HAL
open science

Vibration : comment peindre l'expérience d'un concert de garage ?

Maëlle Puligny

▶ To cite this version:

Maëlle Puligny. Vibration : comment peindre l'expérience d'un concert de garage ?. Art et histoire de l'art. 2017. dumas-01598266

HAL Id: dumas-01598266
https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01598266

Submitted on 29 Sep 2017

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

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

UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

VIBRATION

-

COMMENT PEINDRE L'EXPÉRIENCE D'UN CONCERT DE GARAGE ?

MAELLE PULIGNY

-

UFR 04 ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART
MASTER 2 RECHERCHE CRÉATION ET PLASTICITÉ CONTEMPORAINE
ANNÉE UNIVERSITAIRE 2016/2017
SOUS LA DIRECTION DE MR. CHRISTOPHE VIART

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement Christophe Viart pour ses précieux conseils et pour son écoute bienveillante, ainsi que Vincent Dulom, pour son œil,
pour m'avoir apprit à voir, tout en m'aidant à me définir en tant qu'artiste.
Animée de la même chaleur, je remercie également mes parents, pour leur soutien et leur amour.
À Barbara Doulin, Charlène Locqueteau et Sarah Alzieu, un profond merci pour leur relecture attentive et leurs suggestions raffinées.

Table des matières

Introduction ..... p. 7

Première partie : Ma peinture doit-elle être garage ? ..... p. 11
1. Qu'est-ce que le garage ? ..... p. 12
1.1. D'où vient le garage ? ..... p. 12
1.2. La couleur musicale du garage ..... p. 12
1.3. La performance ..... p. 14
1.4. Rock et peinture : l'exemple du Captain Beefheart ..... p. 16
1.5. D'où vient le nom Orgia ? ..... p. 18
2. Le Do It Yourself, pratique de l'intuition ? ..... p. 19
2.1. Des origines du DIY à son utilisation dans le garage ..... p. 19
2.2. Le DIY dans l'art est-il compatible avec la professionnalisation et l'art contemporain ? ..... p. 20
3. Le sentiment d'identité collective (communauté et réseau) ..... p. 22
4. Existe-t-il une forme de rite dans le concert garage ? ..... p. 26
5. La répétition comme processus poïétique ..... p. 28
5.1. La répétition comme moyen d'évolution ..... p. 28
5.2. La répétition comme outil de compréhension ..... p. 29

Deuxième partie : Comment témoigner de l'énergie d'un concert de garage dans une peinture ? ..... p. 31
1. Spontanéité et énergie ..... p. 32
1.1. L'énergie et la spontanéité dans le garage et dans le concert ..... p. 32
L'énergie dans la musique garage ..... p. 32
L'énergie du concert ..... p. 35
1.2. Comment retrouver cette spontanéité dans ma peinture ? ..... p. 35
Les peintures d'Adrian Ghenie ..... p. 35
La poïétique des Orgia ..... p. 37
2. Capter l'immédiateté et l'impulsion de l'instant ..... p. 43
2.1. L'image comme captation d'un instant : comment capturer la vibration ? ..... p. 43
2.2. Image et poïétique : de l'image à la peinture ..... p. 45
À partir de quelle image dois-je travailler ? ..... p. 47
Comment traiter l'image ? ..... p. 47
L'utilisation de l'image dans les peintures de Johannes Kahrs ..... p. 48
La peinture et la photographie chez Gerhard Richter ..... p. 50
3. L'exaltation de vie : la liberté et ses limites ..... p. 52
3.1. La vibration de l'image et le hors-champ : les limites de la liberté dans l'image et la peinture ..... p. 52
Ce que la peinture ne montre pas ..... p. 53
Au-delà du cadre chez Jackson Pollock ..... p. 54
4. L'espace et l'éphémère : les limites de la liberté dans le concert et la peinture ..... p. 54
4.1. L'espace et l'éphémère dans le concert ..... p. 55
4.2. L'espace de la toile, une surface limitée ..... p. 55
5. Le geste : limites de liberté dans la poïétique ..... p. 56

Table des matières

Troisème partie : L'harmonie dans le chaos ..... p. 59
1. Le jeu du chaos : où se trouve la violence ? ..... p. 60
1.1. La violence jouée et la nervosité dans le garage ..... p. 60
La nervosité à la place de la violence ..... p. 60
La violence jouée ..... p. 61
La notion de jeu ..... p. 63
1.2. Le corps dans le concert : la violence comme libération ? ..... p. 64
La nervosité comme libération du moi ..... p. 66
1.3. Où se trouve la nervosité et le jeu dans la peinture ? ..... p. 67
2. La lumière et la couleur, pour un clair-obscur bichromatiques ..... p. 70
2.1. Lumière et clair-obscur ..... p. 70
2.2. Le choix de la bichromie ..... p. 72
2.3. L'apport de la térébenthine ..... p. 75

Quatrième partie : Le flux du corps, du concert à la peinture : quelle est la place du corps, celui de l'artiste et celui du public ? ..... p. 77
1. Le corps en vibration ..... p. 78
1.1. Le corps qui vibre dans le concert ..... p. 78
Le concert de garage n'est pas un spectacle ..... p. 80
Le concert comme expérience somatique ..... p. 80
L'expérience esthétique ..... p. 82
L'exemple de Exploding Plastic Inevitable ..... p. 85
1.2. Comment faire vibrer le corps peint ? ..... p. 86
2. La dualité contact/distance ou le contraire simultané ..... p. 89
2.1. L'effet de masse, l'unicité du public et l'introspection individuelle ..... p. 89
2.2. La distance du musicien et l'autre comme écran ..... p. 92
2.3. Le corps du peintre et sa rencontre avec la toile ..... p. 94
2.4. La rencontre du regardeur avec la peinture ..... p. 98

Conclusion ..... p. 101

Entretiens ..... p. 107

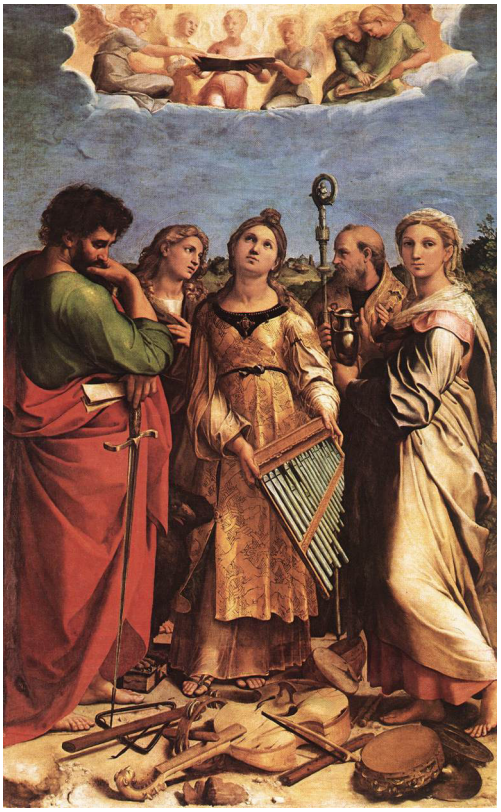
Table des illustration ..... p. 125

Index des notions ..... p. 127

Index des noms ..... p. 129

Bibliographie ..... p. 131

Introduction


Raphaël, *Sainte Cécile*, 1515

La musique, par définition, est inaccessible au regard : Lydie Decobert remarque à juste titre dans l'œuvre *Sainte Cécile*[1], que Raphaël peint en 1515, que le regardeur ne peut entendre le son qui accompagne l'extase de la sainte. Le regardeur contemple la sainte, qui elle, entend la musique, sans pourtant que cette représentation ne la lui rende plus audible. Dès lors, quelle est la finalité d'essayer de peindre la musique ? Existe-t-il un complexe du peintre, confronté à son incapacité à transmettre, par la représentation picturale, la charge sensible de l'onde musicale ?

Ou la figure de celui qui reçoit la musique en son intériorité détient-elle les clefs d'un secret sensible et abstrait, que les peintres rêvent de montrer à travers leurs productions ?

« Faire vibrer la lyre, c'est faire vibrer le monde[2]. »

Sainte Cécile, comme l'indique Lydie Decobert, vibre « de tout son corps et de toute son âme[3] ». Le peintre Raphaël utilise l'instrument et la musique pour évoquer la transcendance divine. Si l'évocation du divin à travers la musique ne captivera pas notre attention à travers cette étude, cet exemple montre néanmoins la force mystérieuse propre à la musique. La musique soigne la mélancolie, accompagne nos joies, et nous envahit d'une force transcendantale et extatique.

1 Ci-dessus, Raphaël, *Sainte Cécile*, 1515, huile sur toile transposée sur toile, 238 x 150 cm, Pinacothèque Nationale, Bologne

2 Servier J., *L'homme et l'invisible*, Paris, Laffont, 1964, p. 151, cité par Lydie Decobert, *On n'y entend rien, Répétitions, Essai sur la musicalité dans la peinture*, L'Harmattan, Paris, 2010, p. 130

3 *Ibid.*

La récente exposition REBEL REBEL. Art + Rock présentée au MAC's en Belgique, fait l'état des lieux de la relation qu'entretiennent culture rock et art contemporain. Le catalogue de l'exposition, signé de Denis Gielen, présente les nombreux artistes qui, au fil du XXe siècle, ont été influencés de près ou de loin par cette culture subversive : « Tel était l'art contemporain : rock par l'esprit, pop par le style, et conceptuel en théorie[1]. » La culture rock a toujours fasciné les milieux artistiques. En témoigne les nombreuses œuvres cinématographiques imprégnés de son esthétique. Dans son ouvrage *Lipstick Traces*, Greil Marcus lie d'une même voix les pensées de révolte des dadaïstes, des International Situationniste, et des punks. À travers plusieurs aspects, le rock a toujours exercé une certain fascination, sans doute par son hédoniste incarnée et son esprit de contestation.

Voilà maintenant près de quatre ans que ma pratique artistique a rejoint ce courant de création. Les *Orgia* dépeignent le public des concerts garage. Les musiciens y sont relégués au second plan, pas au sens littéral du terme puisqu'ils sont présents dans certaines compositions, mais dans le sens où, pour une fois, ils ne sont pas le sujet de fascination. Le concert de garage a quelque chose de particulier, une chose qu'il m'est difficile à exprimer et que je n'ai jamais retrouvé dans un autre genre musical. Cette particularité que l'on trouve dans toute la scène garage et qui constitue l'ambiance du concert m'a poussée, au départ, à m'engager dans cette recherche. Je ne m'imaginais pas la difficulté à laquelle je faisais face. Je ne m'imaginais pas non plus, quatre années plus tard, toujours en train de tenter de réverbérer cette ambiance dans mes peintures. Cette étude a pour objectif de faire l'état des lieux de ma pratique picturale, en clôturant ces quatre années de recherche, par, je l'espère, une impulsion encore plus forte afin de l'explorer plus en profondeur. Ma peinture épouse le son et le rythme de la foule. Cette foule vibrante et énergique compose en fait l'élément central de ma production. Tentant de composer une peinture immersive, j'espère amener le regardeur à se positionner à la place des corps dépeints, et je l'espère, l'amener à porter une attention nouvelle à son contact à l'autre lors du

1 Rian Jeff, Catalogue de l'exposition *Rebel Rebel. Art + Rock*, MAC'S Grand-Hornu, 23 octobre 2016 – 22 janvier 2017), éditions Fonds Mercator, Mons, 2016, p. 15

prochain concert auquel il participera.

L'art engage une multitude d'expériences, tant pour le créateur que pour le regardeur. M'intéressant ici à l'expérience du concert de garage et aspirant, par ma démarche, à questionner la représentation plastique de celle-ci, il m'est apparu nécessaire de placer ces expériences distinctes en tension. Toutes deux seront dès lors comparées et explorées, du processus de création à leur représentation finale (musicale pour l'une, picturale pour l'autre). Quels sont les liens à établir entre ces deux expériences, et qu'est-ce qu'ils engagent au point de vue des procédés plastiques ? Edouard Pignon, dans *La quête de la réalité*, explique que le travail du peintre est non seulement de représenter le réel, mais de se saisir d'un fragment de réel. Ce fragment de réel est subjectif à l'artiste et montre à voir sa vision subjective du monde. Dans ma peinture, je me questionne sur la place du corps dans le concert, dans ma composition mais également la place de mon propre corps vis-à-vis de la toile. Comment penser mon geste ? Quelles couleurs utiliser ? Comment peindre la lumière ? Et comment donner vie à ma peinture, en transmettant l'instinctivité et la vibration d'un concert ?

Il s'agira tout d'abord d'analyser les concepts de la musique garage et de définir son identité. Qu'est-ce que qui différencie ce style musical d'un autre style de rock ? Le garage auquel je m'intéresse est apparu entre la fin des années 90 et au début du XXIe siècle. Depuis son apparition, celui-ci s'est nourri de l'histoire du rock'n'roll et vit aujourd'hui grâce à un ample réseau d'amateurs (spectateurs comme musiciens). Il existe très peu d'écrits le concernant, si l'on fait abstraction des nombreuses revues de critiques indépendantes qui promeuvent les groupes et leurs sorties d'albums et qui sont destinées à un public d'initiés. Afin d'en saisir les composantes, je me référerai au grès de cette étude à plusieurs courants musicaux antérieurs, dont le punk et le rock des années 70. Cette première partie permettra d'introduire les connexions intimes existant entre ma série de peinture *Orgia* - dont il s'agira également de poser les bases de son identité -, et cette musique. Quels emprunts au mouvement qui la nourrit surgissent dans la

représentation picturale ? Quels aspects, au contraire, en sont écartés - par choix ou nécessité ontologique ?

Le second temps de cette recherche sera consacré à l'énergie du concert. Quel écho trouve-t-elle dans la représentation que je m'attache à en établir ? Quelle base visuelle sélectionner, et comment, ensuite, la traiter picturalement ? À travers la poïétique engagée dans mon travail et en référant au travail de plusieurs artistes contemporains et du XXe siècle, j'introduirai des éléments de réponses permettant d'envisager des pistes capables de réverbérer l'énergie et la spontanéité inhérentes au concert.

Le concert exhibe l'individu. Il est un moment de liberté. Cette libération peut parfois prendre un aspect chaotique pour quelqu'un qui n'y est pas habitué. Nous le verrons, la violence du concert est loin d'être une violence malsaine, sauf cas exceptionnels. Elle dénote d'une nervosité procurée par la musique, et j'essaierai de comprendre si cette nervosité permet au sujet de se libérer plus facilement, à travers un processus cathartique. Où se trouve la violence et la nervosité dans la peinture ? Quels choix plastiques puis-je adopter afin de dire cette nervosité et cette énergie dans le concert ?

Le quatrième et dernier temps de cette recherche se penchera sur la place des corps dans tout le processus de mon travail, du concert à la peinture. J'expliquerai en quoi le concert de garage doit ne pas être considéré comme un spectacle mais comme une expérience somatique et esthétique. Ce corps qui vibre face à une telle expérience, comment le faire vibrer en peinture ? Enfin, la dualité. Présente pendant le concert, par l'effet de masse du public et la distance instaurée avec le musicien, elle surgit également dans mes espaces de création, dans la confrontation du corps et de la toile. Mon dernier point portera sur l'analyse de cette dualité « contact et distance », présente dans chacun des aspects de mon travail.

Première partie

-

Ma peinture doit-elle être garage ?

I
-
QU'EST-CE QUE LE GARAGE ?

Avant toute chose, et dans un souci de contextualisation de ma pratique, il me paraît nécessaire de présenter la musique garage et de tenter de l'identifier. La musique garage imprègne ma peinture et je ne saurais la présentier en dissociation de ce qui constitue sa matière première. Loin de moi la volonté d'en faire une présentation historique, qui éloignerait cette étude des questions qu'elle soulève, je m'attacherai, dans un premier temps, à relever les points d'identification de ce courant musical afin d'en dessiner l'identité. Je ne pourrais saisir ce qui m'anime et ce que je cherche à peindre si je ne comprends ce qu'est le garage. Est-ce que je souhaite faire une peinture qui empoigne les similitudes identitaires de ce courant musical ? Ou ma peinture, disposant d'une identité propre, se contente-elle de se nourrir de l'effervescence de cette scène pour traduire, dans le geste créatif, ma réception de la réalité du concert, toute subjective qu'elle est ?

D'où vient le garage ?

Dans son ouvrage *Philosophie du rock*, Roger Pouivet rappelle que le rock et la philosophie sont un contre-sens. Il n'y a pas de « sens caché du rock[1] ». Le rock est une musique contestataire, mais une « contestation primaire, qui "prend aux tripes" ». Tenter d'appréhender le rock en lui apposant une définition s'avère ardu, tant d'un point de vue politique, sociologique que musical. Parce qu'il englobe une large famille de couleurs musicales éclectiques, et même dans la sous-famille du rock-garage, la définition d'un style bien défini est quasiment impossible.

1 Pouivet Roger, *Philosophie du rock, Une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Presses Universitaires de France, Paris, 2010, p. 17

Mais si le rock et toutes les musiques populaires qui l'ont suivi forment une sorte de cultures subversives et dionysiaques, c'est bien sûr parce que sa naissance s'est faite dans la rébellion orgiastique et la révolte émancipatrice, mais surtout parce qu'elle a incarné l'enfance retrouvée et vengée. La marche du maudit, Œdipe enfin Roi proclamant le retour bruyant du refoulé et de la part maudite, et le non-renoncement à la sauvagerie, l'innocence, la liberté et la volonté démoniaque de l'enfance. La divine et irrésistible révolte dans l'oubli sans réserve du lendemain, de la raison et de la mort[1].

À la naissance du rock, on retrouve ce besoin d'émancipation et de recherche du moi, par l'individualisation du sujet et la quête des plaisirs. Le rock-garage, comme tous les styles de rock, est une musique dionysiaque, puisant son énergie et son existence dans l'expression des sens, et la libération de ceux-ci.

S'il est difficile à définir, il l'est au même titre que le rock de manière générale. Ce serait un raccourci et un contre-sens d'essayer de déterminer sa naissance par des faits sociaux et historiques. Supposons qu'un morceau (des Doors, par exemple) soit politisé : en aucun cas cela ne signifie que l'engagement politique contestataire qualifie le mouvement musical rock dans son ensemble.

Il en va de même pour le garage. Les sujets abordés sont divers et l'apparition de ce genre musical ne peut être daté précisément. Il découle d'une évolution progressive de ce type de musique, influencé par plusieurs styles tels que le garage des années 60, le punk, le grunge ou encore le rock psychédélique.

Cette contextualisation de la musique établie, je m'attèlerai désormais à identifier, tout au long de ma démarche de recherche, quelles propriétés inhérentes à ce genre musical rendent possible l'expérience du concert et son exploitation par des procédés plastiques.

1 Rumeau David, « Pour une in-tuition musicale », *Sociétés*, 2/2009 (n°104), p. 55-63. URL : http://www.cairn.info/revue-societes-2009-2-page-55.htm

La couleur musicale du garage

Le rock garage naît à l'écart de l'industrie culturelle et musicale. Il surgit d'un besoin impulsif d'expression et d'exaltation des affects. L'ontologie du rock dépend principalement de l'enregistrement et de la diffusion de celui-ci. Evidemment, cette réalité ontologique à la musique rock s'applique également à la musique garage. Néanmoins, nous pouvons observer une particularité à la musique garage : cette musique ne prend vie que par son interprétation en concert, en live. Enregistrée, la musique garage est volontairement saturée, brute et de faible qualité sonore. C'est ce qu'on appelle communément une musique low-fi (à l'opposée du hi-fi) :

> « Le lo-fi cherche sa beauté dans tout le résiduel que l'ingénieur du son voudrait normalement supprimer[1]. »

L'esthétique du low-fi, « la saleté du son » qu'évoque Théo Lessour, confère à la musique garage « une aura authentique[2] », accentuée par l'utilisation d'une pédale d'effet de saturation du son ; la fuzz. Si la saleté du son découle bel et bien d'une recherche esthétique pour les musiciens garage, il est probable qu'elle a également quelque chose à voir avec le fait que l'album enregistré n'est pas le but premier des groupes.

La performance

Johan Huizinga soulève une différence fondamentale entre les arts lyriques et les arts plastiques. Contrairement aux arts plastiques, les arts lyriques comportent une dimension de plaisir et de jeu : « La raison capitale de cette opposition est que pour les arts musicaux l'activité esthétique réelle réside dans l'exécution[3]. » Si la création d'un groupe musicale se fait en amont du concert, par la composition des morceaux et la répétition en studio, la musique ne « devient vivante que dans l'exécution, la représentation, l'audition », car l'art musi-

1 Lessour Théo, *Chaosphonies, Du jazz à la noise, le sacre du chaos*, Ollendorff & Desseins, 2015, p. 82
2 *Ibid.*
3 Huizinga Johan, *Homo Ludens, Essai sur la fonction sociale du jeu*, Gallimard, Paris, 2014, p. 231

cal est « action et, à ce titre, est goûté dans l'exécution, chaque fois que celle-ci se répète[1]. »

La volonté d'enregistrement des groupes de garage est avant tout un besoin de communication et de publicité, afin d'amener le public à participer à la performance live. À la différence des autres mouvements rock, la finalité de l'enregistrement pour un groupe de garage, c'est donc le concert. Seul le concert donne vie à la musique garage – car dans son essence, elle ne vit que par l'échange avec le public et la fusion d'énergies entre ce dernier et le groupe. Il n'y a qu'à voir le groupe Häxxan en concert pour le comprendre : assister à une de leurs performances, c'est immédiatement saisir l'essence de cette formation musicale. Si l'on se contente d'écouter leurs enregistrement, on passera peut-être à côté d'un des meilleurs groupes amateurs live de la scène garage actuelle. Face à un groupe comme Häxxan, on se rend compte de l'importance capitale que le concert a pour la scène garage.

Roger Pouivet différencie une « œuvre de rock » - qui est l'enregistrement d'une chanson et la composition de celui-ci – et « un morceau de musique[2] » : « sur scène, les groupes de rock interprètent des chansons, mais pas des œuvres de rock[3] ». Si la finalité d'un groupe de garage est le live, peut-on dès lors considérer que leur œuvre est performative ?

Pour autant, Roger Pouivet considère que le concert ne peut pas être considéré comme tel :

« Puisque les chansons peuvent être exécutées de multiples façon, une chanson écrite par un groupe de rock n'est pas, distinctement, une œuvre rock[4]. »

Selon lui, l'œuvre musicale est l'enregistrement. Celui-ci est l'artefact final. Si l'on considère que l'œuvre d'un groupe garage se fait sur scène et que l'enregistrement n'est, finale-

1 *Ibid.*
2 Pouivet Roger, *op. cit.*, p. 67
3 *Ibid.*
4 *Ibid.*

finalement, que le moyen d'amener le public au concert, nous pouvons ici considérer le concert comme un art performatif, au même titre que les productions d'autres artistes performatifs, à l'instar de Marina Abramović. Si Roger Pouivet n'établit pas de parallèle entre concert et performance artistique, est-il pourtant possible de s'appuyer sur la sémiotique (le terme de concert trouvant sa synonymie dans l'expression «performance musicale») pour justifier de la dimension performative du premier ? Le concert trouvant par ailleurs sa synonymie dans l'expression performance musicale. La performance artistique, tout comme la performance musicale/le concert, sont des œuvres du direct, faites d'imprévus, d'improvisation et d'interaction avec le public. De ce fait, ces œuvres peuvent être exécutées de multiples façons.

Suivant ce raisonnement, peut-on vraiment considérer, que du fait de son médium performatif, Marina Abramović est une artiste sans œuvre ? La performance, en tant qu'expérience esthétique, peut se contenter d'elle-même afin d'exister en tant qu'œuvre à part entière.

Si dans ma pratique l'art performatif est absent, il me semble que la notion de performance, de live et d'interaction avec le public est au centre de la pensée garage. L'importance du concert est intrinsèque à cette scène : et sans doute s'agit-il de l'une de ses spécificités par rapport à la famille du rock à laquelle elle appartient. Si dans ma pratique l'art performatif est absent, il me semble que la notion de performance, de live et d'interaction avec le public est au centre de la pensée garage. L'importance du concert est intrinsèque à cette scène : en voilà probablement une de ses spécificités par rapport à la famille du rock à laquelle elle appartient.

Rock et peinture : l'exemple du Captain Beefheart

> « Au plan artistique, on a dit de Don qu'il était un artiste primitif, mais peut-être que primaire est plus approprié, car sa créativité correspondait à un besoin existentiel[1]. »

1 Barnes Mike, *Captain BEEFHEART , La Biographie*, ed. Camion Blanc, Paris, 2012, p. 474

1. Don Van Vliet, *Golden Birdies*, 1988

La peinture et la musique de Don Van Vliet sont toutes deux aussi instinctives. Mike Barnes souligne, pour rappel, que Don Van Vliet était autodidacte[1], que ce soit dans la musique ou dans la pratique de la peinture. Il rappelle de ce fait le caractère instinctif de son travail, quelle qu'en soit la forme. Il dira lui-même : « Je fais de la musique – sur toile[2]. »

L'œuvre musical du Captain Beefheart[3], ainsi que sa peinture, sont liées, de toute évidence. Mike Barnes insiste sur le fait qu'il est inutile d'essayer de les distinguer – leur fil conducteur étant la personne même de Don Van Vliet. Au sein des deux formes d'expression, sa recherche se concentrait sur une exploration de tensions, dans un geste spirituel et instinctif. « Le parallèle le plus évident entre la musique de Don et sa peinture, ce sont les noms de chansons qu'il donnait à ses toiles : *Japan in the Dishpan* (sic) et *Golden Birdies*[4] (1988), par exemple[5]. »

Lorsqu'il peignait, son processus créatif en lui-même transpirait ses aspirations musicales et sa façon de rejeter les normes institutionnelles : « Il peignait souvent directement sur la toile crue, sans apprêt – sans doute par rejet de ce qu'on lui avait à l'école (…)[6]. » Les gens endormis l'ennuyaient - Don Van Vliet a trouvé dans la musique une façon brutale de provoquer et de réveiller les gens, et cette volonté transparaît également dans ses tableaux : « Si mes toiles ne me font aucun effet, je les brutalise et j'espère que les gens qui les verront seront secoués, car les gens doivent être provoqués[7]. » La musique du Captain Beefheart n'appartient pas à la scène

1 Barnes Mike, *op. cit.*, p. 478
2 Van Vliet Don dans Rip Rense, *Chicago Tribune*, 8 janvier 1989, cité par Barnes Mike, *Ibid.*
3 Captain Beefheart est le nom de scène de Don Van Vliet.
4 Illustration 1 ci-dessous, références à retrouver dans la table des illustrations en annexes..
5 Barnes Mike, *op. cit.*, p. 479
6 *Ibid.*
7 Van Vliet Don dans dans une Interview du 1 octobre 1991, cité par Barnes Mike, *op. cit.*, p. 483

garage. Il est néanmoins intéressant d'observer chez un artiste comme lui, pratiquant aussi bien la musique que la peinture, les correspondances entre ses deux pratiques.

Le nom de ses peintures proviennent du nom de ses chansons. Pour ma part, le nom donné à ma série, *Orgia*, ne dépend pas d'une chanson, mais trouve de fortes similitudes avec le garage et le concert.

D'où vient le nom Orgia *?*

Le nom donné à ma série de peinture *Orgia* est à comprendre au sens que lui donnait le grec ancien ; ὄργια. Avant de devenir un terme à caractère sexualisé, ὄργια est, selon son emploi, une fête religieuse ritualisée, un rassemblement culturel, ou une fête donnée en l'honneur de Dionysos, dieu du vin. L'ambiguïté érotique du terme m'a avant tout amusé. D'autant que le concert peut être assimilé à chacune des définitions que donne le grec ancien au terme *orgia*. Étant à la fois une fête (non pas en l'honneur de Dionysos mais bien sous ses aspirations hédonistes), et un rassemblement culturel, il n'est pas dispensé de lui trouver certains caractères religieux et ritualisés. Je reviendrai plus tard sur ce dernier point.

Dans notre société contemporaine, le terme orgie, bien qu'ayant une forte connotation sexuelle, qui n'est par ailleurs pas amputable au rock ni au garage, se réfère également à l'excès et la profusion d'une chose (et l'on pensera d'abord à l'un des sens premiers : la consommation excessive de nourriture). Le langage courant contemporain use du terme orgie afin de décrire la profusion de n'importe quelle chose : dès lors, il est possible d'envisager le concert au sens dionysiaque premier : une orgie faite de sons, de lumières, de couleurs et de sensations.

II
-
Le Do It Yourself, pratique de l'intuition ?

Des origines du DIY à son utilisation dans le garage

Le Do It Yourself découle principalement de la culture punk des années 70. Ce courant prône l'idée que tout un chacun est ratifié, tant à faire de la musique que de la scène. Cette philosophie de participation encourage « la démocratisation des pratiques culturelles[1] » et s'érige de façon radicale contre la posture passive traditionnellement attendue du public. Le fait de faire soi-même sa propre musique et de s'autoproduire participe par ailleurs à une volonté d'émancipation du marché et de l'industrie musicale. En cela, le punk fut révolutionnaire et en permettant notamment l'émergence d'une multitude de groupes amateurs et totalement libre artistiquement. L'idéologie DIY, c'est à la fois « fait-le toi-même » et « fait ce qu'il te plait », encourageant au maximum la création. Aujourd'hui, le garage dans la droite lignée de ce courant de pensé : la création découle d'un besoin urgent d'expression et d'exaltation de vie. Mais à la différence du punk, si le garage prône une idéologie DIY, ce n'est pas tant pour la beauté du geste qu'en réaction directe à une réalité économique difficile, où la structure même de l'industrie musicale agit comme un frein, et pour de nombreux musiciens, à la professionnalisation et à l'obtention d'un statut. La pratique amateure est dès lors à envisager comme la seule possible : sans elle, il se pourrait que la scène musicale garage n'existe tout simplement pas.

Le DIY dans l'art est-il compatible avec la professionnalisation et l'art contemporain ?

1 Hein Fabien, « Le DIY comme dynamique contre-culturelle ? L'exemple de la scène punk rock », *Contre-cultures n°1*, Volume!, 2012 p. 105-106

Et dans la peinture ? Est-il possible de déceler une semblable idéologie dans le milieu de l'art contemporain ? L'apprentissage de l'art passe par les écoles, par un enseignement spécifique, qui permet à l'étudiant d'éduquer son regard, comme le musicien éduque son oreille afin de différencier une note juste d'une fausse note. Le parcours scolaire et universitaire de l'étudiant en art doit également lui permettre d'intégrer (ou tout du moins, d'approcher) le « réseau artistique » existant. Néanmoins, l'enseignement contemporain est totalement différent de l'enseignement académique. Un professeur de peinture n'enseignera pas une technique particulière à ses élèves, mais observera la façon dont ces derniers peignent pour adapter ses conseils à la pratique de chacun, afin d'en préserver toute l'individualité et la sensibilité. Dans le cadre de l'enseignement artistique, chaque élève est amené à adopter des réflexes de « débrouille » pour produire, avec généralement peu de moyens. Les premières expositions sont également toute une organisation de « débrouille » où l'apprenti-artiste est amené à déplacer son travail et à communiquer autour de l'événement par ses propres moyens.

Dans le cadre de mon travail, la notion de débrouille est constante. Le peu de moyens financiers, en tant qu'étudiante, m'oblige à recycler mes châssis de grands formats. Trop coûteux, je n'en achète un nouveau que lorsque je dois exposer ou vendre un tableau. Il m'arrive même parfois de recycler la toile d'une ancienne peinture ou d'une autre que j'estime ratée. Le fait même de photographier son travail par ses propres moyens afin de créer un site internet ou un portfolio peut s'avérer une tâche compliquée. La reproduction de toiles en images numériques et la création d'un site sont des métiers à part entières. L'idéal étant de déléguer ces travaux là afin d'avoir un résultat professionnel.

Ainsi, la notion de DIY se retrouve bel et bien dans le milieu de l'art contemporain, chez les artistes en devenir comme chez ceux qui ne sont pas encore parvenus à se faire une place dans la scène de l'art contemporain et qui sont contraints de prendre en charge tous les aspects de leur travail, de la production à la distribution. Quel que soit le domaine dans lequel nous évoluons, les débuts sont difficiles du fait de l'impossibilité de déléguer. Il est intéressant d'observer

que lorsqu'un groupe de garage signe avec un label non-indépendant et parvient à se faire une place professionnelle dans le milieu de la musique, donc à déléguer certaines tâches à des professionnelles, il change progressivement sa couleur musicale et sort d'un son garage. Le groupe américain Jacuzzi Boys en est un parfait exemple. Lorsqu'ils ont signé chez Third Man Records en 2013, pour la sortie de leur deuxième album éponyme, leur identité musicale est devenue plus pop que garage, et la qualité d'enregistrement en dehors du lofi.

Dans l'art contemporain, un artiste ayant réussi à s'insérer dans le milieu professionnel déléguera de la même façon certaines tâches, comme le transport de ses œuvres ou la communication de son travail. L'artiste contemporain, avec les moyens financier dont il peut disposer pour produire ses œuvres, déléguera également certaines parties de sa production : le musicien, lui, déléguera l'enregistrement et la masterisation.

Ce qui m'amène à me demander si la notion de DIY est incompatible avec le milieu professionnel, ou plutôt, s'il est possible d'avoir une pratique artistique professionnel sans sortir d'un cadre DIY. La réponse à cette question n'entre pas cette étude. Néanmoins, John Dwyer, fondateur de Thee Oh Sees, sans aucun doute l'un des groupes garages les plus célèbres au monde, a trouvé un élément de réponse en fondant son propre label musical tout en étant inséré dans le monde professionnel de la musique. Au fil des années, la couleur sonore de Thee Oh Sees n'a jamais dévié d'un univers garage. La notion de DIY est inhérente à son travail, et sa volonté de rester indépendant dans tout ce qu'il entreprend le dénote.

III
-
Le sentiment d'identité collective (communauté et réseau)

Le documentaire *New Garage Explosion*[1] montre bien le visage du garage, à travers les concerts et les interviews des grands noms américains du genre. Il présente la réalité festive aussi bien que la réalité professionnelle. L'importance du réseau apparaît très clairement. Loin de la compétition, le garage est un milieu de passions et d'échanges, d'écoute, de partage et de vie.

2. Captures d'images de *New Garage Explosion : In love with these times*, Brown Aaron et Patel Joseph, 2010

David Rumeau affirme que la musique rock « joue un rôle déterminant dans la quête de l'identité, la recherche de jouissance et de subversion, et au besoin irrésistible de cohésion sociale et de symboles. Elle offre à l'individu cet espace où il peut enfin s'oublier pour se rêver autrement[2]. ».

S'il parle de la musique rock en générale, cette affirmation correspond également au garage. La grande famille du rock partage un esprit commun, mais le sentiment de communauté est d'autant plus présent dans les sous-genres du rock, et notamment dans le garage. Ce besoin de

1 Illustration 2, références à retrouver dans la table des illustrations en annexes.

2 Rumeau David, *art. cit.*

cohésion sociale offre aux amateurs de chaque sous-genres de rock de mieux connaître l'autre lorsque l'on connaît ses goûts musicaux.

En février 2015, le label rennais/marseillais Retard Records sortait un album d'hommage à Jay Reatard, pour les cinq ans de sa disparition. *Blood Visions by Retard Records and Friends*[1] reprend l'intégralité de l'album *Blood Visions* de Jay Reatard, en invitant plusieurs groupes garage à reprendre tour à tour chaque chanson de l'album.

3. Blood Vivions by Retard Records and Friends, 2015

Cet album est une illustration de l'expansion du réseau garage, entre l'Europe et les Etats-Unis. Le label Retard Records a rassemblé, pour cet album, une sélection de groupes garages européens et américains, même si la ville de Rennes est particulièrement représentée (Retard Record étant, à l'époque, principalement basé à Rennes, on comprend les facilités de production). Nous avons donc, pour les Etats-Unis, les groupes Babes, Holy Motors et White Mystery. En Allemagne, les groupes Wolf Mountains et Sick Heynas. En Grèce, Bazooka, et en Italie, Go!Zilla. En France, les villes sont tout aussi diversifiées, avec Lou & les Garçons à Bordeaux, Qúetzal Snåkes à Marseille, Dusty Mush et Volage à Paris, et enfin les nombreux rennais : Combomatix, Los Reatardos, Kaviar Special, Sapin et Dragster.

1 Illustration 3, référence à retrouver à la table des illustrations en annexes.

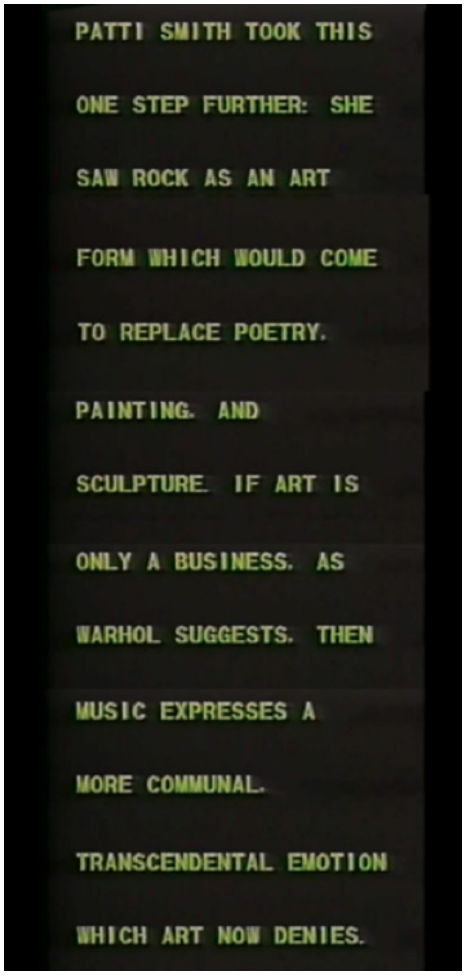
Retard Records est un label indépendant formé par deux musiciens, un membre de Dragster et un membre de Qúetzal Snåkes. Sans expériences et dans l'esprit du garage, ils font tout eux-mêmes. De la promotion des groupes, à l'organisation des concerts, en passant par les enregistrements et la distribution. Comme tous les labels indépendants qui distribuent du garage, Retard Records permet aux groupes garages d'étendre leurs réseaux en s'invitant mutuellement dans leurs villes et pays respectifs à venir se produire. La force du réseau souterrain du garage permet à cette musique de vivre et de rester libre. Comme déjà évoqué, la scène garage vit essentiellement de la pratique de l'amateurisme, partageable et communicable à travers le monde entier grâce au développement d'Internet depuis le début du XXIe siècle.

Maelle Puligny, Orgia (Sans titre), 2017
Huile sur toile, 50 x 50 cm

Cette niche sociale et ce sentiment d'appartenance participe, lors d'un concert, au sentiment de sécurité et de familiarité nécessaire à l'oubli de soi que l'on peut ressentir dans l'exécution du geste artistique (musical ou pictural). C'est précisément cet état que j'aspire à dépeindre dans mes *Orgias*. Sans cet aspect communautaire et ce sentiment de sécurité au sein d'un concert,

peut-être n'aurais-je jamais eu envie d'entamer cette recherche plastique. Comment cet aspect du concert fait image dans ma peinture ? Est-il possible de transmettre ce sentiment de proximité sociale dans une peinture qui se veut vibrante et nerveuse ? Dans certains travaux, comme dans celui-ci, une certaine chaleur se dégage des visages. Pourtant, si la notion de communauté est présente dans mes peintures, elle n'y tient pas une place centrale. Sans être constitutive de l'essence de mon projet, elle est en revanche partie prenante de l'identité de la musique garage. En cela, elle octroie au concert cette dimension particulière et pénètre, par ricochet et jeux de miroir, l'espace de mes créations plastiques.

IV
-
Existe-t-il une forme de rite dans le concert garage ?



4. Capture d'image de *Rock My Religion*, Dan Graham, 1984

Dans son film expérimental *Rock my Religion*[1], Dan Graham explore le parallèle entre les rites religieux et les concerts de rock, et observe l'aliénation de la figure de la rock star, vue comme un sauveur messianique. Il montre le rock comme une sorte d'exutoire quasi-religieux, qui prône la liberté individuelle et l'exploration des désirs. Le rock est primitif et encourage l'assouvissement des plaisirs et du sexe. À partir des années soixante, il libère la jeunesse des contraintes familiales et sociales. Dans le film, on entend Patti Smith s'exprimer sur le fait que le rock'n'roll lui donne plus de force que n'importe quelle religion.

Le rock'n'roll libère la jeunesse, et l'encourage à assouvir ses désirs, à laisser parler ses émotions. Le côté sauvage du rock'n'roll dont parle Dan Graham existe toujours dans le garage d'aujourd'hui.

La musique permet une certaine libération spirituelle, une libération presque transcendantale lorsque l'on est devant un concert. Dan Graham compare cette expérience avec celle des danses transes et ritualistes des Shakers, une secte chrétienne du XVIIIe siècle. La danse était pour eux un moyen de libérer leurs esprits et de s'élever spirituellement.

1 Illustration 4, références à retrouver dans la table des illustrations en annexes.

La canonisation de la figure du musicien aurait pu tuer le rock'n'roll, et a disparu dans le garage contemporain. S'il existe de grands groupes (Thee Oh Sees, les Black Lips, Ty Segall...) dont le talent est reconnu internationalement, l'adulation qu'ils génèrent est sans commune mesure avec le culte de la personnalité qu'avaient pu cristalliser de grandes figures du rock'n'roll, de Jim Morrison à Jimi Hendrix. Peut-être l'une des forces majeures du garage réside-t-elle dans la totale absence de médiatisation. Loin d'être un manque, celle-ci empêcherait dès lors l'apparition de toute aliénation vis-à-vis de ces figures de proues. L'une des raisons de cette absence est due au fait que la quasi-totalité des groupes de garage est inconnu du grand public. La scène garage appartient à un petit réseau d'initiés, se produisant dans des salles de petites tailles voire de moyennes tailles, au renforcement du sentiment de niche social et d'appartenance à une communauté lors d'un concert.

V
-
La répétition comme processus poïétique, dans le garage et la peinture

« En fait, personne ne peut rien faire, rien produire, rien créer,
sans donner place vivante aux réflexes du faire, à cette pratique
d'où rien de neuf ne sortirait sans l'aide du micro-automatisme
de la répétition intégrée. Cette répétition est au cœur de la création.
Je veux dire qu'elle en est le rythme cardiaque. »
René Passeron[1]

La répétition est l'élément d'apprentissage centrale, quelle que soit la discipline. Loin d'être une répétition stérile, pour reprendre l'expression de René Passeron, elle induit la progression dans un domaine et nous amène à viser la perfection dans notre champ d'action. Plus qu'un apprentissage, elle est la clef de la recherche et de l'évolution d'une pratique. Cette répétition se retrouve dans les toutes les pratiques. Considérons la comme une répétition mécanique, une répétition de la technique, dont le créateur maîtrisant son instrument ou son médium n'a plus conscience : un automatisme. Cette forme de répétition est nécessaire du point de vue de la technicité, en cela qu'elle permet au créateur une plus grande liberté. Un groupe de musique répète jusqu'à ce que les morceaux soient joués de façon instinctives et non-conscientes, ce qui lui permettra de porter son attention sur le public, par exemple, ou aux éventuelles erreurs de ses compagnons.

La répétition comme moyen d'évolution

Au-delà de l'aspect technique, la répétition occupe une place centrale dans la musique garage. Le garage naît et se nourrit de toutes les formes de rock du passé. Ma propre pratique

1 Passeron René, *Pour une philosophie de la création*, Klincksieck, Paris, 1989, p. 77

artistique est sérielle et découle de l'obsession de mon sujet. Loin d'être une répétition stérile, elle est un moyen de dépassement à chaque nouvelle peinture et engage un processus d'évolution, de mutation et de perfectionnement. Pour reprendre une expression de Lydie Decobert, la répétition en peinture ne serait-elle pas le fait de « répéter les composantes de la peinture pour changer la peinture[1] » ? Car la répétition en peinture ne peut pas être une recherche liée à une finalité, ni à un objectif : « La répétition suppose une attention extrêmement soutenue à l'amplification comme à l'articulation des dispositifs[2]. » Dans mon cas, la répétition du sujet s'inscrit dans une quête de finalité. Pourtant, force est d'admettre que celle-ci pourrait n'être jamais atteinte. Cette recherche m'engage dans une volonté de trouver la manière la plus juste de peindre mon sujet pour ainsi réverbérer l'atmosphère du concert de garage. Cet objectif peut sembler vain et inaccessible, car le geste du peintre, sa volonté artistique et sa vision subjective du monde sont en constantes évolutions.

La répétition comme outil de compréhension

Au fil des années, je me saisis plus fortement de mon sujet et prends conscience de ces nuances et de ces enjeux. Lorsque ma recherche plastique sur ce sujet a débuté, il y a maintenant près de quatre ans, je n'aurais pu entrevoir l'étendu des possibilités qui s'offraient à moi. De ce fait, je ne savais pas réellement ce que je peignais ni ce que je voulais peindre. Tout ce que je savais, c'est que ce sujet me portait et me rendait dans un état frénétique qui m'obligeait à le traiter, de peinture en peinture, jusqu'à ce que je trouve et que j'identifie ce que je voulais transmettre. Cette quête continue aujourd'hui encore, et même si je le cerne avec plus de force chaque jour, je suppose que je n'en ferai jamais le tour et que je ne parviendrai jamais à exprimer ce que je recherche.

La forme de répétition que j'engage dans mon travail se place loin de la répétition engagée

1 Decobert Lydie, à propos des peintures musicales de Titien et Ter Borch, *op. cit.*, p. 188
2 Decobert Lydie, *op. cit.*, p. 196

chez les artistes du Pop Art qu'étudie Didier Dauphin[1]. Les artistes du Pop Art travaillent une répétition de façon sérielle qui copie la production industrielle, ou du moins fait semblant de le faire, comme le remarque Didier Dauphin : « Ce n'est pas la même chose de produire en série et de faire semblant de produire en série[2]. » Il ajoute à cela que si la sérigraphie intéresse autant Andy Warhol, c'est d'une part pour sa faculté de copier une image tout en ajoutant des différences accidentelles, possible de provoquer.

« Répéter, ce n'est pas reproduire. » Cette formulation me permet de rapprocher le travail d'Andy Warhol au mien. La sérialité que j'engage dans mon travail n'est pas une façon de reproduire, mais d'explorer mon thème et de le comprendre. La répétition dans le travail d'Andy Warhol a une tout autre dimension bien plus psychologique, comme le remarque Hal Foster[3]. Il s'agit pour l'artiste de se défaire d'un trauma, le faire revenir afin d'en changer sa nature, de façon à se défaire de sa « charge émotive ».

1 Dauphin Didier, « Le pop art américain : répétition ou différence », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2011/1 (n° 7), p. 105-116. URL : http://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2011-1-page-105.htm

2 *Ibid.*

3 Foster Hal, *Le retour du réel*, La lettre volée, Paris, 2005, p. 161-213, cité par Dauphin Didier, *Ibid.*

Deuxième partie

-

Comment la peinture peut-elle témoigner de l'énergie d'un concert de garage ?

« Il [Dyonisos] est cette vie elle-même,
dans sa puissance illimitée
et toujours reconnaissante[1]. »

1 De Félice Philippe, *Poisons sacrés. Ivresses divines*, Albin Michel, Paris, 1936, p. 281, cité dans le catalogue de l'exposition *Dyonisiac*, éd. du centre Georges Pompidou, Paris, 2005

I
-
Spontanéité et énergie

L'énergie et la spontanéité dans le garage et dans le concert

L'énergie dans la musique garage

5. Captures d'images de *New Garage Explosion : In love with these times*, Brown Aaron et Patel Joseph, 2010

Je m'appuie de nouveau sur le documentaire *New Garage Explosion* qui présente la scène américaine, la plus importante pour le garage contemporain, puisque c'est par elle que tout a commencé à la fin des années 90. Le premier groupe qui apparaît dans ce documentaire est le groupe The Reatard. Dès les premières minutes[1], on comprend de quoi il s'agit ; la musique rapide, nerveuse, un peu punk, les slams, la sueur, les jets de bières sur les pédales et l'explosion inévitable de celles-ci.

On retrouve les mêmes idées qui priment en Europe ; le son ne devra jamais être trop

1 Illustration 5 ci-dusses, références à retrouver en illustration 2 dans la table des illustrations en annexes.

propre, ni trop parfait. Il faut le laisser vivre, lui laisser une certaine liberté et ne surtout pas chercher à trop le perfectionner. Le plus important dans le garage, c'est l'énergie de la musique et des musiciens, plus que le talent. Cette énergie serait inexistante si le musicien en question ne jouait pas de façon honnête et passionnée. Et cette fois-ci, ce sont Ty Segall, John Dwyer (Thee Oh Sees), Jay Reatard, et les Black Lips qui le disent.

Si je cherche à perfectionner ma peinture, c'est pour leur donner le plus d'efficacité possible. Plus elle sera juste et bien réalisée, plus elle sera énergique. Encore faut-il savoir ce qu'est une peinture bien réalisée. Cette question hante toute cette recherche et j'aurais l'occasion d'y revenir. Je remarque un point commun entre mon processus de production et celui des musiciens de garage : il faut laisser vivre le son, lui laisser une certaine liberté. Il m'est très cher de laisser vivre la peinture, de ne pas l'étouffer. De même que la peinture ne doit pas étouffer la toile : celle-ci doit avoir des moments de répit, elle doit respirer par certains endroits, et par sa respiration, donnera une certaine légèreté à la composition.

Maelle Puligny, *Orgia (Sans titre)*, 2015
Huile sur toile, 200 x 160 cm

Dans cette peinture datant de 2015, par exemple, le trou de lumière au centre de la composition laisse apparaître la toile brute, simplement recouverte d'enduit. Le jaune intervient progressivement jusqu'a se fondre dans l'ombre de la salle de concert.

Le documentaire présente également un panel diversifié du genre garage, oscillant d'un son punk à une mélodie pop. Le groupe Magic Kids est un exemple de la représentation d'un son plus pop, alors qu'un groupe comme The Reatard travaillera un son plus brut, plus punk. Le garage n'est pas fidèle à une couleur musicale spécifique. Ce n'est pas une musique statique, et les inspirations sont bonnes à prendre partout.

L'énergie du concert

Le premier concert des Thee Oh Sees[1] auquel j'ai assisté fût un véritable choc esthétique et auditif.

6. Captures d'images, Thee Oh Sees, L'Antipode, Rennes, 2013.

En deux ans à Rennes, j'ai eu l'occasion de voir un certain nombre de groupes garages en concert, dans des caves ou des bars de la ville. Nul doute que les Thee Oh Sees sont l'un des meilleurs groupes garage au monde en terme de musique live. L'énergie transmise est telle qu'elle plonge le spectateur dans une transe instantanée ; l'aisance technique du groupe fait qu'il est impossible d'en sortir avant que le concert ne s'achève. Vous êtes comme aspirés dans

1 Le concert en question est sur Internet en intégralité. Voici deux captures d'images de cette vidéo en illustration 6, références à retrouver dans la table des illustrations en annexes.

les toiles sonores des musiciens. Le son est rond, nerveux, parfait. La puissance musicale que dégage les Oh Sees en live a certainement été un déclic inconscient qui m'a amenée aujourd'hui à scruter les correspondances entre la peinture et le garage, en essayant d'allier ces deux pratiques et de dire quelque chose d'autre du garage dans ma peinture.

Gilles Deleuze établit une différence entre l'affect et le sentiment esthétique : « l'affect est la décharge rapide de l'émotion, la riposte, alors que le sentiment est l'émotion toujours déplacée, retardée, résistante[1]. » Selon lui, les affects sont des « projectiles » alors que les sentiments sont « introspectifs ». Il me semble que le concert comporte ces deux dimensions, selon l'individu, selon sa personnalité, son état d'esprit et son attente du concert.

Lorsque l'on participe à un concert, on fait face à deux types de public. D'une part, celui qui se laisse envahir par l'énergie et qui, aussitôt, la ressort de son corps. Généralement, ce genre de personne se place dans les premiers rangs du concert et réagit à l'énergie qui se dégage de la musique de façon corporelle, en dansant, chantant et bousculant ses semblables. C'est la part de l'affect chez l'individu qui s'exprime. Dans un second temps, il y a le public calme, plongé dans une introspection, qui se laisse envahir par l'énergie de la musique tout en la conservant en lui-même. C'est le sentiment esthétique que Deleuze définit comme « l'émotion déplacée ».

Comment retrouver cette spontanéité dans ma peinture ?

Les peintures d'Adrian Ghenie

Maurice Merleau-Ponty considère que la peinture moderne s'est émancipée de l'imitation empirique du monde, et les oeuvres d'Adrian Ghenie en sont la preuve. Ses peintures ne représentent ni un paysage ni une figure réelle, elles sont comme une plongée dans l'intériorité du

1 Deleuze Gilles, cité par Leveratto Jean-Marc dans « Exploding Plastic Inevitable, ou le rock et le cinéma comme techniques du corps », *Volume !*, consulté le 29 mai 2017. URL : http://volume.revues.org/2149

sujet : « l'interrogation de la peinture vise en tout cas cette genèse secrète et fiévreuse des choses dans notre corps[1] », ici, ces choses se manifestent par une violence schizophrénique comme nous pouvons le voir dans cette peinture de la série *Pie Fight Study*[2].

7. Adrian Ghenie, *Pie Fight Study*, 2012

Le monde vient à l'artiste par une sorte de transcendance et de « réflexivité du sensible », qui sera intensifié et traduit dans le travail plastique. L'artiste absorbe le monde, l'intègre subjectivement et le projette sur la toile.

Travaillant à partir de photographies et composant ses tableaux à partir de collages, Adrian Ghenie peint un dépassement du réel matériel : il peint une réalité intérieure et spirituelle. Merleau-Ponty voit le terme d'inspiration artistique au sens littérale ; l'inspiration comme une respiration du monde environnant. De ce fait, l'art est miroir et le monde qu'Adrian Ghenie nous fait voir est un monde violent, apocalyptique dans lequel aucune certitude n'est permise.

Adrian Ghenie est très influencé par l'oeuvre de Francis Bacon. Pour comprendre les enjeux de cette toile, il m'a semblé pertinent de relire ce que Gilles Deleuze observait dans les peintures de Bacon. Chez ce dernier, Deleuze observe que le fond et la forme sont distincts. Dans ce tableau de Ghenie, cette distinction tend à disparaître. Le fond absorbe peu à peu la forme, et m'évoque une tornade d'émotions achevant la figure humaine. Comme chez Bacon, la figure (le corps), est présent en tant que chair et os, et donc en tant que viande. La viande étant le « lieu commun » de l'animal à l'homme. Il n'y a pas de visage chez Bacon, il

1 Merleau-Ponty Maurice, *L'Oeil et l'Esprit*, Dossier par Lambert Dousson, Lecture d'image par Christian Hubert-Rodier, Folioplus philosophie, ed. Gallimard, Espagne, 2006, p. 22

2 Illustration 7, références à retrouver dans la table des illustrations en annexes.

n'y a que des têtes, et Deleuze remarque que le fait de défaire le visage de ses figures est un moyen pour Bacon de retrouver la tête sans le visage, c'est-à-dire le vrai homme, l'homme en tant qu'animal : « l'homme qui souffre est une bête, la bête qui souffre est un homme[1]. » Les figures peintes par Adrian Ghenie sont marquées par la subjectivité et se confrontent en elles-même dans un univers intellectuel complexe, un univers inconscient et violent. Ses peintures dépassent l'image. Elles y sont grattées, tirées, à la manière de Gerhard Richter. Très riche d'un point de vue de la matière, Ghenie joue avec elles ; il travaille en épaisseur, et sculpte ses empâtements. Il lui est nécessaire de trouver une texture à l'opposé de la photographie, une texture en accord avec ses affects, suivant la recommandation d'Aristote dans *La Poétique* - lorsqu'il s'adresse aux poètes -, d'user d'une gestuelle appropriée en accord avec ses émotions, permettant ainsi de les traduire de la manière la plus juste. Ghenie affirme lui-même : « Je n'ai aucune patience, je dois donc inventer une texture, une manière de peindre[2]. »

La poïétique des Orgia

L'enjeu des peintures de la série *Orgia* est de réverbérer la spontanéité présente dans les concerts. Je serais incapable de la peindre si je n'y avais jamais été témoin, et si moi-même je n'avais jamais ressenti cette effervescence. Je dois faire moi-même l'expérience du concert, avoir été le corps que je peins, et être parmi ces corps dont je capte l'image. En tant que spectatrice et artiste, mon rôle est de m'immerger dans cette foule, de l'observer, de la sentir et de me laisser transporter par son exaltation.

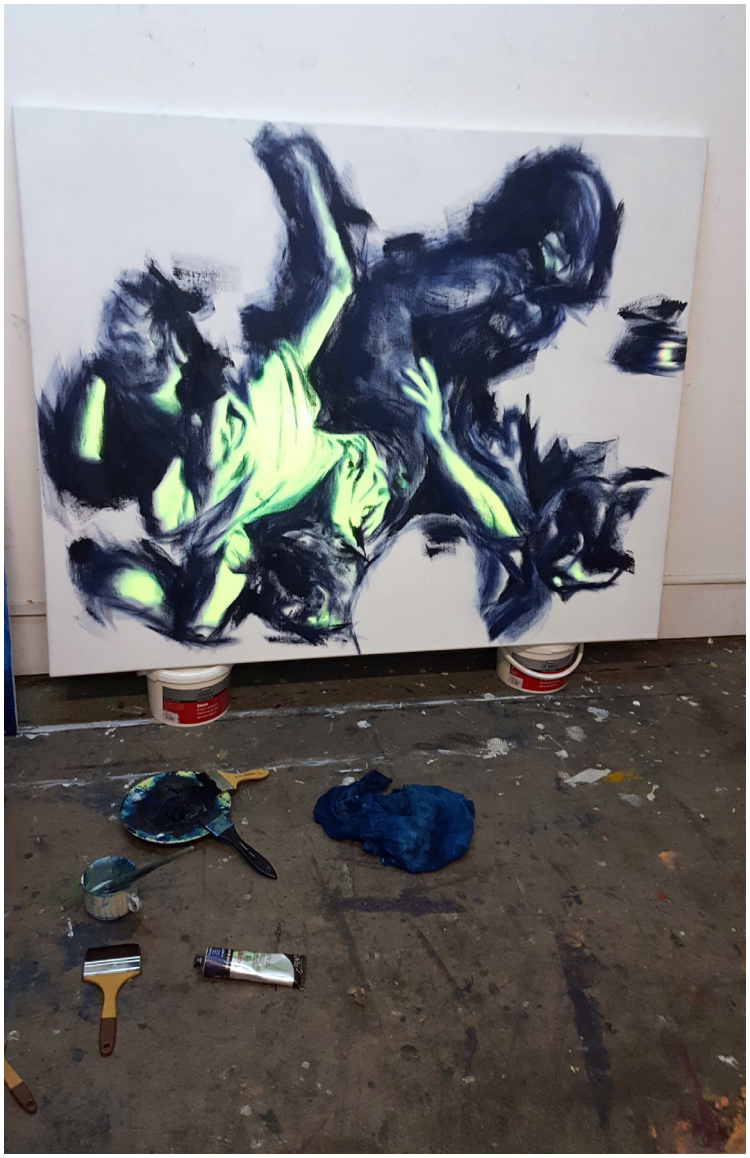
Prenant exemple sur la poïétique d'Adrian Ghenie, le souffle de spontanéité dans mes peintures trouve sa source dans la matière et à travers mon geste. Libérer la spontanéité de mon geste et de mon trait est un travail de longue haleine qui engage une bataille entre mon corps, mon intellect et la peinture.

1 Deleuze Gilles, *Francis Bacon - Logique de la sensation*, éditions du Seuil, Paris, 2012, p. 30

2 En version originale dans le texte : « I don't have patience, I have to invent a texture, some way to paint », Adrian Ghenie cité par Judin Juerg, *Adrian Ghenie*, Ed. 1. Auflage, Ostfildern : Hatje Cantz, 2014, p. 29

« La peinture n'a rien à voir avec la pensée. Quand on peint, la pensée est peinture. La pensée est un langage, un registre qui doit fonctionner avant et après[1]. »

Afin de me défaire du soucis du dessin, qui engageait un surplus d'attention visuelle et intellectuelle, je préfère, depuis quelques années, privilégier l'utilisation du vidéoprojecteur. Celui-ci me permit rapidement de concentrer mon attention sur la peinture seule, sur l'expérimentation du trait et de la matière.



Vue d'atelier.

1 Richter Gerhard, « Notes de 1962 », *Textes, 1962-1993*, les presses du réel, troisième réédition, après celle de 1995, Paris, 2012, p. 9

Le vidéoprojecteur fut également l'outil qui m'a rapidement offert la possibilité de travailler sur de plus grands formats : en plus d'avoir libéré mon intellect concentré sur le dessin, il m'a également offert la possibilité d'investir mon corps tout entier dans un confrontation physique à une toile de grand format. Mon expérience de peintre s'en trouve donc plus enrichie, plus vivante, de même que l'expérience du regardeur face à ma toile. En effet, une toile de grand format[1], saisit le corps du regardeur et l'invite plus facilement à entrer dans la peinture qu'une toile de plus petit gabarit. La dimension spectaculaire du grand format happe l'attention du regardeur, de la même manière que mon attention personnelle, en tant qu'artiste et spectatrice de concerts, est happée par le spectacle qui s'offre à moi lorsque je participe à un concert.

La poïétique des *Orgia* se déroule en quatre étapes distinctes, me permettant de produire une peinture fidèle à la spontanéité de la foule d'un concert de garage. La première étape intervient pendant le concert, par la captation d'images vidéographiques ou photographiques et la constitution d'un atlas de données.

Image brute, capture d'écran d'une vidéo prise lors d'un concert.

1 200 x 160 cm pour les plus grandes jusqu'à présent. J'espère avoir rapidement la possibilité de doubler au minimum ce format.

La deuxième étape intervient lors du tri de cet atlas de données ; c'est l'étape de la composition. Il s'agit de repérer les images adéquates, dont la composition est efficace. Concernant les images mouvantes, c'est à cet instant que je les fige, en les scrutant seconde par seconde afin de capturer l'instant qui exprimera le plus justement possible ce que je souhaite transmettre à travers ma peinture.

Dès lors, le travail de peinture peut débuter. Le travail de la peinture se décompose en deux temps et forme les deux dernière étapes de mon processus de création. Une fois que la toile est tendue et apprêtée, le bleu de Prusse[1] entre en jeu, prenant forme par l'appuie du vidéoprojecteur, qui lui-même est accompagné de l'image projetée sur mon ordinateur. Si le vidéoprojecteur me permet de me libérer du dessin, sa qualité de projection n'est pas optimale. L'ordinateur me permet de voir plus en détails l'image initiale, les nuances, les tonalités ainsi que les matières.

Vue d'atelier, première étape de peinture.

Ce premier temps de peinture est déterminant. Il constitue l'ossature de mon tableau, le pilier sur lequel le résultat final s'appuiera. Mon geste doit être nerveux, vif et juste durant tout

1 Le bleu de Prusse *Georgian Oil* de la marque Daler Rowney, toujours.

ce processus : ce premier temps est comme le premier riff de guitare d'une chanson qui déterminera son rythme, sa musicalité et son énergie. La musique joue alors un rôle essentiel en me stimulant par son écoute, en me permettant de mettre de côté mon intellect qui pourrait venir alourdir la peinture, son énergie et son rythme.

Lorsque le bleu de Prusse est sec, la dernière étape peut s'amorcer. Il s'agit d'affiner la peinture par l'apport du blanc de Titane légèrement mélangé à un jaune de cadmium. La touche quasi imperceptible de jaune réveille l'intensité du bleu de Prusse et permet aux deux couleurs de vibrer au contact de l'une et l'autre. Cette dernière étape est la plus délicate, car elle ne laisse aucune place à l'erreur. Toujours accompagnée du vidéoprojecteur (mais cette fois de manière ponctuelle), et de l'image projetée sur mon ordinateur, mon geste doit alors trouver un équilibre entre énergie et précision.

Vue d'atelier, deuxième étape de peinture en cours.

La peinture prend forme au fur et à mesure, les silhouettes déjà perceptibles se structures et gagnent en intensité. La difficulté de cette étape est d'être en mesure de trouver l'harmonie entre un trait nerveux et précis à la fois. La nervosité du trait est primordiale afin de faire vibrer la peinture et les corps, mais cette nervosité doit être mise au contact de moments picturaux plus doux et plus précis, de manière à ce que la peinture, une fois terminée, évoque la vibration du concert avec plus de force.

Vue d'atelier, deuxième étape en cours. Photographie de Stéphane Foglio.

II
-
Capter l'immédiateté et l'impulsion dans l'instant

L'image comme captation d'un instant : comment capturer la vibration ?

L'usage de la photographie, selon Walter Benjamin, engage la distance entre l'auteur et son sujet et de ce fait, accentue l'expérience visuelle[1]. En effet, l'œil du photographe est, de toute évidence, plus attentif à ce qui l'entoure. Dans le cadre du concert, le photographe doit non seulement porter une attention particulière à ce qui se joue dans la salle de concert - et donc prendre une distance nécessaire à l'observation, mais il se doit également d'être sensible à l'expérience du concert dans toute sa globalité. Pour qu'une photographie témoigne d'un concert, le photographe transmettra en elle ses sensations, sa vibration face à ce qu'il observe. De cette manière seule il parviendra à faire vivre son image.

Lors de notre entretien, le photographe Thomas Girard (aka Tom Tom)[2], remarque que la vision du concert est totalement subjective. De ce fait, les images captés pendant un concert seront subjectives de la même façon et témoigneront de l'expérience de l'auteur ainsi que de sa volonté artistique.

Pour ma part, même si je réfléchis un minimum à la composition de mes images, que ce soit en photo et en vidéo, j'essaie de me laisser porter par l'instant et par la foule, en captant ce que je vois afin de faire en sorte que l'image soit fidèle à ce que je vis et observe. Mon œil est à l'affut

1 Gérard Raulet indique ensuite que cette relation à l'appareil se fait au détriment de la relation sujet/objet, en créant une relation de l'auteur à l'appareil. Cette dernière remarque ne sera pas discutée ici. Précisons tout de même que, dans ma pratique, l'usage de l'appareil photographique ne remet pas en cause mon expérience du concert, et donc mon rapport au sujet, puisque les images capturées sont prises en immersion dans la foule. Voir Raulet Gérard, *Le caractère destructeur, Esthétique, théologie et politique chez Walter Benjamin*, ed. Aubier, Paris, 1997, p. 160

2 Entretien avec Thomas Girard (aka Tom Tom), en annexe p. 43

des gestes de la foule, des chevelures qui volent, des couleurs mais aussi des lumières. En tant que spectatrice et amatrice de cette musique, je me laisse porter par elle, mais en tant qu'artiste, je reste attentive à mon environnement. En quête constante d'énergie, je cherche l'image qui témoignera avec force de la vibration qui se joue lors d'un concert.

Captures d'images brutes.

Roland Barthes remarque que la photographie est « littéralement une émanation du référent[1] ». Par référent, il entend le corps de celui qui était là, devant l'objectif. La vie de ce corps capturée émane dans la photographie. Elle imprègne en elle le temps, un instant, ce que Barthes décrit comme étant « l'emphase déchirante du noème ("ça-a-été")[2] ».

1 Barthes Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie*, éditions de l'Etoile, Gallimard, Seuil, Paris, 1980, p. 126

2 Barthes Roland, *op. cit.*, p. 148

Image et poïétique : de l'image à la peinture

« La contemporanéité traite de la substance du document, en le revitalisant[1]. »

L'image de concert à partir de laquelle je travaille est une représentation d'une fraction de seconde du concert. La peinture est ainsi une représentation de l'image de cette même fraction de seconde. Néanmoins, ma volonté est d'aller plus loin que l'indicible d'une simple image. En ce sens, la peinture n'est pas la simple représentation d'un instant du concert ; elle prétend englober, dans sa généralité, une réalité de l'ambiance du concert. La poïétique des *Orgia* est propulsée par l'expérience du concert de garage et par ma propre consommation de ceux-ci. Car rappelons-le, dans un concert, je suis avant toute chose spectatrice.

À partir de quelle photo dois-je travailler ?

Aux prémisses de ma recherche, les photographies à partir desquelles je travaillais provenaient d'internet. Ces images, parfois produites par des photographes professionnels, me séduisaient par la qualité de leur composition. Dans la peinture *Sans titre (Orgia)*, datant de 2015 et visible à la page suivante, la composition est particulièrement symétrique et provoque, de fait, une sensation de mouvement provenant des bras de la foule vers les musiciens portés par elle. L'image initiale étant de bonne qualité, elle permet à la peinture de se dévoiler dans un réalisme photographique. Néanmoins, ce que je cherche aujourd'hui à produire doit trouver appui dans un réalisme de l'expérience, autrement dit, dans une réalité vivante, et une peinture plus expressionniste. Il m'est donc nécessaire de produire moi-même les images à partir desquelles je travaille, afin d'y inclure à la fois mon expérience, mais aussi une faible qualité d'image me permettant de converser, dès la capture d'image, une certaine vitalité dans le mouvement de mes sujets.

---

1 Tuymans Luc cité par Piguet Philippe, « Luc Tuymans, La peinture en suspens », *L'Oeil*, février 2017, p. 6

Maelle Puligny, Orgia (Sans titre), 2015
Huile sur toile, 200 x 160 cm

Voilà donc deux ans que, en plus d'arpenter les concerts indépendants de la scène garage, je me munis de mon téléphone portable afin de photographier ou de filmer, construisant ainsi un atlas d'images nourrissant ma pratique picturale, privilégiant de plus en plus la capture d'images filmées, lesquelles m'offrent une plus grande liberté dans le choix de mes compositions.

Le choix de la photographie à partir de laquelle je vais travailler est un long processus de fouille. Toutes les images que je capture ne seront pas intéressantes à peindre. Dans *La chambre claire*, Roland Barthes décrit l'attrait qu'il porte à une photographie en ces mots : « une ani-

mation. La photo elle-même n'est en rien animée (je ne crois pas aux photos "vivantes") mais elle m'anime (…)[1]. » S'il m'est difficile d'exprimer en des mots précis ce qui me pousse à choisir une photographie (ou image) plutôt qu'une autre, c'est que ce choix dépend d'un sentiment tout à fait subjectif, celui de l'animation dont parle Barthes. Néanmoins, de manière parfois inconsciente, se justifie également par la vie qui se dégage de certaines photos, ou le cadrage, la composition ; en somme, des justifications techniques.

Comment traiter l'image ?

Aujourd'hui encore, je suis prise d'hésitations et d'incertitudes quant à la meilleure façon de peindre mon sujet et de traiter l'image à partir de laquelle je travaille : dois-je sublimer les corps ou détruire la forme ? Ma peinture, moins figurative, en serait-elle plus juste ? Mais pourquoi voudrais-je arrêter de peindre les corps pour détruire leurs formes ? Car le corps occupe une place centrale dans mon travail, et je tends à m'enfermer dans une volonté de ne plus le représenter de façon aussi figurative afin d'être plus nerveuse dans mon trait. Mais ne devrais-je pas, au contraire, lui offrir la place centrale qu'il serait légitime à occuper, et trouver un juste milieu entre ces deux volontés ?

La destruction de l'image apporte une sensibilité. Elle confronte la sensibilité de l'artiste (son langage, ce qu'il souhaite nous dire et nous montrer), au réel visible. La destruction de l'image est une autre façon de représenter le monde ; elle est un fragment du réel personnel à l'artiste, qui choisit de représenter la nature selon son ressenti personnel. Les impressionnistes, par exemple, fragmentent le réel afin de peindre « l'enregistrement des sensations lumineuses[2] ». Cette destruction n'est pas synonyme de rupture complète avec le schéma traditionnel de vision et de représentation. Il s'agit d'y introduire des innovations fragmentaires, comme le souligne

1 Barthes Roland, *op. cit.*, p. 39

2 Francastel Pierre, *Peinture et société – Naissance et destruction d'un espace plastique – De la Renaissance au cubisme*, ed. Denoël, Paris, 1977, p. 151

Pierre Francastel[1]. Ces innovations fragmentaires permettent au peintre de dire une réalité non pas brutalement synthétique, mais une réalité du sensible. La destruction est en effet, un moyen de lier l'indicible à l'œuvre. Elle est une étape nécessaire permettant la reconstruction et donc la compréhension du réel.

Gérard Raulet rappelle que, selon Walter Benjamin, la mimésis est avant tout liée à l'œil[2]. De ce fait, pour trouver une réalité plus profonde, nous pouvons en déduire que l'artiste doit non seulement avoir recours à son regard, mais il doit engager son corps dans son expérience au monde. L'expérience est essentielle à l'artiste pour comprendre son environnement. Par elle seule il sera capable de rebondir sur le visible afin de chercher une réalité inaccessible de prime abord, et de transmettre dans son oeuvre, une réalité plus profonde et une vérité au delà de l'apparence.

L'utilisation de l'image dans les peintures de Johannes Kahrs

8. Johannes Kahrs, *Hula Girl,* 2000

Johannes Kahrs joue sans cesse avec les contradictions entre les images fixes et les images mobiles. En témoigne l'image qui a servi pour la peinture *Hula Girl*[3], extraite du film *Blue Velvet* de David Lynch.

Son choix de se placer entre l'image fixe et l'image mobile le pousse à se placer entre deux moments, au moment de la non-action, ce qui amène sa peinture dans une autre temporalité. Dans la plupart de ses travaux, il s'interroge sur les aspects psychologiques qui se jouent dans les

1 Francastel Pierre, *op. cit.*, p. 155
2 Raulet Gérard, *op. cit.*, p. 41
3 Illustration 8, références à retrouver dans la table des illustrations en annexes.

images qu'il sélectionne.

Dans *Hula Girl* particulièrement, il montre un moment de latence, une après scène visiblement douloureuse dans laquelle la femme a été violentée. La violence ici n'est pas explicite. On perçoit une volonté très forte de l'artiste de se débarrasser de l'explicite pour amener ses tableaux dans une dimension particulière, dans laquelle le regardeur devine le traumatisme sans le voir. C'est une violence indirecte : « Les moments qu'il choisit dans les films condensent la dramatique générale à l'intérieur d'une forme extrêmement comprimée[1]. » Johannes Kahrs joue avec le vide, avec le moment de suspension. Il s'amuse à geler la dynamique des scènes qu'il représente en choisissant précisément la seconde de silence qui intervient entre deux actions : « L'action se dissout dans le vide qui sépare les deux instants, arrêtée par la peinture[2]. »

A partir d'une image mouvante (la scène du film de David Lynch), Kahrs scrute seconde par seconde l'instant déterminant, celui qu'il choisira de capturer et de peindre. À travers une poïétique similaire à la mienne, il se sert de la vidéo pour travailler sa composition. L'image mouvante devient son carnet de croquis, et se destine à devenir image fixe, mais image vibrante, traversée d'une latence effarante.

Ce qui différencie mon approche de l'image de la sienne, dans son travail, c'est que, quand Johannes Kahrs choisit de montrer ce moment de flottement, d'inaction, de suspend, je suis constamment en quête de celui condensant l'action à l'extrême, de la nervosité exacerbée. Néanmoins, la peinture de Johannes Kahrs ne se contente pas de représenter fidèlement l'image à partir de laquelle il travaille. Sa peinture offre une dimension supplémentaire à l'image initiale. Sa volonté de dépeindre l'émotion de la scène représentée est proche de ma volonté de traduire picturalement les différentes sensations que l'on peut avoir lorsque l'on est spectateur

---

1 *A-h, Johannes Kahrs* : [exposition, 12 janvier-4 mars 2001, München], Kunstverein München, [24 mars-10 mai 2001, Carquefou], FRAC des pays de la Loire, [2 juin-12 août 2001, Gent], S. M. A. K. Gent / [texte de Harald Fricke] ; [trad. de l'allemand en français par Christine Lecerf et en néerlandais par Dirk Verbiest], p. 1

2 *A-h, Johannes Kahrs*, *op. cit.*, p. 5

d'un concert de garage. Il lui est cependant nécessaire de rester fidèle à la composition initiale, et son processus de travail, qu'il se fasse par grille de repérage ou par vidéoprojection, me paraît en certains points très proche de ma démarche.

La peinture et la photographie chez Gerhard Richter

Gerhard Richter, *Erschossener 1 (Mort par balle 1) (CR 669-1)*, 1988

Gerhard Richter travaille à partir de photographies amateurs, qu'il chine et collectionne. Notre point commun, lié à la photographie, est l'intérêt pour le peintre de se libérer du soucis de composition, comme il l'évoque ses notes de 1964[1].

Il considère la photographie, même amateur, comme étant détentrice d'une certaine vérité, contrairement à la peinture qu'il voit comme un « artifice[2] ». La photographie permet de capter un instant de l'apparence du réel, et la peinture de le dépasser. La peinture est également pour lui un moyen de s'approprier une photographie et d'y ajouter des informations supplémentaires. Ces deux médiums ont le trait commun de n'être que l'apparence d'un objet qu'ils ne sont pas. Cependant, la matérialité de la peinture lui offre une présence que la photographie ne pourra jamais avoir : « L'image est la représentation et la peinture la technique employée pour la faire éclater et l'ouvrir. (…). La photo ne possède presque aucune réalité, elle est quasiment image pure, tandis que la peinture la possède ; la couleur est presque palpable, elle possède une présence et le résultat est toujours le tableau[3]. »

1 Richter Gerhard, *op. cit.*, p. 20
2 Richter Gerhard, *op. cit.*, p. 33
3 Richter Gerhard, *op. cit.*, p. 249

La peinture est une apparence du réel mais possède sa propre réalité, en dehors de l'objet qu'elle représente. Elle témoigne de la réalité subjective de l'artiste, de son interprétation du réel en s'ancrant elle-même dans le monde physique par sa présence matérielle. Les images à partir desquelles je travaille n'ont pas un grand intérêt plastique et portent en elles une dimension d'amateurisme. Elles sont comme des croquis, et portent l'impulsion de mes peintures. Ma recherche, en tant que plasticienne, consiste à dépasser cet outil photographique afin de faire éclore une réalité transcendantale, au delà de l'apparence du réel.

En 1992, Richter affirme que la peinture a encore un sens, car il nous est nécessaire de « produire des images que les autres doivent et peuvent comprendre[1]. » Pour cela, il est important de ressentir le plaisir de peindre. Ce plaisir agit comme une justification de l'acte même de peindre - comme un musicien jouera sans s'en justifier ni se demander si sa pratique est obsolète ou non. L'action de faire un art vient d'un sentiment, d'une motivation interne.

1 Richter Gerhard, *op. cit.*, p. 255

III
-
L'EXALTATION DE VIE : LA LIBERTÉ ET SES LIMITES

« Le choix d'une liberté artificielle n'est pas du tout un fait du hasard, mais une nécessité obligatoire qui permet à l'homme de modifier à volonté son idéal socio-politique[1]. »

Dès sa naissance, le rock'n'roll fût une libération pour la jeunesse. Récemment, Arte présentait sa mini série Berlin 56. Cette série présente l'après guerre de l'Allemagne nazi et interpelle le spectateur sur un sujet et une réalité de l'époque dont nous entendons rarement parler : comment reconstruire une société avec ce sentiment de honte prégnant du nazisme. Comment oublier les atrocités commises par les anciens SS, comment vivre avec ces pressions sociales ? On y découvre une jeunesse qui ne comprend ni ne pardonne les atrocités de leurs prédécesseurs, une jeunesse qui ne se retrouve pas non plus dans les valeurs strictes que leurs parents leur transmettent. L'apparition du rock'n'roll apparaît comme une libération, une révolution sociétale et morale. Par la danse et la musique, le rock'n'roll leur permet de se concentrer sur leurs plaisirs, sur la découverte de l'hédonisme et la valeur du plaisir, du jeu et de l'épanouissement individuel.

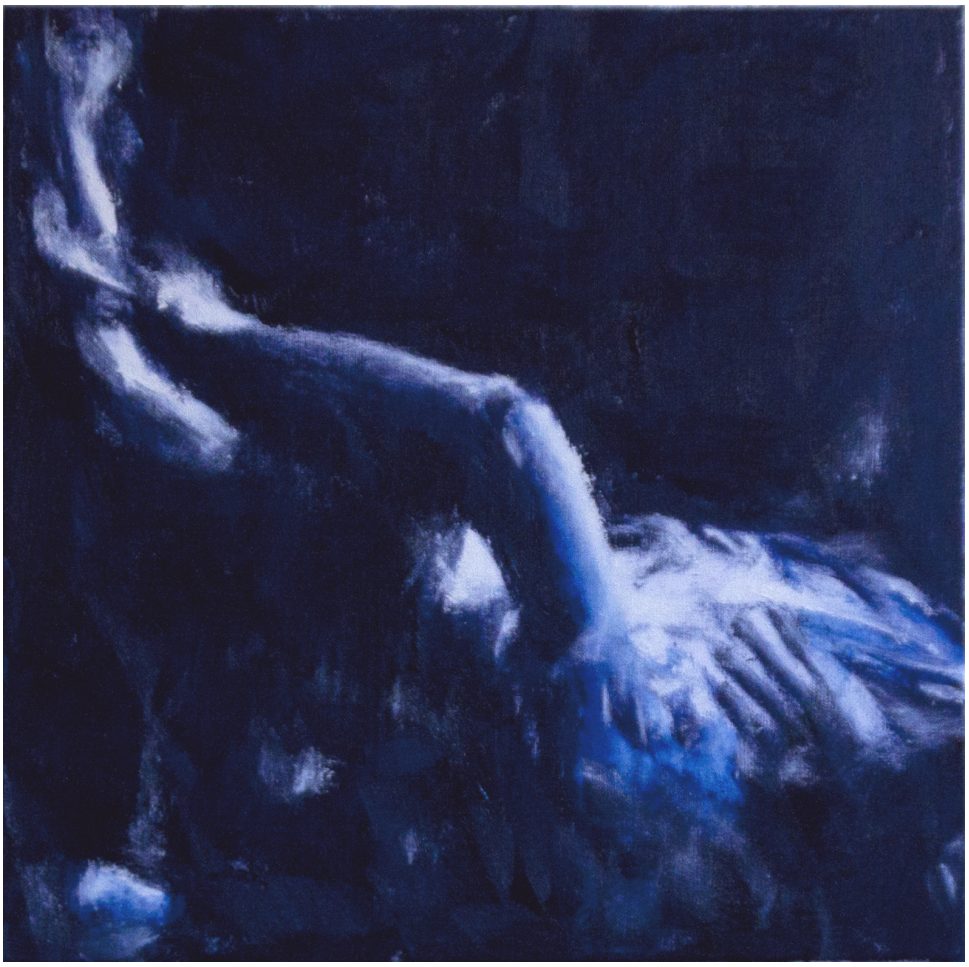
La vibration de l'image et le hors-champ (limites de liberté dans l'image et la peinture)

Qu'est-ce qui fait vibrer une image ? Comment se passe la sélection d'images dans mon processus de production ? Est-ce que l'image vibre au delà son cadre ? Comment amener le spectateur à se projeter dans le hors-champ ?

1 Perrot Michel, *Le bruit du silence*, Académie européenne du livre, Nanterre, 1990, p. 63

Ce que la peinture ne montre pas

La peinture a une spatialité limitée : elle est toujours contenue dans un cadre, quelle qu'en soit la forme. Or, dans mes peintures, l'action et la scène se passent aussi bien au sein du cadre donné que en dehors de celui-ci. Ce que je peins, c'est un choix de cadrage : l'action dans ces scènes là ne se limitent pas à ce que je choisis de montrer. Le concert vit dans et en dehors de ce cadre que je choisis ; il vit donc dans ma peinture mais aussi dans le hors-champ de celle-ci. On le voit très clairement dans la plupart de mes compositions : les visages et les corps sont parfois rognés et apparaissent de ce hors-champ. Ci-dessous, voyez les mains qui arrivent en bas à gauche du cadre.



Maelle Puligny, *Orgia (Sans titre)*, 2017
Huile sur toile, 50 x 50 cm

Dans un sens et peut-être paradoxalement, l'espace du cadrage permet une certaine liberté à l'artiste. Néanmoins, cette liberté trouvera toujours des limites. Le cadre ne pourra jamais être surpassé. Avec un appareil photo, le champ sera également toujours restreint.

Au-delà du cadre chez Jackson Pollock

Le processus créatif de Jackson Pollock témoigne de ce lien complexe entre le cadre et le hors-champ : au delà du cadre, la danse de Pollock est révélatrice de la double vie de ses peintures, à la fois performatives et images fixes délimitées par un cadre. Erik Verhagen remarque « l'implication de son corps dans l'élaboration d'un "tableau" qui ne constitue, finalement, que l'ultime trace d'une action beaucoup plus étendue[1]. » Ne relatant pas du mode de l'action painting, ma peinture témoigne néanmoins de la vie et de la transe au delà de son cadre. Le cadre de la peinture se place en tant que témoin d'un événement qui le dépasse et la peinture est une invitation à faire l'expérience d'un concert à travers elle.

L'espace et l'éphémère (limites de liberté dans le concert et la peinture)

« Chez Van Gogh tout est ailleurs, tout s'en va vers une région indéfinie dont nous ne saurons jamais rien[2]. »

Participer à un concert de garage permet à l'individu de s'échapper de la réalité et de retrouver une certaine liberté. Or, le concert est un événement éphémère. Dans ce cas de figure, s'agit-il bien de liberté ? Cette liberté est-elle factice ? Dans quelle mesure apparaît-elle et quelles en sont ses limites ?p.

1 Erik Verhagen, « Au delà du cadre. L'art de la Performance », *Études 2003/6* (Tome 398), p. 799-808. URL : http://www.cairn.info/revue-etudes-2003-6-page-799.htm

2 Mouton Jean, *Du Silence au mutisme dans la peinture,* ed. Desclée de Brouwer, Saint-Amand, 1959, p. 56

L'espace et l'éphémère dans le concert

Le caractère éphémère du concert est peut-être ce qui, paradoxalement, permet à l'individu de s'échapper dans une liberté spirituelle. Sachant qu'un événement de ce genre ne dure que quelques heures, ce dernier ne doit pas laisser échapper l'occasion de se laisser aller et de profiter au maximum. L'espace cloisonné de la salle de concert limite le déplacement du participant ; sa liberté s'exprimera entre ces quatre murs. Mais le fait d'entrer dans un espace cloisonné dans lequel le sujet sait pertinemment qu'il pourra, à souhait, se laisser porter jusqu'à un état d'exaltation, le conditionne et l'encourage à accéder à cet oubli extatique.

L'espace de la toile, une surface limitée

La vibration des corps n'est finalement pas le centre de mon sujet, mais le but recherché : ces corps et la vibration qu'ils produisent rythment mes toiles. La vibration des corps est la condition sine qua non pour produire une *Orgia* réussie. À travers leur silence, les corps frémissant révèlent une temporalité cachée, une temporalité dans laquelle se joue le concert et dans laquelle la musique envahit l'espace. Mes peintures sont peut-être une façon de capturer l'espace du son, l'espace du concert garage, et de l'amplifier par leurs silences apparents. Le rythme, imposé par la foule, contraste avec le silence ontologique d'une peinture.

François Perrodin[1] rappelle que la peinture ne peut pas relever d'un dispositif immersif au même titre qu'une installation artistique. L'objet pictural engage également une distanciation physique entre la peinture et le regardeur : « L'expérience de l'objet pictural est une expérience du plan, et de ce qui peut (et ce "peut" reste hypothétique), à partir du plan, c'est-à-dire à partir d'une dimension abstraite, se constituer dans l'espace réel[2]. » La planéité d'un tableau empêche

1 Perrodin François, « Sur quelques spécificités de la distanciation dans l'objet pictural », *Nouvelle revue d'esthétique,* 2011/1 (n° 7), p. 19-24. URL : http://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2011-1-page-19.htm

2 *Ibid.*

toute immersion physique dans l'espace plastique. Comparant cette caractéristique physique de la peinture à l'égard des pratiques actuelles, François Perrodin se questionne quant à la volonté ou la conscience du peintre de provoquer ce recul, « suivi d'une possible mise en relation, c'est-à-dire l'affirmation de la dimension mentale de constitutions, au pluriel, de l'espace[1]. » Je reviendrai sur cette propriété de la peinture à conserver un écart physique à l'égard du regardeur.

Le geste (limites de liberté dans la poïétique)

« La peinture et la musique sont originellement
et organiquement liées au corps, au geste[2]. »

Il me serait inimaginable d'essayer de peindre un concert de garage si je n'y avais jamais participé en tant que spectatrice. Mon statut de spectatrice de concert de garage a constitué l'impulsion de ma démarche artistique.

L'acte de peindre ne me permet pas d'éprouver les sensations que l'on peut avoir lors d'un concert – l'attention du geste doit être portée à la peinture même. Le travail mémoriel est cependant imputable au geste, et la stimulation par la musique m'est nécessaire. La musique m'aide à m'échapper intellectuellement et libère ainsi mon geste, lui permettant de retrouver une certaine spontanéité qu'il perd lorsqu'il est emprisonné dans des questionnements techniques, visuels et représentatifs.

Lorsque Kandinsky se questionne à propos du mouvement en peinture, il note que « Seule subsiste la question "comment" l'objet corporel pourra être rendu par l'artiste[3]. » La question est bien de savoir comment rendre et pas comment représenter l'objet corporel. La différence est importante. La représentation d'un objet, corporel ou autre, s'attache à la réalité physique

1 *Ibid.*
2 Parrat Jacques, *Des relations entre la peinture et la musique dans l'art contemporain*, Z'Editions, Nice, 1993, p. 72
3 Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier,* éditions Denoël, Paris, 1989, p. 65

est importante. La représentation d'un objet, corporel ou autre, s'attache à la réalité physique de cet objet. En revanche, lorsque Kandinsky se demande comment rendre un objet, il insiste bien sur le fait que le peintre doit chercher la réalité transcendantale de cet objet : autrement dit, ne pas se contenter d'une réalité vue, mais chercher à réverbérer dans la peinture une réalité vécue, une réalité de l'expérience du peintre par rapport à cet objet.

« Lorsque, en outre, ce "comment" rend les émotions de l'âme de l'artiste et permet de communiquer au spectateur une expérience délicate, l'art atteint le seuil de la voie qui lui permettra de retrouver plus tard le "quoi" perdu, ce "quoi" qui sera le pain spirituel de ce réveil spirituel[1] ».

La question que doit se poser le peintre n'est donc plus comment représenter la nature mais comment rendre, à travers des procédés picturaux, les émotions de l'expérience ressenties face à celle-ci, c'est-à-dire un « *élément intérieur artistique* ». L'attention du peintre doit donc se porter sur son geste, sur les traits de la peinture, les traces du pinceaux et le jeu avec la matière et les médiums.

10. Cy Twombly, *Untitled*, 1961

L'œuvre de Cy Twombly [2]est incorporée d'une telle puissance gestuelle qu'il insuffle, dans ses peintures, un rythme quasi « orgastique[3] », pour reprendre l'expression de Richard Leeman. Cette « jouissance graphique » est,

1 Kandinsky, *op. cit.*, p. 68

2 Illustration 10, références à retrouver dans la table des illustrations en annexes.

3 Leeman Richard, « Roland Barthes et Cy Twombly : le " champ allusif de l'écriture " », *Rue Descartes*, 2001/4 (n° 34), p. 61-70. URL : http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2001-4-page-61.htm

chez Twombly, toujours précédé d'une suspension, d'un geste qui prend forme dans la retenue. C'est le même équilibre que je tente d'instaurer dans mes *Orgia*. Mon corps est marqué sur la toile par la trace que lui insuffle mon geste : ils sont les témoins de ma lutte avec elle. Deux gestes paradoxaux, l'un vif et énergique, mis au contact d'un geste plus doux, révèleront toute leur force, de la même manière que le bleu de Prusse explose aux côtés du jaune très clair.

Maelle Puligny, *Orgia (Sans titre)*, 2015
Huile sur toile, 160 x 120 cm

Troisième partie

-

L'harmonie dans le chaos

I
-
Le jeu du chaos : où se trouve la violence ?

« L'acte de création est par définition un acte de destruction[1]. »

Violence jouée et nervosité de le garage

Le garage peut être une musique violente, et le concert peut surprendre un non-initié, par la forme chaotique que peut prendre la foule. C'est une musique qui se joue fort, nerveusement, et la plupart du temps de façon rapide. Selon Greil Marcus, le punk avait cette nécessité de « s'emparer de cette impulsion destructrice codée dans la forme, la retourner sur la forme et la faire éclater[2]. » Il évoque ici le commencement du punk lancé par les Sex Pistols en 1977. Dans quelle mesure le garage a-t-il conservé, ou non, cet aspect chaotique et destructif de la musique ?

La nervosité à la place de la violence

Le garage des années 2000 a absorbé plusieurs styles de rock, et notamment le punk. Néanmoins, alors que le punk ne se souciait pas de l'aspect esthétique de ses morceaux, le garage contient un sens prégnant de la mélodie. Le garage est une musique d'une violence « inouïe mais maitrisée[3] ». Plus qu'une recherche de chaos maîtrisé, le garage se situe probablement dans une quête de primitivité. Les Black Lips, par exemple, ont une forte influence punk, mais leur sens de la mélodie est primordial dans leurs compositions. Leurs concerts sont « sauvages,

1 Geers Kendell, cité par Sans Jérôme, « Kendell Geers », *Tema Celeste*, n°92, juil.-août 2002, p. 46, cité de dans le catalogue de l'exposition *Dyonisiac*, *op. cit.*

2 Marcus Greil, *op. cit.*, p. 31

3 Brault Christophe, à propos de The Jim Jones Revue, dans *Rock Garage, Fuzz, Farfisa & Distorsions*, Le mot et le reste, Paris, 2016, p. 220

provocateurs et débraillés[1] », et se sont vus, à plusieurs reprises, se terminer en bagarre avec l'un des membres du groupe. Une forme de violence est inhérente à la musique garage, mais cette violence est différente de celle que l'on trouvait dans le punk. La violence du punk n'était qu'une parodie de la violence de la société, que les médias ont pris au premier degré : en effet, le punk était révolutionnaire et politisé, contrairement au garage.

La violence dans la musique garage vient d'un besoin de primitivité, un besoin cathartique d'extérioriser une violence interne. Néanmoins, ce n'est pas une forme de violence gratuite, mais une violence jouée, qui prend place dans le travail de composition, dans le volume sonore et dans l'énergie brutale d'un morceau :

> « Quand j'écoute des morceaux sur mon ipod (…), j'ai envie de foutre la merde alors que je suis dans le métro ou dans la rue. Il y a des morceaux écrits pour ça je pense[2]. »

La violence jouée

Que ce soit dans le punk ou dans le garage, la violence est factice, jouée. Cela ne va pas sans rappeler l'œuvre de Steven Parrino, pour qui la culture rock est centrale dans sa production.

Au premier regard, l'artiste vandalise la peinture, offre à voir une destruction de ses médiums[3]. Néanmoins, comme le souligne Antoine Perrot, « un regard attentif – celui d'un peintre sans doute – n'y reconnaît ni cette intention, ni cette action[4]. » Si l'on prête un œil attentif à l'œuvre de Steven Parrino, on remarque très vite son amour incommensurable pour la peinture.

---

1 Brault Christophe, *op. cit.* , p. 220

2 Entretiens avec Kaviar Special, en annexe p. 113

3 Illustration 10, à la page suivante. Références à retrouver dans la table des illustrations en annexes.

4 Perrot Antoine, « Peindre après la mort de la peinture, Violence et reprise dans les œuvres de Steven Parrino. ». P*ratiques picturales : La peinture hors de ses gonds*, Numéro 01, juin 2014

11. Steven Parrino, *Cosa*, 1990

À travers la forme chaotique de son travail, il fait preuve d'une grande délicatesse vis-à-vis de sa peinture et de ses médiums. Le vandalisme dans sa peinture est théâtralisé, et nous montre en réalité un geste doux et juste, une violence tellement jouée et maîtrisée qu'elle n'est qu'action délicate. Ce n'est pas tant la destruction que nous montre à voir Steven Parrino, mais bien un propos pictural, de la même façon que le punk et le garage se positionnent par rapport à des volontés artistiques précises.

« Ce qui se joue est donc plus un propos pictural qu'une destruction, plus un " faire ", un gain qu'une perte, plus une surenchère qu'une profanation : une violence certes, mais une violence maîtrisée, plus proche d'une défiguration que d'une destruction, qui rétablit les " pouvoirs " de la peinture, et plus particulièrement sa présence[1]. »

Après sa prétendue *mort*[2], Steven Parrino offre à la peinture la violence nécessaire à sa renaissance. À travers ce chaos, celle-ci retrouve une prestance, et une présence qu'elle avait peut-être perdue. La violence dans le punk comme dans le garage, est un choc sonore et une ode à la vie. Lorsque l'on y prête une oreille attentive, on se rend compte de la volonté de ces mouvements musicaux de rendre à la vie et au plaisir la place centrale qu'ils doivent avoir. Le garage sublime les émotions. Musicalement, le son est brut, mais la plupart des chansons ne parlent que d'amour et de sentiments, de choses légères. Si l'on peut y voir un paradoxe, c'est au même titre que la violence à première vue de Parrino dans son travail. C'est probablement une violence de façade.

1 *Ibid.*

2 La « mort » de la peinture a été annoncé à maintes reprises au cours du XXe siècle, je ne ressens pas le besoin de développer sur ce sujet au sein de cette étude.

La notion de jeu

Dans son ouvrage *Homo Ludens, Essai sur la fonction sociale du jeu*, Johan Huizinga nous montre à quel point la structure du jeu est inhérente à la poésie et à la musique. Tout comme pour la poésie, la musique est intimement liée au jeu, et Johan Huizinga nous rappelle que le musicien joue d'un instrument. Le verbe jouer afin de se référer à l'action de pratiquer un instrument de musique se retrouve dans plusieurs langues : les langues germaniques, la langue arabe, quelques langues slaves et le français. Dans beaucoup de langues, la pratique de la musique est donc considérée avant tout comme un jeu, un divertissement qui évolue à travers des notions de plaisir : « Le jeu, disions-nous, se situe en dehors de la logique de la vie pratique, en dehors de la sphère de la nécessité et de l'utilité. Il en va de même de l'expression et des formes musicales. Le jeu a sa validité en dehors des normes de la raison, du devoir et de la vérité[1]. »

Nous retrouvons cette notion du jeu à travers la pratique de la musique garage et notamment dans la formation d'un groupe de garage, qui se forme – pour la majeure partie du temps - par amitiés, par soucis d'amusement, d'expériences, de fêtes et de loisir plus que par vocation professionnelle. La plupart des groupes contemporains ont par ailleurs une longévité très restreinte. Plusieurs facteurs de la vie quotidienne, comme professionnelle, venant au fil des années, affaiblissent la formation musicale jusqu'à son extinction totale. Rappelons que le garage est une musique qui vit des amateurs : la richesse de cette scène provient des très nombreux groupes non-professionnels, en marge de l'industrie musicale.

Dans l'antiquité, les grecs considéraient déjà la musique comme une pratique moins conventionnelle et mécanique que les arts situés dans le domaine des Muses. Le terme grec *mousikè* désigne plus largement les arts musicaux, en opposition aux arts plastiques et mécaniques. Johan Huizinga reprend les paroles de Platon par rapport à la musique : ce dernier explique que les dieux, ayant pitié de l'humanité « née de la souffrance », leur ont offert les fêtes votives sous

1 Huizinga Johan, *op. cit.*, p. 221-222

l'égide d'Apollon et de Dionysos, afin de se libérer et d'oublier leurs peines[1]. La fête et le jeu permettaient alors aux hommes de rétablir « l'ordre des choses » dans leur société. Platon poursuit son explication en rappelant que, concernant le jeu, « les jeunes créatures, incapables de tenir leur corps et leur voix en repos, ne peuvent s'empêcher de remuer et de faire du bruit, de sauter, de gambader, de danser de plaisir et d'articuler des sons de toutes sortes[2]. » Ce jeu et ce plaisir, liés à la musique, sont offerts par les dieux qui permettent à l'homme de se distinguer de l'animal en leur octroyant la faculté de reconnaître le rythme et l'harmonie, et de différencier l'ordre au désordre.

En rapportant cette analyse à la musique garage, comment pouvons-nous considérer la place de cette musique dans le champ de l'ordre et du désordre ? Comme je l'évoquais précédemment, le désordre sonore est inhérent au garage. Or, ce désordre est factice, il est joué. Le garage s'empare du désordre dans la musique comme d'un jeu, où une fois de plus l'importance de la notion de jeu dans ce mouvement musical est capitale. Repensons aux principes hédonistes présents dans la pensée garage et considérons que chaque élément environnant l'amateur de garage (qu'il soit musicien ou spectateur), est utilisé, peut-être même détourné, à des fins d'amusement. Le garage s'amuse du désordre et le détourne en lui offrant rythme et harmonie, ou peut-être est-ce, au contraire, du rythme et de l'harmonie que le garage se joue, en lui insufflant désordre et primitivité.

Le corps dans le concert : la violence comme libération

L'homme, par la distinction qu'il opère entre son enveloppe charnelle et l'esprit qui la dirige, se perçoit traditionnellement comme double. Lorsque le corps est malade ou souffrant, il apparaît à notre conscience comme étant un fardeau et non plus une entité indivisible de notre personne. Michel Foucault évoque le corps en tant que prison charnelle : « Mon corps, c'est le lieu

1 Huizinga Johan, *op. cit.*, p. 223
2 *Ibid.*

sans recours auquel je suis condamné[1]. »

Le corps abrite et cache au monde une réalité indicible de notre être. Même individuellement, nous n'avons qu'une vision partielle de notre corps et de nos organes. Ainsi le miroir a pour effet de nous faire percevoir à la fois une image extérieure et intérieure de notre personne[2]. Ce que nous ne percevons pas de notre être est constamment visible par l'autre, de la même façon que l'autre ne pourra jamais voir complètement la conscience que dissimule ce corps.

Néanmoins, nos méandres intérieurs nous demeurent si opaques et résistants à une compréhension globale qu'aucun individu ne peut prétendre accéder à la totalité de sa psyche. Aussi, quand le peintre maltraite le corps, c'est sans doute pour mieux questionner l'esprit, l'explorant, tentant d'en sonder la profondeur et d'en percer les secrets - pour autant que jamais la peinture ne prétende apporter une réponse figée à ces questionnements : elle se contente de témoigner et d'ouvrir la réflexion.

Dans *Le Corps utopique*, Michel Foucault parle du « pays des morts » comme étant l'endroit utopique dans lequel le corps s'efface. La mort serait la seule alternative pour l'homme de se libérer de son propre corps, de libérer son âme de cette enveloppe charnelle. Car pour lui, l'âme « est pure, elle est blanche ; et si mon corps boueux – en tout cas pas très propre – vient à la salir, il y aura bien une vertu, il y aura bien une puissance, il y aura bien mille gestes sacrés qui la rétabliront dans sa pureté première[3]. »

Si l'âme se libère dans la mort du corps, selon Foucault, peut-on considérer, dans une moindre mesure, que le corps doit être malmené pour s'en sentir libéré ? Que se passe-t-il dans un concert de garage ? Sentir son corps en contact avec celui d'autrui, dans la moiteur, la sueur, l'oppression physique, crée une sorte d'osmose, de cocon confortable dans lequel le corps

1 Foucault Michel, « Le Corps utopique », texte intégral, 1966, p. 1
2 Bernard Michel, *op. cit.*, p. 40
3 Foucault Michel, *art. cit.*, p. 2

le corps s'oublie, permettant à « l'âme » de s'élever à la rencontre de la musique.

Huizinga précise que la danse (considérée par le terme grec *mousikè* comme faisant partie des arts musicaux), est en réalité un intermédiaire entre les arts musicaux et les arts plastiques : « toute son activité réside dans le mouvement rythmique ». Néanmoins, la danse reste liée à la matière et au corps du danseur. « La danse est plastique à l'égal de la sculpture, mais pour un instant éphémère. Elle vit surtout de répétition, comme la musique, qui l'accompagne et la régit[1]. »

Prenons l'exemple de la danse artistique afin de comprendre ce qui se joue dans la réception de la musique au sein du concert. Le jeu de la violence que l'on trouve dans les pogos est insufflé par le rythme de la musique ; cette danse, du fait de sa violence, permet à l'individu de se libérer de façon éphémère de son Moi. Le corps s'efface partiellement, ou du moins, il serait plus juste de dire que l'individu l'oubli. C'est un effacement partiel. Le concert serait peut-être un endroit utopique, où le corps, s'oubliant, permettrait à l'individu de se libérer spirituellement, sans pour autant entrer dans le « pays des morts ». L'individu se concentre sur le rythme de la musique et sur son plaisir pur.

La nervosité comme libération du moi

Cette réflexion sur la nervosité dans la musique garage et particulièrement dans les concerts, amène à envisager ce courant musical et la communauté le composant, comme ayant des aspirations hédonistes. Rappelons-le, le concert comporte une dimension cathartique et la violence aspire à briser les formes, mais pas seulement dans le cadre artistique. Le concert est une sorte d'échappatoire, un temps pour soi, un temps qui envisage « le jouir et le faire jouir[2] » comme primordial, pour reprendre une expression de Michel Onfray. Le sujet qui participe au concert

1 Huizinga Johan, *op. cit.*, p. 232

2 Onfray Michel, *Politique du rebelle, Traité de résistance et d'insoumission*, ed. Grasset, Paris, 1997, p. 65

cherche, le temps d'une soirée, à échapper au *Léviathan* que Michel Onfray étudie, ce monstre social « dans lequel triomphe l'idéal ascétique au détriment de tout hédonisme, de quelque nature qu'il soit[1]. » Dans la *Politique du rebelle*, Michel Onfray décrit une société contemporaine et capitaliste niant toute pulsion de vie et tout hédonisme. Cette machine sociale, ce *Léviathan,* étouffe l'individu et l'épuise par la capitalisation de son temps, donc de sa vie. Le garage n'est pas assez politisé pour déclarer la guerre à cette machination (comme le faisait le punk) : il n'est pas d'aspiration anarchiste, mais rappelle sans cesse l'importance de l'individu et de ses plaisirs. Pour que celui-ci se révèle et s'extraie de façon éphémère de ses obligations sociales, il lui est nécessaire de passer par la violence, par l'éclat des formes conventionnelles afin de pouvoir enfin jouir de lui-même.

> L'économie restreinte vit du gaspillage d'énergie et de la négation des corps en auxiliaire de l'idéal ascétique qu'elle a pris en relais pour faire triompher les rhétoriques grecque, romaine puis chrétienne de la haine du corps, du mépris de la chair et de l'anathème jeté sur les désirs, les plaisirs, les pulsions et les passions. Pour gâcher la vie, rien n'est plus pratique qu'une mise des corps au service du travail sans cesse recommencé. Toutes les civilisations soumises à Thanatos ont vécu et se sont nourries de cet holocauste perpétuel. Le malaise dans la civilisation analysé par Freud tient ici sa généalogie : le sacrifice des désirs individuels au profit de l'élaboration des machines collectives, l'oubli de l'individu auquel on préfère toutes les cristallisations de l'instinct grégaire, le renoncement à ses plaisirs afin d'avoir pour seul objectif la place à tenir dans le jeu social, le sacrifice de la liberté individuelle et, en guise de retour, une société sécuritaire, autoritaire, castratrice et dévitalisante. Dilution du moi dans le grand tout social, confusion des intérêts individuels avec les intérêts collectifs, sacrifice du principe de plaisir au nom du principe de réalité, besoin de consolation impossible à rassasier, renoncement aux plaisirs ici et maintenant au profit d'un hypothétique au-delà ou d'un lendemain plus radieux, diversions, satisfactions substitutives, recours à tous les stupéfiants fournis par les idéologies du renoncement portées aujourd'hui au pinacle du nihilisme célébré, pessimisme entretenu, dépressions endémiques, autophagies, intoxications suicidaires aux idéaux mortifères : voilà un début d'inventaire des misères quotidiennes offertes au Léviathan social que rien ne repaît[2].

1 *Ibid.*, p. 65

2 *Ibid.*, p. 131-132

Pour John Dewey, ces « déviations[1] » que la société engendre sont autant d'« ennemis de l'esthétique » qui « font obstacle à l'unité de l'expérience[2] ». Le garage semble se placer loin de la contestation : son rôle se trouve dans la libération du moi, dans l'exaltation de la vie, du plaisir et de la jouissance. La violence et le chaos dans les concerts sont indispensables afin de se défaire des contraintes quotidiennes qui intoxiquent le moi. La violence est donc un rite de passage pour l'individu en quête d'harmonisation de son individualité. Pendant le concert, cette violence prend vie grâce au volume sonore : le garage se joue fort. Il doit être un choc sonore, un chaos sonore. Selon Théo Lessour, ce chaos sonore est ce qui permet au corps de s'abandonner et de ressentir la musique dans son intériorité physique et mentale : « Le son à fort volume (…) s'écoule comme les vagues du tsunami et noie le sas de décodage intérieur/extérieur de l'individu[3]. » Le volume sonore important entraîne chez l'individu un « désir d'abandon[4] » plus qu'un désir de révolte.

Où se trouve la nervosité et le jeu dans la peinture ?

Si la part du jeu est inhérente à la musique, qu'en est-il des arts plastiques ? Selon Johan Huizinga ceux-ci sont assujettis à la matière et de ce fait, à la « limitation des possibilités formelles offertes par cette matière[5] ». Les arts plastiques ne jouissent donc pas des mêmes privilèges de liberté physique que les arts musicaux. L'arts plastique s'inscrit dans la matière et dans le temps, contrairement à l'art musical : « Sa création est durable, et visible de façon durable[6]. » L'action pour la produire est technique et visible aussi longtemps que possible. Huizinga voit dans la création plastique, une activité technique, laborieuse et non-ludique. Son travail est comparable à celui d'un « ouvrier manuel » qui se corrige sans relâche. L'artiste est soumis à la matière, à

1 Dewey John, *L'art comme expérience*, Gallimard, Paris, 2014, p. 89
2 *Ibid.*
3 Lessour Théo, *op. cit.*, p. 89
4 Lessour Théo, *op. cit.*, p. 90
5 Huizinga Johan, *op. cit.*, p. 232
6 *Ibid.*

son corps et à l'attention de sa technique.

La notion de plaisir dans la peinture est sans cesse mise en corrélation avec un état de frustration. Je le rappelle, le peintre est soumis à la matière, qu'il doit dominer. Néanmoins, toute pratique manuelle permet d'accéder à un oubli de soi, un état de concentration tel que la temporalité disparaît. À l'ouvrage, l'artiste peut entrer dans un état de transe qui lui permet d'oublier son corps. Pour ma part, lorsque je suis à l'atelier, cet état me permet de trouver la nervosité essentielle pour que mon geste transmette à la trace du pinceau la vibration à laquelle j'aspire à parvenir. L'état de frustration que j'évoquais fait surface lorsque cet état d'oubli ne survient pas ; car la vie de l'atelier n'est pas toujours fructueuse. L'allégresse que procure la sensation d'avoir réussi un tableau surpasse pourtant cet état de frustration, et vient peut-être même accentuer le bonheur ressenti. La production plastique ne peut faire abstraction de la notion de plaisir afin de conserver une sorte de possession de l'âme et de fidélité à l'égard de la peinture.

II
-
La lumière et la couleur
-
Un clair-obscur bichromatiques

« La lumière est cette vibration immense et cependant bien définie où se rencontrent le réel et le mystère[1]. » Selon Jean Mouton, la lumière dans les tableaux de Rembrandt « définit les deux natures de l'homme, la spirituelle et la corporelle, intimement mêlées (…)[2]. »

Oskar Kokoschka affirme que « Les couleurs sont la musique des yeux ; elles se combinent comme les notes […][3]. » Si dans mes tableaux, je n'utilise que deux couleurs pigmentaires, une multitudes de nuances colorées se révèlent sur la toile. Ce n'est pas la couleur de la chair que je souhaite représenter, mais la couleur qui se trouve dans la lumière ainsi que dans les ombres, et par elles, l'ambiance du concert. Mes peintures ne traitent pas de l'incarnat qu'étudie Didi-Huberman[4], je n'essaie pas de rendre compte de la chair ni de la peau. À travers les corps que je peins, c'est l'intériorité qui s'y cache qu'il m'importe d'interroger. Mes peintures interrogent l'expérience du concert garage et de ce fait, l'impact de la musique garage et de l'environnement du concert sur l'intériorité de l'individu.

Lumière et clair-obscur

Cette peinture sans visage, dans laquelle les personnages n'apparaissent que de dos, était pour moi une façon de travailler plus en profondeur la lumière. Celle-ci se révèle plus intensément que dans mes autres toiles. Les corps sont comme absorbés par elle. Elle a quelque chose

1 Mouton Jean, *Du Silence au mutisme dans la peinture,* ed. Desclée de Brouwer, Saint-Amand, 1959 p. 42

2 *op. cit.*, p. 43. Jean Mouton prend alors l'exemple de la peinture le Fils Prodigue « qui s'agenouille effondré devant les genoux de son père. »

3 *Kokoschka et la musique*, conception de Régine Bonnefoit, exposition de la Fondation à la mémoire d'Oskar Kokoschka et du Musée Jenisch Vevey [7 juillet/9 septembre 2007], Milan, 2007, p. 17

4 Didi-Huberman Georges, *La Peinture incarnée*, Editions de minuit, Paris, 2012, pp 18-25

Maelle Puligny, *Orgia (Sans titre)*, 2016
Huile sur toile, 200 x 160 cm

de violent, et s'agrippe sur le bleu de Prusse de manière très sèche. Le pinceau frotte la toile et le bleu séché afin d'amener la lumière. Le concert ici est implicite ; il pourrait s'agir d'une toute autre scène. Selon l'œil du spectateur, et la perception qu'il s'en fait, cette toile pourrait être à la fois festive ou apocalyptique.

Le bleu de Prusse est particulièrement froid dans cette toile, et l'intensité de lumière accentue cette impression. Le clair-obscur n'aura jamais été aussi intense dans les *Orgia*. Sur la figure de gauche, celle en élévation, la lumière semble sortir du corps et l'envelopper dans un halo qui ne le quitte jamais. Ce jeu lui donne un aspect fantomatique, qui place la scène dans un nouveau contexte. Est-ce que le bras est levé pour maintenir l'équilibre du corps, ou est-il présent devant le visage afin de le protéger de l'intensité de lumière qui émane face à lui, au fond du tableau ? La lumière, d'ailleurs, est si intense qu'elle pourrait tout aussi bien être une explosion à quelques secondes seulement de voler la vie de ces personnes éblouies par elle. Paradoxalement, cette toile a quelque chose de très mélancolique et flottant. Un regard neuf pourrait y voir tout à fait autre chose qu'un concert ou même un moment de joie.

Le choix de la bichromie

Le choix du bleu de Prusse[1] et du jaune très clair dans les *Orgia* n'est pas anodin et se justifie par la force lumineuse de ces deux couleurs en interaction. Pour mes premières recherches picturales sur les concerts de garage, je peignais en noir et blanc, et à l'acrylique. Je me suis vite aperçue du manque de vibration et de la fadeur de ces deux couleurs dans mes tableaux.

Deux peintures de concerts datant 2014, qui ne s'appelaient pas encore *Orgia* : à gauche en noir et blanc à l'acrylique, à droite le premier essai en bleu de Prusse et jaune à l'huile. Toutes deux mesures 100 x 80 cm

1 Concernant le bleu, voir Pastoureau Michel, *Bleu, Histoire d'une couleur*, Editions du Seuil, Paris, 2000

L'huile fut une réponse lumineuse et de brillance : la matière de la peinture et les traces du pinceaux ont gagné en présence grâce à l'huile. Le bleu de Prusse offre une gamme chromatique très large et me permet de jouer des densités tonales. À la fois sombre et dense, il révèle sa force au contact d'un jaune très léger et subtile, presque blanc.

Pour Kandinsky, le degré de chaleur d'une couleur s'apparente au jaune ou au bleu. Il remarque que le bleu, étant une couleur froide, éloigne spirituellement le spectateur. Au contraire, le jaune étant une couleur chaude, va vers l'intériorité du spectateur. Plus les couleurs sont chaudes, plus elles développent cet effet de mouvement vers l'intériorité. Ces deux couleurs forment ensemble un « mouvement excentrique et concentrique » horizontal : l'une se dirigeant vers le spectateur alors que l'autre se figera. Au contact du bleu, le jaune « irradie[1] » et se rapproche plus fortement du regardeur, au contraire du bleu, qui « développe un mouvement concentrique[2] » et s'éloigne plus fortement du regardeur.

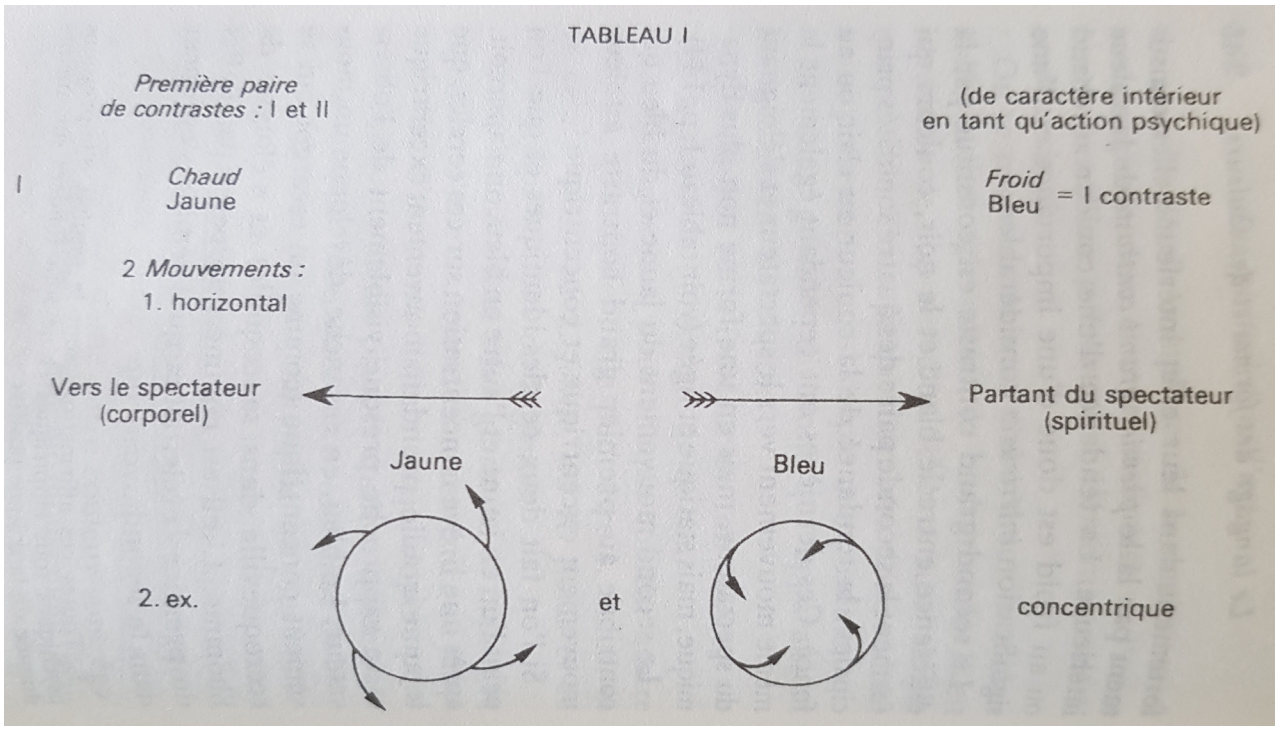
Kandinsky va plus loin dans son étude des contrastes en comparant l'effet de la paire de contraste jaune/bleu à la paire de contraste blanc/noir[3]. Le couple jaune/bleu crée une sensation de mouvement (excentrique et concentrique) et de ce fait, une impression d'action physique de la couleur : c'est un contraste vivant. Le couple blanc/noir agit différemment et crée une impression de « mouvement de résistance » : le blanc offre une possibilité de mouvement sans agir seul (Kandinsky le compare à la naissance), alors que le noir n'offre aucune possibilité de mouvement (Kandinsky le compare à la mort). Ce couple de contraste, ou « paire de contrastes » est figé et ne procure aucune sensation de mouvement. Les premières peintures de concerts que j'ai peintes étaient en noir et blanc. La peinture était figée, terne et sans vie. Lorsque je me suis dirigée vers le bleu de Prusse et le jaune/blanc, je fus étonnée par la puissance vibrante de ces deux couleurs.

---

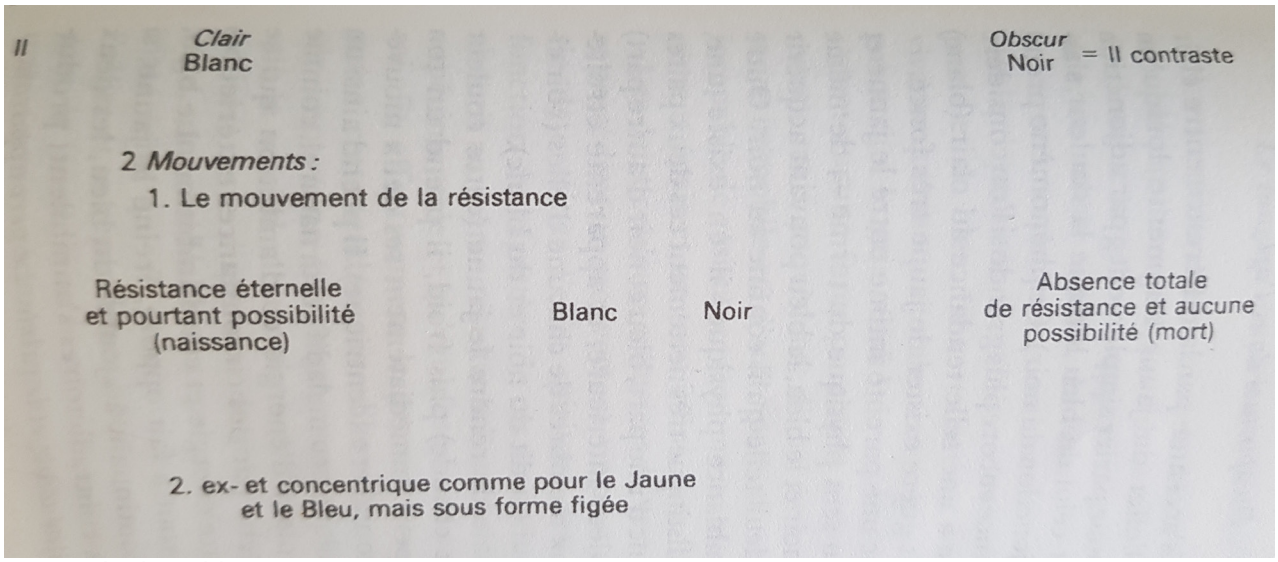
1 Kandinsky, *op. cit.*, p. 143

2 *Ibid.*

3 Illustration 12 et 13 à la page suivante, références à retrouver dans la table des illustrations en annexes.



12. Kandinsky, Tableau I «*Première paire de contrastes* : I»



12. Kandinsky, Tableau I «*Première paire de contrastes* : II»

La paire de contraste bleu/jaune fait vibrer une peinture et « cet effet s'accentue par la différence entre clair et foncé[1] ». Plus la valeur du jaune est claire, « par adjonction du blanc », plus l'effet de mouvement excentrique sera important. Il en va de même pour le bleu : plus la valeur du bleu est foncée, « par adjonction du noir », plus l'effet de mouvement concentrique sera ressenti. Un jaune très clair mis au contact d'un bleu de Prusse très foncé, comme dans les *Orgia*, donnera par conséquent à la peinture un effet de mouvement et de vibration maximum.

Si les deux couleurs provoquent une telle vitalité lorsqu'apposées côte à côte, le moindre accident de mélange détruirait totalement cet effet : « Le bleu [...] freine le jaune, si bien qu'en continuant à ajouter du bleu, les deux mouvements contradictoires s'annihilent, produisant l'immobilité totale et le calme. Le vert apparaît[2]. » Le processus de dessiccation entre deux séances de travail dans mes *Orgia* est donc inébranlable. Si le bleu de Prusse n'est pas tout à fait sec, je ne peux absolument pas débuter l'étape de blanc/jaune, au risque de détruire la peinture.

L'apport de la térébenthine

Dans l'*Orgia*[3] plus abstraite de 2016, les trois-quarts de la surface sont recouverts de bleu de Prusse brut. Néanmoins, il était important de ne pas amener la lumière (qui vient du centre de la partie supérieure de la toile), de façon irréfléchie. Une lumière blanche et sèche ne fonctionnait pas, elle était trop dure et alourdissait l'ensemble de la composition. Je l'ai donc diluée avec un peu de térébenthine, en la tirant encore plus à l'aide d'un chiffon, afin qu'elle arrive de façon très douce sur les corps. Je souhaitais avant tout éviter de casser les formes des corps avec une lumière trop violente. Néanmoins, le départ de lumière sur le dernier plan du tableau pourrait être retravaillé de façon plus sèche et directe afin de lui apporter d'avantage de puissance et de présence. Cette toile témoigne de la difficulté que je rencontre à trouver le bon équilibre entre

1 Kandinsky, *op. cit.*, p. 146
2 *Ibid.*
3 Visible à la page suivante

l'utilisation de la térébenthine dans certains tableaux et le travail de la lumière.

La térébenthine est apparut tardivement dans ma recherche. Elle me permet de mesurer la sècheresse et la dureté de mes compositions, en y apportant de la douceur et du flou. Les cheveux de la figure de droite sont en plein mouvement ; la térébenthine m'a aidé à conserver cette sensation de mouvement et de vibration.

Maelle Puligny, Orgia (Sans titre), 2016
Huile sur toile, 100 x 80 cm

Quatrième partie

-

Le flux des corps, du concert à la peinture : quelle est la place du corps de l'artiste et celui du public ?

I
-
Le corps en vibration

Le corps qui vibre dans le concert (l'expérience)

À travers tout un processus de brutalité, de violence et de mélodie imparti à la musique, comment le corps exprime-t-il ce qu'il reçoit de la musique jouée en live ?

14. Ingres, *L'Odalisque à l'esclave*, 1839

Ingres s'est intéressé à l'impact de la musique sur l'auditeur, notamment dans son tableau *L'Odalisque à l'esclave*[1], peint en 1839.

L'odalisque d'Ingres semble plongée dans une « extase érotique[2] » à l'écoute de la musique jouée par sa servante.

À travers le langage corporel de l'odalisque – ondulation du corps et expression de jouissance -, Ingres représente l'extase esthétique que procure la musique.

L'auditoire du musicien dans la peinture *Beethoven*[3] que Lionello Balestrieri peint en 1900 est également traversé de cette exaltation sonore. Habités par la musique qui se joue sous leurs

1 Illustration 14 ci-dessus, références à retrouver dans la table des illustrations en annexes.
2 Berly Cécile et Charles Jean-Jacques, *Peindre la musique*, Editions Artlys, Paris, 2017, p. 40
3 Illustration 15 à la page suivante, références à retrouver dans la table des illustrations en annexes.

yeux, ceux-ci semblent à la fois éprouver exaltation et tristesse[1].

15. Lionello Balestrieri, *Beethoven*, 1900

Le concert de garage n'est pas un spectacle

Selon Guy Debord, le spectacle est « l'affirmation de l'apparence et l'affirmation de toute vie humaine, c'est-à-dire sociale, comme simple apparence[2]. » Or, nous sommes en droit de penser que cette vision du spectacle, dans le cadre du concert de garage, se heurte à certaines limites. En effet, même si le public du concert revêt des modes et des codes d'apparences similaires, notamment vestimentaires mais pas uniquement, le spectacle compris comme étant la représentation musicale de la musique garage ne peut pas se comprendre comme « simple apparence ». Contrairement à ce que Guy Debord envisage comme étant une « négation de la vie[3] », le concert est, bien au contraire, une affirmation de celle-ci.

Le concert n'est pas (comme le spectacle décrit par Debord), une tentative de décrire le réel et la société. Dans son essence, il est une exaltation des affects et permet à celui qui y participe, par l'intermédiaire de la musique, d'exprimer et de faire éclater des émotions alors enfouies en son intériorité. Le public ne cherche pas, dans le concert, un spectacle fait d'actions,

1 Berly Cécile et Charles Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 58
2 Debord Guy, *La Société du spectacle,* ed. Gérard Lebovici, Paris, 1987, p. 12
3 *Ibid.*

et de scénarios. Son expérience y est bien plus intérieure et, osons le mot, spirituelle. Didier Anzieu rappelle que le terme pulsion est d'origine latine et a quatre sens : mettre en mouvement (la vibration des corps), émouvoir (la vibration de l'âme), pousser et repousser[1]. L'expérience du concert, en ce sens, réveille les pulsions de l'homme ; c'est bien le corps tout entier qui est impacté, de la chair à l'âme.

Contrairement au spectacle théâtral, le spectateur du concert n'y est pas cantonné au statut de contemplateur. Ce qui s'y tisse n'est en aucun cas simple contemplation de la figure du musicien ; il s'agit d'une expérience bien plus transversale. Celui qui participe à un concert doit se laisser envahir par la musique. En ce sens, il n'est pas un spectateur, car il ne se contente pas d'observer ce qui se déroule sous ses yeux : d'autres sens s'expriment et se libèrent. Le spectateur de Guy Debord contemple, et « plus il contemple, moins il vit ; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir[2]. » Or, à l'écoute de ses affects, celui qui participe à un concert est pleinement conscient de son existence. Et, bien loin de ne se sentir « chez lui nulle part », il s'y sent enfin chez lui, au milieu de la foule qui l'entoure, au sein de la salle de concert, dans cette niche sociale auquel il appartient.

> Ce dont il s'agit avec le rock, qui est donc tout à la fois affirmation de soi, affirmation d'un sujet, d'une musique en tant que sujet, et qui passe par le phénomène de la génération, du rapport salle-scène, du rapport de l'identification au groupe, etc., c'est quelque chose comme faire groupe, communauté, ensemble, famille[3].

Le concert comme expérience somatique

Richard Shusterman reconnaît à l'art populaire une forte utilité sociale[4]. Je reprendrai ici le

1 Anzieu Didier, *Créer, Détruire*, ed. Dunod, Paris, 2012, p. 232

2 Debord Guy, *op. cit.*, p. 21

3 Nancy Jean-Luc, « La scène mondiale du rock », *Rue Descartes*, 60, p. 75-76, cité par Pouivet Roger, *op. cit.*, p. 186

4 Shusterman Richard, « Divertissement et art populaire », *Mouvements*, 1/2009 (n° 57), p. 12, 20. URL : http://www.cairn.info/revue-mouvements-2009-1-page-12.htm

terme « populaire » de Shusterman, et non pas celui de « masse », afin d'y inclure le garage, qui est bien une musique « populaire », sans être une musique de masse, car loin des considérations esthétiques partagées par le plus grand nombre. Loin d'être une musique savante, le garage est néanmoins un art, comme tous les arts populaires, fondé sur le plaisir et la vie. Shusterman défend la notion de plaisir contre les courants de pensées intellectuels, en précisant que le plaisir non-intellectuel est bien plus complexe et diversifié qu'il n'y paraît. Il procure aisément « ravissement, béatitude et extase[1] ». L'expérience du ravissement, de la béatitude et de l'extase sont des expériences profondes qui témoignent d'une forte signification dans la notion de plaisir. Le plaisir rend une activité enthousiasmante et satisfaisante, et intensifie notre expérience en contribuant à « la perfection de la vie ».

La soma-esthétique est issue de deux piliers de pensée. D'une part, la pensée pragmatiste qui prône l'idée que pour faire de l'art et l'apprécier, il faut utiliser nos sens et notre corps (ce qui permet l'amélioration de l'expérience somatique). D'autre part, la soma-esthétique pense la philosophie comme un art de vie. Pour vivre, l'homme a besoin de son corps dans le sens somatique que Shusterman lui insuffle : le soma est le corps pensant, le corps sentant et doté d'habitus et d'intelligence[2]. L'expérience somatique et le plaisir vont de pair, et la pensée pragmatique dont découle la pensée somatique de Shusterman, prête au plaisir un rapport avant tout sensoriel ; une interaction entre l'homme et l'objet d'art, la beauté naturelle, ou, en ce qui nous concerne ici, l'expérience du concert de garage. Aiguiser ses compétences somatiques permet de mieux vivre, de mieux ressentir et ainsi de vivre pleinement l'expérience esthétique.

> Le pragmatisme ne méprise pas les plaisirs de l'art et du divertissement parce qu'ils sont éphémères, (…). Envisageant l'univers entier comme un domaine mouvant, dépourvu de permanence absolue et ne possédant que des stabilités relatives, il apprécie d'autant plus la beauté et le plaisir qu'il sait fragiles et fugaces[3].

1 *Ibid.*

2 Shusterman Richard, « La vie comme performance : pour une esthétique pragmatiste », *La suite dans les idées*, France Culture, 30 min., 19.12.2015, URL : https://www.franceculture.fr/emissions/la-suite-dans-les-idees/la-vie-comme-performance-pour-une-esthetique-pragmatiste

3 Shusterman Richard, « Divertissement et art populaire », *art. cit.*

L'expérience esthétique

Même si elle est un jeu, ou un loisir, la musique est également une expérience esthétique, et relève d'une « émotion personnelle à l'art[1]. »

John Dewey explique que l'expérience esthétique est constituée d'une « unité[2] » : « L'existence de cette unité est constituée par une seule caractéristique qui imprègne l'expérience entière en dépit de la variation des parties qui la constituent[3]. » L'unité qui nous intéresse, c'est le concert. L'unité qui désigne l'expérience dans sa globalité se doit d'être un objet neutre. Le concert en tant que tel désigne un événement qui permet à celui qui y assiste de vivre l'expérience qui est imprégnée au concert. Dewey ajoute que l'expérience esthétique est, avant d'être intellectuelle, émotionnelle. Faire l'expérience d'un concert plonge notre corps dans l'expérience de la musique, grâce à plusieurs facteurs liés à l'espace, au temps, au son et à la vision. La façon dont la salle de concert est pensée et organisée modulera notre expérience, selon l'agencement de la salle, plus ou moins grande, plus ou moins intimiste. L'acoustique de celle-ci ainsi que le placement des amplis le feront tout autant : ils participent à la réception de la musique. La vue, quant à elle, est stimulée par l'observation du musicien en train de produire et de vivre son art. La lumière joue ici un rôle capital. Elle plonge le spectateur dans l'obscurité, en l'invitant à un voyage introspectif. C'est bien le soma du spectateur qui fait l'expérience du concert, si l'on se réfère à la définition de Shusterman dans *L'art à l'état vif.*

L'expérience du concert est une expérience somatique, exaltant tous les sens : le toucher dû au contact du public, la vue, l'ouïe, l'odorat et le goût, dues à la moiteur des corps ainsi que la consommation d'alcool. John Dewey remarque que « l'expérience est émotionnelle mais elle n'est pas faite d'une série d'émotions séparées[4]. » Une maturation est nécessaire afin de

1 Huizinga Johan, *op. cit.*, p. 228
2 Dewey John, *op. cit.*, p. 83
3 *Ibid.*
4 Dewey John, *op. cit.*, p. 91

rendre une expérience émotionnelle : « Pour devenir émotionnelles, elles doivent devenir partie intégrante d'une situation globale et durable qui implique un souci des objets et de leur aboutissement[1]. » Tous les facteurs temporelles, physiques et sensitifs stimuleront l'expérience, qui deviendra émotionnelle, et plus ou moins intense si ces facteurs s'harmonisent entre eux.

Le catalogue de l'exposition *Rebel Rebel. Art + Rock* présente l'œuvre vidéographique *Raptor (Silent Anthem)*[2] d'Angelica Mesiti qui témoigne du phénomène de transe que peut procurer un concert de rock lorsque l'on y participe. Le plan resserré sur les visages « isole les individus du contexte initiale[3] » et donne le sentiment d'être témoin d'une transe collective. La vidéo est montée au ralenti, ce qui donne à l'image un aspect de flottement, renforçant l'expression de jouissance procuré par l'expérience esthétique du concert.

16. Angelica Mesiti, *Raptor (Silent Anthem)*, 2009

Dans les *Orgia*, les visages sont anonymes ; le spectateur peut, de ce fait, s'identifier à mes peintures. Néanmoins, l'expression de jouissance et d'exaltation peut, à certains moments, se lire sur les visages que je peins. L'exaltation que procure une telle expérience esthétique est, accompagnée du rythme de la musique, le point de départ de la vibration, de l'énergie et de la spontanéité des corps que je tente de réverbérer dans mon travail plastique.

1 *Ibid.*

2 Illustration 16 ci-dessus, références à retrouver dans la table des illustrations en annexes.

3 Gielen Denis, Catalogue de l'exposition *Rebel Rebel. Art + Rock*, *op. cit.*, p. 167

Maelle Puligny, Orgia (Sans titre), 2016
Huile sur toile, 60 x 40 cm

Maelle Puligny, Orgia (Sans titre), 2017
Huile sur toile, 60 x 50 cm

17. Captures d'images, Ronald Nameth, *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable with The Velvet Underground*, 1966

Dans *Exploding Plastic Inevitable*[1], Andy Warhol explore ce rapport du corps au concert. Voulant en faire une oeuvre d'art totale mêlant musique, danse, image et lumière, Warhol crée en 1966, un événement à la fois musical et plastique. Il invite les Velvet Underground à se produire sur scène, ainsi que des danseurs-spectateurs, au dessus desquels il projette des images. L'ensemble de l'événement est capté par la caméra de Ronald Nameth. Andy Warhol place le spectateur en tant qu'acteur, en interaction totale avec son installation, puisque dansant et spectateur du concert, tout en étant en interaction avec la projection d'images.

Pour John Dewey[2], le spectateur est toujours un acteur de l'oeuvre. L'expérience et l'artistique sont indissociables, tout comme la réception et la production d'une oeuvre : l'expérience provenant de l'interaction de l'homme et de son environnement. Dans EPI, le soma du spectateur est pleinement engagé dans le rock, mais aussi dans le cinéma, grâce au film de Ronald Nameth. Le film nous plonge dans l'investissement physique qu'est l'expérience du concert, à travers des images brouillées, des bribes d'instants, de floues, modulées au rythme de la musique des Velvet Underground (que l'on ne voit jamais distinctement). Le montage et les images nous renvoient

1 Illustration 17 ci-dessus, références à trouver dans la table des illustrations en annexes.

2 Dewey John, *op. cit.*, p. 91

à la sensation de vision troublée que peut susciter le fait de danser devant un concert de rock.

Andy Warhol, comme Richard Shusterman, ne déconsidèrent pas l'art populaire, bien au contraire. L'amour profond que voue Warhol pour la musique rock demeure aujourd'hui, figé dans le temps par le film de EPI de Ronald Nameth. Le concert invite à l'expérience esthétique et somatique ; plusieurs sens sont stimulés, le corps du spectateur devient bien un soma pensant, ressentant et vivant, acteur et spectateur d'une expérience sensorielle et intellectuelle.

Comment faire vibrer le corps peint ?

La lecture d'Edouard Pignon[1] s'est révélée essentielle dans le travail réflexif que j'engage avec ma peinture. Il m'a aidé à comprendre ce que j'essayais de peindre de façon instinctive, sans parvenir à le verbaliser. Dans ses écrits, il définit la peinture comme étant un développement de l'esprit. On regarde et on essaie de faire. Il est absolument essentiel de s'étonner et d'observer pour faire sa réalité. La peinture est un dialogue constant avec le monde et ce dialogue rend les idées limpides : on conçoit une forme et on la fait. De ce fait, la peinture est à la fois une dépense physique et nerveuse : elle investit le corps tout entier et l'intellect du peintre.

Pour voir, une longue observation méditative est nécessaire crayon en main. Il faut consacrer beaucoup de temps à l'observation afin de se défaire de la réalité que l'on voit a priori ; observer longuement afin de voir une autre vérité, une réalité plus complexe qui donnera matière à travailler. Travailler son regard, c'est réussir à voir une réalité moins intellectuelle, plus vraie et plus profonde. « Le temps est une chose qu'il faut vivre et presque laisser vivre[2] ». La réalité sera toujours une chose neuve si on a l'esprit ouvert. L'oeil sera toujours extasié de nouveauté. Comme le précise Edouard Pignon, la réalité perçue du peintre n'a pas de défaut possible, car la réalité est subjective à l'artiste, à l'individu,

1 Pignon Edouard, *La quête de la réalité*, Bibliothèque médiation Denoël, dir. Jean-Louis Ferrier, Paris, 1966
2 Pignon Edouard, *op. cit.*, p. 17

qui l'exprime selon sa vérité. Le réel travail du créateur est d'interroger constamment le monde : « Des tableaux naîtront de ce regard affamé qu'on pose à nouveau sur le monde[1] ».

La toile est l'espace sur lequel le peintre se dispute avec la surface, avec la matière, avec lui-même pour trouver une unité. La violence dans la toile, comme dans la forme, est une façon de donner plus de vie à la peinture, car la toile est constamment remise en question. Une touche peut tout changer. La toile a besoin de liberté, d'être reposée, de vivre et de mûrir.

Une peinture est physiquement silencieuse. La musicalité que je souhaite lui insuffler ne peut donc s'entendre : tout l'enjeu est de trouver la manière la plus juste de la faire voir.

Les corps du concert vibrent et dansent en réaction au rythme de la musique. Si la musique et le rythme ne s'entendent pas dans une peinture, ils doivent se voir, se ressentir. Lorsque Paul Klee étudiait le rythme pictural, il en était venu à la conclusion que le peintre, pour représenter la « puissance changeante des signaux[2] », devait utiliser des « traits verticaux plus ou moins épais[3] ». Klee remarquait encore la complexité du mot rythme, qui se distingue dans plusieurs cas de figures, comme « le mouvement des vagues, le battement d'un coeur et la respiration ; la musique, la danse et la poésie, […][4]. » Le rythme se trouve dans tout ce qui fait mouvement à travers les sens sonores ou visuels. En peinture, le rythme sera rendu par la composition, les gestes du peintre, les couleurs et les traits.

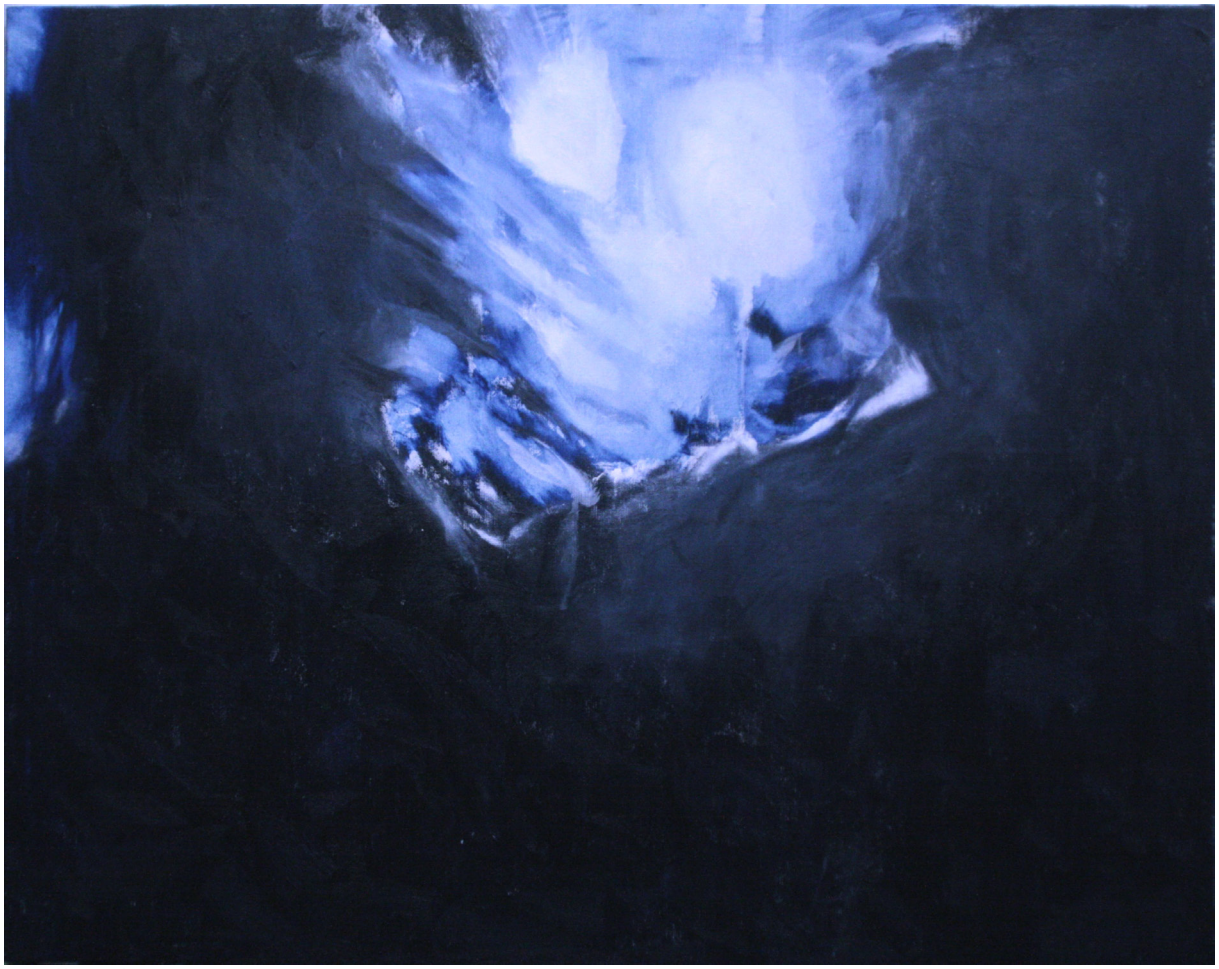
---

1 Pignon Edouard, *op. cit.*, p. 89

2 Bonnefoit Régine, *Paul Klee, Sa théorie de l'art*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Collection Le savoir suisse, Renens, 2013, p. 101

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*



Maelle Puligny, *Orgia (Sans titre)*, 2016
Huile sur toile, 100 x 80 cm

Revenons sur cette toile est particulièrement abstraite. Le fait de travailler le fond à la térébenthine m'a permis de jouer avec plusieurs effets picturaux, notamment le flou dans les cheveux volants de la figure de droite. La térébenthine apporte de nombreuses possibilités d'effets qui ne m'étaient pas accessibles lorsque je peignais seulement avec une peinture sèche. Il me semble que la sécheresse qui m'intéresse dans les *Orgia* est accentuée grâce aux touches humides de la térébenthine. Celles-ci jouent l'une avec l'autre par contraste. De plus, la térébenthine me permet de peindre la fluidité des corps, ce qui ne m'est pas possible de faire lorsque la peinture est seulement sèche. La valeur rythmique de la peinture s'en est trouvé décuplée.

II
-
La dualité contact/distance
(le contraire simultané)

L'effet de masse, l'unicité du public et l'introspection individuelle

Prenant l'exemple du peintre M. G., dont Baudelaire conservera l'anonymat, il décrit l'artiste comme devant être un *homme du monde*[1] et non un simple technicien. Le convalescent, dont il prend exemple, est obnubilé par la foule, qu'il contemple « avec jouissance », admirant les « effluves de la vie » que cette foule transpire. Ce convalescent a retrouvé son regard d'enfant, cet enfant qui « voit tout en nouveauté ; [qui] est toujours ivre[2]. » En tant qu'artiste, je me dois d'être cet enfant à l'œil curieux, fascinée qui contemple la foule en ressentant une « secousse nerveuse ». Au fil des années, mon étonnement ne s'est pas altéré à l'égard de la foule d'un concert de garage. Je suis toujours étonnée de son effet, de sa vibration et de sa vie exaltée. Ma curiosité est telle que celle de l'enfant, ou du convalescent ; c'est une « curiosité profonde et joyeuse[3] », qui provoque en moi une vague d'excitation quasi-hystérique.

> Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini[4] .

Bien que la foule à laquelle Baudelaire se réfère ici n'est pas celle d'un public de concert, les images du nombre, de l'ondulation, du mouvement, du fugitif et de l'infini s'y apparentent. La foule d'un concert de garage est tout cela à la fois, en plus d'être d'une vivacité explosive. Cette foule dans laquelle chaque individu est à la fois hors de chez soi, au centre du reste, visible de tous mais caché par la multitude de corps, se sentant en dehors de soi et à la fois en soi, et para-

1 Baudelaire Charles, *L'art romantique*, ed. D'art Albert Skira, Genève,1945, p. 66
2 *Ibid.*
3 Baudelaire Charles, *op. cit.*, p. 67
4 Baudelaire Charles, *op. cit.*, p. 68

doxalement enfin chez soi, car baigné dans ce cocon d'humains semblables à lui-même. Cité par Laure Ferrand, Elias Canetti exprime à merveille ce sentiment d'appartenance à une force supérieure et rassurante :

> La cohésion et la densité des vagues expriment quelque chose que les hommes sentent aussi très bien dans une masse : une souplesse à l'égard des autres, comme si l'on était eux, comme si l'on n'était plus séparé par ses limites, une dépendance à laquelle il est impossible d'échapper, et un sentiment de force, un élan que, par là justement, chacun reçoit collectivement de tous[1].

Laure Ferrand ajoute que « cette métaphore de la vague et de la mer appliquée au public des concerts souligne une recherche de cohérence[2]. » Le public d'un concert est formé de multiples entités, des personnes individuelles qui forment un tout unique et homogène. L'effet de foule, de cocon, permet à chaque personne de sortir de soi, d'être à la fois une individualité et une entité. Cette cohésion et cette sensation de partage et d'union collective produisent un sentiment d'allégresse prenant racine dans le fait de se perdre dans la foule et ainsi de sortir de soi en se concentrant sur ses affects. Ainsi, l'expérience du concert se construit sur ce paradoxe d'introspection amplifiée, et d'une libération de son propre corps : être à la fois en soi et hors de soi.

---

1 Canetti Elias, *Masse et puissance,* Gallimard, Paris, 1966, p. 83-84, cité par Ferrand Laure, « Comprendre les effervescences musicales. L'exemple des concerts de rock », *Sociétés,* 2/2009 (n°104), p. 27-37. URL : http://www.cairn.info/revue-societes-2009-2-page-27.htm

2 Ferrand Laure, *Ibid.*

Maelle Puligny, Orgia (Sans titre), 2016
Huile sur toile, 60 x 40 cm

Cette toile, que j'ai déjà présenté, est le reflet d'un quart de seconde de flottement, d'arrêt du temps sur un visage, lui-même absent de ce qui se joue autour de lui un laps de temps. Pendant une transition de chanson, ou juste un moment d'égarement, ce genre de moment de flottement, d'inaction, est également une réalité des concerts que je souhaiterai aborder plus souvent. Au milieu d'une foule grouillante et dansante, notre regard se pose sur un visage le temps d'une seconde, jusqu'à ce que ce visage se retourne et disparaisse au milieu de tous les corps. Elle est sans aucun doute la toile la plus silencieuse des *Orgia*.

Cette toile témoigne de mon premier réel essai à la térébenthine. Le fond est structuré, et je me suis amusée à jouer avec la lumière et les formes des corps des musiciens sur scène, en les mélangeant, afin de les dissiper et de concentrer le regard sur le visage de la femme au premier plan à droite du cadre.

La distance du musicien et l'autre comme écran

Si le public forme une unité de masse humaine, le musicien est toujours mis à distance, et ce, de façon géographique. Et même dans les cas où la scène n'existe pas et que la proximité est à son paroxysme, le public est toujours amené à se concentrer autour du musicien et de ses instruments, lesquels forment une zone de confort non transgressable à l'intérieur de laquelle le public n'est pas autorisé à entrer (sauf cas exceptionnelle – auxquels cas, le spectateur se sent doté d'un privilège et d'une immense fierté). Dans mes peintures, le musicien est également mis à distance par rapport au regardeur. Il apparaît au fond de la composition, derrière les corps qui composent la foule.

Maelle Puligny, *Orgia (Sans titre)*, 2016
Huile sur toile, 160 x 120 cm

La foule agit alors comme un écran entre le musicien et le regardeur. La mise à distance du musicien se joue sur deux niveau : distanciation par rapport au public, mais aussi distanciation par rapport à celui qui est derrière un autre. Cet écran composé par la foule est une réalité du concert, dès lors que l'on ne se place pas au premier rang, juste devant la scène. Le corps de l'autre empêche parfois d'admirer le musicien, il obstrue la vue. Ne voyons pas cela comme étant une expérience négative, ni positive d'ailleurs. Prenons ce fait comme une réalité à observer objectivement.

Lydie Decobert remarque que dans les tableaux de Vermeer (*La Leçon de musique*[1]) et d'Emmanuel Witte (*Intérieur avec une femme jouant de l'épinette*[2]), les musiciens sont au dernier plan des tableaux, « hors d'atteinte, et la musique, hors de portée[3]», comme pour suggérer au regardeur de ne pas se limiter aux apparences de l'image.

18. Vermeer, *La leçon de musique*, 1650-60

19. Emanuel de Witte, *Intérieur avec une femme jouant de l'épinette*, vers 1660-1667

1 Illustration 18, références à retrouver dans la table des illustrations en annexes.
2 Illustration 19, références à retrouver dans la table des illustrations en annexes.
3 Decobert Lydie, *op. cit.*, p. 190

La plupart du temps, dans mes *Orgia*, les musiciens sont également relégués au dernier plan, la composition se faisant essentiellement du point de vue d'une personne du public (celle de ma personne, en l'occurrence). De ce fait, la composition se veut être fidèle à la place qu'occupe mon corps lorsque je participe à un concert. À travers la peinture, je propose au regardeur de se placer au travers de mon regard : lors d'un concert, ce n'est pas l'observation du musicien qui prend le plus de place au niveau des sens (cette sensibilité du jeu technique appartient aux musiciens spectateurs du concert). Le sens de la vue est plus que stimulé, par la vue des corps qui nous entoure, par les lumières vives, par les couleurs qui en ressortent. Mais ce qui englobe tout le reste, c'est bien la musique. La musique envahit l'espace et les corps, en se condensant entre les murs de la salle de concert. La distanciation des musiciens dans mes peintures n'est que le reflet de cette réalité.

De prime abord, lorsque l'on observe une peinture des *Orgia*, y voir la représentation d'une scène de concert n'est pas toujours évidente. L'appréciation d'une de mes peintures de concert se fait en deux temps : le regardeur est en premier lieu mis à distance par les corps qui font écran à l'espace suggéré dans le tableau. Cependant, une observation attentive l'invitera à plonger métaphoriquement dans ce dernier, et selon sa sensibilité, à s'y projeter. Reprenons ici la juste formule de Paul Claudel au sujet du regardeur : « [Le regardeur se doit] d'avoir l'oreille aussi éveillée que les yeux, car la vue est l'organe de l'approbation active, de la conquête intellectuelle, tandis que l'ouïe est celui de la réceptivité[1]. »

Le corps du peintre et sa rencontre avec la toile

« Au XIXe siècle, la peinture et la sculpture étaient vues comme des extensions du corps de l'artiste, rappelant la présence de celui-ci même après sa mort[2]. »

---

1 Claudel Paul, *Introduction à la peinture hollandaise*, Gallimard, Paris, 1935, p. 44-45, cité par Decobert Lydie, *op. cit.*, p. 194

2 Groys Boris, *En public, Poétique de l'auto-design*, puf, Presses universitaires de France, Paris, 2015, p. 139

Je l'évoquais auparavant, mais la rencontre avec la toile peut être violente. Cette violence se dévoile par des contradictions, qui donnent vie à la peinture. Lorsque je travaille, je porte évidemment une attention particulière à la composition, mais également à la touche de la peinture. Les contradictions picturales donneront à ma toile plus de chance d'être vraie. Un élément peint ressort de façon vive s'il est confronté à son contraire ; la fluidité d'une chevelure approchée par la matière brute d'une main, un visage net entouré de corps flous et nerveux. Pour qu'une toile soit vivante, elle a besoin de moments de douceur, de dureté, ainsi que différentes épaisseurs d'écriture.

La création passe par le toucher, quel que soit le médium. La peinture à l'huile est particulièrement sensorielle de part son odeur et sa matière huileuse. Comme l'enfant, le peintre a besoin de toucher la matière. Caresser la toile, avant de commencer à peindre. Toucher ses pinceaux, ses tubes de peinture et la matière, l'huile, le bois du châssis, le tissage de lin. La peau est à la base du travail de création, peut-être plus que la pensée (évidemment, la pensée à une place centrale dans la création, au début du processus du travail et encore plus une fois le travail plastique achevé). La peinture à l'huile est comme une appropriation d'un sujet, d'une image qui passe également par la peau. C'est un médium très sensuel, qui engage plusieurs sens comme le toucher, mais aussi l'odorat. Le corps de la toile, le corps de la peinture et le corps du peintre sont en constante interactions. Tous ces corps réagissent entre eux. Lorsque je peins, ma main est aveugle mais ferme, mon corps est transi, violent et vif, en interaction, presque en altercation avec le support et la matière, dirigé par la pulsion. Il y a quelque chose de sexuel dans la peinture, dans un rapport brutal et doux à la fois, passionné, éconduit par un ascenseur émotionnel qui amène le peintre dans une sorte d'extase. Il n'y a pas à chercher très loin, la sexualité dans la peinture est présente dans l'étymologie du mot pinceau, qui vient du latin *peniculus,* traduit littéralement par *petit pénis*.

L'action de peindre engage le corps entier du peintre, dans un rapport physique et charnel avec le support, le médium et les outils. À certains moments, ce rapport sera doux, mais

cette douceur ne durera jamais longtemps et tombera rapidement dans un rapport d'affrontement avec le support. La mobilisation du corps est intense et épuisante, celui-ci se réchauffe et transpire. Les vêtements deviennent rapidement inconfortables. Plus le support est grand, plus l'affrontement sera éprouvant. Lorsque je peins, je suis surprise de mes propres gestes ; la peinture me donne l'impression de se faire elle-même, même si je sais pertinemment que j'en suis l'auteure. Il y a dans l'acte de peindre, comme une sorte de détachement, lié certainement à l'état extatique dans lequel se trouve le peintre, où l'intellect est mis de côté pour faire place à l'intuition. Le détachement s'opère également une fois que la toile se termine. On se détache d'elle physiquement, on prend du recul et on la voit comme quelque chose d'extérieur à nous, comportant paradoxalement quelque chose de nous et de notre intériorité. La toile nous possède et nous dépossède ensuite. Dans *La Peinture incarnée*, Didi-Huberman décrit le tableau comme étant une « dynamique et une énergétique du vivant[1]. » Cette énergétique et cette dynamique du tableau sont peut-être imprégnées du corps du peintre et de sa propre énergie.

La peinture présentée à la page suivante est une esquisse de couleur, sur une toile de très petit format. Je suis assez partagée sur son efficacité ou sa pauvreté. Ce qui me dérange le plus dans cette peinture, c'est la toile en elle-même. La toile n'est pas celle que je choisis habituellement, et je l'ai acquise déjà apprêtée. La peinture glissait sans s'y accrocher, et le bleu de Prusse ne pouvait, de fait, pas être aussi intense et sombre qu'avec les autres toiles que j'enduis moi-même. Lorsque j'enduis moi-même mes toiles, l'apprêt ne peut pas être lisse. Je ne passe qu'une couche de Gesso, et ne le ponce pas par la suite. La peinture s'accroche aux aspérités de la toile et ne bouge pas, ce qui lui permet de trouver l'intensité chromatique qui m'intéresse. Cet enduit trop lisse change considérablement la valeur chromatique du bleu de Prusse, malgré le soin apporté à toujours me procurer le même auprès de mon fournisseur.

1 Didi-Huberman Georges, *op. cit.*, p. 34

Maelle Puligny, *Orgia (Sans titre)*, 2015
Huile sur toile, 50 x 50 cm

Ce genre de toile de petite taille m'engage dans une relation physique différente que les toiles de grands formats. Si la confrontation reste intense, il m'est plus difficile de développer un geste nerveux : les touches doivent être plus fines et les gestes moins élancés. Les petits formats m'obligent à la délicatesse et me confinent dans une gestuelle restrictive, dans laquelle toute la difficulté est de parvenir à conserver une certaine nervosité dans mon trait. Mon corps n'est pas investi dans une danse de confrontation avec le format, contrairement aux grandes toiles. Il est, à l'inverse, contraint dans une stabilité qui m'engage à plus de concentration et de retenu.

Maelle Puligny, *Orgia (Sans titre)*, 2017
Huile sur toile, 60 x 40 cm

La rencontre de la toile avec le regardeur

La peinture et la toile sont un écran, qui obstruent la vue et montrent à voir en même temps. Elles réfléchissent, dans les deux sens du terme. Dans un premier temps, elles ouvrent un questionnement. Dans un second temps, elles se posent en miroir, en introduisant le regardeur dans l'image et à l'extérieur de celle-ci. Le miroir dont nous parle Hans Ulrich Obrist[1] a quelque chose à voir avec l'expérience esthétique de Stéphane Dumas. Le dispositif de réflexion chez l'un évoque la même sensation face à l'oeuvre que le retournement de la chair, l' « échange de l'enveloppe corporelle[2] » chez l'autre.

1 Hans Ulrich Obrist lors de son entretien avec Gerhard Richter, *op. cit.*, p. 296

2 Dumas Stéphane, *Les peaux créatrices – esthétique de la sécrétion*, dir. Marc Jimenez, Paris, 2014, p. 158

Martin Jean-Clet évoque également l'idée d'une toile réfléchissante. Selon lui, la toile est un écran ; un obstacle pour la lumière, sur lequel elle se heurte, se réfléchit ou se feutre[1]. La toile est donc un fixateur d'images, un capteur focalisant une sensation, autrement dit, la toile est un miroir de notre intériorité. En ce sens, le tableau est une empreinte. Une empreinte du corps, du réel, d'une sensation. « La peinture nous donne accès à l'espace insensible et au temps imperceptible qui mettent en contact l'œil avec la surface du visible[2]. »

Comme je l'ai évoqué auparavant, en reprenant les propos de François Perrodin, la toile empêche toute immersion physique, au contraire des pratiques d'installations contemporaines :

« Elle concentre en elle-même, dans sa conception propre, un principe de référent à l'espace, c'est-à-dire à la cohérence du visible, et un principe temporel d'un rapport subjectif à la durée qui, tous deux, construisent la base d'une constitution particulière du réel, articulée sur la constante mise en oeuvre d'un écart, et son affirmation sans cesse renouvelée[3]. »

La toile, dans la limite de son cadre, porte une temporalité qui lui est propre. Si le regardeur ne peut, du fait de sa planéité, s'immerger physiquement en elle, elle est une invitation à la contemplation spirituelle. De part son statut d'objet physique, elle intègre une temporalité éternelle (dans la limite de sa conservation), au contraire de l'installation contemporaine.

Plus le tableau sera de petite taille, plus le regardeur se rapprochera de lui afin d'en observer les détails. Dans ce cas, la toile agit en deux temps : le temps du rapprochement, et le temps de l'écart, de la mise à distance, une fois que le corps du regardeur aura atteint la limite physique de ce rapprochement.

Pour un tableau de grande taille, j'observe également deux temps d'interaction qui se dé-

1 Jean-Clet Martin, *Le corps de l'empreinte*, ed. Kimé, Paris, 2004, p. 19
2 Jean-Clet Martin, *op. cit.*, p. 93
3 Perrodin François, *art. cit.*

roulent dans le sens inverse : le premier temps, dans ce cas, tient le regardeur à distance afin d'appréhender la totalité du tableau et se laisser éblouir par présence imposante. Lors du deuxième temps d'interaction avec le tableau, le regardeur entame une déplacement physique de rapprochement afin d'admirer les détails de la toile.

Conclusion

« Dire que la musique et la peinture sont respiratoires, c'est, sur le plan esthétique, dire qu'elles sont capables de vous couper le souffle ou de l'amplifier, d'accélérer ou de ralentir le coeur, de faire pâlir ou de faire rougir, ou même, quand le souffle se lie suggestivement au désir, de mettre de la rougeur aux joues et du vermillon aux lobes de l'oreille – il suffit d'y être sensible... Poïétiquement, tout passe par l'action et les schèmes d'action[1]. »

René Passeron

1 Passeron René, *op. cit.*, p. 236

Le rock-garage est une musique dionysiaque et le concert s'institue comme le lieu de l'expression du moi, un terrain de libération spirituelle spontanée et éphémère. Il vit de sa représentation scénique, et fait surgir un besoin urgent de partage communautaire. S'il est primitif, c'est parce qu'il découle d'un besoin existentiel d'expression et de soulagement des affects. Ma peinture, si elle est intimement liée à la musique garage, ne prétend nullement en envelopper tous les aspects artistiques : elle traduit ce besoin primitif, ou primaire, d'expression des affects. L'aspect festif, la légèreté apparente. L'obsession de mon sujet me conditionne à adopter une démarche répétitive dans l'exécution de mon geste pictural. Quatre années de recherches plastiques ne m'ont pas encore permis d'acquérir la certitude d'avoir réussi à le peindre. Mais y parviendrai-je seulement ? Si je n'ai pas la réponse à cette question, il ne tient qu'à moi de persévérer dans cette voie. Continuer de faire évoluer ma peinture pour, un jour peut-être, approcher l'harmonie que je recherche sans encore parvenir à en identifier les exacts contours. Si l'on devait définir une pensée inhérente au garage, ce serait en ces mots : « laisser vivre ». Laisser vivre mais aussi tout « balancer » : car le garage se joue très fort et forme un véritable mur de son, un mastodonte sonore qui réveille instantanément le public. Si je souhaite agrandir les formats des *Orgia,* c'est pour leur offrir la possibilité de devenir ce mastodonte visuel.

20. Matthieu Boucherit, *Lens20090828POD*, 2015

Le concert peut être peint d'une multitude de manières. Matthieu Boucherit[1] choisit l'hyperréalisme pour dépeindre le public. À la façon d'une photographie argentique, il fige un instant d'expression fort d'exaltation le public : le personnage central paraît presque prêt à s'engager dans une bataille.

1 Illustration 20, références à retrouver dans la table des illustrations en annexes.

Pour ma part, je choisis de peindre le concert d'une façon plus expressionniste, en essayant d'allier la figuration avec l'expression de la vibration dans mon geste.

Maelle Puligny, *Orgia (Sans titre),* 2015
Huile sur toile, 200 x 160 cm

Par la captation d'une fraction de seconde, et dans la limite du cadre de ma toile, je m'évertue à transmettre l'énergie du concert dans son ensemble, le concert tel que l'on s'en souvient, une fois qu'il s'est terminé. Car, je le rappelle, la peinture a une spatialité limitée. Mon sujet doit donc vibrer en dehors de son cadre, de la même façon que le concert vie dans le hors-champ de l'image que je capture. Fragmenter le réel et montrer une réalité transcendantale afin d'englober l'expérience dans une plus large réalité. Il s'agit donc de développer une recherche du geste et du trait en relation avec la surface et la matière. Comme évoqué au sein de cette étude, les

arts plastiques ne jouissent pas des mêmes privilèges de liberté physique que l'art musical. Mon but, en tant que peintre, est de me rapprocher au maximum de cette liberté physique, peut-être pas dans l'acte de peindre car il me semble que cela relèverait du fantasme, mais dans le résultat final ; donner l'impression de cette liberté, d'une fluidité gestuelle.

Plusieurs essais en couleurs m'ont confortée dans mon choix de bichromie. Le bleu de Prusse, allié au jaune très clair, sont mes meilleurs alliés pour faire vibrer mes peintures. Elles offrent l'avantage de vibrer naturellement au contact de l'une et l'autre. La térébenthine adoucit certains tableaux et m'autorise une possibilité de technique plus étendue. Elle participe, du fait de sa liquidité que je me retiens de contrôler, à faire vibrer les formes.

Mon projet pictural n'est pas de faire une peinture garage, se contentant de répéter machinalement les composantes de ce style musical. Lui empruntant certains aspects, ou plutôt, ayant des caractéristiques communes avec lui, ma peinture prétend réverbérer l'ambiance d'un concert, se saisir de ces corps pris dans une exaltation libératrice, dans une temporalité limitée, vivant l'expérience somatique et esthétique du concert. L'instant du concert est magique : il est exaltation de la vie, de sa jouissance, dans un temps éphémère. Le concert compose un temps pour soi, un temps d'expérience somatique. Sa temporalité limitée participe à la splendeur de cet événement ; jouissons maintenant, le plus rapidement possible, car dans deux heures, ce sera terminé.

Cette étude visait à comprendre la dimension vibratoire qu'expérimentent les corps participant au concert. Ma peinture est silencieuse, de façon ontologique. Par la vibration et le rythme créés en elle, je tente, paradoxalement, de lui insuffler la dimension bruyante et urgente du garage. La dimension du silence pour dire le bruit et la musique, dans mon projet artistique, fera, je le souhaite, l'objet de ma prochaine étude théorique. mes peintures, à travers leur silence, disent-elles le bruit ? Et quelle place occupe celui-ci dans mon travail plastique ? De plus, j'aspire à ouvrir ma pratique artistique au-delà de la peinture, à travers des projets d'installations

immersives, vidéographiques et photographiques. Par sa planéité, la peinture ne peut relever d'un dispositif immersif : elle instaurera toujours une distance physique (la surface de la toile), et le regardeur. Elle est une expérience du plan, comme je l'évoquais précédemment.

Le projet sus-évoqué d'installation vidéographique est en train de mûrir, ouvrant l'exploration à la dimension immersive du silence en confrontation avec la vibration des corps participants au concert. Dans une pièce carrée d'environ vingt mètres carrés, je souhaite projeter sur l'intégralité de la surface de chacun des quatre murs, une vidéo panoramique à 360° de la foule que forme le public. La vidéo sera silencieuse, et la pièce insonorisée éclairée par la seule lumière émanant de la vidéo. Ce projet me permettra de sonder un autre aspect de mon sujet, en sortant du cadre de la peinture et de sa temporalité figée. À propos des films de Gus Van Sant, Cyril Béghin utilise cette belle formulation : « Rendre hommage au rock en le taisant[1] ».

Pour clôturer cette étude, je laisserais Sir Arthur Conan Doyle s'exprimer par la voix de Sherlock Holmes :

> Vous vous rappelez ce que Darwin dit de la musique ? Il prétend que, chez les hommes, la faculté de la produire et de l'apprécier a précédé de beaucoup la parole. C'est peut-être pour cela que l'influence qu'elle exerce sur nous est si profonde[2].

---

1 Béghin Cyril, « William Lee Blake Burroughs. " Last Days ", Gus Van Sant, 2005 », *Vertigo*, 1/2006 (n° 28), p. 53-57. URL : http://www.cairn.info/revue-vertigo-2006-1-page-53.htm

2 Sir Arthur Conan Doyle, *Sherlock Holmes, Etude en rouge*, ed. Le livre de poche, traduction de Pierre Baillargeon, Paris, 2016, p. 74

Entretiens

Entretien avec..

Dusty Mush

Groupe de garage parisien

Qu'est-ce que le garage, pour vous ?

Romain (**basse**) **:** Pour nous le garage c'est une affaire d'énergie. C'est un son brut, une urgence, des cris, des tympans qui sifflent.

Cédric (**guitare/chant**) **:** C'est aussi un état d'esprit, une manière de voir les choses, je pense pas que ce soit un son particulier. Il y a une volonté de tout faire soi-même ou avec des potes, sans trop se prendre la tête. Du coup ça se ressent dans l'écriture et le son. Le résultat est souvent des morceaux simples pleins d'énergie, enregistrés dans le rouge de façon intuitive avec ce qu'on a sous la main.

De quoi parlent la majorité de vos chansons ?

Romain : Cédric pourra mieux répondre à ça car c'est lui qui écrit les paroles et qui les chantent. Mais souvent ce sont des banalités, des conneries, des *privates jokes*. Parfois on trouve le titre du morceaux avant d'avoir les paroles, donc on écrit les paroles en fonction de ça.

Cédric : Oui il y a beaucoup de *private jokes* dans nos paroles. C'est aussi parce que je vois la voix comme un instrument, donc je m'intéresse surtout aux rendu des mots plutôt qu'à leur signification. Donc quand j'ai des mots qui sonnent bien entre eux, j'essaye d'écrire des paroles qui tiennent debout. Je vois aussi chaque morceau comme une sorte de court métrage, avec un personnage au centre, très souvent inventé de toute pièce, pour avoir plus de flexibilité sur les thèmes abordés.

Comment se passe le travail de composition ?

Romain : Parfois Cédric a déjà tout en tête, il nous montre donc la ligne de basse et la batterie pour qu'on apprenne le morceau. Sinon, très souvent, on fait des jam et on les enregistre. Parfois en réécoutant on trouve des choses intéressantes et on en fait des morceaux.

Cédric : Au tout début du groupe jusqu'à encore récemment j'arrivais avec les morceaux déjà tout prêt et je montrais ça a Maxime (batteur) et Romain. Mais depuis peu on a de plus en plus de morceaux écrits ensembles, en faisant des jam de plusieurs heures.

Qu'est-ce qui est important pour un musicien sur scène, dans la transmission au public ? Qu'est-ce qui vous tient le plus à coeur ?

Romain : J'aime pas voir un gros vide au premier rang et des gens qui se cachent derrière. Je veux juste que le premier rang soit rempli. Si des gens tombent sur la scène, font tomber des pieds de micro, marchent sur les pédales, et bien c'est qu'on a réussi à transmettre quelque chose. Je pense qu'on veut qu'il y ai autant d'énergie dans le public que dans notre musique.

Cédric : Dans notre musique, basée sur l'énergie, si sur scène le son ou les conditions ne vont pas dans notre sens, on a du mal à se mettre dans notre propre musique. C'est à dire qu'on va avoir besoin de ressentir cet espèce de mur du son pour qu'on arrive à nous même nous laisser emporter dans notre musique. Ce qui aide aussi c'est cette proximité qu'on peut avoir autant entre nous sur scène qu'avec le public, dans les toutes petites salles où on joue quasiment sur le sol. C'est souvent dans ces salles où il y a une sorte de connexion qui se crée entre le groupe et le public, une sorte de transe où au final, que le groupe joue bien ou mal, ça n'a pas d'importance, ce qui compte c'est l'énergie transmise.

La liberté dans le garage est une notion importante. Liberté de production,

d'expression, de diffusion, etc. Sur le terrain psychologique, est-ce qu'il serait juste de dire qu'un concert de garage permet d'accéder à une certaine liberté spirituelle, un oubli de soi ?

Romain : Oui totalement. C'est ça qui est bien sur scène. On peut jouer ce que l'on veut, agir comme on veut. Tu peux baisser ton froc et montrer ton cul, personne ne te dira rien, ça fait partie du *game*. Aussi, quand le public est au rendez-vous, qu'il n'y a pas de problèmes techniques, que tout roule, on peut totalement laisser vagabonder son esprit et s'arrêter de penser totalement. Juste jouer et se laisser porter.

Cédric : Oui, à mon sens le garage est avant tout un surplus d'énergie que les groupes cherchent à faire exploser d'une manière ou d'une autre. Et comme la plupart des concerts garages sont organisés dans des salons, des petites salles, des lieux DIY, sans vraiment de règles ni prétentions, ça permet à tout le monde de s'oublier et se laisser porter par la musique.

D'après vous, qu'est-ce qui permet cette libération de corps et des âmes ?

Romain : La musique tout simplement. La musique a ce pouvoir mystique de te faire voyager si tu fermes les yeux et qui tu l'écoutes vraiment.

Cédric : À mon sens il y a aussi le rendu sonore qui permet cette libération. Si vous êtes à un concert dans une grande salle en béton avec plein d'espace et un son assez froid, sans basse, c'est difficile de se mettre dedans. Par contre une salle à taille humaine, assez compacte, avec une ambiance chaleureuse et un son bien assis dans les basses, ça va aider à porter le concert dans le bon sens.

Les Dusty Mush sont écoutables ici : https://dustymush.bandcamp.com

Entretien avec..

Kaviar Special
groupe de garage rennais

Qu'est-ce que le garage, pour vous ?

Jérémy (batteur) : Ce serait un terme pour définir les groupe de formation classique rock (guitare, basse, batterie, chant), qui débutent et évoluent en DIY, du matos pas cher et peu de technique, du coup tout est misé sur l'énergie et les effets sur la voix et les instruments pour *cacher* les faiblesses techniques, et souvent, le manque de confiance que peut avoir un jeune groupe non expérimenté. Après, avec l'évolution, le matériel, la technique et la confiance évolue et du coup (c'est mon avis), après un certain temps et de l'expérience, ce terme ne prend de sens que pour désigner l'origine du groupe.

Adrien (bassiste) : Pour moi, c'est la simplicité, c'est pouvoir jouer en groupe alors qu'on est pas forcément un dieu de la guitare. C'est très corrélé au DIY, dans la manière de composer, d'enregistrer. On enregistre avec ce qu'on a sous la main et puis on joue en live dans les endroits où on peut. Les bars, les petites salles. Sur scène c'est l'énergie avant tout. Il y a quelque chose de très frontal. Les chansons sont majoritairement très courtes et les refrains sont souvent criés à plusieurs.

De quoi parlent la majorité de vos chansons ?

Jérémy : Un peu de tout, ça dépend de qui compose!

Adrien : Des anecdotes de la vie. Drôles ou moins drôles. Des *private jokes* beaucoup, vu que

peu de gens comprennent les paroles ou s'y intéressent, on fait des blagues qui nous font rires avant tout. Il y a aussi des chansons qui parlent de nous, de notre ressenti sur la vie, les relations, le Mc Donald.

Comment se passe le travail de composition ?

Jérémy : Pour la composition, j'ai essayé d'apprendre à jouer des notes pendant longtemps mais j'ai lâché l'affaire, il y en a trop!

Adrien : En ce qui me concerne c'est principalement et premièrement tout seul dans ma chambre avec une guitare, une basse et un ordinateur. Ensuite le morceau évolue (parfois beaucoup), en répète une fois présenté au groupe. On a aussi des morceaux qui sortent de mini jam en répète où un riff retient notre attention et on décide de le structurer et de le faire tourner jusqu'à ce qu'il soit cool.

Qu'est-ce qui est important pour un musicien sur scène, dans la transmission au public ? Qu'est-ce qui vous tient le plus à coeur ?

Adrien : Pour moi l'énergie et l'honnêteté du musicien. Si un mec fait la gueule pendant tout son concert ça va me saouler. Même si ses chansons défoncent. Un gars statique mais dont les yeux témoignent qu'il s'éclate et qu'il kiffe alors pas de souci mais si tu ressens que le mec fait son concert alors qu'il préférerait être en slip dans son canapé c'est mort. J'aime bien transmettre aux gens que je m'amuse vraiment sur scène et que je suis fier de jouer mes chansons. Quand une chanson est bancale sur scène, ça devient embarrassant et pénible. Je déteste ça, j'ai envie de me cacher. Je kiffe tellement quand les gens commencent à vraiment bouger et foutre la merde, parce qu'on a des morceaux qui s'y prêtent. A ce moment là, tu ressens ça comme une réussite et ça te galvanise pour la suite.

Jérémy : La présence. Être là, le montrer, le faire sentir, ressentir si la mayonnaise prend en regardant le public, et si c'est le cas, battre encore plus fort ! Ce qui nous tient à coeur, c'est toujours de faire un concert impeccable, et surtout, de se faire plaisir. L'un et l'autre sont indissociables.

La liberté dans le garage est une notion importante. Liberté de production, d'expression, de diffusion, etc. Sur le terrain psychologique, est-ce qu'il serait juste de dire qu'un concert de garage permet d'accéder à une certaine liberté spirituelle, un oubli de soi ?

Adrien : Complètement. Le garage a en plus des concerts de rock « classiques » de dégager une certaine forme de violence. Ça joue fort, vite, le public fout la merde. En tant que musicien c'est pareil.

Jérémy : L'art est un exutoire, un moyen de s'évader. La musique en est un, que l'on joue ou qu'on écoute, ce seront toujours des moments que l'on s'approprie, qui ne sont qu'à nous. Cet art nous offre la liberté de nous exprimer au travers de la musique et de le partager à d'autre, c'est notre façon de crier au monde qu'on existe (avec plein de *fuzz* et de *reverb'*, du coup pas sûr qu'on comprenne nos messages...).

D'après vous, qu'est-ce qui permet cette libération de corps et des âmes ?

Adrien : Le volume sonore avant tout, et les morceaux. Quand j'écoute des morceaux sur mon ipod c'est pareil j'ai envie de foutre la merde alors que je suis dans le métro ou dans la rue. Il y a des morceaux écrits pour ça je pense.

Jérémy : La musique c'est comme la danse, c'est une chorégraphie. On répète des mouvements, qu'on nuance, et qui se traduisent en émotions et énergies. Le ressenti devient purement

physique. Même si l'on est quatre sur scène, on joue souvent principalement avec soi-même, on écoute son corps exécuter les gestes, on cherche toujours à donner le meilleur, même si c'est dans la douleur, on arrive à trouver une énergie au fond du ventre qui ne ressort que sur scène. On pourrait presque parler de transcendance.

Les Kaviar Special sont écoutables ici :

https://kaviarspecial.bandcamp.com

Entretien avec..

The Flashers
groupe de garage rennais

Qu'est-ce que le garage, pour vous ?

Le garage c'est 3 accords, de la *fuzz*, de la bière et des « branleurs ». Si c'est sérieux, ça casse le truc. Mais c'est avant tout un mouvement au-delà de la musique. Une façon de contrer des choses, par les habits ou le comportement. Ces derniers doivent être dans notre façon de penser : nonchalants, « crades », se contenter de peu, sortir… Cet ensemble crée une sorte de liberté qui est décrite par la musique. Pour qu'une musique soit garage, il faut que ces éléments se ressentent. Le garage peut donc être pop, psyché, punk… Du moment que ces éléments figurent dans la musique. Chose importante, rien ne sert d'être un fin musicien pour faire ce style. Et généralement, c'est mieux de ne pas être un fin musicien : ça aide à le développer.

De quoi parlent la majorité de vos chansons ?

Nos chansons parlent de sexe, de filles, de bières, de *weed* (beaucoup), de bouffe et de jeux vidéos. On est ados quoi. Elles parlent aussi d'anecdotes passées, des soucis stupides d'adolescents, comme la sensation d'être perdu.

Comment se passe le travail de composition ?

Globalement, si quelqu'un a une idée de morceau, de *riff*, on fait un choix à l'unanimité pour voir ce qu'on garde ou pas. Puis l'arrangement des morceaux se fait ensemble. Chacun y amène son petit truc.

Qu'est-ce qui est important pour un musicien sur scène, dans la transmission au public ? Qu'est-ce qui vous tient le plus à coeur ?

Un musicien se doit d'être sincère, d'y mettre son âme, d'être concerné par ses chansons. Si ce qu'il fait est mauvais, mais que l'on a la sensation que la personne en question y joue sa vie, la transmission se fera. Il vaut mieux ça que des groupes qui font de la musique cool, dans l'air du temps, qui jouent bien, mais qui n'y croient pas. Pour ce genre de groupe, on dira que c'était cool, bien évidemment, mais il n'y aura pas ce petit quelque chose qui fait pencher la balance.

Ce qui nous tient plus à cœur, c'est de voir la connexion avec le public, qu'il se sente autant concerné que nous, et que ce qu'on fait leur parle, leur procure des émotions. Des émotions de haine, de frisson, de joie, de révolte, liberté, tout y passe du moment qu'il y ait des sensations, des émotions. S'ils ont vu notre set, qu'on les a énervés et qu'ils ne nous aiment pas à cause à notre concert, moi, ça me quand fait même vibrer. Le garage c'est du live, il faut jouer comme on respire. Le principal, c'est de partager notre énergie, que le public passe du bon temps. C'est comme la prostitution : il faut que le public prenne du plaisir.

La liberté dans le garage est une notion importante. Liberté de production, d'expression, de diffusion, etc. Sur le terrain psychologique, est-ce qu'il serait juste de dire qu'un concert de garage permet d'accéder à une certaine liberté spirituelle, un oubli de soi ?

Totalement, que ce soit sur scène ou dans le public, le garage offre une énergie, une communion qui permet à chacun de se libérer de son quotidien. Devant un concert, ça pogote, ça danse, chacun se libère et se défoule comme il le sent, même les gens comme Arthur (batteur), qui sont des statues devant un concert. Tout dépend de l'humeur, de l'ambiance qui règne et aussi du déroulement de la soirée… Le garage va au-delà de la musique. En tant que tel, il est synonyme de liberté. Alors bien sûr que lorsqu'on va à un concert de garage, on a la possibilité

d'accéder à cette forme de liberté, qui touche le DIY . Si on se sent concerné par la musique, n'importe laquelle, l'oubli de soi se fera automatiquement. Donc, un concert de musique permet d'accéder à une certaine liberté spirituelle et un oubli de soi, du moment que l'on se sente concerné par le groupe que l'on a devant nous, que ce soit du garage ou pas.

D'après vous, qu'est-ce qui permet cette libération de corps et des âmes ?

L'alcool, les substances et les sensations que l'on ressent à travers cela et la musique. Si on enlève l'alcool et les substances, on peut quand même avoir cette libération, car on peut être tout autant touché par l'artiste en face de nous. Néanmoins, c'est avant tout le fait que ce soit une « niche » : c'est un tout petit monde. Tout le monde partage des codes communs. Il y a même pleins de gens qui découvrent tard le garage et qui se retrouvent dedans. C'est cet esprit de communion qui permet de se libérer.

Les Flashers sont écoutables ici :

https://theflashers1.bandcamp.com

Entretien avec..

Tom Tom
photographe et blogueur musical pour Raw Journey

Salut Tom, qu'est-ce qui t'a donné envie de photographier les concerts, et comment est-ce que tu as commencé ?

Tout simplement parce que j'ai toujours été un passionné de musique. Il y a dix ans, j'étais dans le milieu électro parce que je bossais pour Publicis et on avait ouvert un projet web tv purement électro.

Je suis retombé dans le rock il y a quatre ans grâce à mon ex-copine, qui jouait dans un groupe à Toulouse qui s'appelait les Shivas, et qui joue maintenant dans un autre groupe sixties sur Paris. Du coup, naturellement, je suis ressorti en concerts. À l'époque je bossais pour une boîte de production qui devait faire des films de voyage pour la SNCF, ce qui m'a amené à acheter un peu de matériel. J'ai acheté un 70D, un truc un peu pourri avec une optique pourrie, mais ça faisait bien le boulot. À côté de ça je sortais voir pas mal de concerts. Il y avait des trucs très cools comme Voodoo Rhythms, le label suisse tenu par Reverend Beatman. Il était venu à la Mécanique Ondulatoire et j'ai commencé à shooter de façon ultra amateur, des portraits serrés... En fait tout ce qui est très chiant dans la photographie de concert, sauf si tu le fais vraiment bien et que tu en postes une ou deux. Mais voilà, ça a commencé de façon très ponctuelle.

C'est marrant parce que tout est parti de cette fille en fait. Lorsqu'on était ensemble, on était à fond sur Reverberation, le blog d'un des mec des Allah Las, qui faisaient ses podcasts. On s'est dit qu'on allait faire pareil. Raw Journey existait depuis six ans sur Tumblr, et est maintenant sur Mixcloud. Tous les dimanche, je cherchais des musiques et je faisais des playlists... J'ai une âme de collectionneur en fait, j'adore ça. C'est peut-être pour ça aussi que je fais de la photo.

Il y a deux ans, elle s'est barrée, et ce blog était tout ce qui me restait d'elle. Du coup j'ai continué à m'en occuper comme si c'était notre bébé. Mais pendant six mois, je n'allais plus voir de concert de peur de la croiser. Il y a un an et demi je me suis sorti les doigts du cul, j'ai rencontré une autre fille, et de fil en aiguille, j'ai ouvert une page facebook pour Raw Journey afin d'élargir mon public. J'ai commencé à sortir un peu plus et je me suis installé à Paris. J'avais besoin de trouver un moyen d'expression, et la photo c'était parfait. On a tous un projet qui nous fait avancer, à côté des boulots alimentaires à la con. La photo c'était un moyen de m'équilibrer et de m'exprimer artistiquement. C'est quelque chose qui m'appartient, qui n'est qu'à moi.

Mais d'une certaine façon ça ne m'appartient pas non plus : je ne vends pas de photo. Parce que pour moi, ce n'est pas envisageable de vendre une image qui ne m'appartient pas entièrement : derrière la photo, t'as un mec qui joue, un mec qui book le concert, un mec qui fait le son, un mec qui fait ceci ou cela. Le produit fini d'une photo a quand même englobé pas mal de personnes et ça a coûté beaucoup d'argent au groupe entre la location du studio, l'achat du matériel etc. Donc vendre une photo, c'est pour moi assez délicat.

Au départ, j'avais envie d'un moyen de singularité dans la photo de concert. Quand toi tu vas trouver un truc qui t'excite dans la peinture, dans la photo c'est pareil : ce sont des notions de lumière, de cadre, de colorimétrie, d'editing, et j'en passe. Il y a vraiment beaucoup de trucs qui sont hyper intéressants et puis une grosse notion de chance aussi puis j'en reviens, cette notion de collection.

D'ailleurs, quel est ton rapport aux lumières et aux couleurs quand tu photographies un concert ?

Le problème c'est que j'ai une grosse déformation professionnelle liée à mon métier : c'est-à-dire que je calcule un peu tout. Les courbes, les températures de couleur, et s'il n'y a pas de blanc je ne vais pas me faire chier à prendre une photo. Toutes ces notions de colorimétrie, d'obtura-

teur, de focal, ça fait parti de mon boulot. On me reproche souvent d'avoir des trucs un peu trop techniques et de ne pas être dans cette spontanéité que pas mal de photographes ont, comme par exemple Alain Bib (qui mérite mon admiration), qui a moins cette notion de technique dans son travail. Il sait, naturellement. C'est également le cas d'autres photographes qui bossent sur argentique. Ils n'ont pas les mêmes contraintes de lumière, ils font des photos, tout simplement.

Tu n'as pas l'impression d'avoir cette spontanéité là ?

Ça se gagne et je pense que je l'ai de plus en plus, mais j'ai un gros côté mise en scène lié à mon boulot qui fait que je me dis que j'ai besoin de cette image, que je sais ce qui va fonctionner en matière de cadre ou de lumière. C'est dur pour moi de faire un truc sale et spontané. J'ai un tel niveau d'attente de perfection dans mon travail, que je vais mettre toutes les contraintes de mon côté et essayer de trouver le moment où j'ai un flaire, une phase, un contre, ou j'ai un peu de blanc, où l'angle est bon, où l'énergie est bonne. C'est pour ça que je shoote beaucoup, et merci le numérique ! Je dois faire beaucoup plus de photos que certains photographes. Je suis à 400 raw sur ma carte pour un set de 45 minutes. Mais c'est vraiment parce que le concert est très important pour moi, et que je veux cette image, celle que j'ai en tête et que je vais chercher jusqu'au bout.

C'est intéressant ce que tu dis, et ça nous amène directement à la question suivante, puisque je voulais te demander comment est-ce que tu parviens à capter la spontanéité et la vibration d'un concert ? C'est un peu ce que tu dis dans le fait de chercher l'image, est-ce que tu ne cherches pas à transmettre le truc qui te tient à coeur et qui dénote d'une certaine réalité qui t'est subjective ?

Tout le monde a une vision différente du live et c'est vrai que quand je m'exprime, c'est ma vision. Les gens peuvent regarder les photos en se disant qu'on a pas fait le même concert, parce qu'on a pas vu les mêmes couleurs, parce qu'on a pas senti la même énergie, ou tout simplement

parce que je n'ai pas aimé le concert.

Ou alors la personne n'était pas au même emplacement dans la salle…

Oui, géographiquement. C'est aussi une notion d'expérience et de sensibilité qui rentre en jeu…

Et une volonté artistique et plastique ?

Oui, clairement. En tout cas, dans un concert, la première contrainte est technique. Avec le matériel très moyen que j'ai, c'est parfois compliqué. Un professionnel ne travaille pas avec ça. C'est quasiment du matériel d'amateur. Mais je sais très bien comment répond mon boitier. D'un point de vue technique, je sais comment mon obturateur va me permettre d'avoir très peu de flou de mouvement, alors que d'un autre côté, je vais me dire que je m'en fous d'avoir du grain numérique parce qu'il n'y a pas beaucoup de lumière. Après c'est vraiment de la bricole. J'ai trouvé des astuces pour convertir mon grain numérique en grain argentique, du coup ça étonne les gens de voir que je travaille avec du numérique. Par exemple les JC Satàn qui m'ont dit ok pour un portrait, et quand je suis arrivé avec mon vieux bordel, ils m'ont dit "ah, mais en fait c'est pas de l'argentique ?". Et non, c'est juste un peu d'editing : de la retouche et de la bricole pendant une heure sur une photo. Les gens peuvent penser que c'est de la triche mais je m'en fous, je me fais kiffer, c'est mon outil d'expression à moi. Ça ne me dérange pas de ne pas rentrer dans les codes, quand je vais chercher un truc, si ça me plaît tant mieux. C'est pas plus compliqué que ça.

Il y a quand même une part de hasard dans ce que tu dis.

Oui bien sur, tu dig la musique autant que tu dig ta photo. Avec l'expérience tu shoot moins longtemps parce que maintenant je connais le rythme, je sais quel moment sera intéressant. Le

concert c'est un peu comme un bouquin, il y a des chapitres. Je vais aller chercher une photo, un portrait, sans forcément photographier pendant tout le set. Personne ne fait des photos de concert avec un 14mm. Moi je le fais en manuel, sans jamais faire le point. C'est n'importe quoi, par contre ça donne des trucs incroyables ! Je crois que je suis un peu bizarre, et j'ai pas envie d'avoir une photo banale. J'ai envie de sentir qu'il y a mon identité dans le truc, et si c'est un peu bizarre ça me va.

Et est-ce que tu serais d'accord pour dire que la forme de violence que l'on peut trouver au sein d'un concert ou dans la musique, ce ne serait pas une sorte de libération spirituelle, une sorte d'oubli de soi ?

Alors c'est marrant comme question parce que je me dis mais merde, quelle violence ? Moi je ne vois pas du tout de violence. Il y aura toujours un connard qui sera là pour casser les couilles à tout le monde, mais pour moi la violence est dehors, elle est partout ailleurs. Selon moi, c'est juste de l'énergie pure. Je n'y vois pas de violence.

Dehors, dans Paris, je ressens de la violence tout le temps, de l'incivilité, de l'injustice. Elle est là, la violence, pas dans un concert. Quand je vois tous ces mecs se rentrer dedans, hurler, crier et pleurer, ce n'est pas de la violence, c'est de la jouissance. C'est de l'excitation et pleins de sentiments, mais pas de la violence.

C'est sur que si un mec qui fait des concerts de Céline Dion et vient voir un concert de garage, ça va lui faire tout bizarre, jusqu'au moment où il va atterrir dans le bordel et se laisser aller.

Mais t'as vu le monde et la ville dans laquelle on vit ? Si t'as pas le moyen de te défouler t'es dans la merde. Puis les mecs je ne suis pas sûr que ce soient des grands sportifs, donc pour eux c'est un défouloir. Mais je vois pas ça comme un signe de violence. C'est de la transe, et parfois

c'est chamanique. L'autre fois, une nana vient me voir et me dit qu'elle m'a vu au concert de 10000 Russos et me dit "maintenant je sais à quoi tu ressembles quand tu jouis".

T'as une certaine intimité aussi dans le concert. Quand tu passes ta vie dans le métro, collé à un mec qui transpire, qui te souffle à la gueule, t'en viens à détester les gens. Mais ce lieu de la scène, c'est différent : les gens sont moins gênés parce que t'as cette intimité, alors que ça peut être très claustrophobique. Pourtant t'as la même proximité que dans le métro : t'es compacté, ça pue, il fait chaud, et pour autant t'as le smile.

Tom Tom, Thee Oh Sees au Trabendo le 14.05.17

Tom Tom, John Dwyer (Thee Oh Sees) dans les coulisses du Trabendo le 14.05.17

Raw Journey : https://www.mixcloud.com/rawjourneyparis/

Tables des illustrations

1. Don Van Vliet, *Golden Birdies*, huile sur toile, 95 x 82,5 cm .....

2 et 5. Brown Aaron et Patel Joseph, *New Garage Explosion : In love with these times*, 2010
1h13min, Vice et Scion A/V. URL : https://vimeo.com/100339084 .....

3. Retard Records, *Blood Visions by Retard Records and Friends*, 2015 .....
URL : https://retardrecords.bandcamp.com/album/blood-visions-by-retard-records-friends

4. Graham Dan, *Rock my Religion*, 1984, 60 min
1 pouce PAL, couleur, son, collection Centre Georges Pompidou, Paris. .....
URL : https://vimeo.com/8796242

5. Voir illustration 2.

6. Thee Oh Sees, L'Antipode, Rennes, 2013 .....
URL : https://www.youtube.com/watch?v=YcsF13AY-3w

7. Adrian Ghenie, *Pie Fight Study*, 2012
Huile sur toile, 208,9 x 161,3 cm, collection privée, New-York .....

8. Johannes Kahrs, *Hula Girl*, 2000,
huile sur toile, encadré dans un cadre en acier et Plexiglas, 190 x 290 cm,
Collection privée, Courtesy Zeno X Gallery, Anvers .....

9. Gerhard Richter, *Erschossener 1 (Mort par balle 1) (CR 669-1)*, 1988,
huile sur toile, 100 x 140 cm, MoMA, New York (USA) .....

10. Cy Twombly, *Untitled*, 1961, huile et crayon sur toile, 307 x 256 cm, Collection privée .....

11. Steven Parrino, *Cosa*, 1990,
Acrylique sur toile, 183 x 183 cm, Musée Sainte-Croix des Sables d'Olonnes .....

12 et 13. Kandinsky, *Tableau 1*, «*Première paire de contrastes* : I et II»,
Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier, éditions Denoël, Paris, 1989, p. 144-145 .....

14. Jean Auguste Dominique Ingres, *L'Odalisque à l'esclave*, 1839,
huile sur toile, 72,1 x 100,3 cm, Fogg Art Museum, Cambridge .....

15. Lionello Balestrieri, *Beethoven*, 1900,
huile sur toile, 94,5 x 47 cm, Staedel museum, Francfort .....

16. Angelica Mesiti, *Raptor (Silent Anthem)*, 2009, Single Channel Video Installation .....

17. Ronald Nameth, *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable with The Velvet Underground*,
22 min., 1966 .....

Tables des illustrations

18. Johannes Vermeer, *La leçon de musique*, 1650-60,
huile sur toile 63 x 73 cm, Palais Saint James, Londres .....

19. Emanuel de Witte, *Intérieur avec une femme jouant de l'épinette*, vers 1660-1667,
huile sur toile, 97,5 x 109,7 cm, Alte Pinakothek de Munich .....

20. Matthieu Boucherit, *Lens20090828POD*, 2015, Acrylique sur toile, 150 x 200 cm .....

INDEX DES NOTIONS

Amateurisme : p. 19, p. 24, p. 30
Affect : p. 33, p. 35, p. 80
Art contemporain : p. 19, p. 35, p. 48, p. 30, p. 37, p. 82, p. 99
Corps : p. 36, p. 37, p. 47, p. 55, p. 64, p. 69, p. 71, p. 78, p. 81, p. 82, p. 85, p. 87, p. 92, p. 95, p. 97
Compréhension du réel : p. 45
Concert : p. 14, p. 15, p. 18, p. 23, p. 26, p. 34, p. 43, p. 47, p. 66, p. 78, p. 79, p. 81, p. 82, p. 85, p. 93, p. 102
Contestation : p. 13
Couleur : p. 18, p. 58, p. 70, p. 72, p. 75, p. 87, p. 94, p. 96
Couleur musicale : p. 14, p. 15, p. 32, p. 35, p. 67
Danse : p. 35, p. 66, p. 85
Dionysos : p. 13, p. 18, p. 31, p. 64
Do It Yourself : p. 19
Distance : p. 43, p. 55, p. 89, p. 92, p. 99
Energie : p. 15, p. 32, p. 83, p. 96
Enregistrement : p. 15
Espace du concert : p. 54
Espace de la toile : p. 55
Exaltation : p. 19, p. 54, p. 78, p. 79, p. 83, p. 96
Expérience : p. 43, p. 45, p. 47, p. 56, p. 78, p. 80, p. 94
Expérience esthétique : p. 15, p. 82, p. 85, p. 98
Expérience somatique : p. 80
Extériorisation : p. 61
Forme : p. 36, p. 47,
Fragmentation du réel : p. 45
Garage : p. 12, p. 32, p. 63, p. 66, p. 79, p. 81, p. 102
Geste : p. 17, p. 36, p. 37, p. 56, p. 60, p. 62, p. 69, p. 87, p. 95, p. 97
Hédonisme : p. 67
Hors-champ : p. 52
Identité collective : p. 22, p. 80, p. 90
Instant : p. 43, p. 45, p. 49, p. 91
Image et photographie : p. 36, p. 37, p. 40, p. 43, p. 45, p. 47, p. 48, p. 50, p. 52, p. 85, p. 98
Immersion : p. 55, p. 85, p. 99, p. 105
Intériorité : p. 35
Jeu : p. 14, p. 63, p. 68, p. 82
Libération son : p. 32
Libération geste : p. 50, p. 56
Libération spirituelle : p. 24, p. 32, p. 64, p. 66, p. 69, p. 90
Lofi : p. 14
Lumière : p. 18, p. 44, p. 70, p. 73, p. 75, p. 82, p. 85, p. 91, p. 94, p. 99
Matière : p. 36, p. 38, p. 57, p. 68
Nervosité : p. 34, p. 60, p. 66, p. 68, p. 97
Oeuvre : p. 15
Orgia : p. 18, p. 24, p. 33, p. 37, p. 45, p. 56, p. 70, p. 72, p. 75, p. 83, p. 84, p. 88, p. 91, p. 92, p. 97, p. 102
Performance : p. 14, p. 54
Peinture : p. 17, p. 28p. 35, p. 45, p. 47, p. 52, p. 53, p. 54, p. 55, p. 56, p. 61, p. 65, p. 68, p. 72, p. 86, p. 92, p. 94, p. 98, p. 102
Plaisir : p. 14, p. 51, p. 62, p. 63, p. 66, p. 69, p. 81

INDEX DES NOTIONS

Poïétique : p. 28, p. 33, p. 37, p. 45, p. 75
Public : p. 14, p. 34, p. 79, p. 82, p. 85, p. 89, p. 92, p. 102
Pulsion : p. 80
Punk : p. 13, p. 19, p. 60, p. 62
Réalité transcendantale : p. 35, p. 45, p. 47, p. 50, p. 56, p. 86
Répétition : p. 28
Réseau : p. 22
Rite : p. 18, p. 26
Rythme : p. 41, p. 56, p. 64, p. 83, p. 87
Silence : p. 49, p. 55, p. 87, p. 104, p. 105
Spatialité : p. 52, p. 53, p. 82, p. 87, p. 99
Spontanéité : p. 35, p. 37, p. 43, p. 83
Subjectivité : p. 36, p. 47, p. 48, p. 86
Temporalité : p. 49, p. 68, p. 82, p. 99
Vibration : p. 42, p. 43, p. 70, p. 72, p. 76, p. 80, p. 83, p. 87, p. 88, p. 89, p. 103
Violence : p. 36, p. 49, p. 60, p. 61, p. 66, p. 71, p. 78, p. 87, p. 95
Visage : p. 36, p. 83, p. 90

Index des noms

Abramović Marina : p. 16
Aristote : p. 37
Anzieu Didier : p. 80
Bacon Francis : p. 36, p. 37
Balestrieri Lionello : p. 78
Barnes Mike : p. 16, p. 17
Barthes Roland : p. 44, p. 46, p. 47
Baudelaire Charles : p. 89
Benjamin Walter : p. 43, p. 48
Berly Cécile et Charles Jean-Jacques : p. 78, p. 79
Bernard Michel : p. 65
Bonnefoit Régine : p. 87
Boucherit Matthieu : p. 102
Brault Christophe : p. 60
Brown Aaron et Patel Joseph : p. 32
Canetti Elias : p. 90
Captain Beefheart : p. 16, p. 17
Claudel Paul : p. 94
Dauphin Didier : p. 30
Debord Guy : p. 79, p. 80
Decobert Lydie : p. 7, p. 29, p. 93
Deleuze Gilles : p. 35, p. 36, p. 37
Dewey John : p. 68, p. 82, p. 85
Didi-Huberman Georges : p. 70, p. 96
Doyle Arthur Conan : p. 105
Dumas Stéphane : p. 98
Dwyer John : p. 21, p. 33
Ferrand Laure : p. 90
Fostar Hal : p. 30
Foucault Michel : p. 65
Francastel Pierre : p. 47
Geers Kendell : p. 60
Ghenie Adrian : p. 35, p. 36, p. 37
Gielen Denis : p. 8, p. 83
Girard Thomas : p. 43
Graham Dan : p. 26
Groys Boris : p. 94
Häxxan : p. 15
Hein Fabien : p. 19
Huizinga Johan : p. 14, p. 63, p. 64, p. 66, p. 68, p. 82
Ingres Jean-Auguste-Dominique : p. 78
Jacuzzi Boys : p. 21
Jay Reatard : p. 23, p. 33
Kahrs Johannes : p. 48, p. 49
Kandinsky : p. 56, p. 57, p. 73, p. 74, p. 75
Kaviar Special : p. 61
Klee Paul : p. 87
Kokoschka Oskar : p. 70
Leeman Richard : p. 57
Lessour Théo : p. 14, p. 68

Index des noms

Lynch David : p. 48
Magic Kids : p. 34
Marcus Greil : p. 8, p. 60
Martin Jean-Clet : p. 99
Merleau-Ponty Maurice : p. 35, p. 36
Mesiti Angelica : p. 83
Mouton Jean : p. 54, p. 70
Nameth Ronald : p. 85, p. 86
Nancy Jean-Luc : p. 80
Obrist Hans-Ulrich : p. 98
Onfray Michel : p. 66, p. 67
Parrat Jacques : p. 56
Parrino Steven : p. 61, p. 62
Pastoureau Michel : p. 72
Passeron René : p. 28, p. 101
Patti Smith : première partie 4.
Perrodin François : p. 55, p. 99
Perrot Antoine : p. 61
Perrot Antoine : p. 61
Perrot Michel : p. 52
Pignon Edouard : p. 9, p. 86, p. 87
Piguet Philippe : p. 45
Platon : p. 63
Pollock Jackson : p. 54
Pouivet Roger : p. 12, p. 15, p. 16
Raphaël : p. 7
Retard Records : p. 23
Raulet Gérard : p. 43, p. 48
Richter Gerhard : p. 37, p. 38, p. 50, p. 51
Rumeau David : p. 22
Sex Pistols : p. 60
Shusterman Richard : p. 80, p. 81, p. 82, p. 86
The Black Lips : p. 27, p. 33, p. 60
Thee Oh Sees : p. 21, p. 27, p. 34
Third Man Records : p. 21
The Reatard : p. 32, p. 34
Tuymans Luc : p. 45
Twombly Cy : p. 57
Ty Segall : p. 27, p. 33
Van Gogh Vincent : p. 54
Velvet Underground : p. 85
Verhagen Erik : p. 54
Vermeer Johannes : p. 93
Warhol Andy : p. 30, p. 85, p. 86
Witte Emmanuel : p. 93

Rock et garage :

- Brault Christophe, *Rock Garage, Fuzz, Farfisa & Distorsions*, Le mot et le reste, Paris, 2016
- Brown Aaron et Patel Joseph, *New Garage Explosion : In love with these times,* 1h13min, Vice et Scion A/V, 2010
- Graham Dan, *Rock My Religion*, Nouveau Musée/Institut, Les presses du réel, Paris, 1993
Rock my Religion, 60 min, 1 pouce PAL, couleur, son, Collection Centre Georges Pompidou, Paris, 1984
- Hein Fabien, « Le DIY comme dynamique contre-culturelle ? L'exemple de la scène punk rock », *Contre-cultures n°1, Volume!*, 2012 p. 105-106
- Lessour Théo, *Chaosphonies, Du jazz à la noise, le sacre du chaos*, Ollendorff & Desseins, 2015
- Pouivet Roger, *Philosophie du rock, Une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Presses Universitaires de France, Paris, 2010
- Rumeau David, « Pour une in-tuition musicale », *Sociétés*, 2/2009 (n°104), p. 55-63. URL : http://www.cairn.info/revue-societes-2009-2-page-55.htm

Peinture :

- Barthes Roland, *Cy Twombly,* ed. Seuil, Lonrai, 2016 (non cité)
- Deleuze Gilles, *Francis Bacon - Logique de la sensation*, éditions du Seuil, Paris, 2012
- Didi-Huberman Georges, *La Peinture incarnée*, Editions de minuit, Paris, 2012
- Francastel Pierre, *Peinture et société – Naissance et destruction d'un espace plastique – De la Renaissance au cubisme*, ed. Denoël, Paris, 1977
- Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, éditions Denoël, Paris, 1989
- Leeman Richard, « Roland Barthes et Cy Twombly : le " champ allusif de l'écriture " », *Rue Descartes,* 2001/4 (n° 34), p. 61-70.
URL : http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2001-4-page-61.htm
- Merleau-Ponty Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Folioplus philosophie, ed. Gallimard, Espagne, 2006
- Pignon Edouard, *La quête de la réalité*, Bibliothèque médiation Denoël, Paris, 1966

Couleur :

- Pastoureau Michel, Bleu, Histoire d'une couleur, Editions du Seuil, Paris, 2000

Peinture et silence :

- Mouton Jean, *Du Silence au mutisme dans la peinture*, ed. Desclée de Brouwer, Saint-Amand, 1959
- Perrot Michel, *Le bruit du silence*, Académie européenne du livre, Nanterre, 1990

Peinture et distance :

- Perrodin François, « Sur quelques spécificités de la distanciation dans l'objet pictural », *Nouvelle revue d'esthétique,* 2011/1 (n° 7), p. 19-24.
URL : http://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2011-1-page-19.htm

Peinture et musique :

- Berly Cécile et Charles Jean-Jacques, *Peindre la musique*, Editions Artlys, Paris, 2017
- Bonnefoit Régine, *Paul Klee, Sa théorie de l'art*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Collection Le savoir suisse, Renens, 2013
- *Kokoschka et la musique*, conception de Régine Bonnefoit, exposition de la Fondation à la mémoire d'Oskar Kokoschka et du Musée Jenisch Vevey [7 juillet/9 septembre 2007], Milan, 2007
- Parrat Jacques, *Des relations entre la peinture et la musique dans l'art contemporain*, Z'Editions, Nice, 1993

Bibliographie - Vidéographie - Webographie

Peinture et violence :
- Anzieu Didier, *Créer, Détruire*, ed. Dunod, Paris, 2012
- Judin Juerg, *Adrian Ghenie*, Ed. 1. Auflage, Ostfildern : Hatje Cantz, 2014
- Perrot Antoine, « Peindre après la mort de la peinture, Violence et reprise dans les œuvres de Steven Parrino. ». *Pratiques picturales : La peinture hors de ses gonds*, Numéro 01, juin 2014
- Raulet Gérard, *Le caractère destructeur, Esthétique, théologie et politique chez Walter Benjamin*, ed. Aubier, Paris, 1997

Peinture et photographie :

- *A-h, Johannes Kahrs* : [exposition, 12 janvier-4 mars 2001, München], Kunstverein München, [24 mars-10 mai 2001, Carquefou], FRAC des pays de la Loire, [2 juin-12 août 2001, Gent], S. M. A. K. Gent / [texte de Harald Fricke] ; [trad. de l'allemand en français par Christine Lecerf et en néerlandais par Dirk Verbiest]
- Piguet Philippe, « Luc Tuymans, La peinture en suspens », *L'Oeil*, février 2017
- Richter Gerhard, *Textes, 1962-1993*, les presses du réel, troisième réédition, après celle de 1995, Paris, 2012

Peinture et répétition :

- Dauphin Didier, « Le pop art américain : répétition ou différence », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2011/1 (n° 7), p. 105-116.
URL : http://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2011-1-page-105.htm
- Decobert Lydie, *On n'y entend rien, Répétitions, Essai sur la musicalité dans la peinture*, L'Harmattan, Paris, 2010
- Passeron René, *Pour une philosophie de la création*, Klincksieck, Paris, 1989

Photographie :

- Barthes Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie*, éditions de l'Etoile, Gallimard, Seuil, Paris, 1980

Art et rock :

- Barnes Mike, *Captain BEEFHEART*, La Biographie, ed. Camion Blanc, Paris, 2012
- Béghin Cyril, « William Lee Blake Burroughs. " Last Days ", Gus Van Sant, 2005 », *Vertigo*, 1/2006 (n° 28), p. 53-57. URL : http://www.cairn.info/revue-vertigo-2006-1-page-53.htm
- Gielen Denis, *Rebel Rebel. Art + Rock*, MAC'S Grand-Hornu, 23 octobre 2016 – 22 janvier 2017), éditions Fonds Mercator, Mons, 2016
- Leveratto Jean-Marc dans « Exploding Plastic Inevitable, ou le rock et le cinéma comme techniques du corps », *Volume !* URL : http://volume.revues.org/2149
- Marcus Greil, *Lipstick Traces, Une histoire secrète du vingtième siècle*, Gallimard, Saint-Amand, 2012

Corps :

- Bernard Michel, *Le corps*, éditions du seuil, Lonrai, 1995
- Dumas Stéphane, *Les peaux créatrices – esthétique de la sécrétion*, dir. Marc Jimenez, Paris, 2014
- Foucault Michel, « Le Corps utopique », texte intégral, 1966
- Groys Boris, En public, *Poétique de l'auto-design*, puf, Presses universitaires de France, Paris, 2015
- Jean-Clet Martin, *Le corps de l'empreinte*, ed. Kimé, Paris, 2004

Art et expérience :

- Baudelaire Charles, *L'art romantique*, ed. D'art Albert Skira, Genève,1945
- Dewey John, *L'art comme expérience*, Gallimard, Paris, 2014
- Shusterman Richard, *L'Art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, traduction de Christine Noille, ed. de minuit, Lonrai, 2013

« Divertissement et art populaire », *Mouvements*, 1/2009 (n° 57), p. 12, 20. URL : http://www.cairn.info/revue-mouvements-2009-1-page-12.htm

« La vie comme performance : pour une esthétique pragmatiste », *La suite dans les idées*, France Culture, 30 min., 19.12.2015
URL : https://www.franceculture.fr/emissions/la-suite-dans-les-idees/la-vie-comme-performance-pour-une-esthetique-pragmatiste

Jeu et plaisir :

- *Dyonisiac* (catalogue d'expostion), éd. du centre Georges Pompidou, Paris, 2005
- Huizinga Johan, *Homo Ludens, Essai sur la fonction sociale du jeu*, Gallimard, Paris, 2014
- Onfray Michel, *Politique du rebelle, Traité de résistance et d'insoumission*, ed. Grasset, Paris, 1997

Performance et concert :

- Debord Guy, *La Société du spectacle*, ed. Gérard Lebovici, Paris, 1987
- Erik Verhagen, « Au delà du cadre. L'art de la Performance », *Études* 2003/6 (Tome 398), p. 799-808.
URL : http://www.cairn.info/revue-etudes-2003-6-page-799.htm
- Ferrand Laure, « Comprendre les effervescences musicales. L'exemple des concerts de rock », *Sociétés*, 2/2009 (n°104), p. 27-37. URL : http://www.cairn.info/revue-societes-2009-2-page-27.htm
- Nameth Ronald, *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable with The Velvet Underground*, 22 min., 1966

Inclassable :

- Sir Arthur Conan Doyle, *Sherlock Holmes, Etude en rouge*, ed. Le livre de poche, traduction de Pierre Baillargeon, Paris, 2016

Mots clefs

Peinture - Concert - Garage - Expérience - Vibration - Image - Poïétique - Lumière - Corps - Couleur

Résumé

Cette étude vise à comprendre la dimension vibratoire qu'expérimentent les corps participant au concert de rock-garage, et comment la réverbérer à travers des procédés plastiques. De façon ontologique, ma peinture est silencieuse. Par la vibration et le rythme créés en elle, je tente, paradoxalement, de lui insuffler la dimension bruyante et urgente du garage. Qu'est-ce que le garage, d'où vient ce courant musical appartenant au rock et quels en sont ses spécificités ? L'énergie, l'urgence sonore et la spontanéité inhérente à cette musique explosent en concert. Le garage est un ultime appel à la jouissance de la vie. La poïétique engagée dans ma recherche plastique ambitionne de répondre, par le pigment et la matière, à cet écho.

This study aims to understand the mechanism of vibratory dimension that people can physically experience when they take part to a rock garage concert, and how this dimension can be reflected through plastic processes. Ontologically, my painting is silent. But paradoxically, with the vibration and rhythm I put into it, I try to bring the noisy and urgent characteristics from garage inside my work. What is garage, where does this musical movement that belongs to rock music come from and what are its specificities? The energy, the sound urgency and the spontaneity that comes with this type of music just go wild during a concert. Garage is in fact an ultimate call for life enjoyment. The ambition behind the creative process called "poïetique" that has been involved into my plastic research is to answer this call, through pigments and materials.