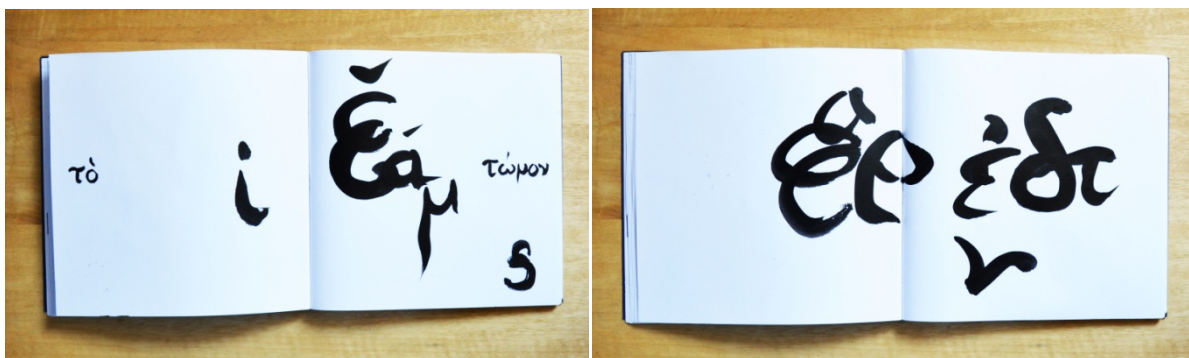


Fig. 43 *Album Sapphô*, planches 10 et 11

Dans les planches calligraphiées, si les lettres sont celles du texte de Sapphô, l'ordre et la taille correspondent, en revanche, à un agencement plus aléatoire dominé par la composition elle-même. On est un peu dans le même cas de figure que les compositions futuristes des *Mots en liberté* (1919) de Marinetti. Ces compositions à partir de caractères typographiques modernes traduisent la musicalité et les rythmes poétiques futuristes.

Pictogrammes et logogrammes

« C'est [...] pour m'avoir libéré des mots, ses collants partenaires, que les dessins sont élanés et presque joyeux, aussi vois-je en eux, nouveau langage, tournant le dos au verbal, des libérateurs ».

Henri Michaux, Postface de *Mouvements* (1951)

Ce travail qui mêle calligraphie et écriture est une synthèse qui se situe dans le sillage de la réflexion d'Henri Michaux, en particulier dans *Emergences – Résurgences* (1972) et *Mouvements* (1951). Pour étudier l'œuvre graphique de Michaux, il faut essayer de voir comment le signe à la fois graphique et poétique intervient dans son œuvre. Emmanuelle Kaës¹ a raison de souligner qu'il ne faut pas tenter d'opposer deux univers qui dans cette

¹ Emmanuelle Kaës, « le Graphisme comme poétique : par des traits, de Henri Michaux », *Figures du grapheïn: arts plastiques, littérature, musique*, sous la direction de Bruno Duborgel, Saint-Etienne, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 2000, p. 223.

œuvre fonctionnent ensemble, si ce n'est à parité. Dans son œuvre il n'y a pas de subordination entre le signe et le texte, subordination qui me semble être l'un des traits caractéristiques de l'illustration, mais au contraire une mutuelle interrogation, une interaction. On est dans une démarche proche de l'art de la peinture orientale qu'affectionnait Michaux depuis sa jeunesse. On retrouve d'ailleurs l'influence de la calligraphie chinoise dans ces créations, notamment sur le dessin qu'il réalise en 1972 à l'encre de Chine sur papier d'Indochine (Fig. 44).



Fig. 44. Henri Michaux, Sans titre. Encre de Chine sur papier d'Indochine (1972).
33 x 24 cm. Collection privée

Dans d'autres séries, les graphismes sont formés par des idéogrammes. De minces silhouettes semblent y incarner des personnages (Fig. 45).



Fig. 45. Henri Michaux, *Peinture à l'encre de Chine* (1962).
Encre de Chine sur papier. 60 x 47 cm. Musée national d'art moderne.

Les *logogrammes* de Christian Dotremont s'inscrivent dans une recherche similaire à celle d'Henri Michaux. On y retrouve cette volonté de relier l'écriture et la peinture. Il est évident que l'œuvre de Christian Dotremont, présentée lors de la récente rétrospective à la **Maison de Balzac**, m'a doublement influencée. Il a entretenu avec Balzac un lien mimétique, tant dans son apparence (moustaches, cheveux mi-longs et robe de chambre, en tout point le portrait de Balzac) que dans sa manière de vivre parmi les pensionnaires de la maison de retraite de la **Pluie de roses**, comme s'il s'agissait de la **Pension Vauquet** du **Père Goriot**. Ce mimétisme est-il volontaire ou est-ce une extrapolation de ma part ? Toujours est-il, que ma manière de lire et de « vivre » le texte de Sapphô, comme si « la danse du pinceau » et l'incantation ont fait revivre pour moi la poétesse, a pour modèle l'œuvre de Christian Dotremont. Je compare également les *logogrammes* pour Gloria (*J'écris à Gloria...*, Fig. 46), la muse de Christian Dotremont, aux poèmes pour Gongyla, la maîtresse de Sapphô (Fig. 50, Planche 9 Annexe 1). Cette comparaison, fondée ou non, m'a elle aussi influencée en acte, pour faire resurgir de manière vivante l'Antiquité.

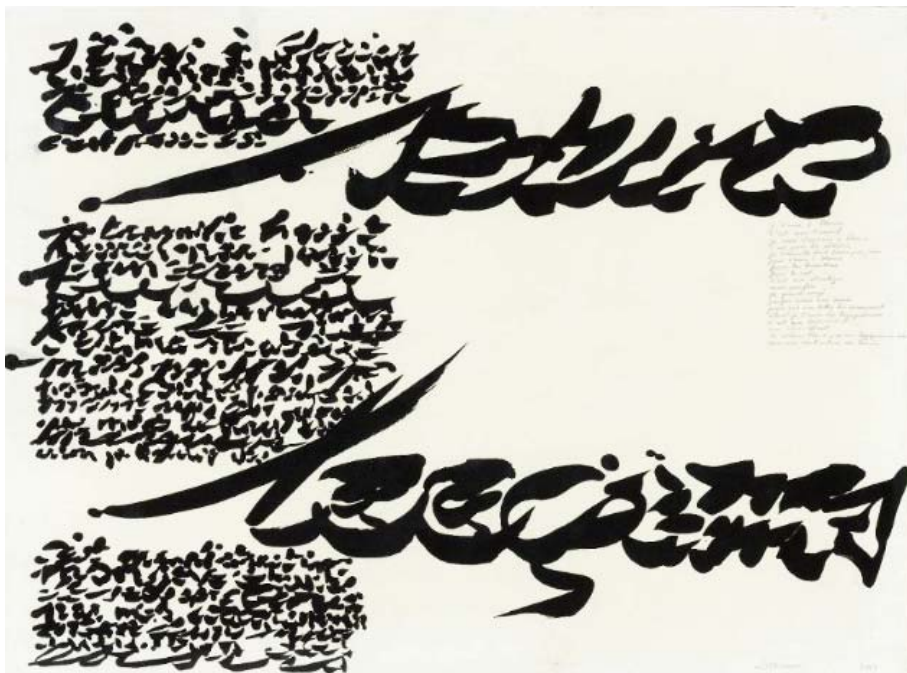


Fig. 46. Christian Dotremont, *J'écris à Gloria...*, Logogramme de 1969. Encre de Chine sur papier marouflé sur toile. 55 x 74 cm. Musée national d'art moderne.



Fig. 47. Christian Dotremont, *Logogramme*

Mes dessins s'approprient la manière dont Christian Dotremont calligraphiait de manière ample et vigoureuse, on pourrait même dire généreuse (Fig. 47). On peut le voir à l'œuvre dans un film tourné dans la maison de retraite *Pluie de roses* par Luc de Heusch¹.

Saturation

Ce type de palimpseste, car on peut qualifier ainsi cette manière de superposer textes et images, peut aller jusqu'à une certaine forme de saturation où le texte devient totalement illisible et où l'image est presque abstraite. On peut comparer cette démarche à celle de Qiu Zhijie. Né en 1969, cet artiste chinois possède une véritable culture traditionnelle. Il a, de plus, une formation de calligraphe qui lui vient de sa famille. Il la transpose dans une démarche conceptuelle. Cela vient du fait que très tôt il s'est intéressé aux philosophies orientales et occidentales, comme à l'art contemporain.

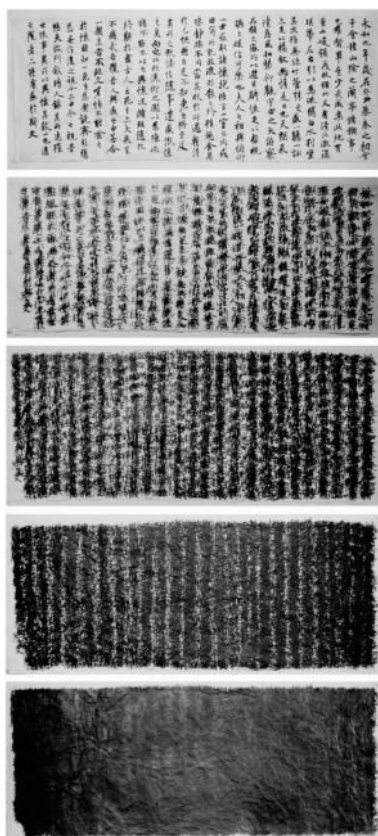


Fig. 48, Qiu Zhijie *Copying a Thousand Times the Preface to the Gathering at Orchid Pavilion*

¹ Luc de Heusch, *Dotremont-les-logogrammes* (1972).

Copying a Thousand Times the Preface to the Gathering at Orchid Pavilion¹ (œuvre réalisée entre 1990 et 1995 – Fig. 48) est la copie d'une calligraphie du IV^e siècle. L'artiste procède par étapes, en réécrivant plusieurs fois le même texte, avec le même geste et au même rythme. Il arrive ainsi à une totale saturation. Cette oblitération, sorte de sacrifice au noir pourrait-on dire, se fait par accumulation.

Dans un autre dispositif, ***Ten Tang poems***, 2001 (Fig. 49), Qiu Zhijie réécrit dix poèmes de l'époque Tang, en s'inspirant de l'art du dessin de cette période. La vidéo qui est l'œuvre finale, est montée à rebours. On a l'impression que l'artiste efface les caractères. Cette nouvelle oblitération se fait cette fois par le vide, l'effacement.



Fig. 49. Qiu Zhijie, *Ten Tang poems*, 2001.

¹ Je ne connais pas le titre de l'œuvre autrement qu'en anglais.

« A quel moment ai-je cessé de les dessiner au pinceau? Du temps s'écoule avant que je ne me serve de l'encre avec sans –gêne. Enfin un jour j'y vais carrément. Par gestes saccadés je la fais déboucher en flots de la bouteille ouverte. Qu'elle se répande maintenant...

Fini le pinceau.

Le flot qui coule, souverain, semble impudent. Plutôt – car il coule assez mollement- il me rend impudent par son noir barbare.

Noir de mécontentement. Noir sans gêne. Sans compromis. Noir, qui va avec l'humeur coléreuse. Noir qui fait flaque, qui heurte, qui passe sur le corps de..., qui franchit tout obstacle, qui dévale, qui éteint les lumières, noir dévorant.

L'emportement ici, décidément plus grand que l'abandon, devient de plus en plus nécessaire, impérieux, plus à sa place.

Noir mauvais du refuseur, du négateur. De l'envahisseur qui va franchir les frontières.

PEINDRE POUR REPOUSSER.

Ce flot noir, qui se vautre, démolissant la page et son horizon, qu'il traverse aveuglément, stupidement, insupportablement, m'oblige à intervenir¹»

L'emploi de l'encre pure chez Henri Michaux et Christian Dotremont traduit la volonté d'inscrire, de former (lettres ou dessins) de manière nette. Cette saturation de noir ou au noir, dont je m'empare, renvoie au monde de la calligraphie mais surtout à l'imprimerie. Il s'agit d'un monde où le texte et le dessin sont encrés à un niveau identique. Il y a dans l'écriture comme dans le dessin une volonté d'imbiber de noir jusqu'à totalement recouvrir le matériau comme on le retrouve chez Qiu Zhijie dans ***Copying a Thousand Times the Preface to the Gathering at Orchid Pavilion***. La nappe d'encre pure est bue par la fibre. Il y a une certaine satisfaction à recouvrir intégralement, à imprégner. Cette manière de noircir des formes relie l'art d'écrire et de dessiner, comme si le procédé lui-même motivait la pratique. On peut aussi apparenter le sacrifice de la feuille par le noir au rituel sacrificiel, en tant que tel.

¹ Henri Michaux, ***Emergences-résurgences***, texte de 1972, collection Skira "Les sentiers de la création", Paris, Éditions Champs Flammarion, 1987, p. 51.

Les formes visibles et masquées



Fig. 50. *Album Sapphô*, planche 9



Fig. 51. *Coupe à yeux à figures noires*. Art grec, Attique, vers 510-500 av. J.-C.

Face externe : Satyres, yeux stylisés

La planche 9 de l'*Album Sapphô* (Fig. 50) mêle une forme de guirlande qui se délie et le texte du Fragment 94, « Γογγυλα », Gongyla. Le dessin général est celui d'un masque, un peu à l'image de ces coupes que Marie-Christine Villanueva Puig appelle des « coupes ophtalmiques »¹ (Fig. 51). Cela renvoie conjointement au monde dionysiaque par la coupe à boire et par le masque. Le masque est utilisé lors des célébrations en l'honneur de ce dieu notamment lors des Grandes Dionysies. Il s'agit du masque porté par les bacchants et les bacchantes du cortège mais c'est aussi le masque de théâtre. A cela s'ajoute le fait que la calligraphie est elle aussi « masquée » car il est difficile de voir le nom de l'amante qui est inscrit, car il y a cette dimension de fusion, de « palimpseste », qui est présente ici.

¹ *Op-cit*, p. 151.



Fig. 52. *Album Sapphô*, planches 4 et détail de la figurine de Tanagra dite la *Sophocléenne*, Musée de Louvre.



Fig. 53. *Album Sapphô*, planches 8 et Couronne antique

Sur d'autres planches les mots ou « les lettres en liberté » se superposent à des dessins au trait qui rappellent plus ou moins des œuvres connues. C'est le cas pour la Planche 4 qui reprend les plis d'une célèbre figurine qui a donné le nom à un type de tanagras dit *Sophocléenne* (Fig. 52). Le texte indiquait

« ... plus que tout
... dans l'errance¹ »

Il y a donc une recherche entre le sens du texte, l'errance pouvant convenir à cette manière de mêler l'image du plissé, et le dessin des inscriptions.

Le référent peut être aussi beaucoup moins direct que dans l'exemple précédent. Le dessin de la planche 8 est composé par les lettres du poème dans une forme de couronne. Celle-ci est très lointainement inspirée des couronnes antiques, comme on peut le voir sur l'image

¹ Sapphô, *Odes et fragments*, Fragment 21, traduction d'Yves Battistini, Paris, Poésie Gallimard, 2005.

placée en regard. J'avais pourtant ce document sous les yeux lors de la réalisation du dessin (Fig. 53).

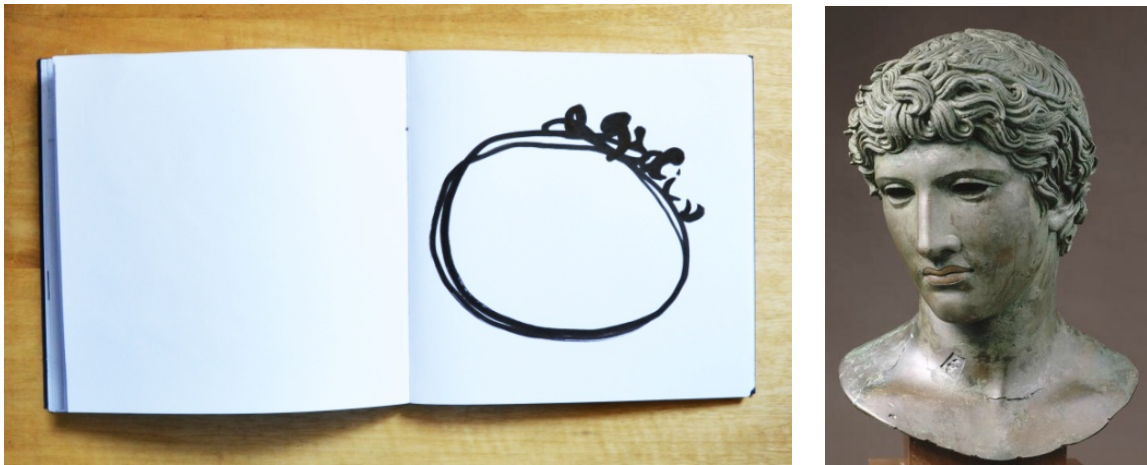


Fig. 54. *Album Sapphô*, planche 14 et Jeune homme dit *Tête de Bénévent* 1^{er} siècle av. J.-C.
Musée du Louvre

La couronne de la Planche 14, quant à elle, est directement inspirée par la couronne de l'éphèbe dite *Tête de Bénévent* (Fig. 54) que j'avais pu manipuler au Louvre le jour même et dont j'avais pu examiner chaque détail. J'ai réalisé le dessin sans avoir de photographie de l'œuvre. Il s'agit plus d'une réminiscence que d'un dessin d'observation ou de mémoire plus ou moins juste. C'est plus « un esprit de forme », une réminiscence, qu'une citation.

Sortir du carnet

A partir de la planche 13 de l'*Album Sapphô*, je n'y ai plus inscrit de texte. Il s'agit d'une seconde phase. Les thèmes de la tresse et de la couronne végétale apparaissent dans les fragments de Sapphô, ils ont pris toute la place sans que l'on ait envie d'y accoler de citations. Ces nouvelles recherches m'ont conduit à m'interroger sur la représentation, la pictorialité et enfin la calcination. Pour comprendre comment ce processus s'est imposé, il faut suivre les étapes de la recherche. Cela commence par sortir du carnet en tant que tel. Nous verrons alors que le rôle du carnet est de tisser des liens avec d'autres formes de pratiques.

La planche 17 qui clôt l'*Album Sapphô* (Fig. 55, Annexe 1) au moment où j'écris, est comme la fusion entre l'arabesque libre et le dessin d'observation. Je disposais d'une branche de lierre et le dessin s'est d'abord attaché à traduire ce que je voyais sur le volet droit du carnet. La ligne s'est ensuite comme libérée de cette représentation, pour tracer des lignes sinueuses de formes végétales, sur la partie gauche de la planche. J'ai alors eu envie de prolonger ce travail en teignant en noir avec l'encre le rameau dont je disposais et j'ai placé sur le carnet afin de le photographier (Fig. 56).



Fig. 55. *Album Sapphô*, Planche 17.



Fig. 56. *Album Sapphô*, Planche 17 et rameau de lierre.

A partir de « ces premiers pas » hors du carnet, le travail se présente comme une joute, une rivalité entre le référent et l'image. Là encore, le faisceau de références a fait son œuvre. La couronne de lierre est l'attribut de la ménade, l'allusion est donc directe. Mais ce travail entre la couronne naturelle et la couronne peinte ou factice, trouve son origine dans l'histoire de la peinture antique.

*« Pour les couronnes on se servit d'abord de rameaux d'arbre dans les jeux sacrés. Ensuite on commença à les égayer par le mélange de fleurs multicolores qui mettaient réciproquement en valeur leur parfum et leur couleur. Cela se fit à Sicyone par l'ingéniosité du peintre Pausias et de Glycère, la tresseuse de couronnes, qu'il aimait passionnément. Comme il imitait en peinture ce qu'elle fabriquait, elle en varia les modèles pour qu'il fut pris d'émulation, créant comme un concours entre la nature et l'art. On a conservé les peintures que fit alors cet artiste et, tout d'abord, celle qu'on appelle la **Stéphanéplokos** où il représenta Glycère elle-même¹».*

Cette rivalité entre l'art et la nature est aussi la complémentarité entre le masculin et le féminin, nous y reviendrons. Elle s'est exprimée de différentes manières : en teignant les rameaux avec de l'encre directement comme dans le cas précédent, en faisant une modification de couleur par des moyens numériques avec le **Fragment de couronne 1** (Fig. 57) mais c'est avec le **Fragment de couronne 2** (Fig. 58) que j'ai mis le plus de tension entre le factice et le naturel.



Fig. 57. **Fragment de couronne 1**

¹ Pline, *Histoire naturelle*, XX, 4.

Il s'agit au départ non plus d'un lierre, ni même d'un laurier, mais d'un ficus dont j'ai retillé les feuilles afin qu'il ressemble à un laurier. J'ai utilisé trois modalités différentes de colorations : l'encre de Chine noire, la peinture acrylique bleue et la retouche numérique pour les dorures un peu verdâtres qui rappellent certaines nuances du bronze antique.



Fig. 58. *Fragment de couronne 2*

Ce travail mêle à la fois le photographique et le pictural, car on peut placer la retouche de couleur dans une démarche qui s'interroge avant tout sur la picturalité. Ce jeu de doute et de faux semblants peut s'apparenter à ce que Sandrine Morsillo a mis en œuvre dans son installation *Déplacer la peinture, simplement : une dernière couche ?* (Fig. 59). Dans ce travail « *Les toiles sont disposées dans une forme dont la circularité est irrégulière. Vous vous demandez peut-être pourquoi certaines toiles recouvrent en partie d'autres toiles, dans un effet visuel de « dessus-dessous », proche d'un effet de tressage...* »¹. Ce type de réalisation nous laisse perplexe, car il échappe aux catégories simples de « classement ». L'œuvre n'est ni peinture, ni installation, ni environnement ou tout à fois, « *votre regard doute, hésite sur*

¹ Sandrine Morsillo, « Déplacer le tableau, déplacer la peinture », *Ici et là*, Création et Patrimoine, Etiolles, 2014, p. 45.

*ce qu'il doit comprendre*¹». Ainsi je pourrais m'interroger à mon tour pour savoir comment classer mon travail entre le dessin, la photographie et la peinture, comme je m'interroge sur la rivalité entre le naturel et l'artificiel.



Fig. 59. Sandrine Morsillo, *Déplacer la peinture, simplement : une dernière couche ?*
Acrylique sur toile enchâssée, formats «paysage» variables, miroirs encadrés, 2012-2013

Dessiner n'est-ce pas calciner ?

Ce travail sur la picturalité avait été en grande partie motivé par la découverte de deux photographies réalisées par le Laboratoire des musées de France (Fig. 60). Le Louvre m'a fourni deux clichés qui révèlent les traces de polychromie. Les parties claires révèlent les zones qui étaient peintes en bleu. Ce bleu très particulier, dit bleu égyptien, dont je donne un échantillon en exemple (Fig. 61) était employé avec du vert ou à sa place, pour restituer la couleur des feuilles. J'ai été sensible à ce détail que j'ai découvert donc très récemment et qui fait pour moi écho au conseil que donnait Gauguin à Sérusier quand il préparait le *Bois d'amour* dit le *Talisman* en 1888 : « *Comment voyez-vous cet arbre ? Il est vert. Mettez du vert, le plus beau vert de votre palette ; et cette ombre, plutôt bleue ? Ne craignez pas de la*

¹ *Ibid.*

peindre aussi bleue que possible ». L'intrusion des feuilles bleues, « de mon plus beau bleu », à la Planche 15 de l'**Album Sapphô** fait référence à cette découverte, comme il motive la démarche de coloration de la série sur les **Fragments de couronnes**.

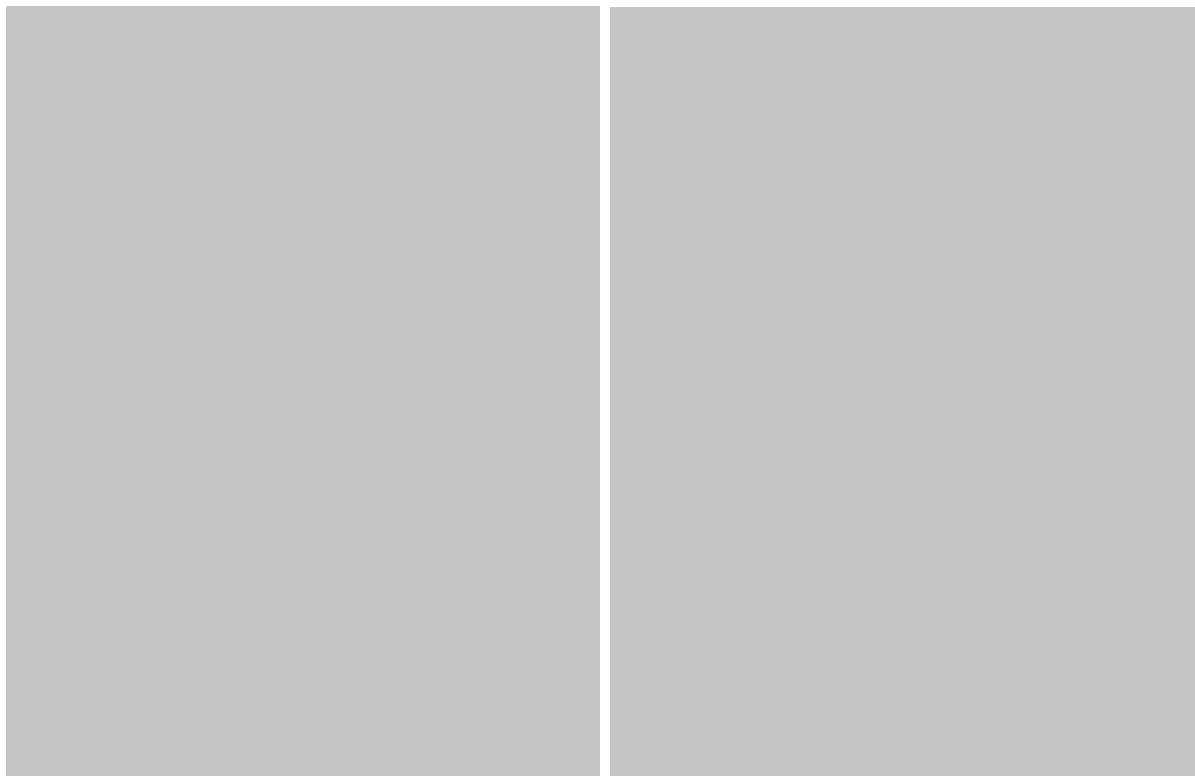


Fig. 60. Photographies de la **Ménade au tympanon**

Laboratoire des Musées de France © copyright Louvre - LMF

Les photographies m'ont semblé être des images, non pas de traces polychromes, mais comme une vision nocturne, fantomatique, de ménades aux couronnes incandescentes. Ces clichés techniques fournis par Brigitte Bourgeois et Violaine Jeammet ont pris alors un tout autre sens pour moi. Je les ai reliés à la description de ces ménades presque incandescentes décrites au vers 755 des **Bacchantes** d'Euripide :

« *Le feu même, à leurs cheveux mêlé, ne les consume point* ».

Le feu est lié au mythe de Dionysos dont la naissance dramatique s'est faite par la combustion de sa mère Sémélé. Zeus avait promis à Sémélé qu'il ne lui refuserait aucun de ses désirs. Héra, jalouse, a conseillé à Sémélé de demander à Zeus de lui montrer son

véritable visage. Zeus à contre cœur se présente devant elle avec son foudre et ses éclairs. Il extrait Dionysos du corps calciné de Sémélé, ouvre sa cuisse pour placer l'enfant et la referme avec des agrafes en or. Dionysos est un dieu chtonien qui agit depuis les profondeurs de la terre pour faire jaillir la vie.



Fig. 61. Exemple de bleu égyptien antique et Planche 15 de l'*Album Sapphô*

La ménade possède une iconographie de la fluidité à laquelle participe le feu qui se mélange au « *flot de leurs cheveux qui coulent sur les épaules* » et aux « *serpents qui les lèchent à la joue*¹ ». J'ai donc prolongé cette rivalité entre des arts et la nature dans une confortation entre le dessin et l'objet calciné. La calcination s'est retrouvée au centre de ma démarche de plus d'une manière² et comme en prolongement du travail de dessin.

¹ Deux références des *Bacchantes* aux vers 695 et 700.

² En parallèle à cette recherche, nous suivons les cours du Master II AIV de messieurs les Professeurs Richard Conte et Jacinto Lageira, il s'agit du cours dit *Interface*. Il nous a été demandé lors de ces séances de proposer une démarche artistique à partir de deux conférences d'artistes. J'ai choisi les conférences de Valérie Belin et d'Anne Ferrer. Ce travail sans que j'y prenne gare rejoint directement ce sujet car il y est aussi question de calcination et vie non vécue comme dans le rituel funéraire de Tanagra. Je me permets de placer ce travail artistique et le résumé de ma démarche sur les *Saints Innocents* en Annexe 2.



Fig. 62. *Couronne calcinée 1*



Fig. 63. *Couronne calcinée 2*

La calcination est un thème dionysiaque à plus d'un titre. Pour Gaston Bachelard, le feu est lié dans différentes civilisations à la sexualité et à la fertilité. En se reportant à la description qu'en donne François René de Chateaubriand dans le *Voyage en Amérique*, Gaston Bachelard explique que la fête du *Feu nouveau* qui est celle du soleil et de la fertilité chez les Natchez, repose avant tout sur le rituel qui consiste à frotter deux morceaux de bois. Les desservants du culte relient des roseaux qui communiquent le feu en spirale afin de le porter

de village en village. Il propose une lecture psychanalytique de ce moyen le plus naturel pour faire du feu avec l'acte sexuel.

« *La méthode du frottement apparaît donc comme la méthode **naturelle**. Encore une fois elle est naturelle parce que l'homme y accède par sa **propre nature**. En vérité le feu fut surpris en nous avant d'être arraché du Ciel¹».*

On semble reconnaître chez les Natchez, comme Aby Warburg l'avait fait pour les Indiens mokis, des similitudes avec les rites dionysiaques. A la suite des travaux des structuralistes comme Jean-Pierre Vernant et de Marcel Détiéne, la mythologie grecque est l'objet d'analyses comparatives en Anthropologie et en Histoire de l'art, comme nous l'avons vu avec le **Rituel du serpent**. Lors de l'exposition **Les Maîtres du désordre**, les cultes à mystères dionysiaques figuraient en bonne part aux côtés des rituels chamaniques².

Le feu est sexué dans beaucoup de traditions mais il est comme dans le thème des ménades systématiquement associé à la fertilité des champs :

« *Des feux de joie on tire des cendres qui vont féconder les champs de lin, les champs de blé et d'orge. Cette première preuve introduit une sorte de **rationalisation inconsciente** qui oriente mal un lecteur moderne facilement convaincu de l'utilité des carbonates et autres engrais chimiques. Mais voyons de plus près le glissement dans les valeurs obscures et profondes. Ces cendres du **feu forcé**, on les donne, non seulement à la terre qui doit porter les moissons, mais on les mêle à la nourriture du bétail pour qu'il engraisse. Parfois c'est pour que le bétail multiplie. Dès lors le principe psychologique de la coutume est patent. Qu'on nourrisse une bête ou qu'on engraisse un champ, il y a, au delà de l'utilité claire, un rêve plus intime, et c'est le rêve de la fécondité sous la forme la plus sexuelle. Les cendres des feux de joie fécondent et les bêtes et les champs car elles fécondent les femmes³ ».*

¹ Gaston Bachelard, **La Psychanalyse du feu**, texte de 1949, Paris, Gallimard-Idées, 1965, p. 58.

² Dir. Jean de Loisy et Bertrand Hell, **Les Maîtres du désordre**, Paris, Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais – Musée du Quai Branly, 2012, p. 374 et suivantes.

³ Gaston Bachelard, *op-cit*, p. 59 – 60.

Il y a une dualité entre le « *feu utile* » ou « *objectif* » et le feu symboliquement relié aux mystères de la vie. Bachelard montre que l'analogie entre le feu et le désir se retrouve dans beaucoup de civilisations où les femmes inventent et transmettent le feu. Il donne en exemple un mythe australien où les femmes cachent le feu dans leur vulve pour que les hommes ne puissent pas le voir¹. L'analogie avec les ménades semble évidente.

La calcination dans ma pratique s'inspire beaucoup de l'œuvre de Yannis Kounellis, mais elle ne s'inscrit pas exactement dans sa démarche. Comme le dit Bruno Corà, les éléments naturels, tels que le feu, la terre, le charbon, la laine, les plantes dans l'œuvre de Yannis Kounellis ne sont pas une évocation d'un univers primitif archaïque ou mythique, alors que je m'inscris quant à moi dans cette survivance des mythes. Pour Yannis Kounellis, les éléments ou les actions, dont la calcination, permettent de faire entrer dans le domaine du langage des choses communes appartenant au quotidien et à l'éthos populaire. Pourtant le feu possède chez lui aussi une symbolique qui le plonge dans l'humanisme et fait resurgir des traits caractéristiques du « pathos médiéval ».

« La fumée comme signal noircit les icônes, crée des ombres, évoque des nuages et dans ses mouvements peut rappeler les chevelures des femmes² ».

Mais, il y a chez Yannis Kounellis la volonté d'esquiver les références classiques, que ce soient celles de la mythologie, de l'histoire grecque, de l'Antiquité ou du christianisme. Il préfère se référer à l'histoire de la Grèce contemporaine sans pour autant être didactique. Certaines œuvres semblent pour ainsi dire le rattraper et sont comme des mises en scène d'un théâtre d'ombres comme il l'exprime au même Bruno Corà dans un entretien en 1980 :

« Les meilleurs d'éclaircissement se sont en tournant autour. Il y a de très nombreux niveaux, qui représentent plus que deux désirs préalables ; pour moi cela représente la fumée... Car je me rends compte qu'il est difficile d'expliquer le pourquoi de la « fumée »... Inutile de te dire que dans mon esprit il y a tout un parcours... Il y a pourtant des silences reconnaissables... »

¹ *Idem*, p. 65.

² Bruno Corà, « Yannis Kounellis, L'Avenir de la forme dans la qualité de l'amour », in *Kounellis*, Dir Gloria Moure, Paris, Editions du Cercle d'art, 1991, p. 20.

cette idée du silence, comme forme, que l'on éprouve ; on éprouve les paysages, on éprouve même des sentiments dans ces silences¹ ».

On voit bien que Jannis Kounellis tente de s'extraire des thèmes auxquels son œuvre semble faire allusion pour « signifier le feu et la fumée directement », sans passer par le prisme de la littérature, du mythe ou de l'histoire. La fumée existe pour lui en tant que telle : « *Dans la fumée, il y a beaucoup de christianisme, la fumée crée des ombres, beaucoup plus que des fantômes, ce qu'elle crée est réel²* ». Néanmoins, ce qui est frappant c'est que l'ensemble de son œuvre semble plonger ses racines dans la culture de la Grèce classique ou byzantine. Comment ne pas penser à Saint Jean Chrysostome « Saint Jean Bouche d'or » avec cette photographie de l'artiste portant « *une bouche d'or* » en 1972 ou à Penthée avec l'installation d'un corps démembré en 1973 (Fig. 64).



Fig. 64. Jannis Kounellis, deux œuvres sans titre de 1972 et 1973.

J'ai employé pour ce travail de calcination, qui n'en est qu'à ces débuts, la combustion directe avec un chalumeau à gaz (ceci davantage pour la poupée des *Saints Innocents* de l'Annexe 2) et la calcination au four. Cette dernière technique correspond bien à un travail chimique sur la matière. Il s'agit de dégager le dioxyde de carbone du matériau. C'est le

¹ Entretien avec Bruno Corà, « Sur l'histoire, la langue, les malentendus, le théâtre », publié dans la revue AEIUO, septembre 1980, repris dans Jannis Kounellis, *Odyssée lagunaire*, Paris, Daniel Lelong éditeur, 1990, p. 94-95

² *Idem*, p. 103.

procédé dit aujourd'hui de la « *perte au feu* » ou « *LOI* » (« *loss on ignition* » en anglais) ; une perte de masse qui résulte de l'échauffement d'un matériau. Si je compare le dessin et la calcination, c'est que le fusain est réalisé à peu près dans des conditions semblables à celles que j'ai utilisées pour calciner les couronnes (Fig. 62 et 63). Je fais également allusion au dessin car ces compositions sont très proches des dessins à l'encre de *l'Album Sapphô*. Elles reprennent cette esthétique assez radicale de la forme noire sur fond blanc que nous évoquons plus haut. D'autres essais sont obtenus par des moyens numériques. C'est le cas par exemple du *Thyrse calciné* (Fig. 67), photographie d'un « thyrse » réalisé avec des végétaux (Fig. 65). Le final est réalisé grâce à un travail de détournage et un montage avec un cliché d'une matière calcinée (Fig. 66).

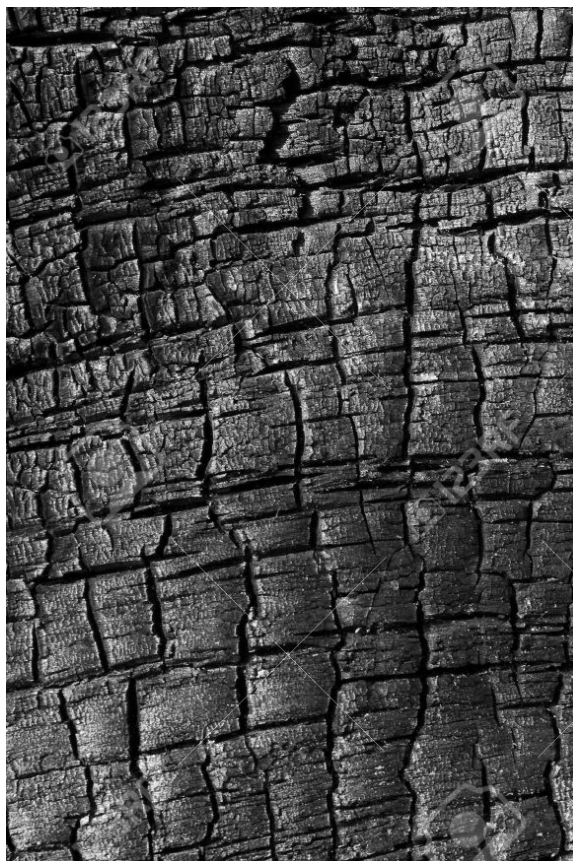


Fig. 65 et 66



Fig. 67. *Thyse calciné*

Les homéoméries

Une partie de cet album est en lien avec d'autres pratiques, qui exhorte une fois de plus à sortir du carnet. En effet, la planche 3 comporte des lettres grecques mais elle n'est pas associée à un texte de Sapphô (Fig. 68). Cette planche succède à deux autres planches : la première, un peu timorée où le texte est reproduit comme s'il s'agissait d'un nouveau cahier d'écolier, c'est une sorte de clin d'œil à mon apprentissage du grec ! La deuxième planche représente une silhouette qui pourrait être celle de la *Ménade au tympanon* ; dans cette composition le texte et l'image, ainsi que les méandres, ne fonctionnent pas ensemble car à ce stade de l'album je n'osais pas encore superposer avec plus de franchise les deux systèmes graphiques.



Fig. 68. *Album Sapphô*, Planche 3

La troisième planche est davantage une représentation des « *homéoméries* » d'Anaxagore (500-428 av J.-C.). Au moment où j'ai réalisé ce travail, j'étais absorbé par la lecture des philosophes présocratiques. Je souhaitais relier la question de la représentation des corps avec leur manière de concevoir la matière et la genèse du cosmos. Dans le *Traité du ciel*, Aristote résume assez bien la vision cosmologique d'Anaxagore :

« Anaxagore soutient, touchant les éléments, une théorie contraire à celle d'Empédocle. Alors que celui-ci en effet déclare que le feu, la terre et les autres éléments semblables sont les

éléments des corps et que toutes les choses sont formées de leur composition, Anaxagore assure le contraire : les éléments, dit-il, ce sont les homéoméries, comme par exemple la chair, l'os et chacune des choses de ce type ; en revanche, l'air et le feu sont des mélanges composés de ces substances et de toutes les autres semences : chacun est en effet un agrégat de tous les homéomères invisibles. C'est pourquoi toutes choses sont engendrées à partir de ces deux corps (car il attribue le même nom au feu et à l'éther) »¹

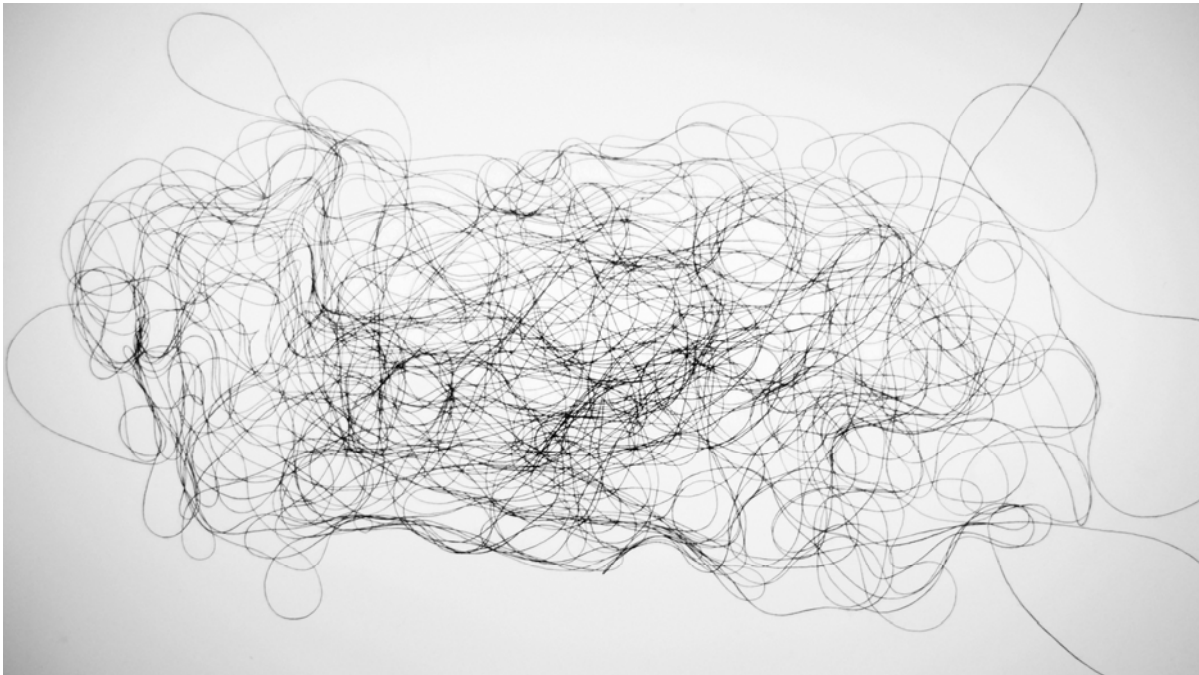


Fig. 69. Matière

Pour Anaxagore, les homéoméries sont des particules qui constituent la matière éternelle. Les corps sont des agrégations et des désagrégations de ces particules. Les homéoméries sont « *les particules semblables* », semblables aux autres, et qui entrent en quantités différentes dans la composition de chaque matière, ce qui différencie chaque corps. Pour les pythagoriciens, tout est constitué par des chiffres, des signes et j'ai associé les deux traditions celle d'Anaxagore et de Pythagore en utilisant la lettre, à la fois comme élément de la composition mais aussi en qualité d'élément autonome.

¹ Aristote, *Traité du ciel*, III, III, 302 a28, cité par Jean-Paul Dumont, *Les Présocratiques*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 637.

C'est ce principe qui m'a donné envie de partir d'une matière brute, comme « magmatique », en l'occurrence un écheveau de fils (Fig. 69, détail de la Fig. 20) qui pour me permettre de former un corps puis de « le démolir », de « le désassembler », pour en faire la matière d'un autre corps (Cf. *Infra*, Chapitre 2, Fig. 20 et 22).

L'autre principe d'Anaxagore est celui de « *l'Intellect* » que l'on retrouve également dans l'esprit directeur, « *le Logos* », chez Héraclite (510-450 a.v. J.-C.), traduit aussi par « *Intellect* ». J'ai réalisé une suite de peintures à la cire et à l'encre (Fig. 70) reprenant le principe de la formation des corps (je présente cette série dans l'Annexe 3). Il s'agissait de provoquer une dislocation de la cire chaude en jetant de l'encre ce qui provoquait la formation d'un corps. Dans cette série, ce que je cherchais à saisir un moment de transformation. L'encre saisie dans la cire chaude provoque la dislocation et la fusion des deux éléments. C'est donc dans le processus de la formation ou de la reformation des corps que j'ai cherché à produire ces ***Homéoméries***.

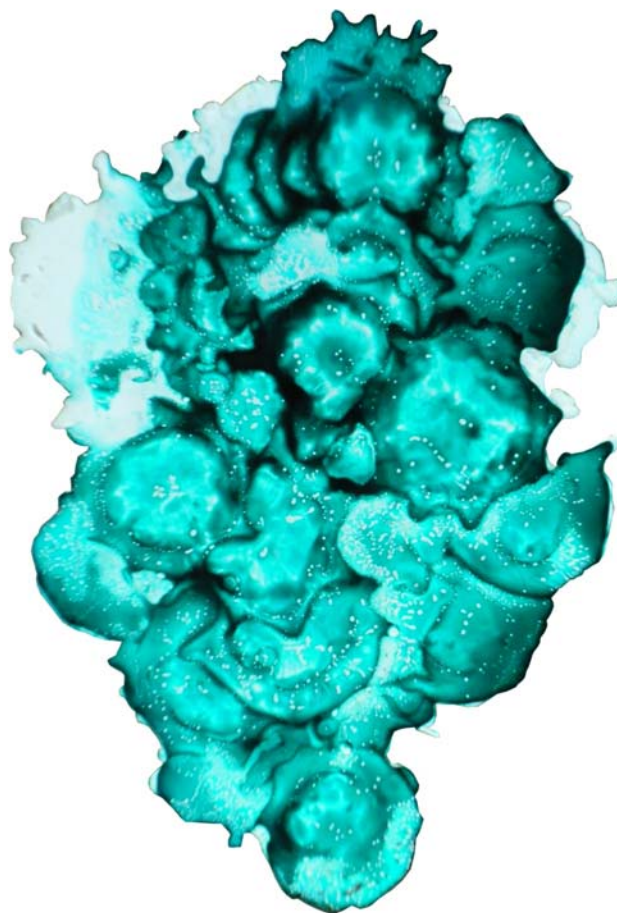


Fig. 70. Série des ***Homéoméries***

Relier les textes des poètes, des philosophes ou des premiers atomistes de l'Antiquité est pour moi au cœur d'une réflexion sur ce qui, à l'époque classique des Ve et IVe siècles, permet de bâtir une civilisation. Une civilisation est un ensemble qu'il est difficile de définir :

« Qu'est-ce que la civilisation ? Je ne sais pas. Je ne peux pas la définir de manière abstraite – pour le moment. Mais je crois que je peux la reconnaître quand je la vois ; et je suis en train de la regarder. Ruskin a dit : « Les grandes nations écrivent leur autobiographie en trois volumes : le livre de leur action, le livre de leurs mots et le livre de leur art. Aucun de ces livres ne peut se comprendre sans qu'on ait lu les deux autres mais des trois le seul auquel on puisse faire confiance est le dernier ». Dans l'ensemble je pense que c'est vrai. ¹»

On sait par exemple qu'Euripide était un disciple d'Anaxagore. On aimerait davantage pouvoir relier la représentation des corps des **Bacchantes** à cette vision du corps formés de particules semblables. Le fait de travailler le dessin à partir de matières comme le sel ou la cendre prend sa source dans ces lectures. L'emploi des matériaux n'est en aucun cas un hasard.

Le plus artiste des historiens

La mise en relation

« L'imagination n'est pas la fantaisie ; elle n'est pas non plus la sensibilité, bien qu'il soit difficile de concevoir un homme imaginaire qui ne serait pas sensible. L'imagination est une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies. Les honneurs et les fonctions qu'il confère à cette faculté lui donnent une valeur telle qu'un savant sans imagination n'apparaît plus que comme un faux savant ou tout au moins comme un savant incomplet. »²

¹ Kenneth Clark, **Civilisation**, Texte de 1969, traduction, Paris, éditions Herman, 1974, p. 16.

² Edgar Allan Poe, **Nouvelles histoires extraordinaires**, traduction par Charles Baudelaire, Paris, éditions Quantin, 1884, p. 1-19.

Les voies artistiques que j'emprunte me relient à l'Histoire de l'art et des civilisations et s'apparentent aux recherches du « *Nachleben der Antike* » d'Aby Warburg. L'histoire de l'art contemporaine redonne aujourd'hui à Aby Warburg une place centrale. On doit à Georges Didi-Huberman et au photographe Arno Gisinger d'avoir mis en scène *l'Atlas Mnemosyne* au Palais de Tokyo lors l'exposition *Nouvelles histoires de fantômes* en 2014. Jean-Hubert Martin a conçu l'exposition *Carambolages* sous l'égide d'Aby Warburg¹, la scénographie est construite comme un sillon boustrophédon ou un serpent et les maîtres-mots de cette exposition sont l'analogie et la mobilité, concepts centraux dans l'œuvre d'Aby Warburg.

Aby Warburg a formé les grands historiens du début du XXe siècle comme Erwin Panofsky ou Fritz Saxl et a contribué à forger le concept d'iconologie. Comme il le dit lui-même, jusqu'alors on se contentait de connaître des œuvres pas de les analyser. Dans l'œuvre de Warburg, la mémoire joue un rôle essentiel mais cette question ne peut pas se poser sans l'évocation de la bibliothèque (Fig. 80).



Fig. 80. Salle de lecture et de conférence de la Bibliothèque d'Aby Warburg à Hambourg après 1926.

Roland Recht a consacré un développement important à la bibliothèque de Warburg dans son essai sur *l'Atlas Mnemosyne*. Il insiste notamment sur les liens entre la mémoire

¹ *Carambolage*, exposition de mars à juillet 2016 Galerie du Grand Palais.

collective et la bibliothèque. Il développe la notion de « spacialisation » et de mise en relation des thèmes des sections souhaitées par Warburg¹. Citant Fritz Saxl, il rappelle qu'en 1884, Aby Warburg était étudiant de l'Université de Strasbourg et que la disposition des salles réalisées par l'architecte Otto Warth permettait une libre circulation entre les différentes salles de séminaires et l'accès également aux différents livres de ces disciplines. Il est probable que le projet de la bibliothèque du **Warburg Institute**, à présent à Londres, ait été envisagé selon ce principe.

« Fidèle à ce qu'il appelait « la loi du bon voisinage », Warburg voulait privilégier un mode d'emploi original de la bibliothèque : au gré de la pérégrination à laquelle se livre le lecteur, il doit pouvoir feuilleter un livre, découvrir en fonction des voisinages suscités par les classements de Warburg un livre classé à proximité de celui qu'il cherchait. De là pouvaient émerger les réponses aux questions posées ailleurs ou permettre de nouvelles questions. C'est ainsi qu'Ernst Cassirer a plus qualifié la bibliothèque de Warburg non pas « comme une simple collection de livres mais comme une somme de problèmes »²

Il s'agit de transversalité des savoirs, mais la complexité du système de Warburg tient au fait qu'il est également un érudit, un savant qui peut s'attarder à des détails avec une grande précision. Cette double lecture, qui mêle savoir fin et recoupements généralistes, lui permet de voir comment les formes circulent à travers les époques et c'est pour cette raison qu'il en vient à formuler le concept de **pathosformel**, « formule du pathos » dans un essai consacré à Dürer en 1905. Ces formules du pathos vont être l'objet des montages de l'**Atlas Mnemosyne**, véritable « anatomie de l'art » et des images à travers les civilisations depuis l'Antiquité où chaque pathologie permet des rapprochements entre des œuvres qui rien au préalable sembler réunir.

Warburg ne considère pas l'histoire comme une science accumulative, ou du moins dont le but serait cumulatif, mais comme un moyen de faire resurgir des principes qui se posent à l'homme à travers les différentes époques et les différentes civilisations. C'est pour cette raison qu'il a pu faire des comparaisons entre les ménades, l'art florentin du Quattrocento et

¹ Roland Recht, « L'Atlas mnemosyne d'Aby Warburg », in Aby Warburg, **l'Atlas Mnemosyne**, Paris, éditions l'Ecarquillé – INHA, 2012, p. 13 – 18.

² Roland Recht, *op-cit*, p. 14

les rituels des Indiens mokis par exemple. Il s'agit donc de faire émerger la connaissance des formes d'expression, l'esprit de leurs essences, leurs histoires et leurs relations. Warburg est un « *historien des images* » comme il se définissait lui-même, mais il invente une véritable anthropologie du monde artistique à travers des études de nature transversale.

« Avec la bibliothèque, on cherche à transformer le matériau métaphorique de l'histoire de l'art en une collection de documents en vue d'une science comparative de la culture, il s'agit d'examiner ensemble l'image et la pensée qui s'y rattachent au plan historique ou psychologique. Cette pensée doit être extraite du mot qui s'offre dans la prose documentaire ou qu'il soit seulement accessible dans l'aire désirée du postulat philosophico-didactique ou dans celle de la nostalgie poétique. ¹»



Fig. 81. Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, Planche 77.

« La force mystérieuse qui relie le pathos des draperies antiques découvertes par Warburg enfant sur les frises du **Pergamon** avec le voile de la **Judith** obtenu par Donatello à travers

¹ Lettre à Otto Lauffer de novembre 1925 cité par Roland Recht, *op-cit*, p. 16, note 33.

une opération d'empreinte, la force temporelle qui relie ce voile florentin avec les froissements de Picasso, les guenilles de Moholy-Nagy ou plus tard les pliages de Hantai et les "chutes" en feutre de Robert Morris, cette force n'est autre que celle du **Nachleben**, la survivance : l'actualité du primitif, la propension de la mémoire, l'éternel présent des métamorphoses. Tel est le travail - extension, intensité, inhérence - telle est la richesse morphologique et signifiante auquel un simple drapé, fût-il "tombé", sait ouvrir les yeux¹ ».

Georges Didi-Huberman a raison de voir dans le travail d'Aby Warburg un travail à l'imagination fertile qui repose sur une sorte d'arbitraire qui sont comme il le dit « *des choix illimités en droit mais toujours limité en faits*² ». Les photographies de golfeurs et de golfeuses de la Planche 77 de l'**Atlas Mnemosyne** ne sont pas du tout une apposition hasardeuse de la part de Warburg (Fig. 81). Comme le souligne Georges Didi-Huberman il est bien question d'assimiler ses golfeuses aux ménades ayant déchiqueté à coups de bâtons le corps d'Orphée. En revanche, Georges Didi-Huberman se montre plus réticents concernant la confrontation entre Médée de Delacroix et une publicité de papier hygiénique. Son système le conduirait-il parfois à « d'irritantes d'inexactitudes »? Il me semble que la marque **Hausfee**, qui est la marque de ce papier est doublement en résonance avec le thème de Médée, car « *Hausfee* » signifie « la fée de la maison ». Cela ne renvoie-t-il pas au fait que Médée est une magicienne, une fée, cantonnée au domicile par Jason avec « des enfants à torcher »? L'œuvre de Warburg est à elle seule un rhizome de références dont l'auteur n'a pas toujours donné de clé, qu'il faut davantage voir comme un système où le spectateur est invité à s'interroger, à opérer des liens dans cette construction arbitraire. Jean-Hubert Martin a parfaitement compris et mis en œuvre ce principe d'exposition à énigme, faisceau d'interrogation, dans **Carambolages**.

Le **pathosformel** qui évoque le thiasse de Dionysos est celui « *du pathos dynamique all'Antica* » comme nous l'avons vu³; mais une lecture approfondie des thèmes dionysiaques me conduit, au regard de l'analyse warburgienne, à interpréter **Catwoman**, l'égérie punk de Malcom Mac Laren et des Sex Pistols (Fig. 82) comme une forme moderne

¹ DIDI-HUBERMAN Georges Didi-Huberman, **Ninfa moderna**, « *Essai sur le drapé tombé* », Paris, Gallimard, 2002, p. 126

² Idem, p. 134.

³ Cf. *Infra*, p. 28 – 29

de ménade. Sauvageries, violences, marginalité, danses frénétiques, vêtements déchirés, etc. Une des chansons du film *The Great rock'n roll swindle* de Julian Temple était « *Who killed Bambi* ». Il y a une potentielle actualisation du mythe par la reconnaissance de cette survivance, ce *Nachleben de Antique*, dans une expression contemporaine. La démarche d'Aby Warburg est très proche d'une démarche artistique. Construction analogique de références et « images épinglées », on peut comparer ce travail d'historien à la recherche artistique fondée sur l'intuition, la compréhension, le recouplement de données et la mobilité.

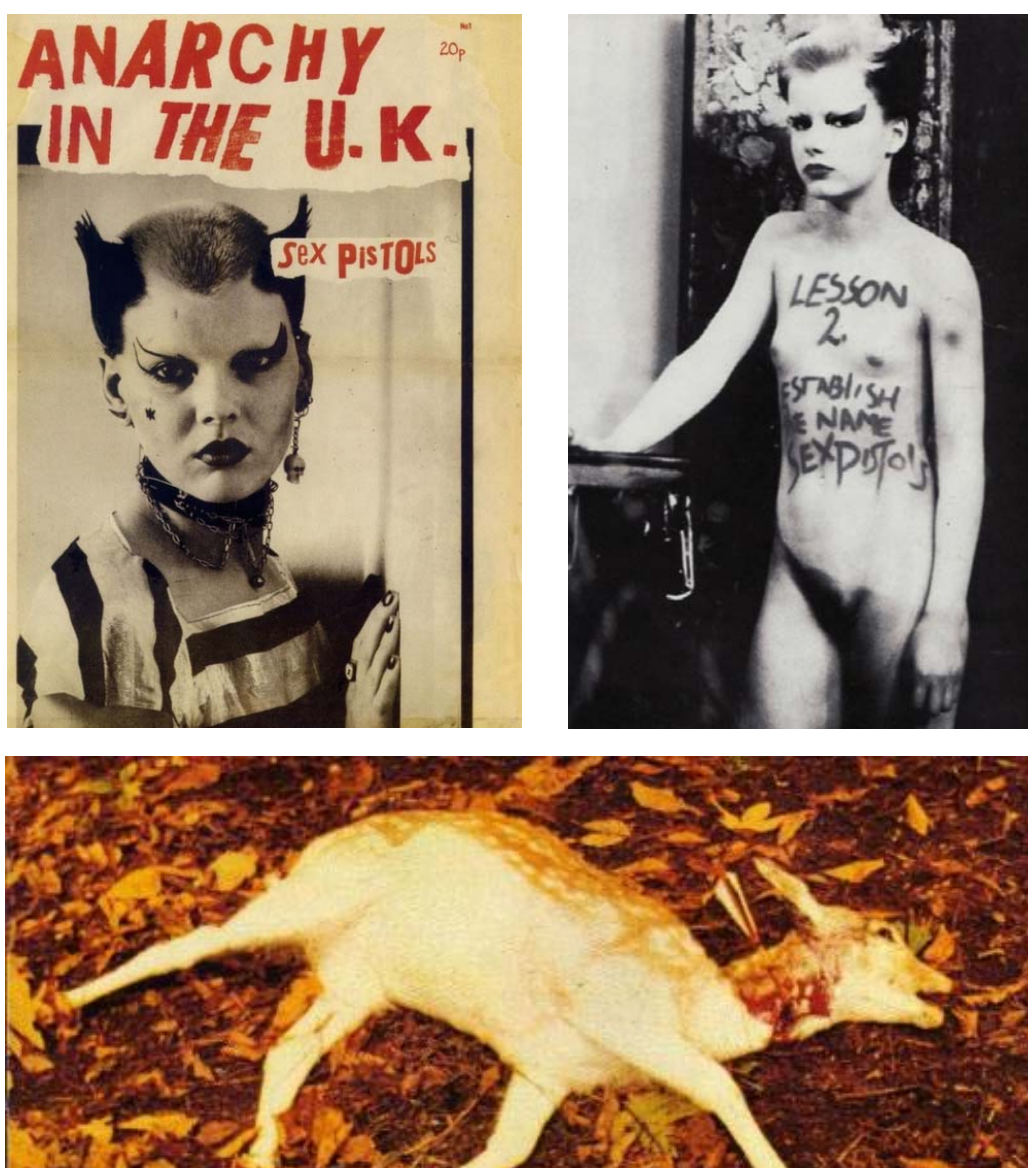


Fig. 82. Julian Temple, images du film *The Great rock'n roll swindle*, 1979.

Des œuvres qu'a priori tout éloignait (l'histoire, le contexte, les rituels, les récits et les traditions) présentent pourtant des analogies un *pathosformel* commun. L'enquête n'est plus la connaissance d'un cas singulier ou la quête de connaissances sur des domaines variés. L'enquête est révélatrice de « *rendez-vous secrets* »¹ comme le dit Giorgio Agamben qui manifeste la survivance non pas directement des thématiques, parfois cela peut être le cas, mais d'une expression de l'homme à travers l'art. Aussi les *pathosformel* d'Aby Warburg permettent d'identifier une donnée anthropologique de portée quasi universelle et bien au-delà des thèmes.

La plus historienne des artistes

La mise au jour



Fig. 83. Taryn Simon, *The Picture collection*, 2013.

On peut comparer le travail d'Aby Warburg à la démarche artistique de Taryn Simon. Il ne s'agit pas de faire un rapprochement formel, auquel on peut penser mais qui serait en l'occurrence assez mal venu. Il s'agit davantage de voir comment l'historien tout comme l'artiste enquêtent et sont conduits à révéler ce qui n'est pas donné, ce qui est dissimulé. Comment l'enquête met au jour ces données ?

Dans une œuvre de 2013, *The Picture collection* (Fig. 83), Taryn Simon met en relation le catalogue qui a permis de classer les photographies de la *Bibliothèque de Mid-Manhattan* à New-York, bibliothèque qui conserve 1,29 million de tirages, et la recherche d'images par Internet. Le catalogue de cette bibliothèque comporte 12 000 rubriques. Le fait d'avoir un si grand nombre de rubriques est dû à la nature des documents conservés, à chaque arrivage,

¹ Cf. *Supra*, p. 116-117

que l'image soit précieuse ou simplement découpée dans un magazine, on peut ajouter une nouvelle rubrique. Cette démarche de classement et de conservation place donc le hasard comme mécanisme de son organisation. Les conséquences d'une telle logique sont bien résumées par Diego Rivera, qui s'est servi de ce fond documentaire. Il a remarqué que ces vastes archives continueraient d'influencer longtemps les visions contemporaines de l'Amérique. Cela veut dire que les « accidents » d'aujourd'hui pourraient bien être les fondements de la compréhension collective de demain. Cette idée manifeste une volonté d'accumulation pléthorique et une volonté hégémonique de s'appropriier les représentations du réel. Dans *The Picture collection*, qui se présente comme une série, Taryn Simon fait la démonstration que les images d'une même rubrique ont été associées par une pure analogie formelle. Elle met au jour que ce classement d'images anticipait et conditionnait la recherche par Internet. On décèle donc une même logique entre ce fond documentaire et *Google image*.

*« Taryn Simon met en lumière le besoin irréprensible d'archiver et d'organiser les informations visuelles, et révèle les mains invisibles à l'origine de systèmes de collecte apparemment neutres. Elle voit dans cette immense archive un précurseur des moteurs de recherche sur Internet. Ce futur autrefois des plus improbables apparaît aujourd'hui au cœur de la **Picture Collection**. L'analogique y préfigure le digital et l'histoire – sa classification, sa matière – semble faire l'objet d'une projection.¹ »*

C'est exactement ce qu'illustrent les *Autoroutes* ou les *Costumes* (Fig. 84). Taryn Simon est sémiologue de formation. Son œuvre permet de révéler, au sens strict de mettre au jour exactement comme une archéologue, ce que ces univers imagiers peuvent produire et comment les sociétés qui les contrôlent peuvent niveler le savoir en mettant toutes les informations sur le même plan.

¹ *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure*, Paris, Musée du Jeu de Paume, 2015.



Fig. 84. Taryn Simon, *The Picture collection*, «Autoroutes» et «Costumes»



Fig. 83. Taryn Simon, *A Living Man Declared Dead and Other Chapters*

Une autre de ces démarches est à l'inverse de croiser les informations pour faire émerger des données cachées, « non-informées ». Son travail est de leur donner une forme. C'est par exemple le cas pour la série *A Living Man Declared Dead and Other Chapters I – XVIII* (*Un homme vivant déclaré mort et autres chapitres I – XVIII*, 2011, Fig. 85) « œuvre-bilan » qui est le fruit d'une recherche de quatre années où Taryn Simon a mené dix huit enquêtes. Elles se présentent comme « une représentation de l'Histoire », une généalogie. Le hasard, une fois encore, semble être la clé des événements. L'artiste exhume des liens non apparents, c'est par exemple le cas pour ces familles en Inde qui ont été spoliées de leurs terres ou les victimes des massacres de Bosnie. Taryn Simon fait un travail d'enquête comme une historienne ou une archiviste patiente. La mise en forme qui semble assez froide permet de faire interagir les documents qui seraient inertes sans cette construction. La mise en relation des données qu'elle propose est comme une cartographie de la destinée humaine.

Chapitre 2

L'objet sujet et figurant

Le statut de l'objet

Les objets anciens possèdent un statut particulier. Ils appartiennent à un système technique aujourd'hui révolu¹. Leur survivance en fait des témoins d'une époque éloignée qui nous apparaît comme fragmentaire. Selon l'archéologue Philippe Bruneau, le travail de l'archéologue devrait consister à entreprendre l'étude de la globalité de l'équipement technique et artistique d'une époque. Il ne s'agirait donc pas de se concentrer sur les objets conservés mais, dans une perspective plus structurale et anthropologique, de les replacer dans un système complet et aujourd'hui en partie disparu². En revanche, les objets patrimoniaux, ces fragments de civilisations disparues, nous apparaissent en effet, comme des témoins égarés dans notre époque. Ce sont des preuves mais aussi des intrus.

Comme je l'ai déjà développé dans les précédents chapitres, je suis immergé dans un environnement artistique et littéraire qui me permet de travailler sur un sujet et en approfondissant mes connaissances de le relier à un faisceau d'autres thèmes. Cela me permet d'échapper, comme je l'ai démontré, à la « didactique artistique » évoquée par Arno Gisinger³. Je suis également immergé dans le monde des objets et je possède le privilège de manipuler des œuvres du patrimoine. Ce rapport à l'objet n'est absolument pas neutre et il implique une familiarité pour ne pas dire une « amitié particulière ». Je prends aussi la liberté de mettre en scène des objets appartenant au patrimoine dans mon travail. Cette démarche est singulière. En effet, il est rare de pouvoir utiliser directement une œuvre d'art conservée dans un musée dans son propre travail artistique.

¹ Le sujet est abondamment traité par Jean Baudrillard dans le *Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968 aux chapitres sur « l'Objet marginal – l'objet ancien » et sur « la Collection ».

² J'ai assuré le commissariat de l'exposition *Archéologie du disparu* (reconstitutions de sites et de monuments détruits) en collaboration avec Remi Rivière directeur de la *Tour Jean sans Peur* (2007).

³ Cf. citation *Infra* p. 4.

L'objet énigme

« En se restreignant à l'absolument certain et en retranchant le doute selon l'usage actuel de l'archéologie, on ne produit pas une image plus « objectivement scientifique » qu'en figurant ce qui n'est que probable ou ce dont l'existence est assurée mais l'aspect incertain, le lacunaire n'est pas plus vrai que l'excédentaire¹. »

L'objet se présente à moi comme une énigme. Si le sujet résiste, c'est qu'il recèle à la fois une part de connaissance et une part d'ignorance. Ce fut le cas pour les statuettes confiées par le Louvre. Je ne découvrais ni la petite plastique grecque, ni les périodes classiques et hellénistiques, ni les thématiques dionysiaques, ni même les figurines de Tanagra. Cela constituait un ensemble hétéroclite de connaissances éparses, plus ou moins dominées. L'objet d'étude est énigmatique et motive l'enquête.

La première confrontation suppose une ouverture thématique large, tant sur le plan littéraire et historique que sur le plan de l'iconographie (cela suppose d'étudier d'autres figures de ménades et d'autres statuettes de Tanagra par exemple). Cela me pousse autant vers les sources littéraires que vers l'analyse des objets.

Le dessin initial comme celui de la **Femme à la chlaina** (Fig. 87) est un dessin de nature documentaire dont l'élaboration permet de bien comprendre comment s'opère la recherche. Je mettrai ce travail sur le même plan que la lecture des **Bacchantes** d'Euripide. Le cheminement serait un peu celui de l'acquisition de connaissances qui s'élabore à partir de livres de vulgarisation, puis de synthèses, pour se pencher enfin sur des ouvrages savants. Il y a un regard élémentaire qui progressivement s'affine par une multitude d'enquêtes graphiques et photographiques, ainsi que par la manipulation.

Les objets me sont confiés et ma première démarche est de faire une large couverture photographique (différentes vues générales et des détails - Fig. 86 et 86 bis). Cette démarche est une découverte de l'œuvre. Plusieurs observations déterminent les prises de vue. Durant ces préliminaires, une véritable intimité se crée. La manipulation de l'objet sous la lumière me révèle des détails inattendus. Souvent les conservateurs me demandent mes

¹ Philippe Bruneau et Philippe Fraisse, *Le Monument à abside et la question de l'Autel de cornes*, collection Exploration archéologique de Délos, Editions de Boccard - Ecole Française d'Athènes, 2002, p.81.

observations car je suis, avec les restaurateurs, l'un de leurs collaborateurs qui regarde le plus longtemps l'objet étudié. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, l'essentiel ce travail ne servira à rien de tangible ; ce sont des observations indicibles et qui n'apporteront rien, ni au discours, ni au dessin. En revanche, cette intimité permet la connaissance de l'œuvre. En négatif, elle nous fait comprendre sa fabrication. Par la manipulation et la pensée, on peut « re-fabriquer » un objet en découvrant les traces du déplacement de l'outil et le geste qui le permettaient. Cette intimité est présence.



Fig. 86. Cliché de la *Dame à la chlaina* réalisé lors de l'étude



Fig. 86 bis. Cliché de la *Dame à la chlaina* réalisé lors de l'étude

La manipulation de l'objet me permet donc d'établir un lien avec l'artiste qui a réalisé l'œuvre. Le contact physique avec l'objet, sa réalité et sa forme me font entrapercevoir ceux qui l'ont utilisé dans l'Antiquité et depuis l'Antiquité¹. Mon esprit opère un va-et-vient entre mes connaissances et mes observations.

Je dessine ensuite à partir de photographies devant l'objet. J'utilise certaines de ces photographies comme fond, afin d'avoir des proportions justes et précises. Ainsi je me concentre sur les détails et non sur les proportions. Cela a pour but de ne pas rechercher d'effet mais bien de comprendre la morphologie de l'objet. C'est une phase de « reconstruction » plus que de représentation. Le travail de dessin au trait et en valeur de gris (Fig. 87) permet de faire l'abstraction des colorations encore observables, des épaufrures et des éléments qui peuvent apparaître encore confus, comme on peut le voir sur le cliché de référence. Il y a une démarche cathartique. Grâce au dessin certains

¹ Ces objets ont appartenu parfois à des célébrités. C'est le cas pour la *Ménade au tympanon* dite également *Ménade Pozzi* du nom de son propriétaire le Docteur Samuel Pozzi, figure du tout Paris, ami avec Adrien Proust et qui sera l'un des modèles du Docteur Cottard dans la *Recherche du temps perdu*.

éléments se révèlent. Le modelé des plis sur le ventre ou la structure de la nébride n'apparaissent pas aussi clairement sur la photographie de la **Femme à la Chlaina** (Fig. 87).

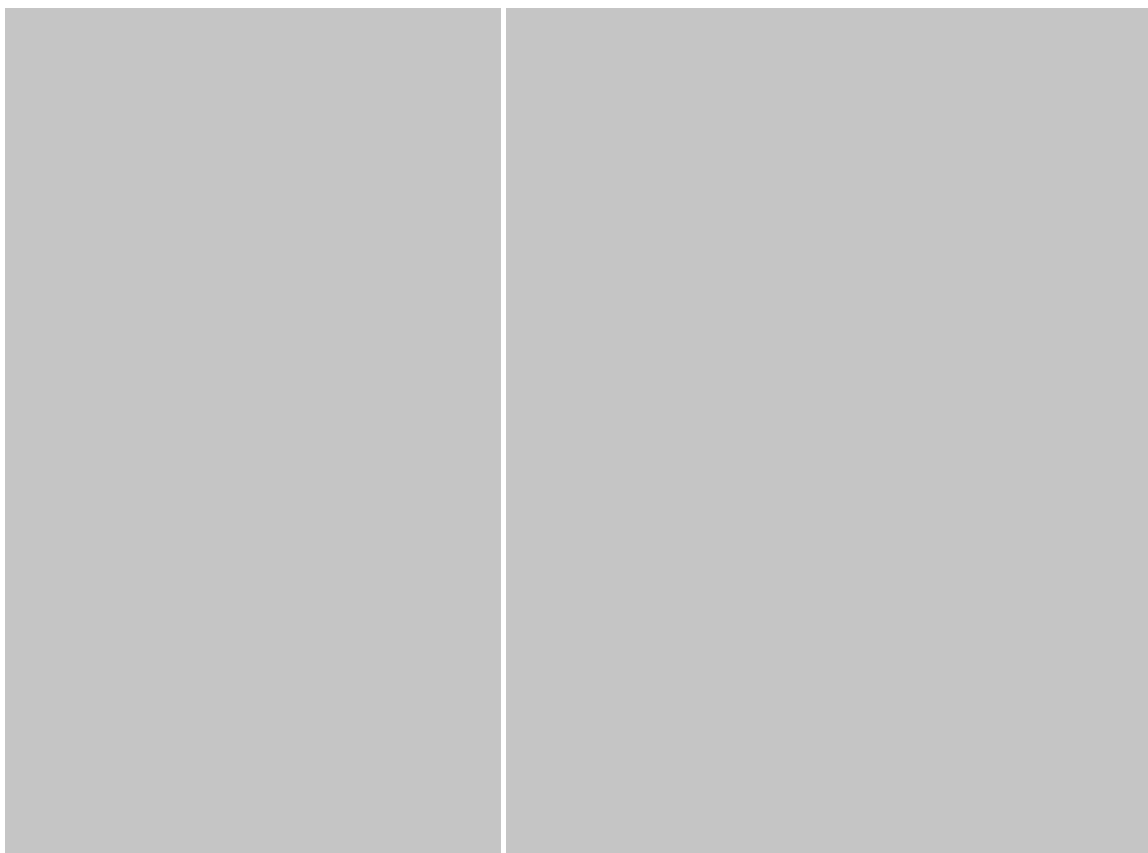


Fig. 87. Dessin documentaire de la **Femme à la chlaina**, dite « **Dame Baillehache** » et Cliché utilisé pour le dessin. © Copyright Louvre - LMF

L'enquête aide à se familiariser avec l'objet, mais aussi à relever des indices qui peuvent lever des inconnues documentaires. Ce travail à mi-chemin entre le plasticien et l'archéologue situe mieux la position inconfortable du dessinateur archéologique (« mi-archéologue », « mi-praticien ») jamais reconnu comme l'un ou l'autre. Renvoyé par les archéologues dans l'univers des artistes et par les artistes dans celui des archéologues...

Les travaux qui résultent de ces observations traduisent la résolution de beaucoup d'énigmes de l'enquête, même si bien souvent les observations qui sont faites ne débouchent pas sur des analyses remarquables que le dessin mettrait au jour.

Anachronisme et contemporanéité

Selon Jean Baudrillard, les objets anciens fonctionnent dans la modernité alors qu'on pourrait les croire des vestiges d'un ordre ancien, une survivance d'un système traditionnel et symbolique. Il considère que ces objets ont une fonction :

« Il n'a plus d'incidence pratique, il est là uniquement pour signifier. Il est astructurel, il nie la structure, il est le point limite de désaveu des fonctions primaires. Pourtant il n'est pas afunctionnel, ni simplement dans le cadre du système : il signifie le temps »¹.

Cette notion d'anachronisme suppose deux choses : d'une part que le signifiant de l'objet ancien est renvoyé à la sphère du mythe. Pour ceux qui vivent avec ces objets, cela permet de fuir le quotidien et le présent au profit d'un temps idéal car *« l'évasion n'est jamais si radicale que dans le temps, elle n'est jamais si profonde que dans sa propre enfance »²*. La recherche des origines que suppose la possession de l'objet ancien traduit aussi cette recherche de ses propres origines. C'est d'ailleurs un thème qu'aborde Sigmund Freud dans son analyse de la **Gradiva** de Wilhelm Jensen quand il analyse le délire d'Hanold qui justement confond les époques : *« le modèle lui paraît être quelque chose « d'aujourd'hui » au meilleur sens du terme, comme si l'artiste avait fixé « d'après la vie » la jeune femme qui marche dans la rue »³*. Le personnage d'Hanold est, en effet, égaré dans le temps entre l'Antiquité et son époque. Il est aussi perdu entre le délire et la réalité qui lui font prendre Zoé, son amie d'enfance pour un personnage qu'il invente et dont il invente même le nom : « Gradiva ». Le texte de Jensen, quand Hanold reconnaît enfin son erreur, est d'ailleurs terrible : *« tu es bien Zoé... ma camarade d'enfance si bonne, gaie, malicieuse... ce qui est étrange... - C'est que quelqu'un doive mourir pour se retrouver en vie ! Mais en archéologie, il*

¹ Jean Baudrillard, **Le Système des objets**, texte de 1968, Paris - TEL-Gallimard, 1992, p. 104.

² *Idem*, p.113

³ Sigmund Freud, **le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen**, texte de 1907, traduction, Paris, Gallimard-Folio, 1986, p ; 192

faut nécessairement que les choses se passent ainsi !¹ ». Dans ce passage, on retrouve jusqu'à la caricature cette quête des origines dont parle Jean Baudrillard.

On peut être plus nuancé sur la vision linéaire et chronologique que suppose son analyse. Si l'objet ancien « *signifie le temps* », cela veut dire que nous nous représentons le temps comme linéaire et que nous percevons une succession d'époques précises. Le postulat de Jean Baudrillard suppose un rapport chronologique et universel à l'histoire. Or il existe d'autres visions du temps et de l'histoire. C'est ce que rappelle Fernand Braudel dans la préface de la ***Méditerranée*** quand il dit : « *Ainsi sommes-nous arrivés à une décomposition de l'histoire en plans étagés. Ou, si l'on veut, à la distinction, dans le temps de l'histoire, d'un temps géographique, d'un temps social, d'un temps individuel. Ou si l'on préfère encore, à la décomposition de l'homme en un cortège de personnages* »². L'histoire n'est pas vécue de manière universelle et sa représentation est relative. Il est probable que pour la plupart des gens, la civilisation grecque ne sera perçue que dans sa globalité sans tenir compte ni de la périodisation, ni de la localisation. Pour d'autres les lieux et les temps sont précis.

C'est ce relativisme culturel qui a permis à Nietzsche d'être plus proche d'Héraclite et d'Eschyle que des hommes de son temps comme le rappelle Giorgio Agamben. C'est dans cet esprit que selon lui il faut distinguer « l'actuel » du « contemporain » :

« Les historiens de l'art et de la littérature savent qu'il y a entre l'archaïque et le moderne un rendez-vous secret, non seulement parce que les formes les plus archaïques semblent exercer sur le présent une fascination particulière, mais surtout parce que la clé du moderne est caché dans l'immémorial et le préhistorique. C'est ainsi que le monde Antique se retourne, à la fin, pour se retrouver, vers ses débuts ; l'avant-garde, qui s'est égarée dans le temps, recherche le primitif et l'archaïque. C'est en ce sens que l'on peut dire que la vie d'accès au présent a nécessairement la forme d'une archéologie. Celle-ci ne nous fait pas remonter à un passé éloigné, mais à ce que nous ne pouvons en aucun cas vivre dans le présent. Demeurant non vécu, il est sans cesse happé vers l'origine sans pouvoir jamais la rejoindre. Le présent n'est rien d'autre que la part de non-vécu dans tout vécu, et ce qui empêche l'accès au

¹ Wilhelm Jensen, *Gradiva*, Fantaisie pompéienne, texte de 1903, traduction, in Sigmund Freud, ***le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen***, Paris, Gallimard-Folio, 1986, p. 128

² Fernand Braudel, ***La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II***, tome 1, texte de 1949, Paris, Armand et Colin-le Livre de poche, 1990, p. 18.

*présent est précisément la masse de ce que, pour une raison ou pour une autre (son caractère traumatique, sa trop grande proximité) nous n'avons pas réussi à vivre en lui. L'attention à ce non-vécu est la vie du contemporain. Et être contemporains signifie, en ce sens, revenir à un présent où nous n'avons jamais été. »*¹

C'est donc grâce à ce « rendez-vous secret », que nous pouvons être dans un temps et un lieu qui ne sont pas le présent. C'est une des clés de la définition de la « Personne sociale » dans la ***Théorie de la Médiation*** de Jean Gagnepain qui nous permet de réaménager le réel par rapport à une condition de « Sujet animal » de nature grégaire.

*« C'est la mort et la dette qui, constituant les deux faces de la même personne, nous font sociaux. Capacité d'abstraction, qui détermine que, dans toute société, jamais la personne n'a de limites temporelles, spatiales ou de milieu, du sujet. La personne est toujours hors du temps, hors de l'espace et hors milieu. Nous tendons vers une éternité, ubiquité, homogénéité sociale. C'est ce qui fait que jamais la personne n'apparaît ou ne disparaît avec le sujet. L'enfant est dans le désir du parent. Et partout il y a le rituel des « obsèques » (du latin **obsequia** « cela continue »), cérémonie dans laquelle on dit : « tu n'est pas mort ». Rite qui atteste que la personne n'est pas morte avec le sujet. »*²

L'homme réaménage sa société et son temps, c'est ce qui nous permet de fréquenter « nos contemporains » et nous met à distance du monde actuel. On retrouve ici la conception nietzschéenne de Giorgio Agamben. On peut alors lire autrement le texte de Jensen sur la manière dont Hanold vit littéralement comme un contemporain des habitants de Pompéi :

« Qu'en dehors de ces objets venus d'un lointain passé il pût exister aussi un présent autour de lui, voilà ce que son esprit avait le plus grand mal à soupçonner. De son point de vue, le marbre et le bronze n'étaient pas des matières mortes, c'était plutôt l'unique réalité vivante, c'était là que s'exprimaient réellement l'idéal et la valeur de l'existence humaine. Ainsi se

¹ Giorgio Agamben, ***Qu'est-ce que le contemporain ?***, Rivages poche, Paris, 2008, p.36-37.

² Jean Gagnepain, ***Leçons d'introduction à la Théorie de la Médiation***, Série ***Anthropologiques*** n°5, Bibliothèque des cahiers de l'institut de linguistique de Louvain – La – Neuve,, Louvain, Peeters, 1994, p. 133.

trouvait-il installé entre ses murs, ses livres et ses reproductions d'œuvres d'art, sans avoir besoin d'aucune autre fréquentation, .../... »¹

Sans bien sûr faire d'analogie avec la démarche extrême d'Hanold, je pense que la fréquentation des objets de l'Antiquité nous permet, avec la lecture des textes, de gommer autant que possible la distance que le temps ou la divergence des cultures et des civilisations place entre ces œuvres et nous. Ce que Marguerite Yourcenar appliquait aux grands mythes dans *En Pèlerin et en étranger*² peut donc se dire aussi de l'histoire ou de la fréquentation des œuvres du passé.

En revanche, nous pouvons suivre Jean Baudrillard quand il dit que « *la collection est toujours un processus limité, récurrent, son matériel même, les objets, est trop discontinu pour qu'elle s'articule en une réelle structure dialectique* »³. Dans son ouvrage, il n'envisage que l'objet ancien et la collection privée, qui est une manière de s'accaparer la culture et l'objet. La démarche scientifique permet de produire la connaissance et la compréhension de l'histoire à partir d'œuvres du patrimoine. Jean Baudrillard distingue d'ailleurs très bien ces deux attitudes « *la collection d'objets anciens* » comme penchant morbide et « *la collection de faits et de connaissances* »⁴ qui relève, quant à elle, de la science et de la mémoire.

La mise en scène des objets

Mon travail de dessinateur archéologique et de professeur d'histoire de l'art me conduisent à être au contact d'objets dans un cadre professionnel. Ces objets sont pour moi un matériau d'étude qui justement m'aide à produire de la science et de la mémoire. Je ne m'attarderai pas de nouveau sur la manière d'étudier un objet dans cette perspective. Une part de ma démarche artistique, en revanche, ne les considère plus comme des sujets mais comme des « figurants ». En effet, il s'agit d'un travail photographique et je préfère ce terme

¹ Wilhelm Jensen, *op-cit*, p. 47

² Cf. *infra*, p.23.

³ Baudrillard, *op-cit*, p. 150.

⁴ *Ibid.*

de figurant à celui de sujet. L'objet n'est pas sujet de représentation par des moyens graphiques ou picturaux, il est mis en scène. Enfin et cela est singulier, il m'est arrivé de pouvoir prendre l'objet étudié, le bien patrimonial, comme matière d'œuvre.

La photographie artistique



Fig. 88. *Figure fuyante 1*

Les séries *Figure fuyante* (Fig. 88 et 89) et *Νεκρία* (Fig. 90) ont le statut de photographies artistiques. Elles ont été faites sans autorisation. Il est cependant interdit de réaliser des clichés au Louvre sans une accréditation spéciale et en précisant l'usage des images réalisées. Si j'ai fait part aux conservateurs de ce travail, j'en ignore le statut au regard de l'institution. Cette notion de clichés dérobés, mais surtout de visions fugitives, fait partie de ma démarche.

Les missions que j'effectue pour le Louvre sont quant à elles, encadrées par un ensemble de règles. Il m'est impossible de manipuler les objets en toute liberté. Je dois me contenter de les déplacer sur un espace dévolu à l'étude. Je m'attarde sur ces détails techniques et ces questions de statut, car la nature de la mise en scène est limitée de droit.



Fig. 89. *Figure fuyante 2*

J'ai été très sensible à ce thème de la vie non vécue, à ce monde de l'Hadès et de la *Nekyia*. Les figurines de Tanagra m'ont semblé être des représentations de jeune filles ou de jeunes femmes défuntées. J'imaginai à travers elles la douleur et l'amour de ceux qui les avaient perdues. C'est donc ce monde des ombres que je voulais traduire par la photographie. Des ombres fugaces qui semblent déjà n'être plus des corps. Ma première série s'attache à représenter cette quasi absence par l'ombre portée de l'objet. Le cliché de la *Figure fuyante 2* (Fig. 89) n'a même plus de lien formel avec la *Dame Baillehache* qui pourtant produit cette ombre. Le dessin archéologique est à l'inverse « une mise en lumière », en volume et en couleur de l'objet. Les thèmes de l'ombre ou de la « *vapeur légère* » de l'esprit du défunt, se trouvent décrits avec intensité au chant XI de l'*Odyssee*¹ mais aussi au Livre X des *Métamorphoses*, lors de l'épisode d'Orphée aux enfers.

« Elle était parmi les ombres récemment arrivées au ténébreux séjour. Elle s'avance d'un pas lent, retardé par sa blessure. Elle est rendue à son époux : mais, telle est la loi qu'il reçoit : si,

¹ Cf. *Infra*, p. 52.

avant d'avoir franchi les sombres détours de l'Averne, il détourne la tête pour regarder Eurydice, sa grâce est révoquée; Eurydice est perdue pour lui sans retour. À travers le vaste silence du royaume des ombres, ils remontent par un sentier escarpé, tortueux, couvert de longues ténèbres. Ils approchaient des portes du Ténare. Orphée, impatient de crainte et d'amour, se détourne, regarde, et soudain Eurydice lui est encore ravie. Le malheureux Orphée lui tend les bras, Il veut se jeter dans les siens : il n'embrasse qu'une vapeur légère.»¹

Comment évoquer cette sensation de présence et cette vapeur légère ? A la faveur d'un incident technique ayant entraîné une intense soufflerie tout au long d'une journée de travail, le papier de soie que l'on utilise pour protéger les œuvres se redressait en permanence. J'ai utilisé cet incident pour mettre en scène la série de la *Νεκρία* (Fig. 90). Ces images sont inspirées par le théâtre d'ombre, dont la tradition en Grèce ne s'est pas perdue depuis l'Antiquité avec le Théâtre de Karagheuz². *Le lien entre le théâtre et le mythe de la caverne dans la République de Platon a été souvent évoqué, on ne rappelle jamais assez que l'on se rendait aussi au Nécromantion* en Epire pour voir et entrer en communication avec des défunts dans l'Antiquité. Il est probable que les figures apparaissaient par des dispositifs assez proches de ceux du théâtre d'ombres ou des *Fantasmagores* du XVIIIe siècle.

La prise de vue à contre-jour donne une ambiance irréelle où la ménade devient une ombre. J'ai repris ce mécanisme dans la *Νεκρία* et le cliché sans titre (Fig. 91) . Cette *skiagraphia*, l'écriture de l'ombre, pour reprendre le terme employé par Jacques Derrida, n'est pas sans évoquer le mythe de l'invention du dessin³.

«.../... ce récit rapporte l'origine de la représentation graphique à l'absence ou à l'invisibilité du modèle. Dibutade ne voit pas son amant, soit qu'elle lui tourne le dos, plus constante qu'un Orphée, soit qui lui tourne le dos ou que leurs regards ne puissent en tout cas se croiser (c'est l'exemple de Dibutade ou l'origine de dessin de Joseph-Benoit Suvée) : comme si voir était interdit pour dessiner, comme si on ne dessinait qu'à la condition de ne pas voir, comme

¹ Ovide, *Métamorphoses*, Livre X, vers 45 – 55, traduction de Thierry Liotard à partir de l'édition Hatier de 1875. *Bibliotheca Classica* de l'Université catholique de Louvain : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/default.htm>.

² *Karaghiósis* ou *Karagheuz* en grec moderne : Καραγκιόζης, est une figure très populaire du théâtre d'ombre dans le monde balkanique et anatolien.

³ Cf. *Infra*, p. 52.

si le dessin était une déclaration d'amour destiné ou ordonné à l'invisibilité de l'autre, à moins qu'elle me naisse de voir l'autre soustraire voir. Que Dibutade, la main parfois guidée par Cupidon (un Amour qui voit et qui n'a pas ici les yeux bandés) suive alors les traits d'une ombre ou d'une silhouette, qu'elle dessine sur la paroi d'un mur ou sur un voile, dans tous les cas une **skiagraphia**, cette écriture de l'ombre, inaugure un art de l'aveuglement. La perception appartient dès l'origine au souvenir. Elle écrit, donc elle aime déjà dans la nostalgie. Détachée du présent de la perception, tombée de la chose même qui se partage ainsi, une ombre et une mémoire simultanée, la baguette de Dibutade et un bâton d'aveugle. »¹

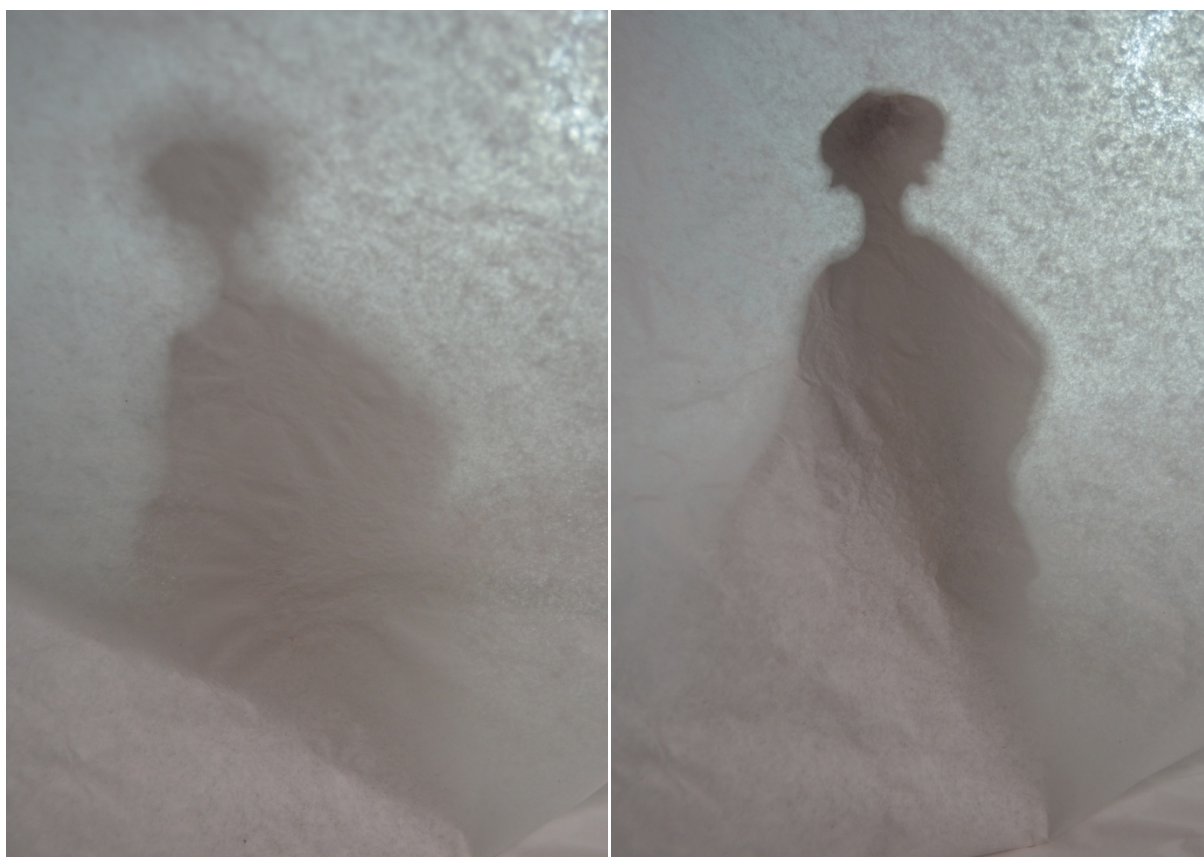


Fig. 90. Série *Νεκρία*

Une de mes installations, « **Comme si on ne dessinait qu'à la condition de ne pas voir** », met en pratique le raisonnement de Jacques Derrida. Il s'agit de la projection d'un cliché de la **Ménade au tympanon** (Fig. 91) à petite échelle au centre d'un tableau entièrement calciné

¹ Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle, l'autoportrait et autres ruines*, Paris, RMN – Parti pris, 1990, p.54.

(Fig 92). La surface projetée à la périphérie est noire, il s'agit donc quasiment d'une projection noir sur noir. Comme il s'agit d'une vidéo projection, j'invite les spectateurs à se placer à droite ou à gauche dans le champ de la projection. Ils dessinent ainsi leurs propres profils sur le tableau noir à côté de celui de la ménade. La calcination du tableau est comparable à celle du fusain, produit lui aussi par une perte au feu. Comme la fille de Butadès et son amant, le spectateur-dessinateur ne peut pas voire ce qu'il dessine.



Fig. 91. Photographie de la *Ménade au tympanon*



Fig. 91. Projection de l'installation

« *Comme si on ne dessinait qu'à la condition de ne pas voir* »

L'utilisation directe de l'œuvre

Mettre en scène des objets, même si cela reste modeste dans ce cas précis, c'est lui assigner un rôle. Dans ce procédé il y a une dimension théâtrale et l'espace devient le dispositif scénique. Comme il s'agit d'un espace et de matériaux actuels, l'objet y intervient de manière intrusive. Il apparaît dans un espace qui ne lui est pas normalement réservé. C'est d'ailleurs l'un des mécanismes de certaines installations et de la place de l'objet dans l'art contemporain. Rosalind Krauss évoque le cas de la sculpture surréaliste où « *l'association de deux entités disparates produit un effet précis : envelopper l'objet dans la temporalité du fantasme*¹ ». Dans le cas du surréalisme la « rencontre fortuite » a pour but de laisser l'expérience profonde et psychique du spectateur livrée à elle-même.

Si cela n'est pas si décalé dans les séries *Figure fuyante* et *Νεκρία*, cela est plus étrange dans le cliché de l'installation « **Comme si on ne dessinait qu'à la condition de ne pas voir** » (Fig. 91 et 92) où l'environnement moderne et technique contraste avec la figure de la ménade. La lampe qui restitue la lumière du jour semble être un immense bouclier comme celui d'une moderne Athéna. Cette réaffectation, ce changement de rôle est une manière de placer l'objet dans une démarche surréaliste au sens où l'entendait André Breton :

« La démarche surréaliste tend à provoquer une révolution totale de l'objet : action de le détourner de ses fins en lui accolant un nouveau nom et en le signant, qui entraîne la requalification par le choix (« Ready made » de Marcel Duchamp) ; de le montrer dans l'état où l'on mis parfois les agents extérieurs, tels les tremblement de terre, le feu et l'eau ; de le retenir en raison même du doute qui peut peser sur son affectation antérieure, de l'ambiguïté résultant de son conditionnement totalement ou partiellement irrationnel, qui entraîne la dignification par la trouvaille (objet trouvé) et laisse une marge appréciable à l'interprétation au besoin active (objet trouvé-interprété de Max Ernst) ; de leur construire enfin de toute pièce à partir d'éléments épars pris dans le donné immédiat (objet surréaliste proprement dit). La perturbation et la déformation sont ici recherchées pour elles-mêmes, étant admis

¹ Rosalind Krauss, *Passage, une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, texte de 1977, traduction, Paris, Macula, p. 128

toutefois qu'on ne peut attendre d'elles que la rectification continue et vivante de la loi. Les objets ainsi rassemblés ont ceci de commun qu'ils dérivent et parviennent à différer des objets qui nous entourent par simple mutation de rôle. »¹

Il existe assez peu de cas dans l'art contemporain où une œuvre d'art est utilisée directement comme matériau d'une autre œuvre, ce qui est un cas de « *détournement de fins* » au sens d'André Breton. On connaît des cas d'utilisation d'objets dans des œuvres. Ce ne sont pas généralement des œuvres connues, elles n'appartiennent pas au patrimoine. On a également des installations ou des œuvres placées dans un contexte historique. Le Louvre pendant une époque, puis le Château de Versailles se sont fait une spécialité de ce type d'inscription depuis le **Double plateau** de Daniel Buren dans le Palais Royal, que Guy Debord attaquait en ces termes : « *Le Néo dadaïsme est le dadaïsme d'état qui ne tire un petit effet de choc qu'en se produisant dans les palais nationaux* »². On sait également qu'Anselm Kiefer a récupéré le plomb de la toiture de la Cathédrale de Cologne pour en faire le matériau de son œuvre.

Le cas le plus connu, je pense, est l'**Erased** de Robert Rauschenberg (Fig. 92). Rauschenberg était depuis longtemps un fervent admirateur de De Kooning et il lui a demandé de lui confier un dessin afin de l'effacer. Il y a eu beaucoup de controverse autour du geste de Robert Rauschenberg car les sentiments qu'il avait pour De Kooning étaient partagés entre l'admiration et le rejet des formes agressives de l'Expressionisme abstrait.

On a considéré le geste d'effacer l'œuvre de De Kooning comme un geste Dada ; c'était je crois, oublier la série des **White paintings** des années 1950-51. Inspiré par John Cage, Robert Rauschenberg travaillait alors sur la notion de vide et de silence. On a beaucoup commenté également le fait que l'image reste partiellement visible et traduisant peut être l'incapacité qu'avait Robert Rauschenberg de se détacher totalement de l'influence de De Kooning.

L'œuvre de Robert Rauschenberg est tout à fait singulière, car elle est à ma connaissance un des rares témoignages de l'utilisation directe d'une œuvre, je dis bien d'une œuvre et non d'un objet, dans la production d'une autre œuvre.

¹ André Breton, « *Crise de l'objet* », texte de 1936 publié dans **Le Surréalisme et la peinture**, Paris, Gallimard, 1979 (réédition), p. 280

² Guy Debord, **Son art, son temps**, 1994

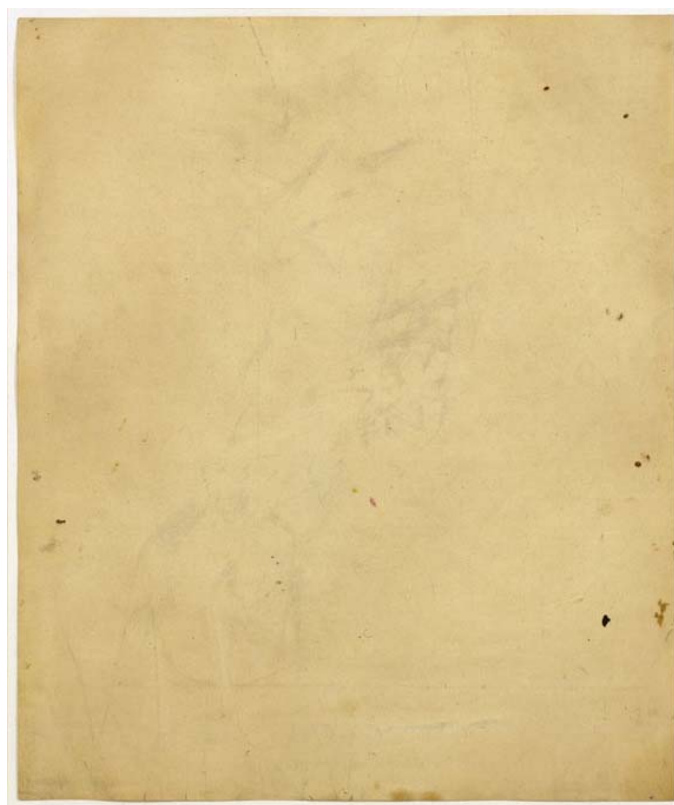


Fig. 92. Robert Rauschenberg, *Erased*, 1953.

Deux dessins pouvant apparaître comme tout aussi étiques que l'*Erased* de Robert Rauschenberg intitulés *Mémoire de Thiase*, sont présentés ici (Fig. 93). Là encore nous avons affaire avec des « œuvres dérobés ». En effet, il s'agit de deux fragments de papier de soie qui servent à placer les œuvres durant le temps de l'étude. Les figurines de Tanagra sont réalisées en argile, matériau de nature friable presque pulvérulent aujourd'hui. Ce processus est inexorable mais il reste néanmoins limité. Cette argile laisse des traînées sur le papier. Il s'agit de dessins qui semblent ressemblant à la trace d'un passage de ménades. L'effet ressemble un peu à un dessin à la sanguine.

Le statut de ces dessins est assez particulier. Il s'agit d'une création réalisée avec une œuvre d'art, objet d'une grande rareté et qui appartient au patrimoine. Il s'agit d'un vestige matériel de céramique attique du IV^e siècle. Ce papier de soie qui est en général jeté après plusieurs séances de travail, est préservé car il recueille un fragment de l'Histoire. Il y a un lien étroit entre la trace de l'objet et la relique. Il s'agit d'une empreinte et d'un emprunt, d'une trace matérielle des figurines de Tanagra et immatérielle par le fait qu'il ne s'agit que de faibles indices. Dans un sens poétique, ces traces peuvent figurer les mouvements

désordonnés du Thiase car le déplacement de l'œuvre au cours de l'étude n'a pas été contrôlé, cela explique le titre ***Mémoire de Thiase***.



Fig. 93. ***Mémoire de Thiase***.

La photographie, le dessin, l'empreinte et la manipulation sont les moyens d'une quête commune de la ***skiagraphia***, l'écriture de l'ombre, c'est-à-dire de rendre présent l'absent. On voit avec le dernier exemple que cette démarche est emprunte d'un caractère sacré car on peut qualifier ce dessin de relique.

« La conception homérique est aux antipodes de ce que l'on peut appeler la conception mystique. Sous le nom de Psyché en tant qu'il désigne un être, Homère retient seulement cette espèce de « double » qui n'apparaît ou ne se réalise qu'au moment de la mort pour être

relégué, fantôme inconsistant, dans un au-delà ténébreux et inaccessible. Quant aux fonctions proprement psychologiques – le Thymos en particulier, qui est vouloir et sentiment – elles sont liées au corps vivant et s'évanouissent en même temps que la vie. »¹

¹ Louis Gernet, *Anthropologie de la Grèce antique*, op-cit, p. 21

Chapitre 3

De la représentation féminine au féminin en actes

Féminisme et études classiques

L'histoire ancienne a beaucoup évolué concernant l'analyse de la place des femmes dans la société grecque aux époques classique et hellénistique. Les historiens positivistes, qui s'appuient sur les textes de l'Antiquité, opposent deux types de rapport que l'homme peut avoir aux femmes, ce qui revient à opposer le modèle spartiate au modèle athénien. Sparte est de tradition Dorienne, c'est une société où la femme avait une place établie, alors qu'en Athènes, une ville de tradition orientale, Ionienne, on avait tendance à isoler les femmes dans un lieu clos, le gynécée. Ces mêmes historiens, toujours à l'appui de la littérature classique, opposent l'épouse, la concubine, la prostituée et l'esclave. Comme on considère que l'homme athénien ne trouve de stimulation intellectuelle qu'en dehors de son foyer, le fait d'avoir commerce avec une hétéra, dont l'équivalence serait plus la geisha que la prostituée, est courant dans la littérature. Avec cette tradition, nous rencontrons le même problème qu'avec l'iconographie dionysiaque des ménades et des satyres; il s'agit d'une littérature masculine et c'est à travers le prisme de la masculinité que l'on a construit ces analyses.

Ce que l'on entend par féminin a été l'objet d'une redéfinition complète grâce aux *women's studies*. Ces « étude de femmes » ont permis le développement de centre de recherche autonome dans les universités américaines des années 1960-70. Pour la Grèce classique c'est avec la parution en 1975 de ***Goddesses, Whores, Wives and Slaves. Women in classical Antiquity*** de S. B. Pomeroy que l'on déplace le problème autour des études du corps, de la sexualité, de l'identité féminine, de la différence et de l'opposition entre les sexes. Dans une démarche scientifique poststructuraliste il s'agit d'étudier les rapports de domination et de pouvoir.

L'introduction du *gender* comme nouveau moyen d'analyse de l'histoire permet de s'affranchir davantage des anciens modèles historiques en proposant un nouveau cadre

théorique qui distingue le sexe biologique et le sexe social. On retrouve très largement dans l'évolution des sciences sociales l'influence des études anthropologiques de Claude Lévi-Strauss. Le *gender* agit davantage sur les représentations et les ressentis d'une communauté ; c'est un outil théorique qui tend à démontrer que les stéréotypes apparaissent également dans les représentations qu'en donne la littérature et que ces modèles sont de nature restrictive. Les travaux de Pauline Schmitt-Pantel¹ et de Nicole Loraux² tentent de placer la question du féminin dans une histoire globale qui dépasse la notion de clivage de communauté ou de sexe pour appréhender l'histoire grecque dans sa globalité en étudiant à part égale le masculin et le féminin.

Nadine Bernard³ a démontré que l'opposition entre le masculin et le féminin n'était pas aussi franche. Beaucoup de rites de passage à l'âge adulte supposent des échanges intersexuels, les jeunes filles spartiates doivent notamment revêtir des tenues d'hommes et s'exercer à des jeux masculins torse nu. Elles doivent se raser la tête et revêtir une simple chlamyde le jour de leurs noces, afin d'accueillir leur époux dans une pièce totalement obscure où les corps se devinent. Ce dernier doit ensuite laisser sa jeune épouse et rejoindre la chambre collective qu'il partage avec d'autres jeunes hommes.

Pierre Vidal Naquet et Jean-Pierre Vernant dans leur étude sur le travail et l'esclavage⁴ ont eux aussi mis en lumière les différents cas où le pouvoir exercé par les femmes est célébré ou critiqué dans la Grèce ancienne. Ainsi les amazones qui vivent dans une contrée imaginaire qui est l'inverse de la cité grecque. Les lemniennes, qui gouvernent une île connue, s'y livrent à des atrocités. Ces monstres humains sont pour une part des êtres qui n'ont pas franchi la barrière qui sépare la sauvagerie de la civilisation. On retrouve le même thème chez Eschyle avec le personnage de Clytemnestre véritable « *femme-homme* », « *femelle tueuse de mâle* »⁵.

¹ Pauline Schmitt-Pantel, *Aithra et Pandora. Femmes, Genre et Cité en Grèce ancienne*, Éditions L'Harmattan, coll. « La bibliothèque du féminisme », Paris, 2009.

² Nicole Loraux, *Les expériences de Tirésias, Le féminin et l'homme grec*, Paris, Gallimard, 1990.

³ Nadine Bernard, *op-cit.*

⁴ Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Travail et esclavage en Grèce ancienne*, Paris, les Editions de la découverte, 1985, réédition Paris, éditions Complexe, 1988.

⁵ *Idem*, p.130.

« *L'union qui joint les couples est traîtreusement vaincue par le désir sans frein qui dompte la femelle, chez l'homme comme chez la bête* »

Eschyle, *les Choéphores*, vers 599 – 601

Le féminin est vu comme excessif, ce qui nous renvoie une fois encore à cet état d'exaltation de l'être primitif que l'on retrouve dans le personnage de la ménade¹. A l'inverse le pouvoir des femmes s'exerce à Sparte dans l'honneur comme le décrit Plutarque. Pierre Vidal Naquet et Jean-Pierre Vernant retiennent deux histoires riches d'enseignement sur les échanges intersexuels dans l'histoire grecque. Le premier concerne les *hybristica* d'Argos rapportées par Plutarque. Ces fêtes commémorent l'audace des femmes de la cité qui ont échangé leurs vêtements contre ceux des hommes pour défendre leur cité victorieusement². Le second rappelle, qu'à Cumès, en Campanie, les femmes ont été données aux esclaves meurtriers de leurs maîtres et que les jeunes aristocrates ont été mis en esclavage. Ces esclaves ruraux sont élevés comme des filles : cheveux longs et bouclés, protégés par une résille, robes brodées, vie à l'ombre des parasols, ils sont baignés et parfumés. Ce sont ces esclaves féminisés qui pourtant reprendront la ville de force comme Denys d'Hallicarnasse en fait le récit. Il peut y avoir permutation de rôles.

Ces échanges entre le féminin et le masculin se retrouvent dans les *Bacchantes* d'Euripide. Tirésias et Cadmos sont habillés en bacchants, costume que revêtit ensuite Penthée. Agavé et ses sœurs sont quant à elles présentées en ménades, portant le thyrses et revêtues de la nébride décrits comme des atours de guerre. Il y a régulièrement une inversion des rôles dans la société comme dans le mythe.

Si on voit des échanges intersexuels, on voit aussi apparaître une véritable concurrence entre les hommes et les femmes dans la Grèce ancienne. Nous avons évoqué l'émulation entre le peintre Pausias et la jeune Glycère, « *la tresseuse de couronnes, qu'il aimait passionnément*³ ». Dans l'histoire grecque, ces rivalités amoureuses s'expriment au moyen de jeux et de concours entre les jeunes hommes et les jeunes femmes :

¹ Cf. la citation de F. Nietzsche *infra* p. 35.

² Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *op-cit*, p. 132.

³ Cf. *Infra*, p. 87.

« .../... les mariages s'accompagnent de jeux. C'est peut-être ici qu'il convient de mentionner la cueillette des fleurs qui apparaît comme un usage rituel. C'est sûrement ici qu'il faut signaler l'emploi des fruits restés symboles d'amour et de mariage que sans doute les jeunes gens des deux sexes se donnent où se jettent. »¹

Dans les fêtes préparant au mariage les jeunes gens se livrent à des jeux dans la nature qui préfigurent la découverte de la sexualité et de la parentalité. Ces fêtes se situent dans les bois, dans les montagnes ou près des ruisseaux, là encore l'idée de concours entre les futurs époux est de tout premier intérêt. Il y a notamment le rituel « des αἰωρα », « les balançoires des Dionysies champêtres » auxquelles Louis Gernet attache beaucoup d'importance pour comprendre les structures anthropologiques de la Grèce antique².

Arts et territoires féminins

Ces notions d'échange entre le féminin et le masculin nous conduisent à rechercher ce qui serait la spécificité d'un sexe. Nous voyons que les apparences, les rôles sociaux et politiques ou les métiers peuvent faire l'objet d'inversions mais aussi de concours. Partant de cette observation nous pouvons nous interroger sur ce qui serait spécifique au masculin et au féminin dans l'Antiquité grecque. Déjà quels apanages, quels territoires seraient définitoire du masculin ou du féminin ? A vrai dire la réponse pourrait paraître assez vite confuse. En effet, la guerre et la politique, que l'on attribue au domaine masculin, peuvent être conduits par des femmes et dans le cas de Sparte cela pouvait être courant. Qu'en est-il du féminin ? Le textile dans la littérature ne semble être exclusivement un travail féminin, au point que Penthée menace Agavé et ses sœurs de reprendre de nouveau la navette :

« Et quant à tes complices, à ces femmes que tu conduisis parmi nous ; je vais ou bien les vendre à l'enchère, ou plutôt arrachant de leurs mains bruyantes l'instrument tendu de cuir sonore, au métier à tisser je les occuperai. J'en ferai mes esclaves.³ »

¹ Louis Gernet, *Anthropologie de la Grèce antique*, op-cit, p. 58-59.

² *Idem*, p. 34 et note 19.

³ *Les Bacchantes*, vers 510 et suivants.

Cependant, on connaît dans l'Antiquité des tisserands et des bordeurs célèbres dont Platon fait référence dans certains de ses dialogues. Il n'y pas de domaine réservé, mais il y a en revanche une domiciliation de la femme dans la société athénienne et un ensemble de tâches et de techniques domestiques comme l'entretien du feu et le travail du textile qui revient majoritairement aux femmes. Les activités féminines ne sont donc pas des contraintes mais des « *habitus* » au sens où l'entendait Pierre Bourdieu :

« .../. rappellez que tout individu commence son existence en étant contraint d'intérioriser une vision culturel de son Moi, vision qui n'a pas créé lui-même et qui, au départ de sa vie, ne peut jamais être l'objet de son choix. C'est là un aspect de ce que Bourdieu a baptisé les « habitus » qui s'enfouissent dans l'individu et donnent sens et direction à ses pensées et à ses actes.¹ »

La ménade est une rebelle. C'est un être sauvage, nous avons eu l'occasion de le développer largement dans les chapitres précédents. Il y a dans cette liberté et cette frénésie qui la conduit à quitter son rôle de femme comme une marginalisation. C'est en ce sens que je l'ai comparée aux punks comme la **Catwoman** des **Sex Pistols**, c'est aussi pour cela qu'elle me semble être une forme de féministe qui conteste la place que les hommes lui assignent dans la société.

Sortir de son rôle

L'art féministe s'est lui aussi interrogé à ses débuts sur ces « *habitus* » qui peuvent devenir des « *dispositifs* », au sens où Michel Foucault et Giorgio Agamben² emploient ce terme, c'est – à – dire un système de contrôle et d'enfermement de l'individu. Certaines tâches domestiques peuvent être vues comme des moyens de domination.

¹ Maurice Godelier, ***Au fondement des sociétés humaines, ce que nous apprend l'Anthropologie***, texte de 2007, Paris, Champs – Flammarion, p. 207 – 208.

² Giorgio Agamben, ***Qu'est-ce qu'un dispositif ?*** Texte de 2006, traduction, Paris, Rivages poche, 2007. G. Agamben cite l'entretien de 1977 où Michel Foucault définit le « dispositif » (***Dits et écrits***, volume III, p. 229 sq).



Fig. 94. Sandy Ogel, *Linen Closet* et Judy Chicago, *Nightmare bathroom*.

C'est ce que démontre la *Woman House* organisée par Mira Schor et Miriam Shapiro en 1972. Les installations comme *Linen Closet* de Sandu Ogel ou *Nightmare bathroom* de Judy Chicago étaient la démonstration d'un système d'asservissement des femmes dans la société occidentale (Fig. 94). La prolifération et l'abondance des objets ou des ustensiles de la maison constituent les éléments d'une critique d'un mode de vie et de ses moyens de production fondés sur le capitalisme. Le féminisme par l'art comme acte se voulait un outil performatif dans le but de modifier la condition féminine et réformer les structures économiques de la société.

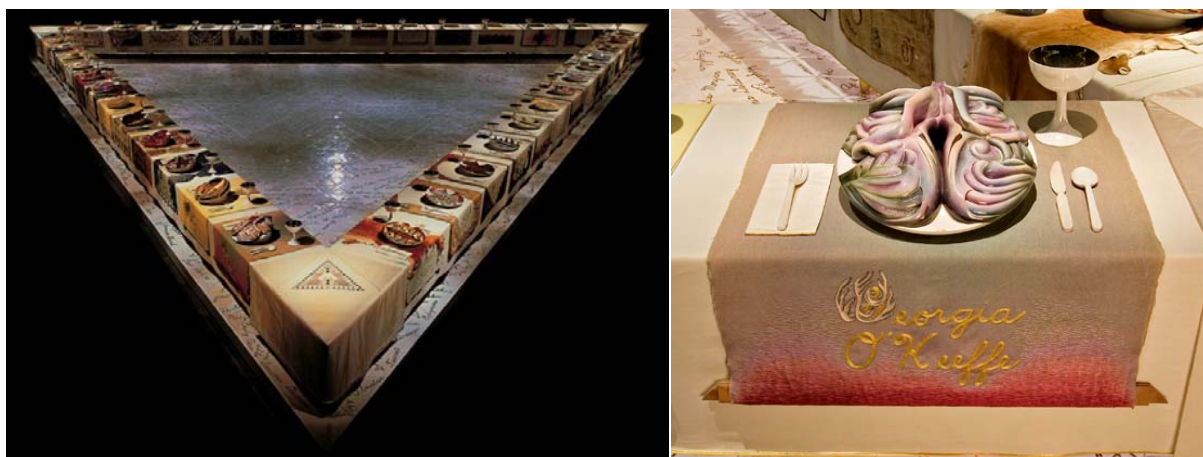


Fig. 95. Judy Chicago, *Dinner party*, vue générale de l'Installation, détail (table de Georgia O'Keeffe), 1974-79, Musée de Brooklyn

Linda Nochlin qui a publié un essai en 1971 intitulé *Why have there been not great women artists ?*, explique que ce sont les inégalités économiques entre les hommes et les femmes ce qui empêchent les femmes de s'émanciper et de devenir célèbres. L'installation *the Dinner party* de Judy Chicago fait directement écho à cet essai historique. Il s'agit d'une grande table de banquet, dressées pour les femmes célèbres à travers les âges. Seulement 39 tables sont dressées pour évoquer les femmes les plus célèbres de tous les temps. Cette limitation est volontaire car il s'agit d'une œuvre militante. C'est une œuvre qui doublement critiquée à l'époque. Il s'agissait d'un travail réalisé par un collectif d'artistes et Judy Chicago se l'est approprié sans citer les autres. Ces 39 assiettes en forme de vulve ont été considérées comme relevant du kitsch féminin discréditant l'artiste dans son action¹.

La critique politique de l'art féministe assez vite a trouvé ses détracteurs. Des artistes de la communauté afro-américaine et sud- américaine y ont vu un art de classe poussant l'artiste cubaine en exil Ana Mendieta à qualifier le féminisme américain comme « *un mouvement de la classe moyenne blanche* » ; un collectif a proposé en 1971 une exposition intitulée *Where we at black women artists*.

L'art féministe est avant tout politique. Il renvoie à la société qui a fabriqué les conditions de cet asservissement de la femme, sa propre image déformée par l'accumulation et l'exhumation de ce qui est caché, enfoui. Il peut aussi renvoyer la société à ses contradictions. *Private room* de Ghada Amer (1998-1999) est une collection de vêtements féminins brodés avec les versets du Coran tantôt laudateurs, tantôt répressifs qui concernent les femmes (Fig. 96). Il est intéressant de constater que Ghada Amer utilise des éléments typiquement féminins comme l'art de la broderie ou des housses pour vêtements féminins, dans son installation. On peut y voir une métaphore des différents costumes que les hommes donnent ou autorisent aux femmes dans les sociétés théocratiques plus ou moins tolérantes. La broderie chez Ghada Amer est une manière d'affirmer sa féminité et sa tradition culturelle dans une perspective critique.

¹ Peggy Phelan, essai, in *Art et féminisme*, Paris, Phaidon, p. 22



Fig. 96. Ghada Amer *Private room*, (1997-2001)

Affirmer son identité

On peut comparer cette réaffirmation du féminin par la pratique avec l'art féministe des années 70 qui s'est réapproprié un territoire spécifiquement féminin. Joyce Kozloff et Miriam Shapiro avec leurs étudiantes du *California Institute of the Arts* ont commencé à étudier les arts décoratifs populaires de chaque civilisation. Ces réalisations ont pris le nom de *Pattern and Decoration Movement*. Le décoratif comme le vernaculaire étaient alors considérés comme péjoratifs. L'artisanat domestique et populaire était une activité de second plan. On méprisait pareillement les travaux féminins. En travaillant sur les motifs issus de la céramique ou de l'art textile, Joyce Kozloff a réalisé une peinture abstraite dont le système géométrique s'oppose à la tradition moderniste. La modernité est envisagée comme un art que les hommes se seraient approprié. *If I Were an Astronomer* de 1977 s'inspire des zelliges marocains et *Sayil* de 1974 reprend librement des motifs de tissage. Il y a une certaine liberté d'interprétation mais cette réappropriation de techniques délaissées et d'ouvrages populaires lui permettait de créer un art féminin. C'est un art de reconquête, la nouvelle délimitation d'un domaine réservé.

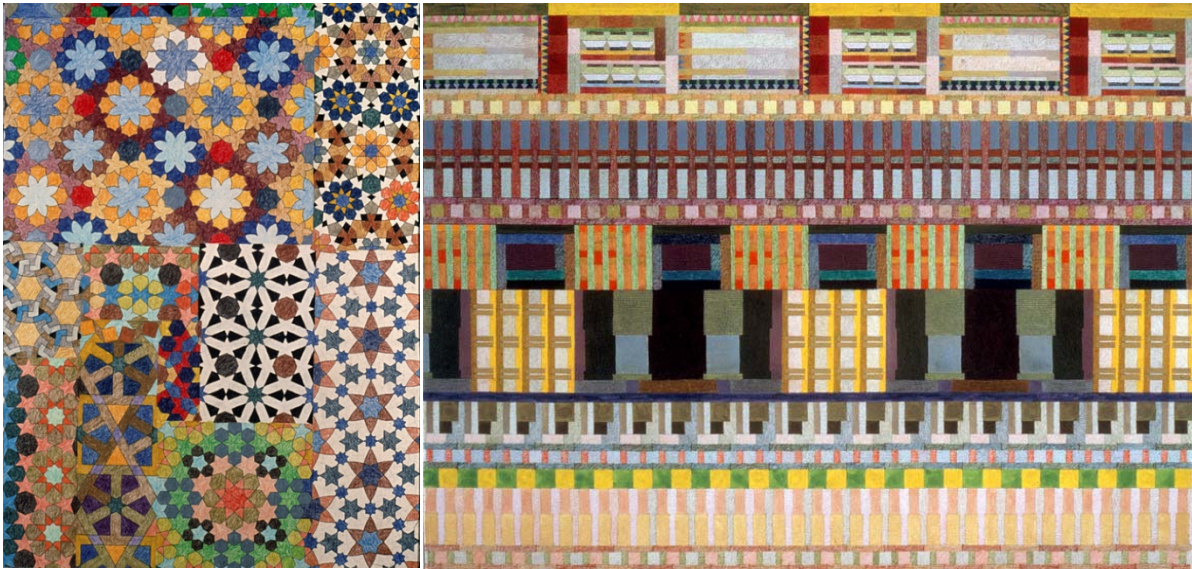


Fig. 96. Joyce Kozloff, *If I Were an Astronomer*, 1977, collage
Sayil, 1974, gouache et crayon de couleur

Les **Femmage**s de Miriam Schapiro vont encore plus loin dans la redéfinition de cet art de femmes, réservé aux femmes. « **Femme** » désigne un certain type de créations réalisées par Miriam Schapiro et ses étudiantes du California Institute of Arts. **Connexion**, une œuvre de 1976 est typique de ces **Femmage**s (Fig. 96). Ces réalisations doivent correspondre à 14 critères dont le premier est d'être l'œuvre d'une femme¹. Ces critères renvoient autant au féminin qu'au domestique. Dans l'esprit de Miriam Schapiro, ce retour à l'histoire des femmes et à leur passé intime et matériel suppose de modifier la conscience que l'on a de soi-même.

¹ 1. C'est l'œuvre d'une femme – 2. Collectionner et récupérer font partie de la création – 3. Le choix des matériaux de revues utilisés dans l'œuvre est essentiel – 4. Le thème a un rapport avec la vie des femmes – 5. L'œuvre contient des éléments cachés – 6. Le thème de l'œuvre s'adresse à un public d'intimes – 7. Il célèbre un événement privé au public – 8. Le point de vue est celui d'un journal intime – 9. Des dessins et des textes calligraphiés sont cousus dans l'œuvre – 10. Elle comporte des images en silhouette qui sont fixées sur d'autres matériaux – 11. Des images reconnaissables apparaissent sous forme de séquences narratives – 12. Des formes abstraites créent un motif – 13. L'œuvre contient des photographies ou d'autres éléments imprimés – 14. L'œuvre est esthétique autant que fonctionnelle.

« La culture féminine restera méconnue tant que les femmes ne regarderont pas leur passé avec des yeux neufs. Pour remédier à cette situation, faut-il rendre l'art traditionnel des femmes plus accessible au grand public ? Comment convaincre les pouvoirs en place de considérer comme digne d'entrer dans l'histoire un art qu'ils jugeaient auparavant mineur ? Ce n'est pas dans l'art grand public il faut chercher la réponse, mais dans le partage d'information de femme à femme¹. »

Ces différentes formes d'art féministes, nous conduisent à nous interroger sur la position des femmes dans la société. La féminisation de la technique en tant que réaffirmation d'un territoire spécifique est une manière de se retirer « *en son particulier* » ; même s'il s'agit pour Miriam Schapiro et Joyce Kozloff de restituer dans le champ de l'art cette identité. On peut alors se questionner sur l'apanage féminin en tant qu'homme.



Fig. 96. Miriam Schapiro, **Connexion**, 1976, collage et acrylique sur toile.

¹ Melissa Meyer et Miriam Schapiro 'Femmage' 1978, cité par Helena Reckitt, **Art et féminisme**, Paris, Phaidon, p. 74

Les territoires graphiques féminins d'Andy Warhol

Depuis les travaux du sociologue Pierre Bourdieu, nous savons que le conditionnement imposé par la société détermine une grande partie de nos représentations et de nos actes. Les *gender studies* ont permis de s'affranchir de ces schémas stéréotypés pour proposer une démarche constructionniste qui permet à l'homme de ne plus être soumis à ces rapports de pouvoir pour exprimer son identité en acte. L'abolition des territoires réservés se présente alors comme un nouveau champs de conquête. Cela fait écho à ce que je pourrais appeler la féminisation de ma propre pratique.



Fig. 97. Andy Warhol, *Embracing couple*, encre de chine et couleur à l'aniline (1953)

31,6 X 37, 1 cm. Offentliche Kunstsammlung Bâle.

Le travail d'Andy Warhol me semble un très bonne exemple de cette quête de nouveaux territoires et d'incursion dans des domaines réservés. Dans certains dessins des années 1952-53, Andy Warhol utilise des fonds à la cuve. Il réalise par exemple, un dessin d'un

couple de garçons qui s'enlace, **Embracing couple** (Fig. 97), sur un fond bleu très léger qui rappelle le papier marbré des pâtisseries. On sait que Warhol appréciait au plus haut point les pâtisseries. Cet emprunt à la pâtisserie lui permet de conférer de surcroît à son dessin une esthétique aérienne proche de celle d'Odilon Redon comme le fait remarquer Dieter Koeplin¹. Cette technique issue du monde de l'artisanat va lui permettre dans cette période pré-pop de définir un nouveau territoire au dessin en l'enracinant justement dans une activité qui se situe en dehors des pratiques artistiques.

Ces mêmes dessins emploient la technique du monotype sur papier absorbant, ce que Warhol appelait la **Blotted line**². La démarche de Warhol est complexe elle annonce l'ensemble des procédés utilisés par la suite dans l'œuvre de l'artiste. Il s'approprie, en effet, une technique de transfert issu de sa culture de dessinateur publicitaire mais au lieu d'en respecter la technicité, il en fait un travail « non savant » mais apparenté au *fine art*. Comme le dit l'artiste lui-même « *L'impression fait plus spontané, plus vivant que l'original* »³. Cela lui permet également de renouer avec un type de dessin enfantin et de pouvoir « colorier » plus que de mettre en couleurs ces images.

Le tournant du début des années 50 dans l'œuvre de Warhol est important notamment grâce à ces dessins réalisés avec le procédé baptisé **Blotted line** par Andy Warhol. Ils vont l'inciter à travailler en équipe et passer d'une activité de graphiste à celle d'un artiste dirigeant une entreprise :

« Je crois que l'on peut dire que **Serendipity 3** (le café restaurant où Warhol réunissait son équipe à partir de 1954) a été la première **Factory** d'Andy, parce qu'il a travaillé avec beaucoup de gens sur les tables [l'après-midi, lorsque les lieux étaient tranquilles]. Tous ont vraiment travaillé avec lui, en coloriant les papillons et les chaussures.⁴ »

¹ Dieter Koeplin, Andy **Warhol dessins 1942-1987**, Bâle-Pittsburgh, traduction Paris, Editions de la Martinière, 1999. p. 35.

² Le dessin est fait sur un papier non absorbant, il est reporté sur un papier absorbant, complété à la plume. Sur certains **Blotted line drawing**, Warhol ajoute de la couleur ou des feuilles d'argent et d'or.

³ Cité par Dieter Koeplin, *op-cit*, p 31.

⁴ Steven Bruce cité par Dieter Koeplin, *op-cit*, p 32.

Cette recherche sur le trait et sur les procédés techniques d'impression est révélatrice d'un changement de rôle ou de l'utilisation des matériaux et des moyens de mise en œuvre qui n'appartiennent pas au départ à son monde. Dans un dessin plus ancien datant de 1947 représentant un chat (Fig. 98) Andy Warhol utilise une trace graphique assez particulière :

« Moins évident peut-être mais tout aussi déterminant, le « trait aiguilleté » abstrait est employé pour la représentation d'un chat (autre dessin de jeunesse), son pelage semble presque respirer évoquant au moins une matière chaude, mais c'est l'abstraction qui domine ici toute matérialité, rejetant au second plan le motif aimable de l'animal familier ¹ »



Fig. 98. Andy Warhol, **Chat**, 1947, Andy Warhol Museum

Le jugement sur la représentation du chat n'appartient qu'à son auteur. Il me semble en revanche, que l'on n'a pas du tout insisté sur la relation que « ce travail à l'aiguille » pouvait avoir avec le travail très féminin de la couture, de la broderie et du patronage, où le report

¹ Dieter Koeplin, *op-cit*, p 26.

du dessin se fait grâce à l'aiguilletage de l'esquisse. Il y a un lien, je crois, également avec le *modelo*, ce dessin piqué qui permet de reporter l'esquisse sur un mur enduit, un tableau monumental ou un textile.

Une analyse plus poussée des techniques graphiques de Warhol montrerait le lien entre ce dessin et la série de pochoirs réalisés dans les années 50, comme le dessin de **Deux hommes** sur fond de peinture et de pulvérisation du Andy Warhol Museum de Pittsburgh (Fig. 99). Le fond est réalisé avec une préparation grise recouverte de peinture à l'huile et le dessin est fait à l'encre par transfert, ce même transfert comme le **Blotted line**, peut aussi être influencé par la technique du report du dessin de la couturière ou du fresquiste. Le pochoir évoquant ici les formes du test de Rorschach est quant à lui, bombé. Le fait de déchirer, de trouser ou d'ajourer, ne sont pas des techniques utilisées au hasard par l'artiste. Elles l'affranchissent des usages, des *habitus* de son métier de graphiste. Qu'il s'agisse des marbrures du papier de pâtisserie, du dessin percé, du pochoir ou de la sérigraphie Andy Warhol s'enrichit de techniques spécifiques, issues de métiers ou de travaux domestiques, pour en faire le cœur de son expression artistique.

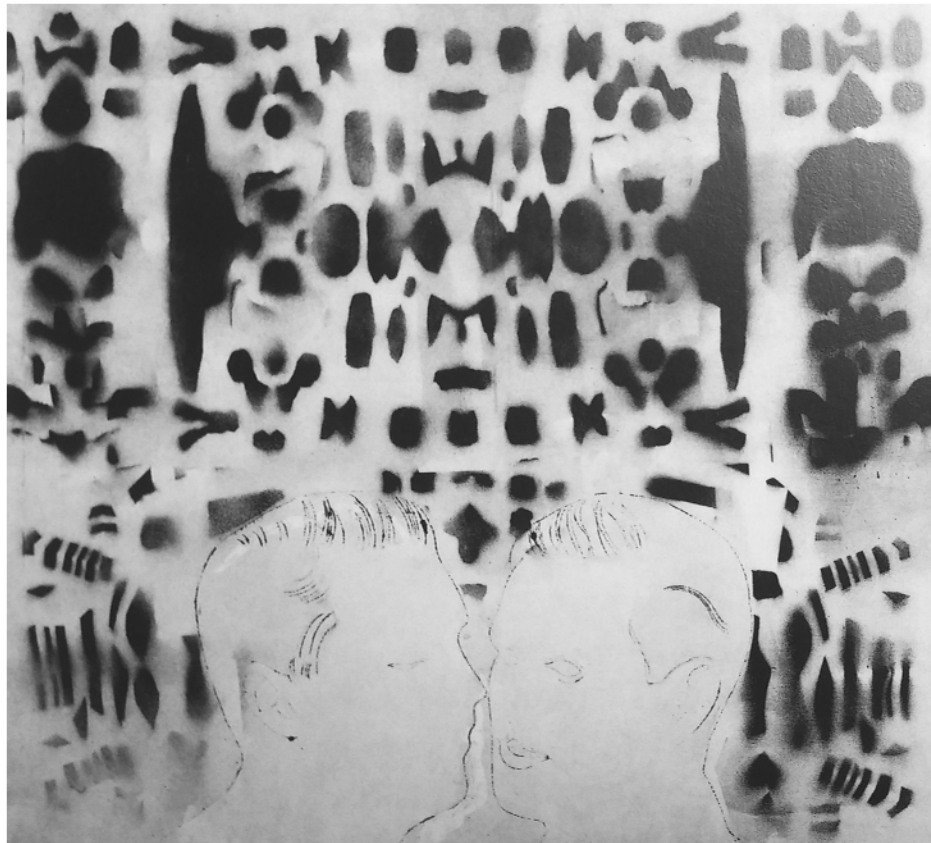


Fig. 99. Andy Warhol, **Deux têtes d'homme**. 106 X 121 cm

Travaux d'aiguille

« *La ligne qui circonscrit sur la paroi* » c'est ainsi que je traduis, plus ou moins habilement, le texte de Plin *« in pariete lineis circumscrisit »* sur l'origine du dessin. Cette ligne est une manière de conjurer la mort et de faire être l'absent. Le fait de faire coïncider la saisie de l'ombre avec la disparition suppose que la silhouette peut contenir l'absent, être l'absent. C'est en substance ce que Jacques Derrida retient du mythe des origines du dessin. Il y a aussi dans ce mythe l'idée d'une ligne qui devient une matrice, qui enserre et absorbe l'amant. Il n'est pas étonnant que la littérature fasse du dessin une invention de femme.

Dans cette étude, les moyens de la mise en œuvre du dessin ont été à plusieurs reprises l'objet d'un questionnement. Le fait de laisser un fil ou une poupée de fil devenir à la fois la forme et le contour m'ont incité à comparer le dessin et la broderie. Pour que cette comparaison soit opérante, il fallait que l'aiguille entre en scène car broder signifie « garnir à l'aiguille ».



Fig. 100. *Modello* pour un essai de peinture à fresque réalisé dans l'atelier de Bruno Baloup.

Peut-être que l'autre occurrence du terme broder, qui signifie également ajouter à un récit d'autres circonstances et d'autres péripéties vraies ou fausses, convient aussi à ma manière de tisser des liens entre les mythes et les pensées des grecs de l'Antiquité. Broder prend alors un sens narratif qui peut se comparer à une odyssee.



Fig. 101. Dessin piqué

L'aiguille est arrivée à un autre moment dans ma pratique et de manière indépendante du fil avec le *modelo* (Fig. 100) réalisé pour faire le report d'un dessin sur un enduit dans l'atelier de Bruno Baloup¹. Ce dessin m'a rappelé les dessins que je reportais sur la soie quand j'étais assistant de François Lesage dans son atelier de broderie. Après le dessin au trait, l'esquisse du modèle, la première opération de la broderie, encore confiée aux dessinateurs, est de piquer le dessin avec une piqueuse pneumatique, sorte d'instrument qui fait un piquage régulier. Toute une série de dessins est venue compléter cette première recherche en utilisant une pointe pour faire apparaître la forme (Fig. 101). Ce type de représentation me permet de prolonger le travail avec le sel amalgamé avec de la cire et les recherches sur la représentation des corps selon Anaxagore. Les points qui forment un corps sont comparables aux homéoméries.

La pointe vient percer mais aussi griffer et déchirer le papier. « Γραφω », qui est proche de « γραφειν » en grec ancien, veut aussi dire « égratigner », « écorcher ».

« Αιχμη γραφεν οι οστεου αχρισ »²

« La pointe de la lance lui écorcha l'os à la surface »

Cette écorchure nous permet de retrouver notre thème dionysiaque et de voir dans cet acte de percer et d'égratigner une manière de meurtre ritualisé. Orphée meurt d'une balle perdue dans le film de Jean Cocteau, lequel est lapidé par les bacchantes menées par Mira dans *l'Orfeu Negro* de Marcel Camus (Fig. 102). Les ménades, nous l'avons dit déchirent et démembrèrent afin d'opérer un sacrifice. Le dessin est toujours le sacrifice du support.

Le dessin produit par ce piquage peut aller jusqu'à mettre en péril l'intégrité du support. Une fois encore, on retrouve le thème du sacrifice. On arrive à tant égratigner et trouser que les « jours », ce mot est important, viennent fragiliser la feuille au point de la rompre. Le premier essai d'une série de dessins en cours d'élaboration tente de mettre en adéquation ces jours avec un autre principe qui est celui de la calcination (Fig. 103). En effet, il s'agit de papier de cuisson dont les feuilles sont non blanchies. Le papier est placé dans un four assez longtemps pour le calciner ; le dessin est ensuite réalisé à la pointe. Le papier calciné est

¹ Cf. *Infra*, p. 58.

² *L'Illiade*, 17, 599

d'une extrême fragilité ce qui produit un ajourage plus irrégulier qu'avec un papier plus résistant et plus homogène. Une plus longue pratique me permettra d'en extraire les richesses par le tracé de la ligne et le dessin d'une forme.



Fig. 102. *Orphée* de Jean Cocteau et *Orfeu Negro* de Marcel Camus

Cet art domestique s'approprie le territoire du féminin à plus d'un titre mais il me semble que ces dessins, qui vont jusqu'à déchiqueter le support, pourraient s'intituler dentelles, « petites dents » c'est-à-dire un ouvrage fait avec les dents. On retrouve alors pleinement par ce nouveau moyen le thème de la ménade tant dans l'élaboration du matériau que dans l'acte lui-même.



Fig. 103. *Dentelle*

Conclusion

Ce travail se présente comme une immersion dans le monde grec. La littérature, l'art, la philosophie et l'anthropologie contribuent à révéler des pans entiers de sa civilisation. Il ne s'agit cependant pas pour moi de faire une étude de ces différentes disciplines pour accéder à la compréhension de la civilisation. Je préfère appréhender cette culture par de multiples incursions afin de la circonscrire. Cela passe par l'étude et l'approfondissement d'un thème, d'un ensemble d'œuvres, puis par analogie l'étude d'autres thèmes et d'autres œuvres. Comme nous l'avons vu précédemment, un thème n'est saisissable qu'à travers une odyssee qui nous fait en permanence « délirer », c'est-à-dire « sortir de notre sillon ». Seul Thésée qui doit suivre un chemin linéaire afin de pouvoir sortir vivant du labyrinthe de Dédale.

Mon cheminement se place quant à lui dans l'interstice. Il procède de manière dialectique ce qui lui permet d'être en perpétuel questionnement. Le thème n'est donc en aucun cas ce qui est posé. Le thème est ce qui se construit et se tisse grâce à un faisceau de mythes et de pensées qui nous permet de considérer les grecs de l'Antiquité comme « *nos contemporains* » au sens où l'entend Giorgio Agamben.

La quête de l'historien d'art peut rejoindre celle de l'artiste, si l'un et l'autre ne se limitent pas à une recherche de connaissances pour elle-même. L'exemple d'Aby Warburg montre bien que « l'historien des images », tel qu'il aimait se définir, est un inventeur. Il met au jour des liens, ce fameux *pathosformel*, entre les époques et les civilisations pour comprendre l'homme à partir de l'observation de ses gestes et de ses émotions. Les indiens mokis sont atteints de la même frénésie que les ménades. Ils nous transmettent peut-être quelques signes qui nous font comprendre au-delà de l'érudition quels étaient les rituels et les gestes les plus préhistoriques ou archaïques. Ils nous restituent une Grèce sauvage où l'on dansait de manière extraordinaire avec des serpents. Je pense avoir mis en avant le principe selon lequel un artiste, dans un intervalle similaire situé entre la connaissance et l'intuition, peut alors faire renaître le *Nachleben der Antike* recherchée par Aby Warburg, en assimilant la ménade et la golfeuse traduisant toutes deux le « *pathos dynamique all'Antica* » et grâce auquel je peux m'aventurer en faisant intervenir des punks et des dentellières dans une même démarche.

Ce mémoire dépasse largement les usages d'une étude car il m'a semblé important de ne négliger ni les sciences humaines, ni la pratique artistique. Ce mémoire est donc lui aussi à la croisée de ces deux mondes sans ressortir ni de l'un, ni de l'autre catégoriquement. Les deux pôles s'enrichissent mutuellement comme je l'ai démontré. C'est un territoire instable que je revendique. Il me permet de me situer dans la transgression des *habitus* propres à chacune de ces disciplines, comme ma pratique se permet des incursions et des appropriations dans l'univers féminin. Cette féminisation de ma pratique ne se place pas du côté de l'identité en tant que représentation, mais en tant qu'acte. Elle revendique un territoire domestique et féminin qui est une source d'inspiration mais aussi un domaine de recherches plastiques à part entière. « Ces ouvrages de dames », qui placent le dessin hors de son support habituel et qui me donne le loisir de me livrer à une certaine sauvagerie en redonnant à l'aiguille son sens originel, sont pour moi une manière d'œuvrer comme une ménade livrant le papier à la flamme et à la cire.

« A travers les forêts qui dominant la mer, les Ménades se sont ruées. Maskhalé aux seins fougueux, hurlante, brandissait le phallos, qui était de bois de sycomore et barbouillé de vermillon.

Toutes, sous la bassaris et les couronnes de pampre, couraient et criaient et sautaient, les crotales claquaient dans les mains, et les thyrses crevaient la peau des tympanons retentissants.

Chevelures mouillées, jambes agiles, seins rougis et bousculés, sueur des joues, écume des lèvres, ô Dionysos, elles t'offraient en retour l'ardeur que tu jetais en elles ! Et le vent de la mer relevant vers le ciel les cheveux roux de Héliokomis, les tordait comme une flamme furieuse sur une torche de blanche cire. »

Pierre Louys, « Les Ménades », *Les Chansons de Bilitis* (1894)

Bibliographie

Ouvrages sur la Grèce Antique

- BERNARD Nadine, *Femmes et société dans la Grèce classique*, Paris, Armand Colin, collection « Cursus », 2003.
- Dir. BERTRAND Jean-Marie, *La Violence dans les mondes grec et romain*, acte du colloque international de 2002, Histoire ancienne et médiévale n°80, Université Panthéon Sorbonne – Paris I, 2005.
- BONNECHERE Pierre, *le Sacrifice en Grèce ancienne*, revue *Kernos* supplément 3, Athènes- Liège, Centre international d'étude de la religion grecque antique, 1994.
- Dir. DESCAMPS-LEQUIME Sophie, *Peinture et couleur dans le monde grec antique*, Paris, Musée du Louvre, 2007.
- DODDS Eric Robertson, *Les Grecs et l'irrationnel*, texte de 1959, trad. Paris, 1965.
- GERNET Louis, *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris, Flammarion, 1982,
- JEANMAIRE Henri, *Dionysos*, Paris, 1951.
- LORAUX Nicole, *Les expériences de Tirésias, Le féminin et l'homme grec*, Paris, Gallimard, 1990.
- MORETTI Jean-Charles et FINKER Myriam, « Un Autel de Dionysos à Délos », *Bulletin de correspondance hellénique* 132 (2008), p. 115-152.
- NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, texte de 1886, traduction, Paris, Librairie Générale Française, 2013.
- REINACH Adolphe, *La peinture ancienne, textes grecs et latins*, édition révisée par Agnès Rouveret, Paris, Histoire de l'art - Macula, 1985. L'ensemble de ces textes a été réuni par Adolphe Reinach (+ 1914) avant la guerre de 1914 et publié en 1921 par son oncle Salomon sous le titre de *Recueil Milliet*.
- SCHMITT-PENTELE Pauline, *Aithra et Pandora. Femmes, Genre et Cité en Grèce ancienne*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « La bibliothèque du féminisme », 2009.
- VERNANT Jean-Pierre, *Mythe et société dans la Grèce antique*, Paris, la Découverte, 2004.

- VERNANT Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET Pierre, *Travail et esclavage en Grèce ancienne*, Paris, les Editions de la découverte, 1985, réédition Paris, éditions Complexe, 1988.
- VILLANUEVA PUIG Marie-Christine, *Ménades, « Recherches sur la genèse iconographique du thiasse féminin de Dionysos des origines à la fin de la période archaïque »*, Paris, Les Belles lettres, 2009.
- *Tanagra, Mythe et archéologie*, Paris, Le Louvre, 2004.

Ouvrages théoriques

- BACHELARD, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, texte de 1949, Paris, Gallimard-Idees, 1965.
- BALUT Pierre-Yves et BRUNEAU Philippe, *Artistique et Archéologique*, Paris, Presses universitaires de Paris Sorbonne, 1997.
- BAUDRILLARD Jean, *Le Système des objets*, texte de 1968, Paris - TEL-Gallimard, 1992.
- BEAUVOIR Simone, *Le Deuxième sexe*, texte de 1949 renouvelé en 1975, Folio-Gallimard, 1999.
- BRUNEAU Philippe, « Archéologie et littérature », revue *RAMAGE* n° 11, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 1993.
- BUTLER Judith, *Trouble dans le genre*, texte de 1990, traduction, Paris, Editions de la Découverte, 2006.
- FREUD Sigmund, *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, texte de 1903 pour Jensen et de 1907 pour Freud, traduction, Paris, Gallimard-Folio, 1986.
- GAGNEPAIN Jean, *Leçons d'introduction à la théorie de la Médiation*, Louvain, Peeters, 1994.
- GODELIER Maurice, *Au fondement des sociétés humaines, ce que nous apprend l'Anthropologie*, texte de 2007, Paris, Champs – Flammarion.
- GOMBRICH Ernst Hans, *Aby Warburg, une biographie intellectuelle*, texte de 1970, traduction, Paris, Klincksieck, 2015.
- LEVI-STRAUSS Claude, *Les Structures élémentaires de la parenté*, texte, Berlin-New-York, Mouton de Gruyter, 1947, Paris, Garnier Flammarion, 2002.

- WARBURG Aby, *l'Atlas Mnémosyne*, Paris, éditions l'Ecarquillé – INHA, 2012.
- WARBURG Aby, *Fragments sur l'expression*, Paris, éditions l'Ecarquillé – INHA, 2015.

Essais sur l'art

- BRETON André, « *Crise de l'objet* », 1936.
- HOUCHE Anne-Violaine, « Le Retour de l'Antique dans le cinéma italien moderne : de Warburg à Fellini et Pasolini », *Les Cahiers de l'Association française des enseignants chercheurs en cinéma et audiovisuel*, avril 2011 Sérialité : densités et singularités (référence en ligne <https://map.revues.org/992?lang=en#tocto1n1>).
- Dir. DE LOISY Jean et HELL Bertrand, *Les Maîtres du désordre*, Paris, Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais – Musée du Quai Branly, 2012.
- DERRIDA Jacques, *Mémoires d'aveugle, l'autoportrait et autres ruines*, Paris, RMN – Parti pris, 1990.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Ninfa moderna, « Essai sur le drapé tombé »*, Paris, Gallimard, 2002.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Ninfa fluida, « Essai sur le drapé-désir »*, Paris, Gallimard, 2015.
- FRANCIS Mark et KOEPPLIN Dieter, *Andy Warhol dessins 1942-1987*, Bâle-Pittsburgh, traduction Paris, Editions de la Martinière, 1999.
- KAES Emmanuelle, « le Graphisme comme poétique : par des traits, de Henri Michaux », *Figures du graphein: arts plastiques, littérature, musique*, sous la direction de Bruno Duborgel, Saint-Etienne, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 2000
- KRAUSS Rosalind, *Passage, une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, texte de 1977, traduction, Paris, Macula.
- Dir. MOURE Gloria, *Kounelis*, Paris, Editions du Cercle d'art, 1991.
- SANDLER Irving, *le Triomphe de l'art américain*, Tome 3, l'Ecole de New-York. Texte de 1978, traduction Paris, Editions Carré, 1991.

Sources littéraires

- DIOGENE LAËRCE, *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres*, Paris, Garnier Flammarion, 1965.
- ECHOLS Damien, *Life After Death*, une autobiographie d'un condamné à mort par l'État d'Arkansas en 1994 et relaxé en 2011.
- EURIPIDE, *Les Bacchantes*, Œuvres complètes présentées par Marie Delcourt-Curvers, Paris, Gallimard - la Pléiade, 1962. Réimpression actualisée en 2004. p. 1205 et suivantes.
- EURIPIDE, *Les Bacchantes*, édition bilingue, texte établi et traduit par Henri Grégoire et Jules Meunier, Paris, Les Belles lettres, 2011.
- HOMERE, *L'Odyssée*.
- LOUÏS Pierre, *Les Chansons de Bilitis*, 1894.
- MICHAUX Henri, *Emergences-Résurgences*, 1972.
- PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, Chapitre XXXV « sur la Peinture », Paris, Les Belles lettres, 2002.
- PLUTARQUE, *Vie d'Alexandre*.
- SAPPHÔ, *Odes et fragments*, traduction d'Yves Battistini, Paris, Poésie Gallimard, 2005.
- STRABON, *Géographie*, Livre XI, 8 (sur les Saces).
- PAQUET Léonce, *Les Cyniques grecs, Fragments et témoignages*, Paris, Librairie Générale Française, 1992.
- YOURCENAR Marguerite, *La Couronne et la lyre*, Paris, Gallimard, 1979.
- YOURCENAR Marguerite, *En Pèlerin et en étranger - Essais et mémoires*, Paris, Gallimard- la Pléiade, 1991.

Usuels

- *l'Encyclopédie du XIXe siècle*, Paris, 1838.
- BAILLY Anatole, *Dictionnaire Grec-Français*.
- GRIMAL Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris PUF, 1951, 15^e réédition, 2015.

- SOURIAU Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

Filmographie

- CAMUS Marcel, *Orfeu Negro*, 1959.
- COCTEAU Jean, *Orphée*, 1950.
- DEBORD Guy, *Son art, son temps*, 1994.
- FABRE Jan, *Questa pazzia e fantastica - Paysages fabriens*, 1993.
- PASOLINI Pier Paolo, *Médée*, 1969.
- ROUCH Jean, *Les Maitres fous*, 1955.
- TEMPLE Julian, *The Great rock'n roll swindle*, 1979.

Sites internet

- « Gerhard Richter : « Anti-idéologique », entretien avec Philippe Dagen, *Le Monde* du 6 juin 2012 :

http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/06/06/gerhard-richter-anti-ideologique_1713579_3246.html

- Documentaire sur Mark Lombardi :

http://www.dailymotion.com/video/x19kk9t_mark-lombardi-artiste-conspirateur_webcam

- Vidéo de l'installation de Maryclare Foá et Birgitta Hosea, *Traion 1* :

<http://www.birgittahosea.co.uk/pages/Traion.html>

- Article de Pierre-Nicolas Bounakoff, « Anselm Kiefer » :

<http://lesditsdelart.fr/wp-content/uploads/2016/01/Anselm-Kiefer-r%C3%A9sum%C3%A9.pdf>.

- Site de Jan Fabre :

<http://janfabre.be/angelos/fr/>

Annexes

Annexe 1

L'Album Sapphô

Les textes sont empruntés à l'édition *des Odes et fragments* de Sapphô
traduction d'Yves Battistini, Paris, Poésie Gallimard, 2005.

Planche 1



Σλα.
 Εργον,.. λα..
 ν ρεθος δοχιμ
 ησθαι

L'œuvre
 Le séduisant visage

Fragment 22

Planche 2



δωρα τιμια
χαγγων

Cadeaux précieux...

Fragment 101

Planche 3



Planche 4



ρων μαλιστα
ασ π [λ] αναται

... plus que tout
... dans l'errance

Fragment 21

Planche 5

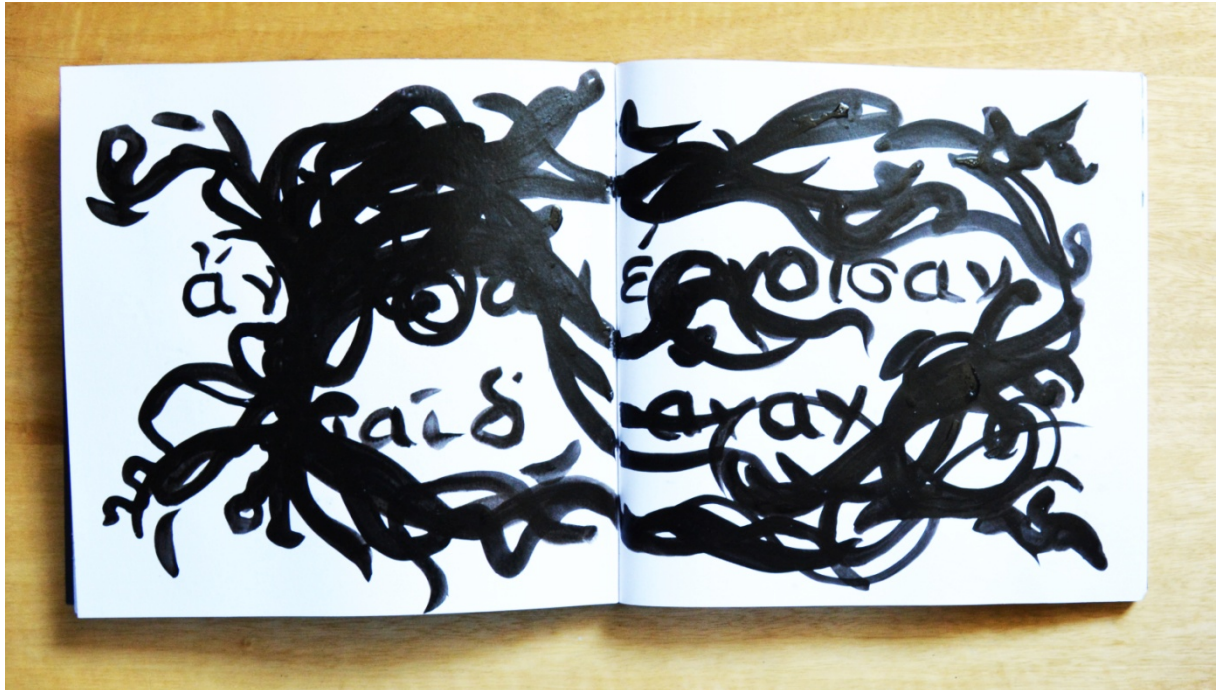


Τα σ χε βολλοιμαν
Ερατον τε βαμα

la grâce adorable de son pas

Fragment 16

Planche 6

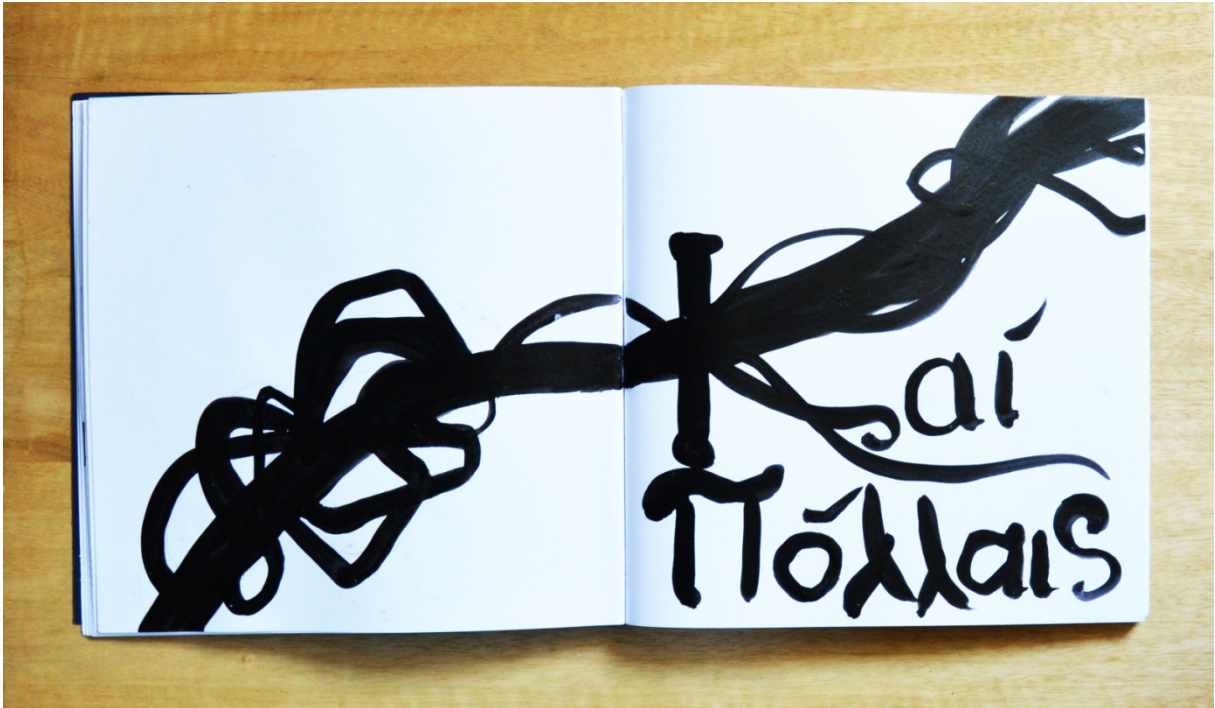


Αςθε αμεργοισαν παιδ
 Αψαν απαλαν

Cueillant des fleurs, une enfant très douce

Fragment 122

Planche 7

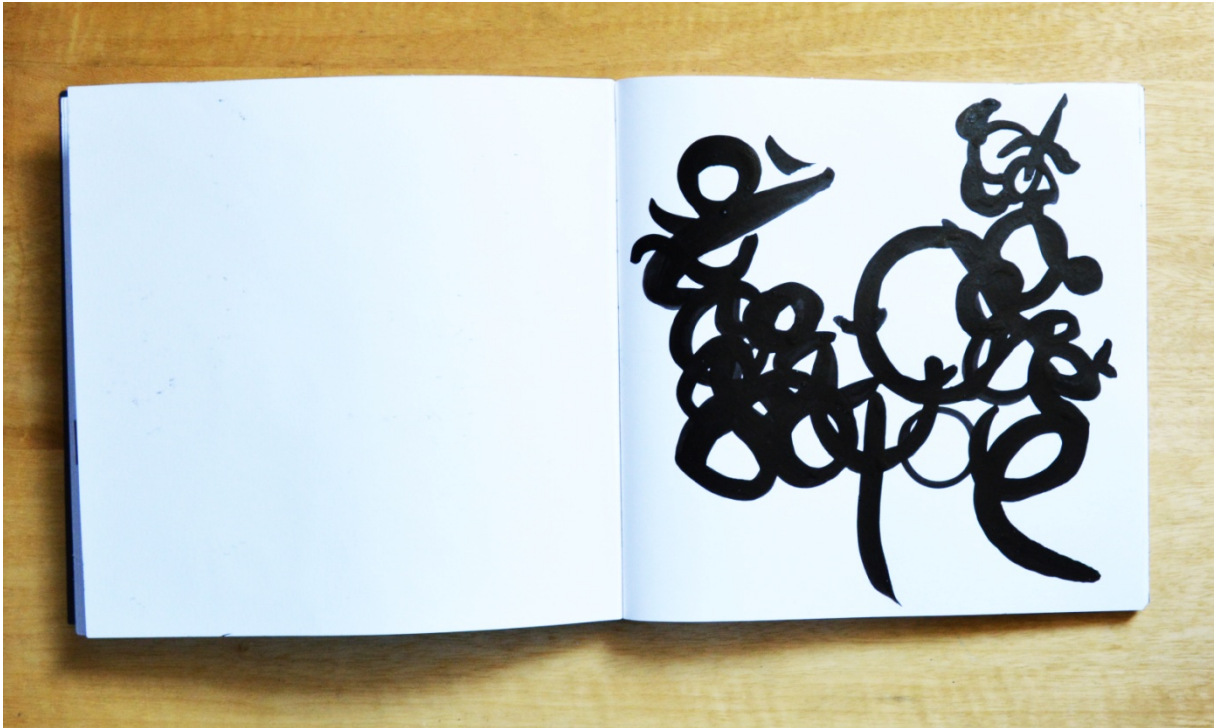


Και πολλασ...

Et les guirlandes odorantes, leurs
Fleurs entrelacées, que tu jetais
Autour de ta gorge fragile

Fragment 94

Planche 8



Οιχ αλσος χορος
Ψοπος
οιδιαι

pour le bosquet sucré
... et la danse ...
... et le bruit ...

Fragment 94

Planche 9



Γογγυλα

Gongyla

Fragment 94

Planche 10



Ἐμαιοσ

Fragment 160

Τὸ μελημα τῶμον

Ô toi, mon beau souci ...

Fragment 163

Planche 11



]Ερ εοπαν...

la fête

Fragment 9

Planche 12



Ασταοπα εστεφασαπλοχην

En mon printemps aussi, j'aimais à tresser des couronnes

Fragment 125

Planche 13

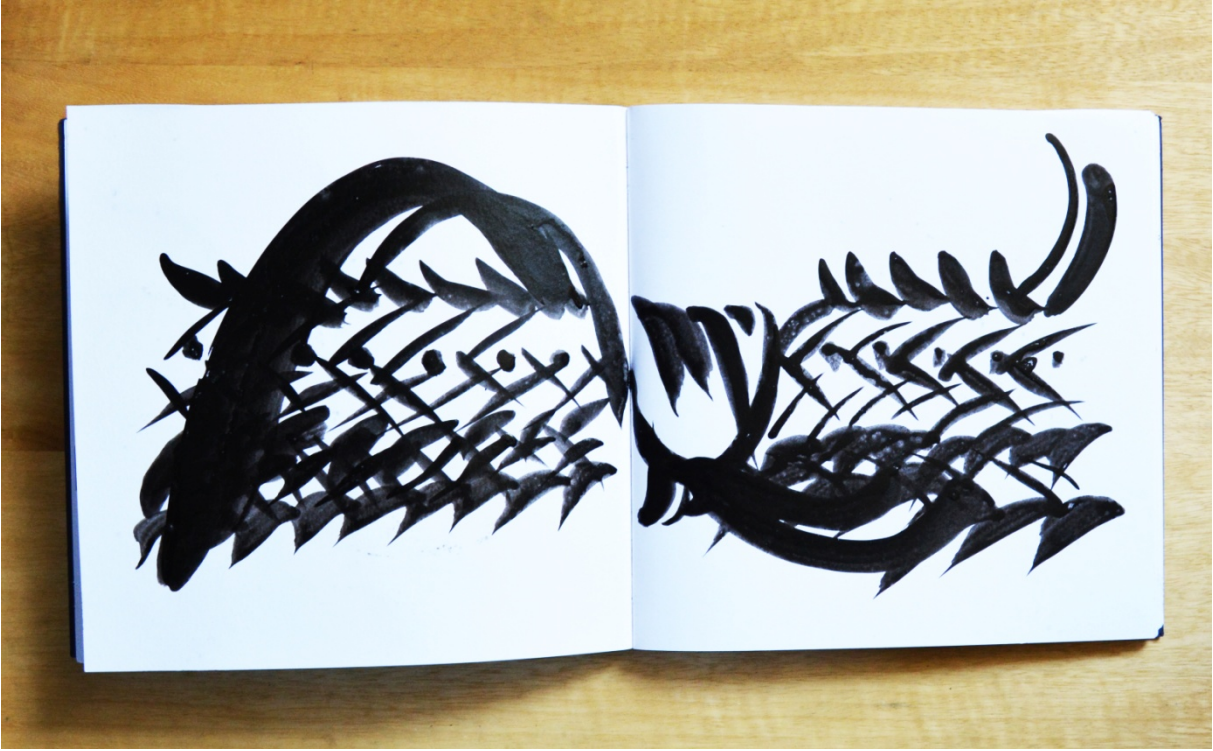


Planche 14

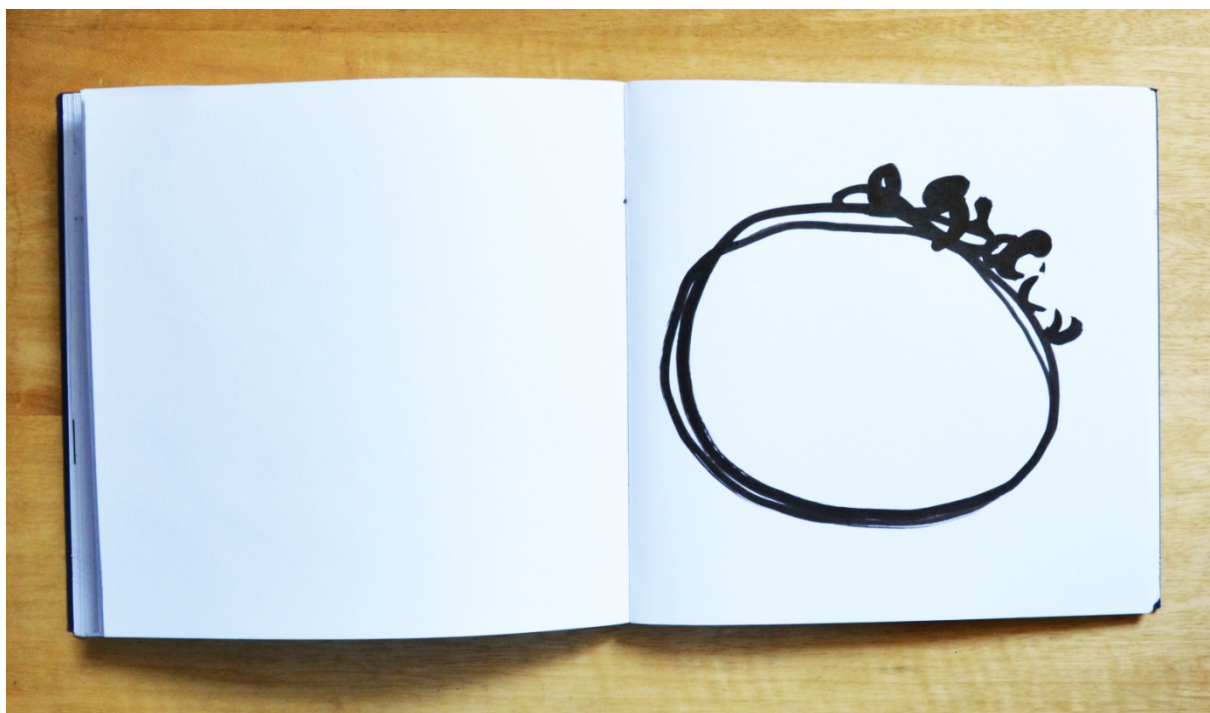


Planche 15

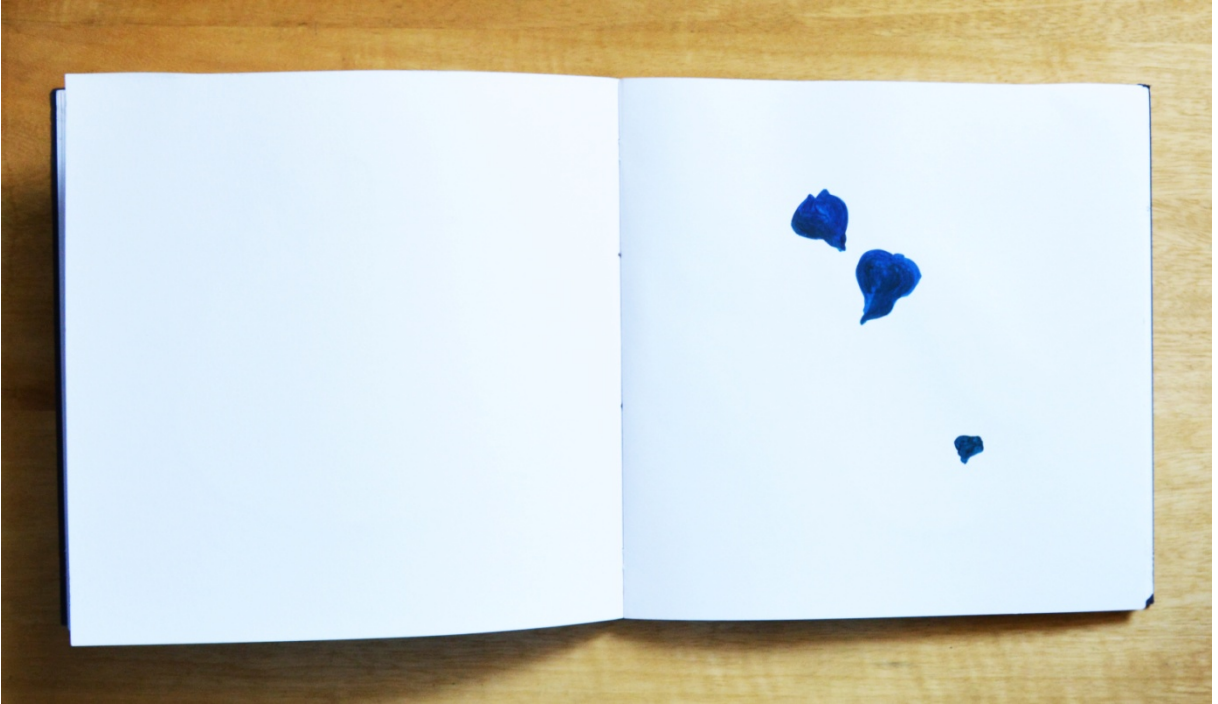


Planche 16

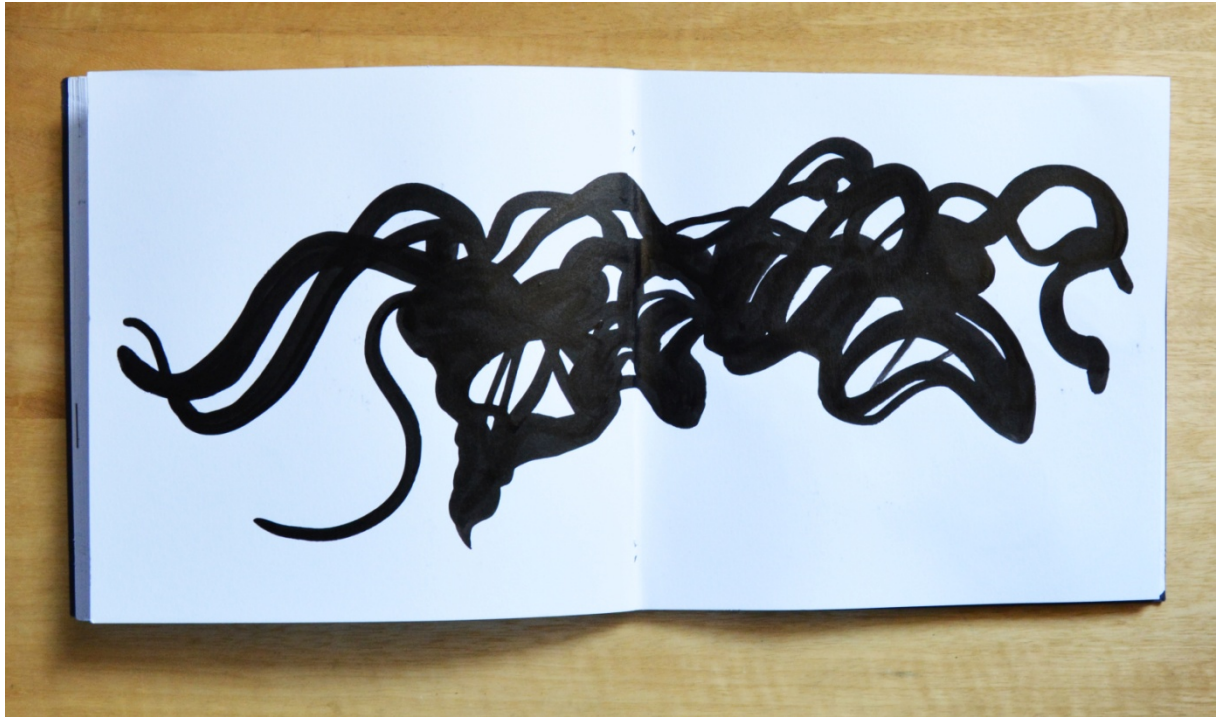


Planche 17



Annexe 2

Les Saints innocents

Les Saints Innocents

Interface second semestre

Thème : Geste

Ce travail est inspiré des conférences d'Anne Ferrer et de Valérie Belin.

« Ecorchée vive »

Anne Ferrer est une artiste qui ne se laisse pas guider par un schéma directeur, comme en témoigne son travail de dessin, qui est quasi « sans dessein » : « *Je ne suis aucune règle. Je dessine très spontanément sans m'imposer une idée au départ. Le projet vient dans la réalisation.* »¹. En revanche, l'une de ses toutes premières pièces montre qu'elle est imprégnée du contexte dans lequel elle crée : « *J'ai présenté mes premiers travaux dans une ancienne boucherie désaffectée qui me servait d'atelier et dont le propriétaire participait régulièrement à des foires agricoles, auxquelles il m'avait invité pour assister à la présentation des bêtes qui sont habillées, déguisées pour l'occasion et qui déambulent sur des podiums. Après 6 ans passés aux Etats-Unis, ce côté froufrou me manquait. J'ai découvert en même temps et avec beaucoup d'enthousiasme les défilés de Chantal Thomas, de Nina Ricci. J'ai eu envie de jouer avec ces oppositions entre le monde de la mode, le monde morbide des foires agricoles et cette boucherie insalubre dans laquelle j'ai réalisé ces premiers travaux, avec quelques tissus et chiffons.* »². Cette sensibilité aigue l'avait d'ailleurs incité à ne pas vouloir présenter ces écorchés inspirés également par Rembrandt et Soutine. C'est Pontus Hulten qui l'a engagée à les exposer.

Sa dernière œuvre, présentée cet hiver au Centre Saint-Charles, a été réalisée immédiatement après les attentats de novembre dans une résidence d'artistes aux Etats-Unis. En sa compagnie, un pensionnaire musicien a ressenti la nécessité de composer.

Cette interaction entre l'événement et le contexte m'a amené à prendre pour thème les événements qui ont conduits tant d'hommes, de femmes et d'enfants à s'enfuir et à tout

¹ *Entretien avec Catherine Francblin*, 3 mai 2007 site *Paris art* - [http://www.paris-art.com/interview-
artiste/anne-ferrer/anne-ferrer/231.html#haut](http://www.paris-art.com/interview-artiste/anne-ferrer/anne-ferrer/231.html#haut)

² Ibid

perdre, y compris la vie. La dernière image d'Aylan, l'Enfant syrien (au sens du singulier collectif), m'a incité dès l'automne à quitter les « réseaux sociaux », devenus de véritables vecteurs d'inhumanités.

« Des images choquantes »

La série de voitures accidentées et photographiées dans les casses par Valérie Belin semblent être, au premier regard, une enquête sur le tragique et l'événement. L'image dans sa globalité est « choquante » dans tous les sens du terme. Mais il ne s'agit pas d'un accident particulier et ce ne sont pas des œuvres qui ont une dimension didactique. Le principe de la frontalité ou l'hiératisme de ses compositions leur confère une monumentalité. En revanche, ces photographies, imprégnées d'une plasticité où le détail de l'accident constitue comme une « peau déformée », tavelée (au sens strict « accidentée ») font de ces œuvres un dispositif à la fois attirant et repoussant.

Ce sont des photographies qui supposent une double lecture, des images à embrasser dans leur totalité, leur globalité, ce qui implique une distance et un rapport d'échelle important. Ce sont des images enfin, à parcourir pour en scruter la texture et intérioriser chaque « micro-événement ». Le choc est un tout et une multitude de détails.

L'ensemble de l'œuvre de Valérie Belin se construit comme une suite logique. Chaque réalisation bâtit le questionnement de la suivante. Il s'agit d'identité, d'image, de vécu et de non vécu. Le sujet s'est isolé dans une représentation stéréotypée qui semble nier son *éthos*.

Les Saints Innocents - Geste

J'ai travaillé en tant qu'enseignant deux années de suite en partenariat avec l'Académie lyrique, le musée d'Auschwitz-Birkenau et la Maitrise des enfants d'Oswiecim-Auschwitz¹. En 2010 et 2011, nous avons réalisé deux concerts à Auschwitz sur le thème de l'enfance, l'opéra *Brundibár* qui avait été réécrit pour les enfants du camp de Terezin et les comptines

¹ Frédéric Siard, « L'atelier de Brundibár », *Totalitarismes, musique et mémoire*, Samuel Tastet Editeur-Forum voix étouffées, Strasbourg, 2011, p. 15- 25.

<http://www.sumusnet.eu/totalitarismes.pdf>

écrites par Ilse Weber qui accompagnait à la guitare les plus jeunes enfants du camp quand ils dessinaient. Les récents événements de Syrie et d'Afrique font écho à ce qui, depuis 2010, est devenu pour moi une image obsessionnelle.

J'ai donc souhaité prendre le terme de « Geste » dans ses deux occurrences, d'action et de destin. Le geste est ici une action violente, un acte irréparable. « Irréparable », je placerais ce dernier terme à la jonction avec le second sens de « Geste ». En effet, geste peut être entendu comme le poème épique emprunt d'actions d'éclat. Il est aussi synonyme de péripétie et de destin. C'est ce thème de destin achevé, de narration interrompue, que j'ai voulu exprimer, comme j'ai aussi voulu évoquer la vie non vécue.

Le baigneur ou la poupée sont des images qui ressemblent tant à un enfant. Il agit comme un double. Les poupées conservées à Auschwitz nous mettent en présence des enfants déportés par l'image et l'absence. C'est dans cet esprit que j'ai composé le triptyque des *Saints Innocents*.



Le choix des objets n'a pas été sans difficulté car je souhaitais trouver une matière qui puisse se fragmenter comme les voitures accidentées de Valérie Belin. Mon choix s'est reporté sur un baigneur en celluloïd. Le mode de compression devait être contrôlé, je l'ai donc placé dans une presse ce qui me permettait de régler la pression. Pour les poupées, le travail a été plus complexe. Je souhaitais utiliser la carbonisation mais le réglage du chalumeau ne m'a pas permis de toujours pouvoir contrôler les effets. Les fumées toxiques empêchent de travailler en toute sérénité et il est difficile de maîtriser la vitesse et la propagation de la combustion. Enfin, il m'a été difficile sur le plan émotionnel de voir le résultat produit.







Annexe 3

Les Homéoméries





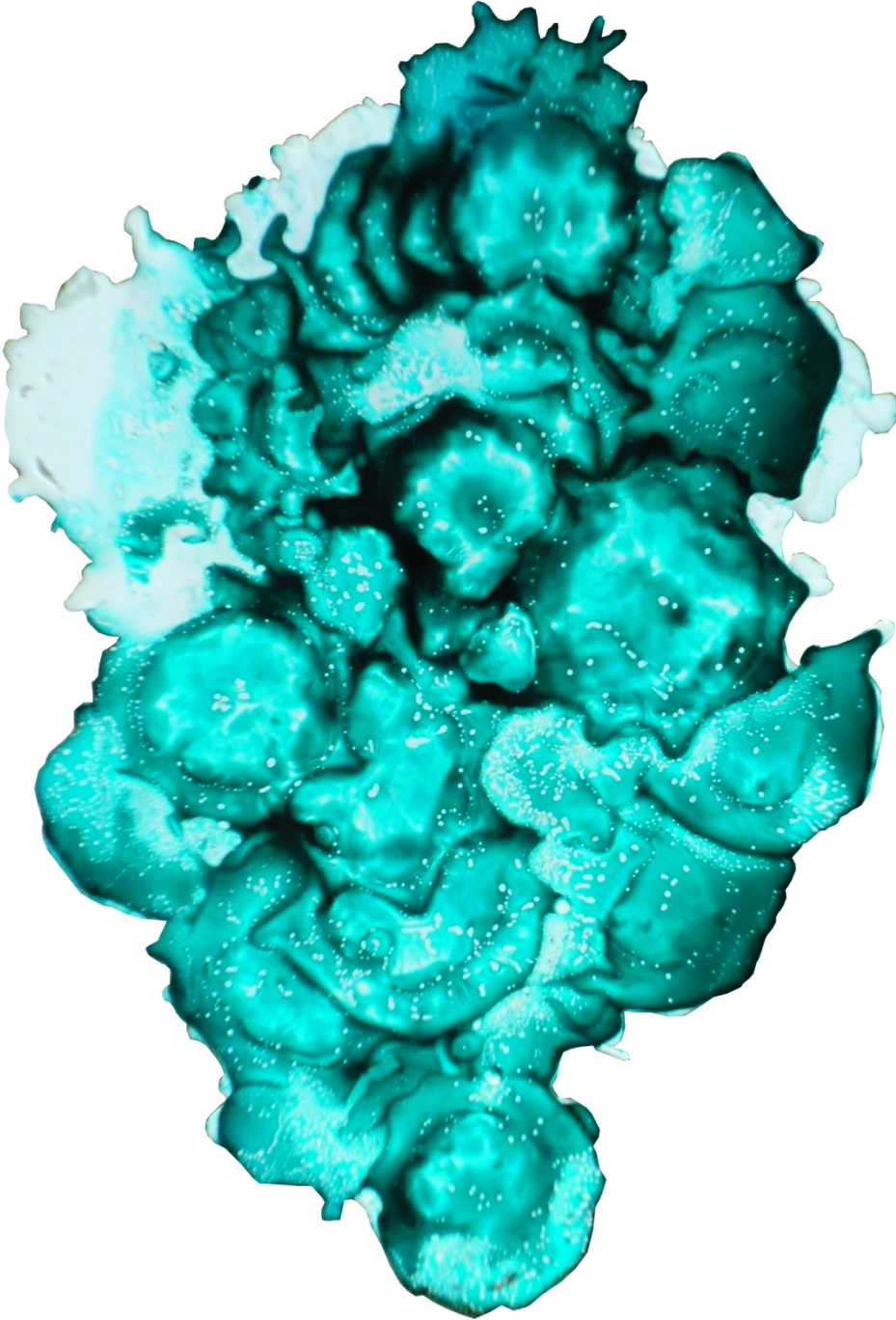


Table des matières

Résumé	p. 1
Avant-propos	p. 3
Introduction générale – Thèmes et procédés.....	p. 6
Les thèmes.....	p. 6
Une démarche rationnelle et scientifique.....	p. 6
Une démarche intuitive et heuristique	p. 8
Les procédés	p. 9
Comment échapper à l'archéologie expérimentale ?	p. 9
Délirer	p. 11
De la figure féminine au féminin en acte	p. 12
Première Partie : Thème – θεμα « Le thème est-il ce qui est posé ? »	
Chapitre 1. L'immersion dans le thème	p. 14
Une approche dialectique du thème dans l'art contemporain.....	p. 14
Iconographies et définition du thème.....	p. 19
Description de la ménade.....	p. 21
Le sacrifice De l'analyse littérale, symbolique et structurale.....	p. 25
Thiade ou thyase « Entre le mythe, le culte et le phantasme ».....	p. 32
Olympias « La ménade historique ».....	p. 37
Hipparchia « La ménade cachée »	p. 37
Le ménadisme et le féminin.....	p. 38
Chapitre 2. L'approfondissement d'un thème,	
L'émergence du thème de la féminité	p. 40
Quel(s) thème(s) ?	p. 40
Tanagra - Une seconde thématique initiale.....	p. 40
Une iconographie issue du théâtre classique	p. 41
Une vie de femme inachevée.....	p. 43

Analyse dialectique et analogique	p. 46
Les fils et les ombres	p. 46
Chapitre 3. Les procédés techniques comme thème.....	p. 54
La fille de Butadès de Sicyone.....	p. 54
La cire et la cendre - L'art du dessinateur et du potier	p. 60
La liaison du thème et de la pratique.....	p. 69
Deuxième partie. Enquêtes et resurgissements	
« Le concept du <i>Nachleben der Antique</i> »	
Chapitre 1. Le plus artiste des historiens d'art -La plus historienne des artistes.....	p. 72
L'enquête – le carnet.....	p. 72
La recherche plastique.....	p. 73
L' <i>Album Sapphô</i>	p. 75
« <i>Pour l'amour du grec</i> »	p. 76
Le choix du texte.....	p. 76
Calligraphie et palimpsestes.....	p. 77
Pictogrammes et logogrammes.....	p. 80
Saturation.....	p. 82
Les formes visibles et masquées.....	p. 85
Sortir du carnet.....	p. 87
Dessiner n'est-ce pas calciner ?	p. 91
Les homéoméries.....	p.100
Le plus artiste des historiens - La mise en relation.....	p.103
La plus historienne des artistes -La mise au jour.....	p.109
Chapitre 2. L'objet sujet et figurant.....	p.112
Le statut de l'objet	p.112
L'objet énigme.....	p.113
Anachronisme et contemporanéité.....	p.117
La mise en scène des objets.....	p.120
La photographie artistique.....	p.121

L'utilisation directe de l'œuvre.....	p.126
Chapitre 3. De la représentation féminine au féminin en actes.....	p.131
Féminisme et études classiques.....	p.131
Arts et territoires féminins.....	p.135
Sortir de son rôle.....	p.135
Affirmer son identité.....	p.138
Les territoires graphiques féminins d'Andy Warhol.....	p.140
Travaux d'aiguille.....	p.145
Conclusion.	p.150
Bibliographie.....	p.152
Annexes.....	p.157

Remerciements

Je tiens tout particulièrement à remercier Françoise Alabe, Bruno Baloup, Brigitte Bourgeois, Violaine Jeammet, Jean-Paul Prete, Eric Sandillon, Philippe Tourriol et Hélène Wurmsser pour leur aide et leurs conseils.

Mes pensées vont à Véronique Grout pour son écoute, ses précieux avis, ses relectures et ses encouragements.

Je remercie enfin monsieur le Professeur Michel Sicard pour son immense culture, sa sensibilité, son humour et son bel esprit qui m'ont permis chaque semaine de découvrir de nouveaux territoires.