



**HAL**  
open science

## L'intuition créative : certitude ou illusion ?

Camille Richard

► **To cite this version:**

Camille Richard. L'intuition créative : certitude ou illusion ?. Art et histoire de l'art. 2017. dumas-01635798

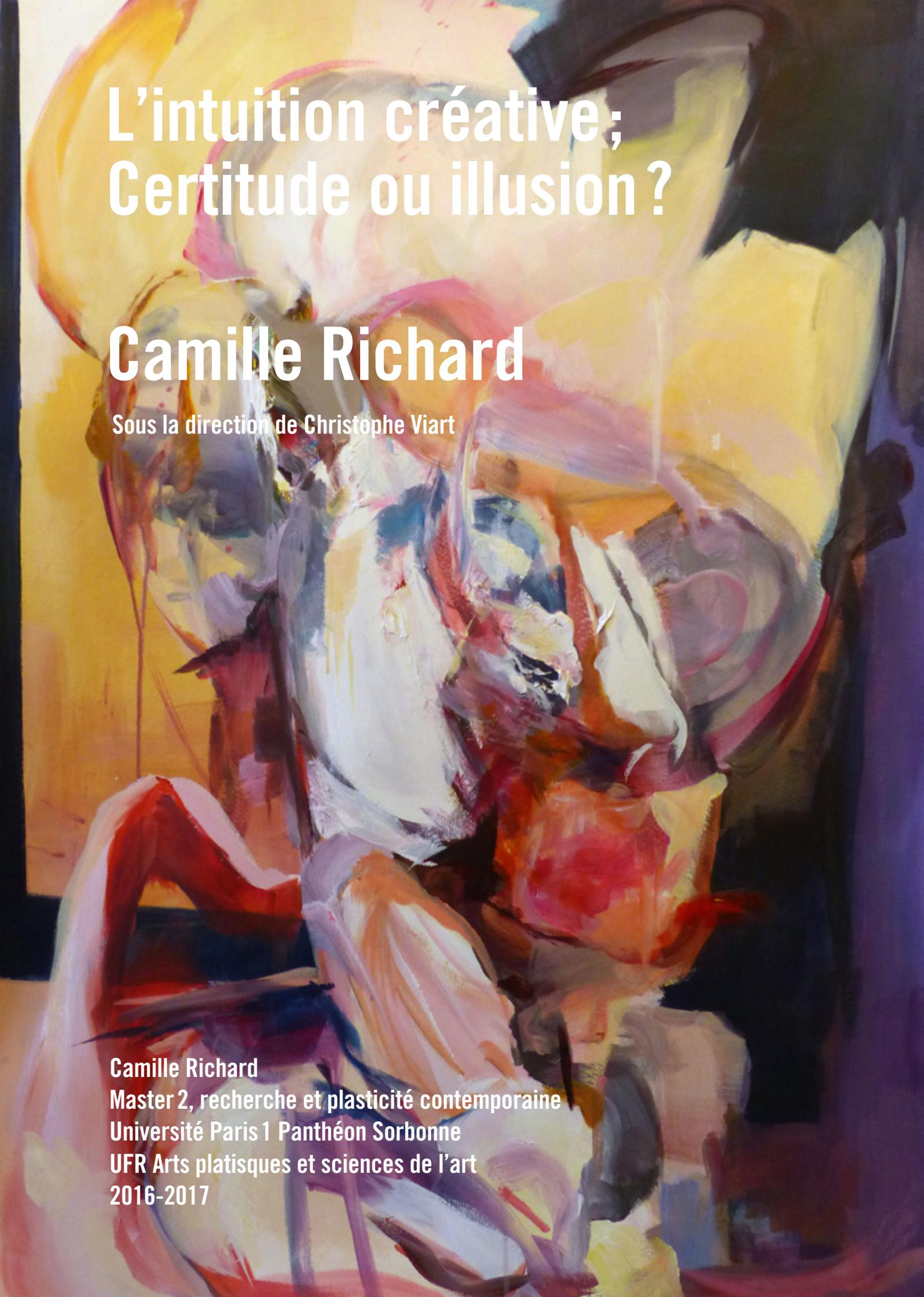
**HAL Id: dumas-01635798**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01635798v1>**

Submitted on 15 Nov 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.

An abstract painting featuring a complex composition of overlapping, expressive brushstrokes. The color palette is rich and varied, including warm yellows, oranges, and reds, as well as cooler tones of purples, blues, and greys. The overall effect is one of dynamic energy and emotional intensity, with no discernible figures or objects.

# L'intuition créative ; Certitude ou illusion ?

## Camille Richard

Sous la direction de Christophe Viart

Camille Richard  
Master 2, recherche et plasticité contemporaine  
Université Paris 1 Panthéon Sorbonne  
UFR Arts plastiques et sciences de l'art  
2016-2017



## TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	5
/ . Mon corps, entre présence et conscience	7
/ . La perception, action salvatrice ou aveuglement	9
/ . Mon corps esclave de mes sensations	10
/ . Ma matière, ma référence	13
/ . Recherche de mon essence, rejet de conscience	14
/ . Ligne limite, ligne infinie	17
/ . Mon vivant dans le vivant pictural	19
/ . Instinct de projection, témoin de mon existence	20
/ . Troubles de l'inconcevable, conscience protectrice	23
/ . L'absolu n'existe pas	25
/ . Saturation de l'invisible	27
/ . Rejet de la narration vers le réel universel/ sensible	29
/ . Le définitif contre l'absolu	31
/ . Intuition et spontanéité	33
/ . Le trouble de l'intuition	36
/ . Court circuiter l'esprit	39
/ . Besoin de submersion	46
/ . L'intuition : Un besoin de contrôle du temps	50
/ . Peindre l'impuissance	52
/ . Le mouvement insaisissable	59
/ . Inutilité : Dégoût et plaisir	62
/ . Mon corps ne m'appartient pas	66
/ . Le brouillard témoin d'une quête impossible	78
CONCLUSION	83
BIBLIOGRAPHIE	86
INDEX DES NOMS	91
TABLE DES ILLUSTRATIONS	94
INTERVIEW JEAN-BAPTISTE DUMONT, PEINTRE DE FIGURES	98

«Je suis attiré vers la représentation humaine avec tout ce qu'elle présente que ce soit par le mouvement ou l'intérieur. Car on oscille parfois entre figuration et abstraction, par une sorte de rendu fantomatique de la figure<sup>1</sup>.»

J'ai longtemps cherché à comprendre pourquoi je peignais ce que je peignais. Car la première chose que je dois dire pour qualifier ma démarche et pour tenter de comprendre ce qui l'anime, c'est que mon besoin plastique n'a pas été porté par une idée. Je pourrai même aller plus loin et exprimer mon aversion pour les mots, du moins lorsque ceux-ci tentent de donner corps à ce qui leur échappe un peu. Je pense que si la création artistique, plastique ou musicale, existe, c'est qu'il y a bien ce besoin d'exprimer des choses qui ne trouvent pas de réalité raisonnée dans le monde civilisé.

Or, sous mon désir de spontanéité, je ne peux que constater la récurrence de nombreux éléments dans ma pratique et en premier lieu la présence de l'humain. Cette aspiration, je l'ai approchée comme beaucoup par l'image et par la figure; Par le questionnement de la ressemblance et du contour. Jusqu'à réaliser que je ne sentais jamais l'humain à travers ces travaux. Figés, ils n'étaient qu'une déclinaison de motifs morbides. C'est cette première observation qui a favorisé mon approche de la peinture pour la fluidité qu'elle permet; La surface plutôt que le contour, le mouvant plutôt que le figé. La transparence plutôt que l'illusion du volume et de la présence.

La première chose que j'ai découverte avec ce médium, et que permettait sa fluidité, c'est son action libératrice. Pollock en a rapidement fait la démonstration. Le mouvement peut-être large, à l'échelle du corps. Chaque touche, constituante d'un futur portrait, provient directement de mon corps et fait de ma peinture, le réceptacle de mes propres sensations. Aussi, si mon intuition, mon envie, m'ont toujours poussée à traiter la sensation humaine, cette recherche, pour aboutir ou progresser, ne peut être dissociée pour moi de l'instant de création et de ses conditions. Car si la ligne ne répond qu'à la volonté de celui qui la manie, une matière fluide et colorée comme base d'expression laisse entrevoir des choses auxquelles notre main n'aurait seulement pu penser.

La question que je poserai donc dans cette recherche, c'est de quelle manière une pratique poussée par l'intuition s'exprime-t-elle? Que peut-on d'ailleurs appeler intuition? Et simplement pourquoi existe-t-elle? Pourquoi alors que j'ai depuis toujours rejeté l'ensemble de l'art conceptuel, ainsi que tout ce travail analytique autour de

ma pratique, y a t'il pourtant bien une continuité et une filiation dans toute ma production, jusqu'à s'inscrire comme un travail en série, et semblant bien faire de moi la défenseuse d'une idée. Pourquoi même, cette inspiration ou intuition fait-elle ressortir ce motif millénaire dont de nombreux artistes pourraient en avoir déjà exprimé l'essence?

Comment comprendre mon travail si je ne peux en définir l'origine alors qu'il semblerait échapper en réalité à toute spontanéité. Une quête paradoxale de maîtrise et de lâcher prise de l'inconscient que deux artistes qui seront fondateurs dans ma recherche - Bram van Velde et Francis Bacon - m'ont permis d'appréhender. En soulevant pour moi d'abord l'idée de création comme un acte proche de la soumission, d'un devoir ou d'une nécessité. Aux vues du désir de spontanéité revendiqué par ces artistes reconnaissables pourtant par un travail très signé, proche de l'obsession. Ces influences associées à la réflexion initiée dans ma recherche par Merleau Ponty, expriment l'idée d'une Vision privilégiée par l'esprit artistique. Tant par une reconnaissance ou tout simplement, une sensibilité accrue de la porosité des corps (j'entends par corps tout objet ou substance matérielle). Que par l'expérience permise par sa pratique artistique, d'une forme de magie ou d'inexplicable dans la création. La création serait comme une réaction synthétisante du corps. Synthèse pouvant, elle, être spontanée et toucher aux questions que je me pose sur l'intuition et son origine.

Ces notions et artistes me pousseront à appréhender la question de l'invisible et du hors-limite. Limite du langage, de l'image, de la ligne ou du cerne, pour aborder la place de l'abstraction et du flou dans mes peintures ainsi que sa présence dans de nombreuses pratiques poussées par l'intuition et la spontanéité. Comme une forme d'extra-lucidité que permettrait l'acte de création et le dialogue avec la matière picturale pour déborder les limites du langage et questionner la raison.

Un invisible pourtant teinté de formes reconnaissables, ancrées dans le visible et dont je vais tenter de comprendre la récurrence, notamment par l'intermédiaire de la pensée de Deleuze.

Il n'y aura pas de parties à proprement parler dans cette recherche car il en va de ma cohérence, de la considérer comme globale et réflexive. D'accepter l'interconnexion entre chaque élément qui favorise une expression picturale et pas une autre, faisant d'une pratique artistique, la recherche infinie dans le but de révéler l'intuition.

## /. Mon corps : entre présence et conscience

Pour aborder ce large sujet qu'est l'intuition et particulièrement l'intuition créative, il faut rappeler qu'il est question d'un ressort naturel du corps. Mais de quel corps parlons-nous ? il faudrait alors commencer par appréhender la réalité du corps, entre la matière, et l'immatériel.

Selon Aristote le corps se compose de trois pôles; Il y aurait le principe vital et le principe pensant réunis par la psyché. La psyché, elle même définit notamment par Didier Anzieu comme la membrane immatérielle perméable aux deux autres pôles du corps de l'individu<sup>1</sup>, ainsi qu'aux principes vitaux et pensant des corps extérieurs. C'est comme une substance réceptive et impulsive forgeant le corps pensant et le corps vital sous les actions répétées des flux des autres corps sur elle. Elle est cet espace tampon où l'on peut facilement imaginer que tout réside. Le ressenti intérieur au corps, le mouvement intérieur-exérieur, et le ressenti extérieur au corps vers l'intérieur.

La vision artistique serait alors l'apparition de la psyché du corps créateur. De la psyché ressort le pensable donc le conscient, mais aussi le sensible, soit ce qui ne résulte que de la présence de mon corps, de ma matière dans l'espace.

Merleau-Ponty met en avant dans *l'oeil et l'esprit*, comment l'action mécanique de l'oeil, du voir et de la pensée se distingue de la vision qui elle s'apparente plutôt à une action réflexive. Pour lui ce qui fait la possible vision, c'est la conscience propre à l'homme de faire parti d'un tout associé à un trouble sur les raisons de son existence dans ce tout. Il possède donc une conscience et une sensation de l'action réflexive et réceptive qu'il soumet et subit.

*«Un corps humain est là quand , entre voyant et visible, entre touchant et touché, entre un oeil et l'autre, entre la main et la main se fait une sorte de recroisement, quand s'allume l'étincelle du sentant-sensible<sup>2</sup> ».*

L'oeil chez Merleau-Ponty opère comme un miroir qui reçoit, renvoie et projette à la fois. Il en évoque d'ailleurs la question, comme un moyen de véhiculer dans la peinture des grands maîtres, comme par exemple chez Vélasquez [ill. 1] et *Les Ménines*, 1656, cette idée du tout, de la vision globale, qui surpasse forcément la vision individuelle. La vision dans l'art serait comme un recroisement des corps, qui refléterait la sensation d'infini du corps. C'est le savoir-sensible de faire partie d'un tout. Entre une virtualité permise par ma conscience, faisant de mon corps l'infini

<sup>1</sup>. Chabert Catherine, Cupa Dominique, Kaës René, Roussillon René (dir.), *Didier Anzieu: le Moi-peau et la psychanalyse des limites*, Toulouse, Érès, 2015

<sup>2</sup>. Merleau-Ponty Maurice, *L'oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p.21.



1. Diego Vélasquez, *Les Ménines*, 1656

capable de vivre par mon esprit ce que je ne vis pas par expérience, et l'impact du monde que je ressens directement par mon corps. La vision artistique c'est une conscience accrue des propriétés rayonnantes et absorbantes du corps.

A ce sujet, l'artiste, Yayoi Kusama, transmet dans son installation *Dinner room* [ill.2], cette sensation d'infinité du corps par son action à la fois de projection et de réception dont résulte sa capacité à flirter entre virtualité réelle et réalité virtuelle. Il s'agit d'une pièce, une salle à manger, la table est dressée, des tableaux sont accrochés au mur. La pièce repose dans la pénombre mais une multitude de points colorés lumineux, motif propre à l'artiste, se dispersent dans l'espace. Dans cette oeuvre, comme dans d'autres installations de l'artiste du même type, la figure, sa propre figure est absente. Pourtant nous ressentons profondément sa présence et la sensation humaine est saisissante. L'absence du corps visible renforce sa présence par le renvoi à sa réalité intangible. Une réalité sans visage, mais dont nous pouvons tous sentir la présence en nous, contrairement aux traits physiques d'une personne. C'est d'ailleurs le premier aspect valorisant l'invisible du corps. Il est évident que la situation dans laquelle nous place l'artiste lorsque nous nous installons au sein

de ses installations, est d'abord la sienne. Cette folie ou obsession pour le pois ne prend pas place en chacun de nous. Mais là où son oeuvre est universelle, c'est parce qu'elle nous confronte à la réalité du corps, qui place sa virtualité dans le réel tout comme le réel prend place dans la virtualité. Le corps crée la confusion. La table est le réel et les pois sont réels aussi dans l'espace mais avant de l'être, sont mentaux. Mais sont-ils d'ailleurs vraiment mentaux avant d'être réels? Ou ne serait-ce pas plutôt la table qui est virtuelle et le pois témoins du réel.



2. Yayoi Kusama, *Dinner room*, 2012

### **/. La perception, action salvatrice ou aveuglement**

C'est à ce moment que la question de la perception intervient. L'homme n'existe que par la construction virtuelle qu'il fait du réel. Tout n'est que virtuel. La perception c'est se préparer à l'action. Mais l'action peut-être aussi bien réelle que virtuelle. Face à un danger je peux penser fuir avant de le faire ou bien fuir et penser ensuite les raisons de mon action. Si l'expérience empirique est réelle dans la vie d'un être humain, elle ne constitue en réalité qu'une infime partie de son expérience et la plus grande s'effectue totalement virtuellement. Ce que l'artiste Japonaise nous montre dans son oeuvre c'est l'impact du réel sur notre virtualité, celle qui façonnera ensuite notre réel matériel; Celui qui nous fera créer.

La perception, une fois qu'elle s'est exercée, n'a plus besoin du réel. Aujourd'hui elle n'en aurait même presque plus besoin du tout. Avec les écrans qui se multiplient, capables de retransmettre en direct quelque chose à l'autre bout du monde. Elle l'exprime aussi dans ses photographies recouvertes de points. Ce qui reste du corps, c'est la sensation de dispersion. D'être à la fois ici et ailleurs ou nul part et partout. Enfin ce qui me fait particulièrement apprécier l'oeuvre globale

de cette artiste, c'est qu'elle réactualise ma propre vision. Et si c'est le cas avec généralement tous les artistes qui m'interpellent, le fait de placer directement mon propre corps dans ses installations, ébranle encore plus franchement ma propre perception. Non pas comme une action de jugement mais en la remettant tout simplement à sa place dans le champ des possibles et des réels, qui, que je le veuille ou non, m'entourent moi aussi.

Rappelons que ce qui s'exprime comme vision dominante, devient culture, la rencontre avec une vision plus intime et singulière favorise des réactions inattendues et diverses. Et il est amusant de savoir, que l'expérience d'une oeuvre de l'artiste *Infinity mirrored room*, où une combinaison de miroirs sont associés à ses points lumineux, pouvaient à la fois créer angoisse et sensation d'apaisement suivant les visiteurs. Soit en réalité, de quelle manière chacun accueille cette vision du corps, perdu dans l'infini, ne pesant pas plus lourd qu'une poussière et dont l'impact réel sur l'immensité se résume au néant. Je trouve à ce propos intéressant de constater que pour mes peintures, certaines personnes y voient joie et plaisir, quand d'autres y voient violence et personnalité troublée, et j'imagine ce fait comme dépendant certainement de leur propre vision.

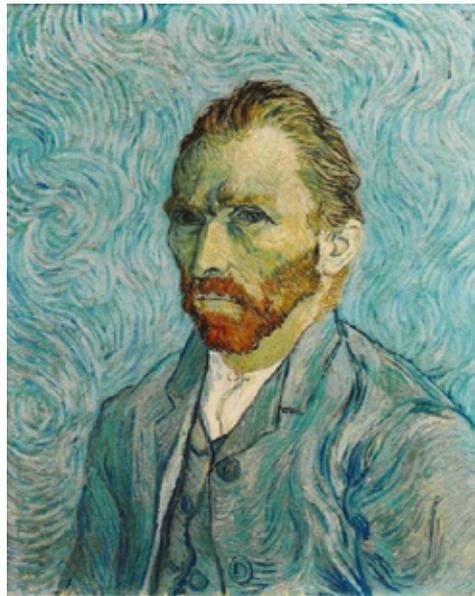
### **/ . Mon corps esclave de mes sensations**

Donner à voir le fonctionnement de la vision, trouve une autre réalité chez l'artiste contemporain Adrian Ghenie, plus proche de ma recherche dont la figure humaine ressort également. Sa pratique explore la conscience qu'on peut se faire du corps, en favorisant l'intemporalité et la dématérialisation. Son travail apparaît pour moi comme une recherche vers l'acceptation du corps sous ses deux existences. L'existence cellulaire dont la mémoire est millénaire, et l'existence personnelle vécue et virtuelle. Une existence qui s'accompagne de la sensation bien présente d'un passé que l'on a pas connu mais dont on peut avoir idée, un présent qui nous échappe, et d'un futur qu'on imagine. Tout trois engageant cette idée de circulation dans le corps, de mouvements, et tout simplement de l'idée d'un corps qui ne nous appartient pas vraiment. Un corps qu'on empreinte et qui nous empreinte en même temps.

Je me tourne alors vers une oeuvre issue d'une de ses dernières séries, dans laquelle il questionne le portrait et surtout l'autoportrait, *Lidless Eyes* [ill.3]. Cette peinture nous rappelle automatiquement *Autoportrait* de Van Gogh daté de 1889 [ill.4]. Le cadrage est par contre plus resserré que sur l'original, sur le visage seulement.



3. Adrian Ghenie, *Lidless Eyes*, 2015



4. Vincent Van Gogh, *Autoportrait*, 1889

Il s'arrête à la naissance des épaules et une mèche de cheveux touche pratiquement le bord supérieur de la toile. Bien que l'inspiration semble être forte, il y a l'idée de créer une confrontation plus franche et directe avec la figure. Les dimensions légèrement plus grandes qu'une taille humaine participent également à cette confrontation. Cette peinture qu'il qualifie d'autoportrait, n'est pas la seule faisant appel à une sensation forte de déjà vu. Dans une autre, une sensation animale très forte nous impose la vision d'un singe. Ce que nous renvoie déjà l'un et l'autre, avant même de se préoccuper de la technique, pourtant primordiale chez l'artiste, c'est le questionnement des racines. D'une part avec le rappel de Van Gogh, qui au delà de la référence à son travail, ne peut pas se défilier tant cette barbe et cette chevelure rouge, constituent un patrimoine culturel à elles seules. D'autre part avec la révélation du singe, dont la mutation si mystérieuse et controversée vers notre réalité humaine, ne finit pas de questionner.

Ce n'est cependant pas que pour sa qualité de référent universel que, de son autoportrait, Ghenie fait ressortir la sensation de Van Gogh. C'est avant tout l'influence opérée par l'artiste dans sa propre construction et évolution. Il est la visibilité, certainement consciente d'un corps qu'on accepte presque dépossédé

tant sa porosité fait qu'il ne nous appartient pas. Tout comme, pourquoi aime-t-on Van Gogh et pas Renoir ? Ce n'est pas par choix que nos affinités visuelles, ou sociales se forment. Peut-être le discours peut influencer ces choix mais au fond nous connaissons nos réelles affinités. Dans *Lidless Eyes*, Ghenie laisse à voir comment la sensation d'une autre figure a finalement pris possession de lui et à travers lui, continue à vivre. L'animal que j'ai déjà pu évoquer se fait aussi sentir dans ce portrait. A la fois par le mouvement donné à cette fourrure rousse. Vive, prête à bondir. Ce rapport à l'animal insufflé par le geste, est certainement la traduction de la pulsion. La pulsion permet d'approcher la sensation d'instinct, qui reste une constituante universelle du corps, que chaque société prends ensuite soin de maîtriser.

Au delà de l'influence de l'être passé, l'artiste nous renvoie à la porosité du corps à travers un important travail de la matière. On sent l'influence de Gerhard Richter et de Bacon dans sa pratique. Par une technique mêlant peinture, découpe et recompositions, il fait se soulever des pans de chair et d'autres choses qu'on ne saurait définir. Le contour liée à la découpe est brut, aiguë et tranchant. Il témoigne d'une forme de violence dans l'expression de soit avec la peau qui pèle et qui fond sous l'impulsion d'autres mouvements. Le regard par ailleurs très présent dans ce portrait de part la couleur sombre amenée sur l'oeil, contrastant, et l'intensité dont il fait preuve, semble presque constater le tumulte alentour. Traduit-il un état de conscience de la figure peinte et donc du peintre ? Je le pense. Traduit-il aussi l'impuissance de la raison ? Je le crois aussi. Le portrait soulève le rapport du dehors au dedans mais ce qu'il traduit de plus fort, c'est ce qu'implique la sensation du rapport à l'entre soit vis à vis du monde. Le rapport au mouvement du corps qui est indépendant du mouvement de la raison. C'est ce que fait Bacon, quand il place la chair tourbillonnante au milieu de ces espaces figés, en aplat et que Ghenie reproduit lui aussi dans son autoportrait dans un fond presque uniforme et unicolore. L'homme peut agir, sa perception lui donne cette possibilité mais ça ne change rien. Ce que révèle l'analyse de la pratique de l'artiste, telle que le souligne le titre de cette peinture - oeil sans paupières - c'est bien la recherche du corps hors limite. Sans la paupière qui protège et ferme les yeux sur la sensation réelle du corps.

*«Les artistes auxquels Anzieu a prêté une attention si fine - Borges, Bacon, Beckett - ne témoignent pas d'autre chose: un monde disjoint et sans limites, un monde labyrinthique d'où la contenance du sens s'est échappée<sup>1</sup>»*

<sup>1</sup>. Chabert Catherine, Cupa Dominique, Kaës René, Roussillon René (dir.), *Didier Anzieu: le Moi-peau et la psychanalyse des limites*, op.cit., p.79.

## /. Ma matière, ma référence

Maintenant qu'on a pu établir rapidement la nature des fonctionnements du corps et la sensation d'illimité qui le caractérise, je vais poursuivre sur les connections que je présuppose entre eux, et la production d'images incluant ou favorisant la projection humaine. Que se soit parce que le motif, par exemple peint pour approcher notre sujet, renvoi de prêt ou de loin à la symbolisation du corps, visant alors à sa reconnaissance. Soit parce qu'il invite, par notre rapport à l'inconnu, à la projection individuelle. Car si notre perception, régit par nos sens, est la première passerelle permettant à l'homme d'avoir conscience de sa position dans l'espace, elle est, par son action physiologique conjointe à l'action mentale, un moyen d'envisager les possibles sur les bases de sa connaissance ou de sa mémoire des choses perçues.

La perception est dépendante, surtout dans l'évolution du corps au sein d'une société réglemtée, des repères au connu. Or le repère fondamental, en dehors de toute culture, de toute empreinte ou résidu culturel sur le corps et la conscience, et donc de toute action de raison, est bien notre corps physique. La perception pour exister ne peut se dissocier du corps et du premier rapport qui s'installe par lui. Car si l'on imagine retourner à une existence de perception pure, ce serait un retour à l'état de nouveau né. Tout droit sorti de l'utérus, la seule chose alors dont nous sommes sûrs et pleinement conscients, c'est de nous même. Ce corps, que je peux toucher et qui me donne des sensations. Corps que je peux poser contre un autre et dont la sensibilité première est bien relative au toucher<sup>1</sup>.

*« la perception pure porte par définition sur des objets présents, actionnant nos organes et nos centres nerveux, et [...] tout se passera toujours par conséquent comme si nos perceptions émanaient de notre état cérébral et se projetaient ensuite sur un objet qui diffère absolument d'elles<sup>2</sup>. »*

Le jeune enfant semble d'ailleurs intuitivement se méfier de la validité de ce qui se donne à voir à travers ses yeux. À cette seule action il préférera y associer le toucher. Action qui le place lui, dans la continuité de cet objet inconnu: «Les objets qui entourent mon corps réfléchissent l'action possible de mon corps sur eux<sup>3</sup>.». Action rassurante qui place le corps dans un tout, rayonnant autour de lui.

<sup>1</sup>. Didier Anzieu souligne dans son livre que la peau est le premier modèle de la réflexibilité dans la mesure où, quand on se touche, on se perçoit à la fois du dehors par la partie qui touche et du dedans par la partie qui est touchée; Chabert Catherine, Cupa Dominique, Kaës René, Roussillon René (dir.), *Didier Anzieu: le Moi-peau et la psychanalyse des limites*, op.cit., p. 100.

<sup>2</sup>. Bergson Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, éd. électronique d'après éd. originale, Paris, Les Presses universitaires de France, 1939, p.43.

<sup>3</sup>. *Ibidem*, p.12.

L'homme ne peut alors dissocier sa perception de lui même. Et effectivement il est impossible pour nous de «voir» à la place de l'arbre, ou de la fourmis. Et si l'action de perception est certainement mentale puisque la conscience entre en jeux, elle est dépendante et relative à la matière qui l'accompagne.

Si je reviens à mon premier questionnement, qui est de ne pas savoir pourquoi le visage humain ressort de ma peinture. Il semble que ce besoin plastique poussé par l'inconnu, aurait besoin de ce repère au corps pour se déployer. Cela engendrerait une logique montrant qu'il serait possible que ma pratique se passe un jour de la figure humaine. C'est en tout cas une question que ma recherche me pousse à envisager.

### **/. Recherche de mon essence, rejet de conscience**

Un point intéressant de la pensée de Bergson à ce sujet, est qu'elle s'éloigne de celle de Kant qui faisait de l'homme le point de départ qui structure le chaos. Il y a par contre un monde déjà structuré qui s'impose à nous. C'est cette idée de la matière qui d'abord s'impose, avant toute considération du corps, qui prend particulièrement sens dans l'oeuvre de Bam van Velde. Dans sa peinture, il n'y a plus de trace de la ressemblance humaine et pourtant sa sensation est poignante. Car le portrait humain qu'il dresse à travers sa peinture recherche les conditions réelles de son existence. Chez lui, l'acte pictural est une recherche purement eidétique<sup>1</sup>. C'est un acte de *perception pure* ou une saisie pure, soit avant la Dissociation opérée par l'esprit. C'est être dans les choses, dans la «matière», avant de s'en extraire par action de conscience.

*Carouge [ill.5]* est une gouache de 96 x 75 cm peinte pendant la période reconnue de l'artiste et donc tardive. L'artiste ayant construit son langage très rapidement dans sa pratique au début des années 40 il y a dans cette oeuvre un aboutissement de ses recherches.

Le support agit comme réceptacle de projection et peut accumuler jusqu'à trois semaines de recouvrement successif, que la liquidité et la transparence apparente rendue par la gouache permet d'apprécier et de sentir. Un travail qui semble être une recherche d'harmonie, dans la forme, la couleur mais aussi la texture. On voit effectivement beaucoup d'effets de matières différents dans une même peinture. Certaines traces semblent vraiment très pauvres en pigmentation, on y voit les traces de pinceau et la présence passée de l'eau. Certaines sont très mates et

<sup>1</sup>. «La réduction eidétique c'est (...) la résolution de faire apparaître le monde tel qu'il est avant tout retour sur nous-mêmes.» Dictionnaire vivant de la langue Française, [En ligne], <https://dvlf.uchicago.edu/mot/eidétique>

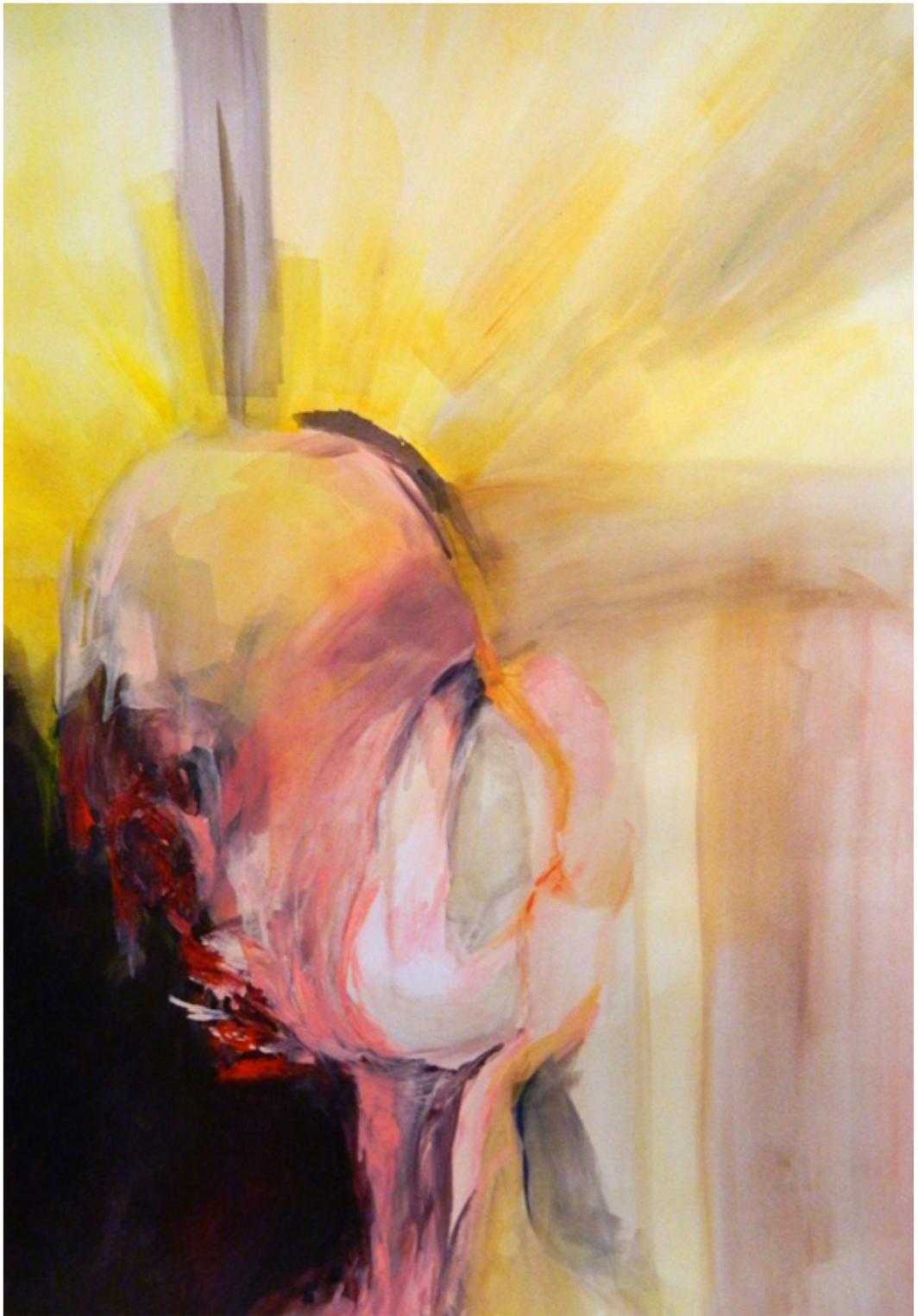


5. Bram Van Velde, *Carouge*, 1967

d'autres beaucoup plus brillantes. Toutes ces variations et ces paramètres semblent rendre compte de la difficulté pour l'artiste d'atteindre ce qu'il recherche puisqu'il faut des dizaines de couleurs et de traces différentes pour l'approcher.

Toute cette exploration, par la saturation du support de couleurs est renforcée par l'articulation des formes et des touches. Elles génèrent une multitude de directions, d'hypothèses, d'influences et de mouvements; Avec par exemple une ligne de couleur brisée par une autre ligne ou la traversée d'un aplat. Ce même aplat s'étalant d'un côté de manière régulière et entamant de l'autre ce qui pourrait être un triangle rectangle, mais dont l'angle obtus viendrait mourir et se dissiper dans plusieurs autres lignes ou aplats chromatiques. Cela se traduit par un flou dans la forme, un changement de la couleur dans des zones de conflits. Chaque aplat influe sur les autres. Si la peinture est visiblement dynamique dans sa composition et soulève la notion de mouvement, cette idée de dialogue avec la peinture laisse entendre quelque chose de beaucoup plus lent et laborieux.

Je travaille moi même avec une peinture très liquide pour donner à voir l'impact de mes différentes impulsions. Par exemple sur une peinture inachevée [ill.6], il est facile de comprendre la manière dont il m'arrive régulièrement d'appréhender la matière picturale. Sur ce qui apparaît comme une figure coulante, les différentes touches chromatiques semblent presque immatérielles, par l'union fluide qui se crée entre elles. Malgré la sensation de voile et de légèreté, on sent l'influence des différents apports chromatiques les uns sur les autres. Alors qu'il est parfois facile de lire mon geste, grâce à la répétition et l'action de recouvrement successive, certaines influences ne sont plus reconstituables dans l'esprit, et semblent relever de la synthèse de mon corps. Une sensation qui n'était pas exprimable directement mais qui témoigne de ma réalité.



6. Sans-titre, 2015

C'est une peinture qui impose le flou de l'incertain. Car de la même manière que la perception définit notre champ d'action par les étiquettes que nous avons posées par le biais de la définition et du langage, le contour est l'application visuelle, réelle ou mentale de ce principe.

Effectivement si je prends le dessin d'une tasse par exemple. Je pense que tout le monde en fermant les yeux s'imagine la tasse, représentée sous un angle laissant apparaître à la fois sa forme creuse et suffisamment haute pour contenir un liquide et l'anse permettant de la tenir. Je pense que personne ne se l'imagine immédiatement vue du dessus ou du dessous et encore moins vue sous sa forme physique, par l'imagination de sa formule physique par exemple, résultant de sa constitution et de sa matière. Non, ce que l'on a placé dans le champ du connu et du reconnaissable par l'image réelle, puis mentale ne vise pas à nous permettre de voir la chose mais d'anticiper plus facilement les possibles qu'elle représente pour notre corps.

C'est pourquoi il faut faire un effort important pour réussir à repousser l'intelligence qui nous pousse, sur chaque chose, à anticiper sur la base de ce que nous connaissons déjà : « La peinture c'est un combat avec tout ce qu'on doit écarter<sup>1</sup>. ».

### **/.Ligne limite, ligne infinie**

Cela expliquerait certainement pourquoi je pense, je privilégie le travail sans croquis. Sans en fait aucun support ou matériaux extérieurs, que ce soit photographies, dessins ou archives de journaux. Bien entendu ces matériaux, hors de la pratique sont très importants pour moi. Mais il est justement important qu'ils ne restent en moi que pour la sensation ou le sentiment ou le souvenir qu'ils ont pu y imprimer. A la manière des impressions, des pensées volatiles s'écoulant tel un fleuve. Une fois le flux passé, il ne repasse pas le même.

Effectivement quand je travaille le croquis, il y a souvent une dynamique qui se dégage, puis beaucoup de lignes qui s'entrecroisent, se mélangent jusqu'à se fondre. La ligne apparaît tellement pour moi comme une limite que j'ai l'impression qu'il m'en faut toujours plus. Je pense tout de suite aux portraits de Giacometti [ill.7], surchargés de lignes, comme si ce que forçait la ligne par le contrôle qui résulte d'elle, allait complètement à l'encontre de la volonté que mettait l'artiste dans son dessin. Et effectivement, si je ne me décidais pas, en violence, à arrêter un croquis, il serait noyé sous les lignes et ne montrerait définitivement plus rien.

<sup>1</sup>. Meurice Jean-Michel, *Autoportrait d'un peintre : Bram van Velde*, Musée des Beaux-Arts de Lyon, Films archives, 1967, [en ligne], <http://www.mba-lyon.fr>

<sup>1</sup>. Godin Christian, *La fin de l'humanité*, Seyssel, Champ Val- lon, 2003, p.115.

C'est d'ailleurs intéressant de voir que les corps bâtons [ill.8] peints par les hommes préhistoriques, faisaient de la ligne le tout. «Se contenter d'une silhouette<sup>1</sup>» apparaît comme l'expression la plus directe d'un «moins de chair<sup>2</sup>» et du symbole de la spiritualité humaine. Ce genre de représentations (qui était en plus peu fréquentes et ne représentent qu'une infime partie des motifs utilisés dans tous l'art préhistorique.) témoignent de la place reculée que l'homme se donnait dans l'univers.

Une place humble et incertaine. La ligne était comme le meilleurs moyen de tout dire en en disant le moins possible. C'est une ligne muette et infinie. Muette par le peu d'information qu'elle véhicule; en réalité les plus élémentaires que le visible nous offre. Celle qui nous place ou nous pose dans l'immensité du réel, de l'existant, que le seul fait de notre consistance biologique représente; Infinie car elle est la démonstration d'une ouverture du corps.

Il est par ailleurs intéressant de souligner comme le traitement graphique destiné aux animaux notamment, est bien plus détaillé, et poussé clairement vers une recherche de réalisme, visant lui, au principe d'identification. Hors il est évident que ces hommes avaient une connaissance de leur enveloppe corporelle et pourtant il n'était pas important pour eux de faire de ce visible une réalité les concernant, dans leur représentation.



8. Dessin préhistorique dans les grottes de Lascault, entre 15000 et 20000 av.J-C



7. Alberto Giacometti, [Dessins sur le livre de Léna Leclercq] « Adieu la Passerose », 2015

<sup>2</sup>. *Ibidem*, p.116.

«À travers ses innombrables variantes, l'habitude humaine de fabriquer des images traduit en outre les divers modes sur lesquels l'homme envisage son propre corps<sup>1</sup>»

<sup>1</sup>. Belting Hans, *Pour une anthropologie des images*, traduit de l'Allemand par Jean Torrent, Paris, Gallimard, 2004, p.35.

On le voit dans l'histoire de la figure. Les civilisations les plus en harmonie avec une réalité cyclique et la place de l'homme au sein de l'univers et non pas au dessus ou à coté, auront privilégié des représentations de lui même s'éloignant du réel de l'oeil. Alors que dans les civilisations où l'homme se détache de la nature, et ce dès l'élévation des grandes religions ayant personnifié l'inconnu. Donnant à l'inconnu le visage du connu et plaçant directement l'homme dans une nouvelle position. Tout ce qui le traverse il l'explique et sait pourquoi.

Face à ces traces préhistoriques, les sculptures de Giacometti semblent apporter leurs réponses. La ligne Chez lui tente d'être ce tout, approché par nos ancêtres. Aussi fines et étirées que possible, les silhouettes sculptées nous renvoient à la fois au corps humain réduit à la limite du biologique, tout en remettant en cause son opacité et sa perméabilité. Ce qui ressort alors de ses corps, c'est le néant et l'infini. Le corps comme un couloir soumis à tous les courants d'airs. Mais présent, assumant sa fonction de couloir nécessaire à le révéler lui, en même temps que ces vents. La touche visible des doigts de l'artiste et cette manière de rejeter la matière lisse, renvoie à cette sensation d'un corps traversé, et son statut de chose fragile. Ce que m'apprends de plus important sa pratique, c'est que le corps pour se révéler, doit accepter de se dissoudre ou se dilater.

### **/La matière picturale : Le reflet de ma propre matière**

«Dans le dessin, on sait toujours plus ou moins où on va. Il n'y a pas d'aventure. Moi, il me faut le saut dans l'inconnu<sup>2</sup>.»

La ligne pour moi, et aux vues de mes expériences, enferme donc inévitablement et se définit en elle même comme quelque chose d'indiquée; d'un point A à un point B (du début de la ligne à la fin). Ces points seront toujours définis; la ligne ne peut pas couler elle ne peut pas se déformer au contact d'une autre, se déployer ou se rétracter. Il y a une maîtrise absolument parfaite entre l'exécutant et son outils. Il y a alors une transition parfaite, de l'intention au résultat.

<sup>2</sup>. Juliet Charles, *Rencontres avec Bram van Velde*, collection Essais, P.O.L, 1998, p.67.

Et si il est toujours effectivement possible de laisser aller son bras dans un pseudo hasard sur une feuille, le résultat ne sera jamais plus que le fruit de ce hasard. Il n'engendrera pas le hasard intrinsèque à sa matière, et freine je pense la projection individuelle dans l'oeuvre, contrairement à la peinture. Cecily Brown une artiste contemporaine, et très proche de la pratique de Francis Bacon, revendique un processus s'éloignant de l'idée définitive, de l'idée réellement pensée et réfléchi. Elle n'utilise, elle non plus pas de croquis préparatoires. Les premières marques, traces sur la toile vont induire les suivantes et ainsi de suite. Une construction par réponse et par intuition sur l'existant. Comme un jeu de questions réponses qui affirme l'importance d'un rapport particulier dans la création permis seulement par la matière picturale: «Je dois être dans l'atelier, je n'ai pas d'idées avant d'être physiquement en train de peindre<sup>1</sup>.» Dit-elle dans un entretien pour *The Financial Time*, traduit en Français par le journal *Le nouvel Economiste*.

Ce qu'elle exprime également dans diverses interview, c'est la manière dont elle ressent la peinture, bien plus que comme un outil mais comme un corps. Peut-être pas vivant biologiquement, mais vivant par sa nature profonde, reliée à la notre; Celle d'être un corps à la fois soumis et influant. Soumis d'abord par sa seule qualité d'outil. Soumis aussi parce que tel notre corps, il se déploie aux grés de lois qui lui sont propre et de celles des autres corps. Cependant il reste influant car on le voit, ou en tout cas on le sent comme sa matière, une fois posée sur le support nous insuffle une poussée qui n'était souvent pas là juste avant. Accepter le dialogue avec la peinture c'est déjà s'ouvrir à la sensation du corps illimité. Par la projection du corps à la peinture, de la peinture au corps, l'artiste ouvre déjà son propre corps à l'inconnu qu'il recherche.

### **1. Instinct de projection, témoin de mon existence**

C'est autour de ces premières réflexions que certaines oeuvres de Dubuffet ont trouvé leur place dans ma recherche. En effet dans sa série de portraits réalisés avec de la peinture, du sable et du gravier, comme *Pierre Matisse, portrait obscur* [ill.9], peint en 1947, l'artiste semble faire de l'identité humaine, l'action de projection du corps dans la matière, par un portrait qui s'éloigne fortement de la notion de ressemblance au visible. La figure est schématique. Un rond pour la tête, un autre ovale pour le buste. Il en va de même pour les détails du visage se limitant aux yeux, nez et bouche. Aux orifices en sommes, eux même très schématiques. L'orifice n'est-il d'ailleurs pas aussi la raison de la première expérience de

<sup>1</sup>.Le nouvel Economiste, «déjeuner avec Cecily Brown, artiste peintre», *Entretiens*, n°1822 - Juin 2016, pp.16-17

l'ouverture du corps? Dans cette oeuvre, l'artiste semble gommer l'individualité, pour revenir à l'essentiel du vivant humain; Cette fameuse action de projection. Par l'utilisation de matériaux comme le sable et le gravier, Dubuffet installe ce double rapport, faisant de la matière, l'espace de projection du corps et l'espace de création; L'homme n'existe que parce qu'il se place lui même dans les choses, ce qui lui permet ensuite d'y créer ses fictions, autour de sa perception actuelle des choses. Mais je reviendrai plus longuement sur cette idée.

Je me rappelle d'ailleurs avoir expérimenté, bien que différemment, pleinement ce principe. En projetant aléatoirement de l'encre, médium liquide et imprévisible sur le papier, il me fallait ensuite en dénicher des formes humaines. Des visages particulièrement. Sans quoi la première action me laissait dans l'insatisfaction. De la même manière, avec la peinture acrylique, j'ai réalisé une série de peintures [ill. 10] , [ill. 11] dont le point de départ était la matière brute, épaisse, posée puis frottée par un autre papier. Je faisais ensuite ressortir des figures humaines sommaires, comme un moyen de confronter à l'informe, la présence du corps.

*«La tendance à trouver une ressemblance - un visage, un profil, un animal, un monstre même - là où il n'y a que des tâches est, peut-être, l'aveu qu'une menace plane dans toute image informe qui n'offre rien à quoi se raccrocher<sup>1</sup>.»*



9. Jean Dufuffet, *Pierre Matisse, portrait obscur*, 1947

<sup>1</sup>. Makarius Michel, *Une histoire du flou, Aux frontières du visible*, Paris, Le Félin, 2016, p.74.



10. *Sans-titre*, 2014



11. *Sans-titre*, 2015

## /.Troubles de l'inconcevable, conscience protectrice

On retrouvera justement cette projection, si chère à Jean Dubuffet dans l'art Brut. Mouvement qu'il officialisera par le manifeste, *L'art brut préféré aux arts culturels*, 1949, présent dans le catalogue d'exposition de la première exposition d'art Brut. Mouvement qui, tel qu'il est théorisé par ce dernier, appartient à des artistes dénués de toute volonté artistique, liée à la reconnaissance, à l'application ou la mise en expérience d'un savoir préalable (appris notamment en école d'Arts.). Si le visible peut alors s'associer facilement avec la raison; Parce qu'un arbre est un arbre lorsqu'il a un tronc et des feuilles. On ne pourra jamais me dire une chaise est un arbre par exemple. Le visible par la reconnaissance et la classification des signes du visible me permettent de quadriller mon existence, de la rendre rassurante car peuplé de choses connues finalement. Quand la folie fait ressortir l'inconnu, et nous propose des mots qui n'en sont pas (grognements, nouveaux sons) ou des phrases qui n'en sont pas telles que nous les concevons, on peut déduire leurs répercussions pourtant réelles dans le corps de l'individu. Elles projettent dans mon ressenti une réalité toute différente, s'éloignant du discours qui façonne mon corps, et m'accroche par la perturbation qu'il provoque en moi. Pour ces personnes l'acte créateur est un besoin d'exprimer ce qui sinon ne s'exprime pas et ne trouve pas sa place dans l'illusion du visible.

Samuel Beckett fait un parallèle frappant entre le juste et le faux en art. Et le trouble que peut créer, chez le spectateur, une peinture échappant au discours. Grand amis de Bram Van Velde, et fervent supporter de son travail, et plus largement de sa vie<sup>1</sup>, il a évoqué dans son livre *Le monde et le pantalon* l'oppression du discours sur toute la production artistique et plus largement sur l'idée du bon goût et de la bonne peinture. Bram Van Velde à ce propos ne pouvait que servir l'idée de l'auteur; N'ayant connu presque aucune renommée de son vivant, en tout cas pas en France.

Car ce qui échappe nous confronte à une sensation assez désagréable de limite. Comme lorsque j'essaie de me figurer l'infini et que seul un mutisme teinté de gêne s'installe car en moi je ressens parfaitement ma limite, jusque dans les sensations de ma boîte crânienne qui alors, semble trop petite.

Beckett nous en fait état à travers les expériences qu'il a pu avoir, de spectateurs du travail de son ami, qui fréquemment, ne trouvaient pas de mots et semblaient perturbés de ne pas en avoir. Il met en rapport ce fait et la mauvaise critique Pari-

<sup>1</sup>. Voir Van Velde Bram, *Lettres, à Marthe Arnaud, Françoise Porte, Jacques Putman, Lagrasse*, Verdier, 2012

<sup>1</sup>. Beckett Samuel, *Le monde et le pantalon suivi de Peintres de l'empêchement*, Paris, Minuit, 1991, p.13.

sienne de l'époque, qu'il justifie par cette même incapacité qu'ils auraient eu à placer des mots sur l'oeuvre de Bram van Velde, qui sinon se placeraient naturellement sur un chef d'oeuvre : «L'oeuvre soustraite au jugement des hommes finit par expirer, dans d'effroyables supplices. L'oeuvre considérée comme création pure, et dont la fonction s'arrête avec la genèse, est vouée au néant<sup>1</sup>.»

Pour avoir fait l'expérience de l'exposition, et visant, je pense, la recherche du vivant, brillamment incarnée dans la peinture de cet artiste, j'ai pu faire un constat similaire. Associé au fait que beaucoup de personnes semblaient être désarçonnés par l'absence de titre ou mon refus de bien accepter de leur expliquer ce que représentait telle peinture. Le fait est que je veux qu'elles soient, et non pas qu'elles représentent. Qu'elles soient corps sensibles comme tout autre corps sensible doté du pouvoir de communication; transmission et réception.

On pourrait donc voir la démarche ou l'expression d'un artiste comme Bam van Velde, une tentative d'échapper à la supercherie du visible pour toucher à la vérité que le monde tente d'étouffer, certainement par crainte. L'artiste est celui qui accepte de voir les choses en face. Il assume et recherche à la fois toute la subjectivité et toute l'objectivité du monde. Subjectivité car il sait son corps marqué par l'expérience, consciente ou non, et objectivité car il est le premier à essayer de sortir du refuge du visible pour explorer l'expression de l'existence même du corps et à «multiplier les empêchements de la ressemblance<sup>2</sup>.»

Un article de Pierre Ouellet, «Fictions du sacré. Puissance du croire et du créer dans le monde de la virtualité», exprime de quelle manière le visible apparaît comme l'argument favori de la raison pour combler ses failles. Que toute la construction sociale n'est que le résultat d'une projection de l'individu dans une fiction qu'il fait réalité. Et des fictions pour combler son ignorance, l'homme en fait beaucoup. De l'image christique à la science-fiction cinématographique, il a trouvé dans le rassurant visible et définit des hypothèses aux troubles renvoyés par le corps. Ce qui n'est pas sans rappeler ce besoin spontané de projection. L'homme s'invente des fictions dont il reste le premier protagoniste.

<sup>2</sup>. Xavier Girard, «portrait sans visage» in *À visage découvert*, catalogue d'exposition, Paris, Flammarion, 1992, p137; Cité dans Makarius Michel, *Une histoire du flou, Aux frontières du visible*, op.cit., p.78

## / . L'absolu n'existe pas

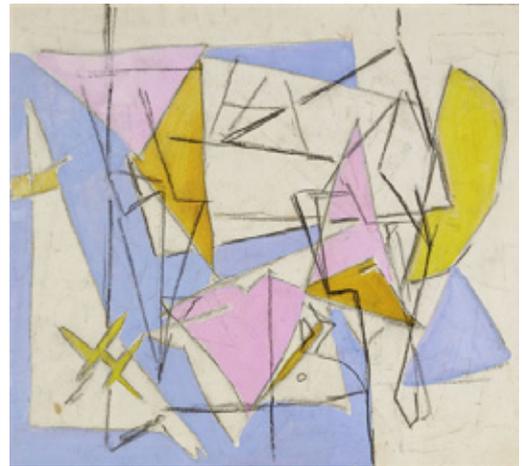
Beckett écrit sur cette fiction de l'absolu, y compris dans la création artistique, en soulignant que la démarche des deux frères Van Velde, Bram et Geer, qui, poussés l'un et l'autre par ce même désir de répondre par leur création au besoin d'expression de l'inexprimable, se déploie de manière très différente.

Chez Bram van Velde, il y a une agitation permanente [ill.12], un mouvement constant et une forme de combat continu entre les successions de touches chromatiques, qui chacune semblent vouloir imposer leurs mouvements aux autres. On comprend l'intuition de l'artiste vis à vis de lui-même et de ce qui le fait être.

Son propre corps, qu'on peut voir matérialisé par un V, récurrent dans ses œuvres, n'apparaît que par l'action répétée des autres corps ou flux chromatiques. En fait, le corps de l'artiste, ce V dans la toile, n'existe que parce l'ensemble des touches colorées l'ont matérialisé. Il existe en fonction et par rapport à elles. Les V ne sont jamais détachés, en reliefs, ni clairement par dessus les autres touches, ni par dessous : le corps est imposé, chahuté par la couleur. Chez son frère on sent un désir d'explorer le corps pénétré.



12. Bram Van Velde, *sans titre, La chapelle-sur-Carouge*, 1973



13. Geer Van Velde, *Composition (Personnages autour d'une table)*, vers 1944

Dans *Composition, Personnages autour d'une table* [ill. 13] il est frappant de voir la sensation traversante que dégage cette peinture. Le corps de l'artiste semble se déployer dans les choses. On voit en effet une ligne noire, qui se déploie, s'impose et structure les différents pleins et vides de la peinture. La ligne détache, sélectionne des éléments matérialisés par des formes géométriques colorées, pour les structurer.

<sup>1</sup>. Beckett Samuel, *Le monde et le pantalon suivi de Peintres de l'empêchement*, op.cit., p.38.

En fait ce dernier se déploie dans l'expression de la chose «qui inflige<sup>1</sup>», son frère par la chose qui «subit<sup>2</sup>». Mais «au fond la peinture ne les intéresse pas. Ce qui les intéresse, c'est la condition humaine<sup>3</sup>.».

Leur deux corps réceptifs composent avec cet inconnu différemment par la création, elle est dans tous les cas, une même recherche de cet impalpable intuition du corps, faisant de lui un influenceur-influencé. De ce qui fait que notre corps est ici et partout à la fois, dans son intériorité et dans son rayonnement.

Ce que ces pratiques, certes proches mais pourtant très différentes nous révèlent c'est que l'hypothèse absolue n'existe pas, il n'y a que des expressions définitives du corps. Et si quelqu'un imagine me brandir le flambeau de la connaissance et du savoir, je tiens simplement à lui rappeler que chaque jour la science découvre ses erreurs et si ce n'est ses erreurs, la limite de son savoir. Rappelons que des gens ont brûlé pour avoir affirmé que la terre était ronde et que des dizaines d'espèces animales découvertes chaque année, n'existaient pas pour l'homme et le monde du raisonnable avant d'avoir été archivées. En réalité, il n'y a qu'un

<sup>2</sup>. *Ibidem*, p.38.

<sup>3</sup>. *Ibidem*, p.38.

définitif à un instant T mais jamais une hypothèse universelle et intemporelle. Ce qui démontre finalement les limites du corps, et ce même par la création. Quand je dis limites, j'entends impossibilité dans la recherche. Quand le terme recherche soulève l'idée de trouver. Trouver la réponse. Et c'est peu être le tort, si je peux soulever cette idée, des artistes participant d'un mouvement, d'être finalement dans la volonté de prouver que leur réponse plastique est l'hypothèse de vérité. Et si je me demandais au début de ma recherche, pourquoi avoir besoin de ce travail de la figure alors qu'il est le plus fréquent de la création artistique, j'en ai maintenant la réponse. C'est en continuant de se questionner sur la réalité humaine, en tout temps, en tout lieux, que l'humanité continuera d'approcher à la fois l'expérience de la réalité et réalité transcendante. Giacometti, lorsqu'il constate les quatre croquis successifs d'une même personne qu'il vient de réaliser : « Dans chacun se trouve un début<sup>1</sup>. ».

<sup>1</sup>. Giacometti Alberto, *Écrits, Articles notes et entretiens*, Paris, Hermann, 2013, p.197.

### **/Saturation de l'invisible**

Si la création Brut n'est pas motivée par la raison, pourrait-elle alors être motivée par une forme d'intuition et de spontanéité ? On peut déjà déduire que si l'action de perception est une action de détachement, pour nous extraire de la submersion des choses, la création artistique Brut serait une virtualité de cette état. Un refus du détachement et donc l'acceptation de la porosité des corps. On le voit d'ailleurs fréquemment, les productions Brut ont souvent leurs supports saturés de matières et de motifs ou à l'inverse un support dominé par le vide ou le monochrome. Michel Makarius nous parle du rapport au vide, différent selon les cultures mais qui dans la culture Asiatique est nécessaire pour respecter l'harmonie entre les choses tel l'espace tampon d'immensité qui sépare et rassemble les choses : « Alors qu'avec le vide médian le peintre créé l'impression que virtuellement la Montagne peut entrer dans le vide pour se fondre en vagues [...]. Ainsi Montagne et Eau sont perçues non plus comme éléments partiels, opposés et figés : ils incarnent la loi dynamique du Réel<sup>2</sup>. ».

<sup>2</sup>. Cheng.F, *Vide et plein, Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1991 ; Cité dans Makarius Michel, *Une histoire du flou, Aux frontières du visible, op.cit.*, p.47.

Le vide c'est aussi l'apparence que l'on donne au doute. Qui Dans la culture chinoise et Tao semble admise et respecté. Mais il prend aussi place dans l'inachevé. Comme si chercher à rendre compte d'un maximum de détails et de contours semblerait trop présomptueux et fermerait le contact premier, que la transparence du doute permet, avec le regardeur. Mais si le vide dans l'art semble, dans sa première expression chinoise, être une réaction consciente de la nature du corps dans l'univers. Le plein et la saturation qui illustrent une grande partie de la production Brut, en traduirait l'intuition. Pour illustrer cet aspect commun au vide et au plein je prendrai les deux exemples de Louis Soutter et Aloïze Corbaz. L'oeuvre de cette dernière, ci-dessous [ill.14], extraite d'une des centaines de planches dessinées par l'artiste, illustre par son rapport fond-forme associé à la saturation du support, cette réalité humaine et universelle qu'une création sans but et inconsciente donne à voir.



14. Aloïse Corbaz,  
*Reine Saba à ses pieds*,  
3ème période: 1941-1951



15. Henri Matisse, *La desserte*  
(*Harmonie rouge*), *La chambre rouge*,  
1908

Sur cette planche, on ressent parfaitement ce tout submergeant. L'artiste couche sur papier l'explosion de ses désirs, et l'incroyable richesse de ses sensations par le biais de ses couleurs. On peut voir très peu de noir sur ses dessins, et une forte dominante rose orangé, renforçant l'impact charnel du corps dans son rapport à elle même. Cette sensation de submersion semble provoquée par la faible hiérarchisation qui ressort du dessin. En effet bien que les deux figures centrées

et sujets principaux du dessin soient perceptibles, leur vision s'accompagne d'un brouillage provoqué par plusieurs effets plastiques. Le premier est la mise à plat. Le support est un déversoir. On sent qu'il n'a pas été choisi mais qu'il était là et a donc servi. Effectivement certains éléments semblent presque tassés et poussés par les bords du papier. Toutes les marques présentes sont importantes, et leur présence d'avantage que le soucis de leur placement et de leur composition. Cette mise à plat est accentuée par une absence de volume, de profondeur et de toute hiérarchisation ou partage permis par la couleur.

Il y a vraiment comme un motif, qui s'étend à la manière d'une tapisserie qui n'est pas sans me rappeler *La desserte rouge* [ill. 15] peinte par Matisse en 1908. Les corps sont au milieu des motifs et motifs ils deviennent eux-même. Ils sont difficilement identifiables, souvent androgynes, ils ne cherchent à répondre à aucune normalisation, avec leur aspect parfois mutant. Que se soit parce que plusieurs corps semblent se lier de manière improbable, soit par leur propre construction individuelle. Le cerne, on le voit par endroit, qui pourrait les départager tend à se confondre ou fondre avec d'autres motifs. La limite entre les éléments est mince voire inexistante. On retrouvera d'ailleurs des graphismes similaires dans ce qu'on peut identifier comme le corps et les éléments qui l'entourent. Il y a un rayonnement qui part du corps de l'artiste mais qui ne s'octroi pas de position réellement privilégiée. La figure n'est pas mise en valeur, n'est pas magnifiée comme pouvaient chercher à le faire les portraits du 16ème siècle. Où le vide justement ne sert que pour ce qui ne compte pas ou ne veut rien dire. Elle assume d'être dans un tout avec lequel elle choisit de s'harmoniser de la même manière que ce dernier s'harmonise avec elle dans sa propre virtualité.

### **/. Rejet de la narration vers le réel sensible**

Ce recul de la hiérarchisation dans l'oeuvre de Corbaz s'accompagne d'une absence de narration. Bien que l'artiste se dévoile complètement dans son oeuvre et se raconte, je ne ressens pas le discours comme je pourrais le ressentir face à une toile de Poussin. Il y seulement l'explosion d'une vie, telle quelle, sincère, où le virtuel de l'artiste et le réel commun s'entremêlent, et suffisent à heurter ma propre réalité en me confrontant à ma virtualité. Car par la confrontation de graphismes ne m'évoquant aucune forme connue et de certains trouvant un point d'encrage dans ma mémoire, l'artiste ouvre et ferme en même temps la porte à toute compréhension.

<sup>1</sup>. Makarius Michel, *Une histoire du flou, Aux frontières du visible, op.cit.*, p.76.

De la même manière «La fusion de la figure et du fond<sup>1</sup>» impose une action de déchiffrage. Qu'est ce qui appartient au fond et qu'est ce qui appartient à la figure. L'action de déchiffrage, à l'image du vide, aspire le spectateur. C'est l'action ou la brèche qui permet le contact direct avec le regardeur. Et peu importe si l'essentiel du dessin m'est inaccessible. C'est son inaccessibilité qui me fait prendre conscience de la limite de mon réel et de ma perception.

*En l'état, l'art brut rassemblerait donc les œuvres produites hors des sentiers battus par des personnalités vivant dans l'altérité mentale ou sociale et cherchant – souvent dans le secret, la plupart du temps pour leur propre usage – à matérialiser leur mythologie individuelle. Et si nous sommes capables de reconnaître et d'aimer ces productions, c'est simplement le signe qu'elles confinent à l'universel<sup>2</sup>.*».

<sup>2</sup>. Brest Christian, «Qu'est-ce que l'art brut ? On a posé la question à 3 spécialistes», Exponaute, 2015; <http://www.exponaute.com/magazine/2015/09/24/quest-ce-que-lart-brut-on-a-pose-la-question-a-3-specialistes/>

On retrouvera cette forme de mise à plat dans ma pratique et d'un effort pour fuir la narration, notamment grâce à la puissance chromatique. De la même manière que la ligne est une définition, la couleur est l'anti-définition. Ce qui n'est pas sans rappeler la lutte historique entre l'école Vénicienne et l'école Florentine. Dans mon travail « la couleur tend à déstabiliser l'espace linéaire et la composition qui ancre la représentation dans l'espace<sup>3</sup> ». Ainsi la réalité vécue s'éloigne d'une réalité visible et d'un certain positionnement du corps, dans le temps et l'espace.

L'Art Brut, parce qu'il se détache de toute volonté et de tout désir d'isolation, traduit le tout de l'artiste, et ainsi accroche le tout du spectateur. Faisant de l'oeuvre Brut, un point de contact avec l'intuition universelle. Il est d'ailleurs intéressant de voir que c'est un art qu'il est difficile de placer géographiquement. On ne saurait dire si telle production Brut vient d'Asie, d'Europe ou d'Afrique [ill. 16], ce qui me pousse encore une fois à la considérer comme révélatrice de quelque chose de plus grand et certainement plus universel que ce à quoi les images<sup>4</sup> actuelles nous confronte.

J'ai parlé de mon désir et de ma frustration quand à l'obtention d'images vivantes. Or on a pu voir que l'image ne vit que par la perception de celui qui la voit. Pour ne plus vivre dans la perception mais vivre pour elle même elle doit se faire *piction* et accepter que son vivant dépend de l'action sur elle et non d'un discours.

<sup>3</sup>. *Ididem*, p.21.

<sup>4</sup>. Image et piction (traduction française de Picture ) voir le livre W. J. T. Mitchell, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, Traduit de l'anglais (américain) par Maxime Boidy, Nicolas Cilins et Stéphane Roth Paris, les, presses du réel, 2014  
Mitchell explique qu'une image est d'abord un discours, par cette même action d'isolation. Un discours pouvant être induit directement par l'image mais souvent résultant avant tout de nous. De notre propre perception vis à vis des sujets visibles. Ce qui reste soit l'objet est la piction; Le médium plastique et le médium support.



16. Abu Bakarr Mansaray, *Terrific poisonous and hostile*, 2011 ; Yoko Kubota, *Jeune fille au déshabillé rouge*, 2006 ; Johann Hauser, *Woman*, 1996

## 1. Le définitif contre l'absolu

Si on établit que la *piction* est le définitif, quand l'image sera toujours mouvante. Et que la pratique d'artistes comme Braque ou Matisse par exemple, allant vers une forme de déformation du visible, est motivée et pensée, poussée par un raisonnement qui aura été lui même nécessaire pour exister visuellement. On établit que leur peinture est comme une réponse hypothétique affirmée. Or il est évident qu'une réponse, à partir du moment où elle est affirmée comme un désir d'éternité, est l'image de la mort, nous rappelle Barthes<sup>1</sup> ; Morte car dépourvue de vitalité propre. Elle est ce qui reste d'interprétation infinie, possible parce qu'elle est soumise au discours (la genèse de sa création), lui même soumis à l'inconscient temporel qu'il rejette. C'est pourquoi, la brebis Dolly<sup>2</sup> échappe à son existence, la vie est ôtée de son corps, lorsque photographiée elle devient l'image intrigante ou effrayante de l'avancée scientifique sur l'aptitude qu'elle développe vis à vis de la nature. La Piction telle que Mitchell l'établit serait alors possible si la peinture était « la vie figée réellement<sup>3</sup>. ».

<sup>1</sup>. Voir Barthes Roland, *La chambre Claire, note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, pp.140-147.

<sup>2</sup>. Voir W. J. T. Mitchell, *Que veulent les images ? – Une critique de la culture visuelle*, op.cit., pp.17-38

<sup>3</sup>. Beckett Samuel, *Le monde et le pantalon suivi de Peintres de l'empêchement*, op.cit., p.30.

<sup>1</sup>. Beckett Samuel, *Le monde et le pantalon suivi de Peintres de l'empêchement*, op.cit., p.30.

C'est en ces termes que Beckett fait la distinction entre le travail de Bram et la production d'images de ses contemporains. Dans son travail, le support est le réceptacle, faisant de la peinture la « chose morte <sup>1</sup> ».

En d'autres termes là où tout désir de représentation illusionne le vivant par la mort, la peinture en mourant à l'instant de sa création devient la trace de la réalité vivante. Qu'elle n'est pas d'ailleurs l'effroi de Frenhofer dans *Le Chef d'oeuvre inconnu*, de constater son incapacité à terminer sa peinture :

*« Mais pourquoi toujours désire t-on l'achèvement de la peinture ? Porbus et Poussin et Frenhofer lui même, cherchaient, l'achèvement de la peinture comme l'acte qui la départage. Le "départage" s'oppose au partage lorsque celui-ci désigne l'impossibilité du choix entre deux sens, voire deux sentiments [ .. ] tant que le sujet reste partagé (je pense à Frenhofer), l'acte du départage, qu'il appelle pourtant de tout ses vœux, lui échappe. C'est peu être que son désir est ailleurs. Et cependant, tant que l'acte qui départage n'intervient pas, le sujet reste indéterminé, inconstitué. C'est peu être que le sujet, même en peinture n'existe que divisé <sup>2</sup> »*

Comme si pour continuer à sentir la vitalité de son modèle, rien de plus efficace que de continuer à en exprimer les sensations successives . Le travail pourrait être infini car il n'y a pas de début et de fin réellement dans la recherche du vivant. Tout comme il ne peut y avoir de codes visant à sa restitution. Il n'y a pas de peintures qui fasse image ou discours clair, précis et absolu de l'Intuition il n'y a que des intuitions se réactualisant continuellement. C'est la chose qui est, mais qui n'a pas de raison précise. Ce que je recherche c'est une peinture qui affirme et ne laisse pas vaquer l'esprit dans d'innombrables questionnements sur les raisons possibles de son existence. Mais qui me renvoie à la sensation de mon existence, et au doute que cela implique. Bram Van velde répétait sans cesse sa méfiance vis à vis du langage. Soulignant très justement l'action réductrice des mots, surtout pour parler de sa peinture. « Je ne peux pas employer les mots. Parfois, ils ont utilité. Mais l'essentiel, ils n'ont pas pouvoir de le dire <sup>3</sup>. » Et évidemment, car une fois engagés, les mots délimitent la peinture et ruinent les raisons même de son existence.

<sup>2</sup>. Didi-Huberman Georges, *La peinture incarnée, suivi de le Chef d'oeuvre inconnu, d'Honoré de Balzac*, 1985, Les éditions de minuit, pp.11-12.

<sup>3</sup>. Juliet Charles, *Rencontres avec Bram van Velde*, op.cit., p.58.

## /. Intuition et spontanéité

Grâce aux artistes précédemment évoqués, qui ne proposent certes pas une vision exhaustive de la production Brut, on voit cependant que la figure humaine est redondante. Mais provient-elle vraiment d'un rapport intuitif à la création? Est-ce ce rapport à l'inconnu qui m'obligerait à établir ce contact d'abord, par moi même. Où de ce fait ne ressort qu'une spontanéité qui en elle n'a rien d'intuitive ?

L'intelligence se base sur l'expérience d'action; le feu est venu de l'action avant le savoir du feu. La perception est anticipation d'action, on l'a vu. La perception ne retient que ce sur quoi on peut agir. Sinon l'esprit serait submergé.

Le langage lui même résulte de cette nécessité de l'intelligence. Ce sur quoi nous pouvons agir doit avoir un nom. Un nom qui fige la chose et n'est ni plus ni moins qu'un repère, favorisant une construction commune que sont les sociétés ou civilisations.

Or l'intelligence n'a de portée, je me répète, que ce sur quoi elle a déjà établi une expérience matérielle. La science en est la preuve. Une théorie ne peut être validée que dans le cas où l'expérience positive la attestée. Voilà peut-être pourquoi il y a d'un côté la science et la métaphysique.

Si la création intuitive est un besoin de sentir le réel, celui qui ne passe pas seulement par le conscient et qui n'a pas de définition, mais que l'intelligence nous pousse souvent à obscurcir ou à brider, comment justifier de cette sensation du réel? C'est là une des vocations de la création artistique. Si la création Brut comme on l'a vu est un besoin, et non une volonté, ou une idée, c'est que de cette création transparaîtrait de cette face cachée du réel. C'est un besoin qui certes peut être intellectualisé ( tout comme je me force à le faire actuellement) mais qui provient avant tout d'une réalité inhérente à notre nature, absolument inconscient; Tout comme manger avant d'être intellectualisé par la conscience de la mort, est un besoin qui ne vient pas de l'intelligence et qui pourtant façonne notre réel. Manger est un réflexe de survie, la création artistique a des visées similaires. Déjà parce qu'elle laisse une trace. C'est l'action individuelle vivante figée dans l'objet. Mais aussi je pense parce qu'elle est le moyen pour l'artiste d'approcher la réalité de sa propre nature, de se découvrir lui même.

Mais est ce que tout ce qui est inconscient est forcément intuitif ? Non. Pour définir un peu cela, j'ai besoin de me référer aux principes de base de la psychanalyse, établis par Freud, concernant la psyché de l'individu composées de trois Topiques; Le Ça, le Moi et le Surmoi<sup>1</sup>. De ces trois pôles, seul le Moi est parfaitement conscient. Il correspond en effet à ce réflexe de survie imposé par le Ça. Ce dernier pouvant s'apparenter à la perception pure, dont la conception de la temporalité, du bien du mal et ainsi de suite, sont parfaitement absentes. Il est inconscient et permanent. Le Surmoi est la part d'inconscient qui elle prend en compte le corps. Même si ce rapport est donc inconscient, il y a contrairement au Ça, une construction qui s'établit dans le temps. Le Surmoi se développe inconsciemment mais en rapport avec une éducation, et des attentes propres à la société dans laquelle le sujet évolue. C'est en quelque sorte par action répétée d'une idée, ou d'une chose que le Surmoi va se développer.

C'est autour de ce principe premier soulevé par Freud, que fait sens pour moi la pratique de l'artiste Hans Hartung. Le Surmoi qui semble être la partie de l'esprit visant à nous persuader de la réalité d'une chose comme si elle était intrinsèque à notre nature, comme pourrait l'être le Ça, serait en fait la zone d'activation de la spontanéité.

Car ce que révèle d'intéressant cette pratique c'est la force du virtuel dans notre construction. L'artiste a en effet peu de mal à faire passer sa peinture [ill.17] , [ill.18] pour un acte spontané, puisque dans notre esprit se mélangent cette idée d'un acte spontané avec celle d'un acte pulsionnel. Toutes les deux prenant place dans l'inconscient.

Or sous une peinture qu'il revendique spontanée, se cache une reproduction point par point de petits formats, par une technique de mise au carreau.

Sa peinture soulève le rapport ambiguë qu'il existe avec la notion de spontanéité. Déjà par le graphisme redondant qui ressort de son oeuvre, l'artiste soumet l'idée que le spontané est quelque chose qui dure dans le temps. Sa spontanéité ou son idée du spontané, malgré quelques variations s'exprime toujours de la même manière; On retrouve en effet des courbes abruptes, en dent de scie et un geste qui semble large. Quelque chose dont transparaît une forme de vivacité, presque violente. Si on s'arrête d'avantage sur la spécificité de ce graphisme, on comprend qu'il provient de l'idée que la culture associe elle-même à la pulsion.

<sup>1</sup>. Pierre-Paul LACAS, « TOPIQUE, psychanalyse », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 2 Mai 2017.  
URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/topique-psychanalyse>



17. Hans Hartung, *Sans titre*, 1958 ;



18. Hans Hartung, *T 1955-20*, 1955

A la vue de son travail, la rapidité semble aller de paire avec spontanéité. Par l'absence de sujet, l'absence de référents, il associe spontanéité et une notion immatérielle; la spontanéité ne vit que par l'action. Et si l'action s'anticipe par l'intelligence, à partir du moment où l'expérience réelle ou virtuelle en a été faite, la spontanéité n'est que la disparition de la conscience par habitude de l'action. L'exemple concret le plus immédiat me vient de ma pratique du piano. Ce qui me fait alors exécuter le morceau, est la mémoire de mon corps, la spontanéité qui dépasse de ma conscience. Une spontanéité qui en fait se passe de la conscience. Mon corps agit par lui même. Pourtant avant cela et même si ma pratique de la musique est avérée et ancrée dans le temps, j'aurai toujours besoin à la découverte d'une nouvelle partition de l'action de ma conscience, pour déchiffrer les notes, et décortiquer le rythme et le placement des doigts que je vais devoir mettre en place. Et c'est d'ailleurs amusant de noter qu'il sera plus compliqué de prendre le morceau au milieu par exemple, si on en a plus qu'une mémoire spontanée, qui s'enclenche en réponse au premier placement des doigts. Le placement ne sera pas celui qui normalement entraîne la totalité du morceau. Il faudra à ce moment la présence de la conscience pour l'exécuter.

Cette spontanéité s'apparente d'avantage à l'habitude. Et pour en revenir à Hartung, son graphisme n'est qu'une réponse spontanée, donc par habitude de ce qu'est la visibilité de quelque chose d'impulsif, d'irréfléchi ou de Hors-conscience. Le hors-conscience lui même associé bien souvent à la folie dans la conscience populaire et à une forme de violence. Pourquoi lorsque nous pensons troubles psychiatriques pensons nous presque tout le temps, je pourrais alors dire spontanément, à une forme de danger. Peut-être parce que tout le cinéma ou la littérature, ont associé au visage de la folie celui du psychopathe ou du criminel.

Or Il suffira de penser au dessins d'un jeune enfant, qui sans troubles psychiatriques, proposera souvent un graphisme similaire à celui d'Hartung. Mais chez l'enfant, le graphisme provient du rapport qu'il crée entre lui, l'outil, et la matière. Soit sa capacité à induire un motif par l'action du corps. Il sera lui même souvent sans représentation, car intuitif. Il ne réponds qu'à ce contact créé par l'instant. L'idée d'un motif dépendant d'une idée est quelque chose d'absolument virtuel. Car lorsque l'adulte utilise ce motif, il n'est plus dans ce contact intuitif avec la matière. Il a intellectualisé ce rapport, ce qui lui fait confondre spontanéité et intuition. Effectivement même aujourd'hui, lorsque je découvre un nouveau médium, le réflexe sera certainement de l'étaler aléatoirement sur un support pour en découvrir les propriétés. Mais cette acte spontané vient avant tout de l'expérience que j'ai de la manière dont j'aborde toujours une nouvelle technique.

### **/Le trouble de l'intuition**

Ma peinture relèverait-elle alors d'actions spontanées ou intuitives ? Je pense qu'il y a un peu des deux ressorts dans ma pratique. Celui d'une spontanéité notamment dans le placement du visage. Cette projection que l'on a pu voir, est intuitive dans un premier temps. Je me projette dans la matière pour pouvoir m'extraire d'elle. Mais ce principe, une fois répété, qui plus est, de manière identique, opère ce basculement de l'intuition à la spontanéité.

Et c'est peut-être là tout le paradoxe liée à la création. Quand je fais quelque chose qui raisonne en moi et que je ne sais pas comment j'y suis parvenue, je me dis que mon intuition a parlé. Et pour recouvrir à cette sensation je ne peux qu'espérer que ce qui a provoqué ce quelque chose de bon pour moi, devienne spontané. Que je vais réussir à puiser dans l'inconscient de mon corps, l'action

consciente qui ma permis d'arriver à ce résultat. Et en même temps si il le devient, c'est certainement le signe que mon corps se complet dans cette nouvelle virtualité créée et qu'il me sera difficile à nouveau, de m'en extraire.

De fait, placer le connu tel qu'on a pu le voir avec Dubuffet dans l'inconnu, serait le reflex premier de la conscience. Et si ces oeuvres parviennent à faire sentir l'humain, c'est parce qu'en elles-mêmes se reconnaît la manière dont notre esprit fonctionne instinctivement. Quel enfant n'a pas cru voir dans les nuages la silhouette d'un chien ou d'un poisson, avant de plus tard, en vieillissant, avoir peut-être d'avantage de mal à retrouver cette référence pour penser en premier lieu à l'action d'évaporation et de condensation de l'eau.

Notre perception se réactualise continuellement, sur la base de notre expérience vécue et virtuelle. Notre propre corps, est seulement le premier point de repère, commun à toute l'humanité. L'intuition qui accompagne notre perception n'est qu'un état de soubresaut, Un instant de remise en cause, où notre virtualité s'émiette pour souvent s'ouvrir sur une autre.

*« Si l'instinct est, par excellence, la faculté d'utiliser un instrument naturel organisé, il doit envelopper la connaissance innée (virtuelle ou inconsciente, il est vrai) et de cet instrument et de l'objet auquel il s'applique<sup>1</sup>. ».*

Comment alors, réactualiser l'intuition ?

La spontanéité semble provenir quoi qu'il advienne d'une forme d'habitude. Une action peut devenir spontanée à force de l'avoir expérimenté et d'en avoir expérimenté les situations. Elle proviendrait donc d'un rapport à la durée. Ce qui ferait que peut-être, une action inconsciente, ne prenant pas racine dans la durée mais dans l'instant viendrait de l'intuition ? Cela ferait de l'intuition, la capacité à saisir l'instant. Par rapport à ces réflexions via la pratique Brut et celle D'hartung par exemple, on peut dire qu'une création intuitive ne relève pas uniquement ou nécessairement de la folie.

<sup>1</sup>. Bergson Henri, *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, 2007, p.151. Cité dans : Marc Parmentier, «Virtualité et théorie de la perception chez Bergson», *Methodos* [En ligne], n°17, 2017, En ligne depuis le 3 mars 2017, connection on 02 September 2017: <http://methodos.revues.org/4685> ; DOI : 10.4000/methodos.4685

Enfin quand bien même un certain nombre de ces artistes Brut seraient réellement atteints de troubles mentaux, je pense que l'incohérence, dans les mots, ou les actes dont ils feraient preuve, et dont font souvent état les psychiatres et les récits en tout genre, serait alors une démonstration évidente de la limite de ces mots et de leur insuffisance à combler ou définir l'infini du réel. Ce que peut révéler cette folie et qui s'explique psychiatriquement par une domination du Ça ou du Surmoi sur le Moi pourrait être une forme de lucidité quant à la limite du langage à définir toute la réalité du corps et de son fonctionnement.

Alors qu'une personne dite normale, le semblerait, parce qu'elle réussit à faire d'une hypothèse la définition. En d'autres termes, réussit à refouler suffisamment par la raison, toutes les sensations non explicable du corps.

Non explicable et sans cohérence; tels que les mots pourraient nous en apporter le sens. L'incohérence serait peut-être la conséquence de la sensation indéfinissable et quelque peu extra-lucide du corps. Cherchant à s'exprimer pleinement au delà des codes et pouvant générer, par ce qui est appelé trouble psychiatrique, des sons pour les mots, ou des images pour les idées, qui seraient au delà du signe, et de l'intellect.

<sup>1</sup>. Beckett Samuel, *Le monde et le pantalon*, op.cit., p.27.

*«Aperception purement visuelle, c'est écrire une phrase dénuée de mots<sup>1</sup>»*

Soutter est le parfait représentant de ces artistes ayant choisit la qualification de fou, non pas parce qu'il l'était, mais parce qu'il reconnaissait l'impact étouffant du discours, et le besoin d'une certaine mise en condition du corps pour s'exprimer plus librement dans sa peinture. Si la conscience de l'instant est ce qui crée l'intuition créative, l'artiste misait effectivement tout dans cette recherche de l'instant. Pensons qu'il est reclus, enfermé dans une chambre. Rien ne lui appartient, et la seule recherche de matériaux vitaux à son oeuvre est un combat. Un enfermements psychiatrique qu'il n'a pas vraiment cherché à contester, conscient que c'était cette même exclusion qui lui permettrait d'approcher une réalité, qui par un contact répété avec la société et la connaissance, se dérobaient à lui même.

Il est aisé d'imaginer comme la création pouvait être le dernier recours pour se sentir vivant, surtout à une époque (celle de la reconnaissance de l'art brut) où la psychiatrie et tous les faits relatifs au cerveaux sont encore plus méconnus qu'aujourd'hui et qu'il n'était pas rare d'être enfermé sans que réel trouble psychiatrique il y ai<sup>2</sup>.

<sup>2</sup>. A voir Albert Londres, *chez les fous*, Paris, Arléa, 2009

Mais si le rapprochement entre Hôpital psychiatrique et Artiste Brut existe c'est bien que quelque chose semble se créer par la mise en difficulté du corps et atteste du rapport qu'il existe entre l'acte de création, l'instant, et la condition de création. Plus que fous, «La plupart du temps les artistes que Dubuffet dégoutait étaient pauvres et marginaux sur un plan social<sup>1</sup>.»

Une marginalité qui pousse le corps dans ses retranchements et favorise certainement l'expérience du rapport entre l'état du corps créateur et les actes; les choix, conscients ou non, qui viendront d'abord du corps, puis du nouveau rapport créé par la matière en action. Soit l'ensemble de traces, marques, qui révéleront donc les conditions du corps de l'artiste, son état, inhérent à lui même<sup>2</sup>. Ainsi que les conditions nouvelles qu'il espère atteindre par sa confrontation avec l'inconnu en lui même, par la création.

### /.Court circuiter l'esprit

Soutter par son choix de la nudité dans la création jusque dans l'absence d'outil et la peinture au doigt [ill.19], favoriserait la révélation du vrai contre le virtuel dont résulte la perception. Par vrai je n'entends pas la vérité. Il n'y a pas de vérité, tout comme il n'y a pas d'oeuvre absolue. Par vrai j'entends plutôt tout ce qui dépasse, l'infini qui déborde des mots et de leur sens. Ce n'est d'ailleurs pas sans rappeler cette idée de l'état du nouveau né.



19. Louis Soutter, *Glace d'argent, miroir d'ébène*, 1938

<sup>2</sup>. État dont parlait Bergson, comme l'état continu dont, pour fixer le souvenir et raisonner la conscience de nous même, nous séquençons la durée par pics d'intensité pour nous repérer dans le temps et l'espace.

Si ce qu'on appelle état du corps s'installe dans la durée, révéler l'état c'est essayer de mettre en visible la constance du corps, ce qui fait son essence pure, c'est essayer de révéler la teneur des sensations qui ne se limitent pas à des pics d'intensité conscients.

<sup>1</sup>. De Galbert Antoine, «Qu'est-ce que l'art brut ? On a posé la question à 3 spécialistes», *Exponaute*, 2015 ; <http://www.exponaute.com/magazine/2015/09/24/quest-ce-que-l-art-brut-on-a-pose-la-question-a-3-specialistes/>

L'artiste par ce contact direct qu'il instaure dans la création, semble vouloir revenir à sa perception pure, en s'aidant notamment de ce retour au sens premier; Au toucher. Sa vitalité ne peut que passer à travers son doigt. Il n'y a pas de perte. Pas d'intermédiaire, comme pourrait être le mot et la possibilité d'action qu'il envisage. Un mot qui de toutes les manières tranche. Or quand l'artiste instaure ce contact directe entre son doigt, la matière pictural et le support, il ne cherche plus à révéler sa perception, et donc sa virtualité, mais seulement sa condition. C'est une recherche qu'il fait grâce à l'impact direct de son vivants, par l'expérience de l'action réelle<sup>1</sup>. L'artiste place son corps directement en relation avec son inconnu, avec le plein qui dans son esprit, l'oblige a faire le vide, et à considérer l'essentiel.

C'est la réalité présente à laquelle je suis confrontée. Et dans le cas de Soutter, une réalité que la perte progressive de la vue a rendu encore plus pressante. Atteindre l'action réelle, serait le moyen d'appréhender directement la réalité des choses. Quoi qu'il en soit, c'est ce rapport à l'action réelle, et encore une fois liée à l'instant de création qui favorise le schéma action-réaction-action permettant de révéler l'inconnu sensible.

*«Il y a la vision sur laquelle je réfléchis, je ne puis la penser autrement que comme pensée, inspection de l'Esprit, jugement, lecture de signes. Et il y a la vision qui a lieu, pensée honoraire ou instituée, écrasée dans un corps sien, dont on ne peut avoir idée qu'en l'exerçant<sup>2</sup>.»*

<sup>2</sup>. Merleau-Ponty  
Maurice, *L'oeil et  
l'esprit*, op.cit., p.54.

<sup>1</sup>. «Toutefois, lorsqu'il s'agit des corps environnants, ils sont, par hypothèse, séparés du nôtre par un espace plus ou moins considérable, qui mesure l'éloignement de leurs promesses ou de leurs menaces dans le temps : c'est pourquoi notre perception de ces corps ne dessine que des actions possibles. Au contraire, plus la distance décroît entre ces corps et le nôtre, plus l'action possible tend à se transformer en action réelle, l'action devenant d'autant plus urgente que la distance est moins considérable. Et quand cette distance devient nulle, c'est-à-dire quand le corps à percevoir est notre propre corps, c'est une action réelle, et non plus virtuelle, que la perception dessine.» ,Bergson Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, op.cit., p.138.

Les artistes ont expérimenté de plusieurs manières cette quête révélatrice de l'instant, aussi je vais à présent prendre le temps de développer successivement les approches qui me semblent positives dans cette recherche.

On a eu un premier élément de réponse, avec la pratique artistique Brut, engageant l'idée du besoin créatif et du hors-discours. Bacon lui, et nous le savons par les entretiens qu'il a pu fournir à David Sylvester<sup>1</sup>, place dans le travail de la vision intuitive la question du hasard et de l'accident pour faire émerger les sensations enfouies mais franches.

Ce qui est intéressant avec le hasard, c'est qu'il favorise un rapport intuitif à la création. Il pousse à une action, puis réaction totale du corps, conscient et sensible. Si d'un geste hasardeux peut malgré tout ressortir une intention, il ressortira également quelque chose de directement lié à la sensibilité du corps. On peut par exemple supposer qu'une personne qui se sentirait oppressé dans son quotidien entraînerait une canalisation du corps, qui dans la création ressortirait plus violemment, comme un barrage qui d'un coup s'écroule.

Pour Bacon, le hasard c'est laisser entrer l'avidité de la vie, hors de tout calcul. Même si David Sylvester semble d'abord sceptique vis à vis de cette notion que lui soumet l'artiste, lui rappelant l'importance des paramètres de choix entrant en compte dans ce qu'il rapporte comme étant un hasard; Telle que la force de projection de la peinture sur la toile. Son angle ou tout simplement sa pigmentation. Bacon insiste sur le caractère justement unique de la peinture, toujours malléable, et toujours vivante en quelque sorte. Une immédiateté permise par le rapport avec l'organique de la peinture. Elle est comme la suite logique de l'inconscient et du conscient de l'esprit. Elle est le moyen de projection le plus fidèle à l'expression d'une sensation frappante, spontanée, et forcément immédiate et volatile.

Mais la pensée de Bacon sur le hasard est particulièrement frappante. Dans un des entretiens posés sur papier, l'artiste me laisse sans voix lorsqu'il exprime un tel détachement vis à vis de sa propre implication dans le résultat d'une peinture. L'interviewer le questionne sur l'éventualité de laisser sa femme de ménage jeter la peinture sur la toile à sa place, Et si il était possible qu'elle obtienne un résultat utile; De manière à comprendre ou approcher la réalité de ce que veut dire hasard pour lui. A cela il répond : « (...) et du fait d'avoir jeté un terrible nombre de fois, peut-être saurais-je mieux comment viser cette partie. Mais je ne veux pas dire que quelqu'un d'autre ne pourrait venir jeter la peinture, et ne pourrait pas alors créer une image entièrement différente ou une image meilleure<sup>2</sup>. ».

<sup>1</sup>. Voir, Sylvester David, *Francis Bacon, Entretiens*, traduit de l'Anglais par Michel Leiris, Paris, Flammarion, 2013

<sup>2</sup>. *Ibidem*, p.112. 41

Pour lui, le hasard est cette possibilité résidant en chacun de nous. Et si il concédera plus tard à Sylvester, que ce qui différencie alors son action de celle de sa femme de ménage, est plutôt dans sa capacité à réagir ensuite plus efficacement à l'accident ou le hasard, par l'expérience. Il est en réalité très attaché au caractère stimulant de l'accident. Il ouvre une porte, ou plutôt un portail.

A ce sujet, et par rapport à sa peinture *Jet d'eau* [ill.20], il nous renvoie à son dévouement au hasard, et à l'acceptation, par le rejet de sa volonté, de ce que lui donne le hasard. «J'ai jeté ce que j'espérais être une vague, et ça n'a pas fait une vague...; cela ressemblait plutôt à un jet d'eau, de sorte que j'ai transformé la vague en jet d'eau<sup>1</sup>.»



20. Francis Bacon, *Jet d'eau*, 1979

Action de soumission, qu'une recherche humble de dépassement de la raison permet. Il compare d'ailleurs cette sensation avec les coups de génie que l'on pourrait faire au sport ou aux jeux. Possibles que par une réelle connaissance du jeu en question, mais impossible par la seule volonté, qui deviendrait presque crispante. Il y a besoin de cet instant de tension, qui peut surgir suite à différentes pulsions ou frustrations, pour laisser au corps le moyen de s'élever et de dépasser toute notion de volonté.

C'est en fait l'avidité encore une fois qui favorise ce hasard. Car ce qui peut apparaître comme modestie, prend aussi corps dans la vie de l'artiste. Cette soumission du corps à l'accident, il l'a appliquée à toute son existence. Oscillant entre périodes d'extrême jouissance qu'il atteint par des moments très matérialistes, où il dépense sans compter, où il multiplie les rencontres, les rapports. S'asphyxiant de

vie, il contraste ensuite par des périodes mêlant dépression et misère. La recherche de tension est bien là. Par une existence si contrastée il pousse les possibles sensibles de sa vie pour en dégager des sensations extrêmes.

Car effectivement si l'artiste semble insister sur cette question du hasard, il n'en est pas moins, qu'un concept visant à occulter notre incapacité à répondre. Il résulte certainement de ça, lorsque l'artiste se replie sur ce mot de manière fréquente. Peut-être parce qu'il est un des seuls, réellement, assumant notre ignorance. Or, ce que la pratique acharnée de l'artiste, traduit en revanche dans ce même extrait, c'est qu'il est possible d'en dompter la sensation. Par la répétition dans l'action de peindre, finir par obtenir une forme de fusion avec la peinture dans ce qu'il appelle l'accident.

Cependant, et ce malgré une connaissance du hasard, il ne deviendra jamais une science pour autant; réagissant au corps et résonnant dans le corps avec une singularité propre à chaque être humain à chaque instant. Il permet la stimulation liée à l'inconnu et à la découverte. Je pense automatiquement au test de Rorschach [ill.21], dont l'informe ne provoquera pas les mêmes réactions selon les personnes mais stimulera bien une intuition par l'action de l'imagination, capable, à partir de rien et sur aucune base de se réinventer<sup>1</sup>.



21. Test de Rorschach, planche 2, planche 4, planche 9

La pratique du hasard serait le moyen de réactiver l'instant de cet espace-temps suspendu, propre à la création. Seulement une peinture ne peut se réaliser réellement en Un instant. Elle sera forcément une temporalité, associable à la durée mais dont on peut espérer que l'instant aura systématiquement été le moteur.

<sup>1</sup>. Makarius Michel, *Une histoire du flou, Aux frontières du visible, op.cit.*, p.94.

Le hasard permettrait à la création de faire de cette succession d'instant, le tâtonnement liée à l'intuition, se réactualisant à chaque instant et faisant du créateur, un être de doute permanent. On l'a vu le résultat de la pratique ne peut être prédéfini, imaginé ou inventé. Parce que l'artiste qui cherche à faire parler son intuition ne se base pas sur l'expérience du visible du monde. Mais explore son existence par le contact avec le monde invisible que la peinture lui ouvre au fil de la création. Effectivement, lorsque ma peinture ne m'évoque rien, parce que mon esprit l'a trop encombré de sa présence, qu'il l'a déjà en quelque sorte fixé par son action de conscience, l'utilisation du hasard me permet de réactiver ma peinture, de la faire mutante. Si parfois je m'y engouffre dès le début du travail pour d'emblée toucher aux sensations les plus présentes, il intervient souvent également au fil de la création. Par un jet de peinture, ou la création d'une tâche aléatoire, soumise à la pression du papier et de l'eau sur elle. La peinture m'éclaire sur les possibles. En créant cette situation action-réaction, avec la peinture, le moment de travail devient le vrai moment de création. Il n'y a pas d'avant, pas d'après, que ce moment. Peut-être d'ailleurs ma réaction face à une coulure ou n'importe quel impact chromatique ne serait pas la même en l'observant d'un jour à l'autre.

En m'imposant une inconnue, qui pourtant résonne en moi, une forme de stimulation qui se doit d'être dans le moment présent s'active. Merleau-Ponty écrivait : « Apollinaire disait qu'il y avait dans ses poèmes des phrases qui ne semblent pas avoir été créées, qui semblent s'être formées<sup>1</sup>. »

La formation affirme directement dans son mot quelque chose qui s'établit sous la forme d'un grandissement indéterminé et indéterminable tout en évoquant chez moi quelque chose allant avec l'harmonie ou une idée ce qu'on appelle l'ordre des choses. On peut, peut-être l'influencer, à l'échelle de son propre corps mais elle sera indissociable d'une part d'imprévisible. Une bonne image, je pense, est celle de l'éducation. On peut avoir des objectifs très précis pour ses enfants. Penser avoir les moyens de ses objectifs et pourtant finir un jour par réaliser, que souvent, la vie à été plus forte qu'une seule volonté, De la même manière il est impossible de savoir quand l'emprise a cédée.

Ainsi sur la peinture suivante [ill.22], j'ai cette même impression : Ma propre peinture m'échappe. Elle m'échappe tellement que je ne sais pas comment elle en est arrivée là. Je ne sais pas et en comprendre toutes les influences et purement impossible car c'est l'inconnu en mon corps qui a agît, sans prendre le temps de me concerter.



22. Sans-titre, 2015

## / . Besoin de submersion

Chez Cecily Brown, le dialogue et le mouvement qu'elle instaure dans et par sa création, s'exprime à la fois par un contact avec ses peintures pendant le travail, et un besoin de contemplation. En effet, elle exprime l'importance dans son processus de travailler sur plusieurs oeuvres en même temps, pour en sentir l'énergie. Ainsi elle peut confronter les sensations que dégage sa nouvelle peinture avec celles que lui renvoient les autres, celles déjà présentes dans l'atelier. Une manière, par une forme de combat imposé par la peinture, de repousser la place de la volonté et de la raison pour se laisser submerger. «Ce travail préparatoire est invisible et silencieux, pourtant très intense. Si bien que l'acte de peindre surgit comme un après-coup («hystérèsis») par rapport à ce travail<sup>1</sup>.». Elle associe cette pratique à une méthode de travail en faveur de la contemplation comme moyen de canalisation. Car effectivement, suite à ce dialogue et cette lutte mentale, et au moment où l'artiste reprends possession de pinceaux et couleurs, l'action devient frénétique et très rapide. Les instants de contemplation sont plus ou moins long et pourraient durer des jours. Mais le besoin de sortir vite apparaît évident dans un soucis de sincérité, comme pour laisser le moins de temps possible à l'esprit pour intellectualiser l'action et laisser place à l'imprévu. «Regarder lentement pour peindre vite<sup>2</sup>.»

<sup>1</sup>. Deleuze Gilles, *Françis Bacon, logique de la Sensation*, Paris, Seuil, 2002, p.93.

Mais l'action contemplative, peut être poussée plus loin, pour faire du corps de l'artiste le tout et le rien. Le rien matériel et le tout invisible. Jusque dans leur vie, Bram van velde et Soutter on cherché à faire reculer leur corps conscient, et leur conscience liée au visible et au monde raisonnable. En poussant l'internement pour Soutter, et en choisissant une vie très reculée pour van Velde, l'un et l'autre ont cherché par le rejet de la vie culturelle, à ne devenir qu'éponge. Chasser toutes les illusions pour embrasser le réel, s'en imbiber pour tout recracher d'une pression. «Ignorance, silence et l'azur immobile, voilà la solution de la devinette, la toute dernière solution<sup>3</sup>.».

Cette recherche a par exemple poussé Bram Van velde à vivre dans la misère matérielle; nécessitant l'intervention de ses amis, comme Betckett, pour lui fournir de quoi manger correctement une partie de l'année. Une misère sociale; Le plus souvent seul, dans des régions très isolées de France, et entretenant une relation bouleversée et bouleversante, le plus souvent à distance avec Marthe Arnaud<sup>4</sup>, dépressive et très fragilisée par la maladie.

<sup>2</sup>. Le nouvel Economiste, «déjeuner avec Cecily Brown, artiste peintre», *art.cit.*

<sup>3</sup>. Beckett Samuel, *Le monde et le pantalon suivi de peintres de l'empêchement*, *op.cit.*, pp28-29.

<sup>4</sup>. Voir lettres à Marthe Arnaud; Van Velde Bram, *Lettres*

On peut enfin ajouter un dépouillement émotionnel, que l'artiste cultivait par de longues marches quotidiennes.

«il ne s'agit nullement d'une prise de conscience, mais d'une prise de vision, d'une prise de vue tout court<sup>1</sup>.»

Elles faisaient de lui un être qui se déploie n'ayant qu'à s'oublier par une forme d'ennui, en ouvrant les pores de la perception, et décuplant alors une sensation déjà accrue de la moindre stimulation. « Je marche pour pouvoir continuer à travailler<sup>2</sup>. » La future vision plastique se construit. Inconsciemment aussi.

En faisant de son corps un tout submergé de sensations, il pouvait ensuite parvenir à retrouver son corps par sa libération. «Je suis en milles morceaux. La peinture me rend un en quelque sorte<sup>3</sup>». Il n'avait de cesse dans ses rares expressions de souligner l'épuisement que lui infligeait ce travail. Dans cette tentative de parvenir, sur l'espace si limité de la toile, à la profondeur de l'infini. Réussir à restituer ce qui paraît si grand, le plus authentiquement possible dans ce qui paraîtrait presque infiniment petit.

Ce que nous apporte la confrontation des pratiques de tous les artistes précédemment évoqués, c'est ce besoin de la mise en danger du corps créateur. Cette emprise des corps extérieurs mise en avant par Adrian Ghenie trouve son absolu par la pratique elle même; Que se soit par la revendication d'un hasard plus fort que soit, l'acceptation d'une influence par la contemplation ou le rejet de toute emprise sociale par l'exclusion.

J'ai beaucoup parlé de l'instant de création et de la sensation qu'il favorisait, mais qu'est ce que l'instant ? : «Le temps n'a qu'une réalité, celle de l'Instant. Autrement dit, le temps est une réalité resserrée sur l'instant et suspendue entre deux néants<sup>4</sup>.», dit Bachelard. D'accord, mais on a pu en aborder la réalité, c'est avant tout le mythe de la fixation. L'instant c'est le moment qui vit pour lui même hors-mouvement. C'est le mouvement qui provoque le temps, faisant que l'instant après avoir pris ma photo, cette dernière n'est plus qu'une image morte et fausse de ce que je suis à ce nouvel instant.

**«À quoi les arts représentatifs se sont-ils acharnés depuis toujours? À vouloir arrêter le temps, en le représentant<sup>5</sup>.»**

<sup>2</sup>. Juliet Charles, *Rencontres avec Bram van Velde*, op.cit., p.63.

<sup>3</sup>. *Ibidem*, p.55.

<sup>4</sup>. Bachelard Gaston, *L'intuition de l'instant*, Ed. Electronique d'après ed.Gonthier, paris, 1932, p.12.

<sup>5</sup>. Beckett Samuel, *Le monde et le pantalon suivi des peintres de l'empêchement*, op.cit., p.29.

<sup>1</sup>. Beckett Samuel, *Le monde et le pantalon suivi de peintres de l'empêchement*, op.cit., p.28.

Cette question du temps et primordiale vis à vis de la notion de la figure et du portrait. La pratique de Bacon me permet de l'aborder par la manière dont il a révélé à travers sa peinture la supercherie de la fixation de la réalité humaine par l'image. Bacon était bien entendu conscient de la nature du temps, qui n'est que succession d'instant, dont l'esprit ensuite définit des durées. Aussi toute question de ressemblance au visible est absente de son oeuvre. Est-on d'ailleurs plus soit même à 11 ans, 30 ou 78 ans ? Comment répondre alors puisque notre apparence n'est plus la même ? Une fois cet aspect exclu, et en reconnaissant le masque qui définit le visage et la pratique du portrait<sup>1</sup>, Bacon dans son oeuvre témoigne de la quête impossible qu'est de garder le vivant à travers une visibilité, toujours partielle. Le visage n'est que le point de concentration pour lui, à travers lequel tous les instants passent; Tant par la place du cerveau que par les multitudes d'expressions faciales dont cette zone du corps est capable, faisant du visage l'espace principal de la fuite de nos émotions et le cri, ce qui survit à la succession d'instant. Le plein débordant des émotions et sensations :

«En peignant ses amis et ses modèles, (l'artiste) a mené un combat de toute une vie pour arracher les masques à leur mutisme et pour faire laborieusement renaître la mimique vivante, là où régnait la simple ressemblance<sup>2</sup>.».

Ainsi ses figures «perdent la face<sup>3</sup>» et l'artiste n'est plus peintre de visage mais peintre de «tête<sup>4</sup>». Le cri étant pour lui, et je partage cet avis, l'expression culminante d'intensité, qu'est la réalité sensible à tout instant, d'un corps soumis à son intuition

Ce que je trouve de très intéressant par l'expression du cri ou du moins de la bouche ouverte, c'est le flou qui existe dans cet élément et la confrontation interne qu'il nous soumet. La bouche peut-être ouverte de plaisir, d'extase ou d'effroi, ainsi mes figures, par leurs seules expressions, jettent un trouble et rendent difficile d'application immédiate d'un cerne mental et d'un discours. Par cet élément flou, l'ensemble du corps est plongé dans ce rapport contradictoire de la pulsion de vie et la pulsion de mort, les deux s'entremêlent et se fondent pour témoigner de leur lien intime et du brouillard qu'il existe sur leurs rapports [ill.23].

- <sup>2</sup>. Belting Hans,  
*Faces, une histoire du visage, op.cit.*, p.15.  
<sup>3</sup>. *Ibidem*, p.169.  
<sup>4</sup>. *Ibidem*, p.234.

<sup>1</sup>. «Le portrait est l'image d'une image, puisqu'il représente un visage qui, pour sa part, est d'ores et déjà une image du moi.»;  
Belting Hans, *Faces, Une histoire du visage*, traduit de l'allemand par Nicolas Weill, Paris, Gallimard, 2017, p.37.



23. Quatre détails sur bouches ouvertes

/L'intuition : Un besoin de contrôle du temps

Personnellement, je ne me sens pas directement concernée par la question du portrait, dans le sens où mes peintures n'ont jamais eu pour but de questionner les moyens de représenter et donner à voir un individu particulier, complètement sur la surface de la toile. Cependant là où ma pratique se rapproche de Bacon c'est dans cette sensibilité que de toute façon, l'humain ne peut se définir par une image. Si il y a besoin du visage, c'est un visage sans le masque, une fois encore, du discours et du visible. Et si on enlève le masque, le visage n'est pas vraiment palpable. C'est le masque, qui permet à la perception extérieur d'envisager l'ouverture, le champ d'action qu'il lui renvoi. Tout comme chez Bacon, les yeux, la bouche, sont généralement visibles mais il y a pas d'autre prise sur le visage. L'humain, qui par son visage se résume depuis l'avènement du portrait jusqu'à aujourd'hui dans la pratique du *selfie*, ne peut espérer se révéler que si on accepte qu'il n'est pas perceptible autrement que sous la pression des corps sur lui et de lui sur les corps. Par la couleur, la technique, et le flou qu'il y a entre le visage et le fond, il est d'ailleurs même compliquer de déterminer les limites de ce visage. De cerner là où il s'arrête et là où il commence.

Si le mythe de la fixation se déploie par l'intuition, cela expliquerait l'avènement du langage par exemple.

Car ce que soulève en définitive la thèse générale de Ouellet, c'est que l'homme raisonnable s'est construit sur la base de la vision intuitive, et que le langage serait une des première expression visionnaire du corps :

«Ce sera la naissance du langage, au point de rencontre du monde qui entre en soi et du souffle qui sort de soi, comme s'ils se captaient l'un l'autre au passage, l'image des choses soudain accrochée par tel son de la voix ou encore tel bruit dans l'air que l'on expire s'accrochant à telle vision du monde que l'on intériorise et qui nous inspire<sup>1</sup>»

Expression possible et miraculeuse de l'action conjointe des corps. Du corps sensible qui aura insufflé tel son à telle chose et du corps conservateur (Surmoi) qui aura poussé, comme réflexe de survit induit par la pulsion de mort, un moyen de transcender la vie par une forme de passation du savoir, et de la connaissance basée sur la vision du langage. Et effectivement le langage s'apparente facilement à une réaction liée au mouvement du corps et de la vie. Il est ce que la sensation indicible de la sensation du temps a pu générer.

Peut-être est-il devenue absolu dans les civilisations successives, à un moment de l'histoire de l'humanité où il pouvait être effectivement salvateur de se construire sur

<sup>1</sup>. Ouellet Pierre, «Fictions du sacré. Puissance du croire et du créer dans le monde de la virtualité», *Archée, revue d'art en ligne*: Arts médiatiques & cyberculture, date de publication inconnue : <http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&section=texte6&note=ok&no=360&surligne=oui&mot=&PHPSESSID=9d63a92559b9b4ee399bd083d025f6f0>

autre chose que le doute et l'impossible. Mais le langage aurait en tout cas causé une forme de limite et de cloisonnement des sensations du corps.

Finalement, si le langage est une expression définitive elle n'est pas pour autant une expression absolue. Il s'est imposé comme nécessaire à l'homme comme un besoin mais n'est, en réalité qu'une expression des possibles.

Pour fixer le savoir, éviter qu'il nous échappe, inexorablement après notre mort, nous inventons donc d'abord la transmission orale, puis écrite pour encore plus de pérennité. Ainsi l'écriture porte en elle la fiction de pouvoir stopper le temps. De la même manière que la photographie a pendant un temps pensé l'arrêter à l'instant que le détenteur de l'objet photographiant avait souhaité. C'était sans compter sur ce mouvement, faisant de la photographie non plus un arrêt du temps mais un nouveau point de repère de la durée. Le témoin paradoxal du temps qui passe et qu'on ne peut pas figer. L'intuition relèverait d'une action désespérée visant à montrer le temps qui fait de nous des êtres vivants. Et chaque fois que l'inconnu de l'instant lui permet de se révéler, elle est comme une nouvelle tentative ratée d'avance. Tout dans l'invention provient de cette sensation du temps et d'un besoin de le contrôler. Chaque chose créée nous sert à gagner du temps et si nous étions par exemple immortels, peu nous importerait d'aller plus vite à faire telle ou telle chose. Dans le cas de la création artistique qui n'a pas de but fonctionnel l'obsession n'est pas d'étirer le temps mais de parvenir à le révéler en affichant son vrai visage. Il est de parvenir à figer le temps en le révélant. Le temps c'est donc la succession d'instant. L'instant, la synthèse des corps à travers mon corps, c'est la submersion continue. Et puis dans cette succession, soit on se repère, on écarte, on use d'intelligence pour transformer le temps en état, soit on écarte rien et le mouvement et l'incomplet ressortent. Figer le temps pour révéler sa nature, c'est accepter que dans l'instant tout réside, mais que l'instant d'après ce même tout sera complètement différent. Seule l'essence reste. C'est accepter qu'une oeuvre ne peut pas être absolue. Elle est définitive et tout espoir de revivre le même instant, de produire la même peinture est tout simplement impossible.

«La vertu ou la force propre au virtuel, au potentiel, à l'éventuel, mobile et moteur de toute création, prend sa source dans le désir infiniment renouvelable de l'Impossible, dans cette énergie désirante qui se régénère à chaque instant dans l'impossibilité même de sa réalisation<sup>1</sup>.».

<sup>1</sup>. Ouellet Pierre, «Fictions du sacré. Puissance du croire et du créer dans le monde de la virtualité», *art.cit.*

## /. Peindre l'impuissance

C'est peut-être en cela que Bram Van Velde nous exprimait l'épuisement liée à sa recherche artistique. Conscient de l'impossibilité de sa démarche, cela l'entraîne dans une forme d'obsession. Si une peinture n'est qu'instant, une peinture n'a de sens que dans ce même instant. L'instant d'après elle n'est déjà plus *valable*. Fixer le temps demanderait de fixer sur le support la succession d'instant. Que se soit chez Bacon ou Rembrandt, leur besoin a toujours été de peindre l'impossible. L'impossible de faire une peinture vivante, capable alors de donner à voir le vivant, dans leur cas d'une personne. D'un individu en particulier. Un impossible qui ne peut se réduire que par le multiple et le travail en série. Dans le cas de Rembrandt, Belting nous invite à considérer toute sa pratique de l'auto-portrait comme une volonté d'établir un maximum de masques, ou de visages de sa personne, pour approcher ce qui serait l'ultime, l'essence de ce visage. Comme une action de recouplement, qui peut-être ensembles permettraient d'appréhender le vrai. «Finalement la tentative de fixer le moi dans un portrait serait vaine. Le rire de Rembrandt est provoqué par la connaissance acquise entre-temps, que le moi est enfoui dans la conscience et non dans l'apparence<sup>1</sup>».

<sup>1</sup>. Belting Hans, *Faces une histoire du visage*, op.cit., p.222.

En réalité l'intuition pourrait être un des ressorts de la sensation de vulnérabilité. Vulnérabilité du corps physique bien sûr, mais surtout du corps mental. Nous sommes vulnérables par l'action du temps. Le mouvement perceptible et imperceptible des choses faisant que l'instant passé est perdu et n'existe plus. La création intuitive ne serait-elle pas simplement le moyen de justifier notre place dans l'instant? Et ainsi de justifier notre place sur terre et les raisons de notre existence ?

On a pu voir par l'exemple du langage, que cette intuition n'avait pas suffi à apporter de réponses existentielles telle que la question de la mort, de ce qu'il y a avant, après, ou tout simplement la réalité du monde, de l'espace jusqu'à notre propre origine.

L'intuition est comme une bouffée d'espoir. Et dans la création, on espère que l'intuition nous permettra finalement, non pas de voir, car on sait comme cela est présomptueux, mais peut être d'apercevoir, d'appréhender, de ressentir, ce que nous sommes vraiment. Pour se sentir vivant, utile et non pas reclus dans une forme de fatalisme, ou de mécanisme, le corps, s'invente et se réinvente.

Une création intuitive est une coïncidence immédiate avec le réel. Et l'homme croit peut-être que dans sa capacité à saisir l'instant, résulte son salut. Or ce besoin associé à son impossibilité ou l'échec qui en ressort systématiquement, serait l'essence humaine. C'est la visibilité de la «situation paradoxale<sup>1</sup>» soulevé par le psychiatre Didier Anzieu. Par son expérience de cabinet, il explique aux travers des cas pratiques ce qu'elle représente d'un point de vue mental et sensible. Tout d'abord, avec le paradoxe, on est à un degré supérieur par rapport à la contradiction car les deux éléments qui la constituent, n'appartiennent pas au même système dans le sens où ils n'opèrent pas de manière simultanée, comme pourrait le faire la contradiction du bien et du mal, mais de manière successive. Paradoxe s'éloignant de tout rapport manichéen, du vrai et du faux, dont l'auteur donne un exemple très parlant avec celui du mythe Crétois<sup>2</sup>. Mais on peut en retrouver une illustration plus contemporaine, avec la question de la féminité et du vêtement. Une femme peut montrer un peu de son corps, considérant qu'il s'agit de sa liberté, mais dont la réalité vécue est d'être d'une certaine manière punie par le harcèlement<sup>3</sup>, comprenant insulte, drague forcée ou agression. De la même manière, cette liberté pouvant se revendiquer par le port du voile, est punies par insultes, intolérance ou agression. Dans ce cas précis, le groupe *Femme vivant dans une société européenne occidentale* est placé en situation paradoxale par le masculin, dominant dans l'idéologie depuis des millénaires.

Une femme qui se couvre est une soumise quand celle qui se découvre est une prostituée. L'une et l'autre des situations étant qualifié par Anzieu, d'*Injonctions*. Si dans le cas de ses recherches, la situation paradoxale est associée à des comportements et cas individuels psychiques, il est évident qu'elle est une des constituantes incontournable du corps humain. Le rapport entre la conscience d'un corps biologique et d'un corps pensé en est la démonstration. Depuis toujours l'homme a cherché à croire en la supériorité du corps invisible tout en ne pouvant oublier la réalité pérenne du corps vivant. Il suffit de voir comme presque toutes les civilisations associent à l'image des divinités ou de dieux celle du corps humain ou animal. Dans tous les cas c'est faire référence au visible biologique et terrestre. Quel drôle de moyen pour échapper à son corps que de le placer si haut dans ses espérances. Mais le langage aussi, comme on a pu le voir ne serait-il pas la première expression sortie tout droit de la situation paradoxale universelle du corps ? Comme le premier moyen de dépasser son corps, et d'accéder à une forme de transcendance par la possibilité de transmettre. De transmettre d'avantage que les premiers réflexes de survie.

<sup>1</sup>. Anzieu Didier, *Créer-Détruire*, Paris, Dunod, 2012, pp.75-83.

<sup>2</sup>. *Ibidem*, p.81 : «Épiménide le crétois dit que tous les crétois sont menteurs. Or Épiménide est crétois. Donc il ment en disant que les crétois sont menteurs. Mais si les crétois ne sont pas menteurs, Épiménide dit la vérité. Dans ce cas il est vrai que tous les crétois mentent. Mais alors.»

<sup>3</sup>. Étude réalisé par le HCE - Haut Conseil à l'Égalité entre les femmes et les hommes ; Statistique 2016, démontrant que 100% des femmes avaient déjà été victime d'agression ou harcèlement ; «Consultations citoyennes» menées en mars 2016 auprès de 600 femmes de Seine-Saint-Denis et d'Essonne.

Ce que soulève Anzieu par son concept du *Moi-peau*, c'est que la situation paradoxale serait, au delà du cas psychiatrique et du trouble mental, la constante invisible et universelle de la construction de chaque individu. Fait qu'il démontre par la construction du nourrisson, que j'ai évoqué au début de cette recherche, s'appuyant sur les sensations de sa peau. Les sensations physiques de son corps. Sans chercher à aller au delà. Effectivement quand un enfant a la sensation de faim, il a faim, il ne choisit pas d'avoir faim. Il ne sait pas pourquoi il a faim et il ne sait même pas ce que c'est. Il le sent dans son corps c'est tout. Dès la naissance, le nourrisson sait (même si c'est inconscient) qu'il est dépendant des sensations de son corps. Qu'il est ce socle, plus ou moins pesant, sur l'existence.

Cette situation s'exprime par une raison qui veut rompre avec le savoir-sensible ou le non-savoir-sensible, illustrant parfaitement le paradoxe d'une domination qu'on assoit pour mieux se faire dominer ensuite.

Je prendrais la spiritualité comme exemple. Les grandes religions sont toutes très contraignantes. Car la raison établit la supériorité humaine, par l'accessibilité à l'éternité, mais sous condition d'avoir une vie terrestre la plus misérable possible. Comme si la raison, même dans sa détermination, ne peut dissocier l'idée de rupture avec la nature, avec la souffrance.

Un exemple pour moi frappant est celui du célibat des prêtres. Car en plus de contraindre l'individu, il contraint la nature et le besoin propre à chaque espèce de procréer, d'assurer la survie et la descendance. Comme un moyen de balayer finalement cette obsession du mouvement, qui ne devient plus un problème aux vues de l'existence éternelle.

Tout comme la peinture de Raphaële Gastines<sup>1</sup> nous le montre, c'est en affirmant sa domination par une attitude aveugle vis à vis de son environnement, car estimant en être exclu, qu'il se contraint le plus et se retrouve le plus durement confronté à son attachement à elle. C'est en polluant la terre pour augmenter la production, qu'il s'empoisonne ensuite. Comme si dans cette quête de sens, de réponse définitive, l'homme était prêt à créer les conditions de sa propre extinction. Échouer définitivement plutôt que subir, et avoir conscience de sa limite.

<sup>1</sup>. Voir, Le Fur Patrick, «Portrait, Raphaële Gastines, Rage et ravage», *Art tension*, n°136, Mars-Avril 2016, pp.26-29.

Car si nous ne sommes pas tous, ni croyants ni pollueurs en puissance, dans chaque action et dans l'action créatrice la première, il y a cette volonté, même inconsciente de dominer quelque chose. Soit le temps en transcendant son existence par la trace qui reste, ou la futilité de l'existence que la temporalité impose, par des moments que l'on qualifie d'important tel que se marier, trouver le meilleur emploi etc. Autant d'actions qui nous contraignent, et nous illusionnent, comme des mots qui tentent de donner un sens à ce qui n'en a peut-être juste pas, ce qui est si dur à accepter.

Si on a vu qu'une création intuitive, provenait d'une sensation paradoxale, faisant de l'homme un corps traversé, tourmenté cherchant toujours à donner un sens à sa condition, comment cette sensation d'impossibilité et donc de vulnérabilité du corps ressort-elle d'une création ? J'ai alors trouvé intéressant d'observer de quelles manières cette notion pouvait prendre place dans la scène contemporaine. Et notamment, comment une pratique qui ne se justifie pas par l'inconscient ou l'intuitif laisse malgré tout entrevoir cette sensation par la figure humaine. Faisant de l'impression de vulnérabilité, un ressort souvent indissociable de la création contemporaine.

C'est en cela que la pratique artistique de Ron Mueck [ill.24], extrêmement différente de la mienne, m'a interpellée. L'artiste travaille sur une esthétique *Hyper-réaliste*, qu'il développe par une technique empruntée au cinéma et aux effets spéciaux. Technique entraînant une successions de moulages; De l'argile vers le silicone et le plâtre, puis un important travail de peinture. Le renvoi à la vulnérabilité se produit principalement lorsqu'il pousse ses figures au gigantisme, qui au lieu de leur donner une dimension effrayante, forte, puissante ou de domination, affirment plutôt par la technique, la fragilité du corps, en soulignant la délicatesse des chairs. Par le grossissement de la figure on est plus à même d'apprécier les jeux de transparence de la peau, le bleu et le violine des circuits sanguins qui se déploient comme une dentelle dont il serait facile de sectionner un lien. Face à un poulet suspendu par les pattes que j'ai eu la chance d'observer à la Fondation Cartier, on prends conscience de la marque laissée par le plumage de l'animal. Tout ça pour exprimer le lien entre une forme de délicatesse, et de rapport au fragile qui paraissent indissociables du premier point de vue biologique, de l'existence du corps.



24. Ron Mueck, *Still life*, 2009

Ce rapport à la transparence est extrêmement présent dans mon travail. Et si il résulte de cette incapacité à trancher, à finir. Il renvoi de la même manière à la vulnérabilité du corps, qui n'a de toute façon d'autres raisons d'être que sa présence, et future dissolution. Le travail d'une matière en lavis vient, par l'accumulation des couches, par endroit très légères et fines, marquer par leur douces variations de tons et de mouvements toute la profondeur paradoxale, vis à vis du support, de ce ressenti de vulnérabilité biologique et sensible du corps. Des artistes comme Bacon et Ghenie poussent leurs recherches par une approche dense de la matière avec un rapport très marqué au corps physique, par un corps pictural lui même très présent. Je crois que le corps dans mon travail, justement pour le poids qu'il représente et impose, je le rejette, préférant voir en lui la finesse et la délicatesse du mouvement imperceptible qui le ramène petit à petit à la terre. La sensation de vulnérabilité, on y revient, provient de cette non prise sur l'instant, et notre incapacité à le figer. Ma peinture c'est l'esprit qui se débat du corps et l'invisible qui le pénètre. Dans tous les cas il y a la nécessité de confrontation. Beckett en parlait très justement vis à vis des frères Van Velde : Il y a le corps qui *subit* et celui qui *inflige*. Une micro-évolution imperceptible résultant de ces forces, dont j'essai de faire état en privilégiant une matière fluide et transparente. Et effectivement l'expression du vulnérable se fait par la confrontation et la visibilité de la confrontation que permet une technique en lavis.

Cette matière fluide, j'ai souvent besoin de la confronter à une matière plus dense et opaque [ill.25]. De la même manière que la touche est parfois large, parfois fine, ce qui renforce pour moi la sensation de confrontation et de rupture essentielle à la captation du vivant. Daniel Richter [ill.26] dans sa dernière série provoque cette sensation de brutalité et de mouvements successifs dans la construction de ses corps. Elle fonctionne par la confrontation de motifs très réguliers et construits et de touches très libres qui font parfaitement ressortir la main de l'artiste.



26. Daniel Richter, *Filova*, 2017



25. Deux détails donnant à voir la confrontation de la matière, *Sans titre*, 2017

Ce qui me procure cette sensation accrue du vulnérable, c'est justement une forme de visibilité effective du mouvement. La matière donne à voir l'évolution de la peinture, ne cache rien et ne rejette rien. Cette vulnérabilité c'est de ne pouvoir rien rejeter du mouvement et de n'être que mouvant.

Je trouvais intéressant en référence à ce fait, la manière dont la vision dans la création avait pu laisser entrevoir à un instant de l'humanité cette obsession du mouvement comme absolu.

## /. Le mouvement insaisissable

L'acceptation de la peinture pour elle-même, et non pour représenter le visible, devient entendue après la création de la photographie; Poussant inévitablement à sortir des formes du connu pour explorer toute idée ou non idée. Je ne peux cependant m'empêcher, de faire le rapprochement avec l'âge d'or de l'art abstrait; Pour ne pas dire définitif puisque l'art figuratif représente au moins 90% de la production artistique globale<sup>1</sup>. Allant, pour faire bref, du début des années 1900 à 1950. Période, on le sait tous, marqué dans une bonne partie du monde et particulièrement en Europe, là où l'art abstrait s'est principalement développé, durant les deux grandes guerres. Si il s'en suit la possibilité d'une part d'invisible sensible traduit par la création artistique, alors ressort le rejet à la fois du visible mais plus largement de la figure humaine. Un trop plein de chair, qui se traduirait par un rejet total de la figure de l'homme. Un nihilisme grandissant, poussant vers une expression purement jouissive. Peut-être comme témoin d'une existence courte, limitée et vide de sens? L'homme dégoûté ne croit plus en rien, si ce n'est en la fragilité de la vie, faisant d'un corps en mouvement, un pantin de chair.

<sup>1</sup>. Voir Gombrich Ernst Hans Josef, *Histoire de l'art*, Paris, Phaidon, 2006

Aussi quand on voit la pratique de Jackson Pollock et son principe de dripping et l'action painting, elle apparaît comme une recherche purement édonisme, de plaisir lié à l'étalage de la peinture. Ce même étalage permis par ce qui nous donne la plus belle preuve de notre existence chaque jour: le mouvement.

Car le mouvement est certainement cette force résultant le plus de l'absolu du vivant. Il est ce qui ressort des actions conjointes de notre corps, tout en étant lui-même soumis à l'impact du mouvement du monde. Aussi, si aujourd'hui l'abstraction totale n'est pas dominante, bien que présente, dans la peinture contemporaine, son exploitation sous l'angle du Diagramme<sup>2</sup> et du Figural<sup>3</sup> tel que Francis Bacon l'envisage par exemple, démontre comme cette exploration artistique,

<sup>2</sup>. Deleuze Gilles, *Francis Bacon, logique de la sensation, op.cit.*, pp.93-96: Concept théorisé par Bacon lors de ses entretiens avec David Sylvester, repris par Deleuze.

<sup>3</sup>. Schefer Olivier, «Qu'est-ce que le Figural?», *Critique*, n°630, novembre 1999, pp.912-925, [disponible en ligne]

référéncé sous le terme d'abstraction aura révélé l'importance du besoin d'affirmer la sensation du mouvement pour approcher toute la complexité et l'universalité de la réalité humaine. Car si il est bien toujours question de figure chez Bacon, comme dans mon travail, «elle conteste une compréhension unilatéralement figurative de celle ci<sup>1</sup>.»

1. Schefer Olivier, «Qu'est-ce que le Figural?», *art.cit.*

2. Deleuze Gilles, Francis Bacon, *logique de la sensation, op.cit.*, p.12.

3. *Ibidem*, p.12.

4. Le nouvel Economiste, «déjeuner avec Cecily Brown, artiste peintre», *art.cit.*

Il y aurait alors deux réponses possibles au figuratif; l'abstraction, soit «la forme pure<sup>2</sup>» (géométrie, monochrome etc le propre de l'expressionnisme abstrait) ou «le pure Figural<sup>3</sup>» qui agit par extraction ou isolation de la figure. En d'autres termes c'est comme un «laisser les choses bouger<sup>4</sup>» dans la figuration.

Dans mon travail le mouvement propre à mon corps apparaît par le rapport que j'entretiens avec mon support favorisant l'expression plastique qui en ressort. Un déploiement permis par un travail sur format assez grand, si ce n'est à échelle humaine, car mon espace de travail ne le permet pas. Mais il reste suffisamment grand pour ne pas brider mon geste et profiter d'une certaine amplitude.

Au delà du format, le choix du papier est primordiale pour moi et pour plusieurs raisons. Mais concernant la question du mouvement, il est le support privilégié à la réception fidèle de chaque touche, de chaque impact. Le papier à cette capacité, contrairement à une toile tendue par exemple ou même une planche de bois, de n'opposer aucune résistance. Il est comme un réceptacle invisible, qui n'altérera pas mon intention ou ma non-intention. La moindre giclure marquera le papier, même si un soupçon de pigment la compose. J'ai aussi pour habitude, d'alterner phase de travail à plat, sur mon lit et à la verticale sur le mur. L'une et l'autre position, me permettant d'explorer des contacts différents. Pratique que j'associe à l'utilisation d'outils différents, chiffon, coton, papier pour multiplier les expériences de réactions et de sensations avec la peinture. C'est un moyen je pense, tout comme Bacon et Deleuze ont pu l'exprimer de rejeter un mouvement technique de la peinture liée au sujet représenté pour exprimer la sensation pesante du mouvement à la fois macroscopique et microscopique qui nous échappe. « C'est comme si l'on changeait d'unité de mesure, et substituait aux unités figuratives des unités micrométriques, ou au contraire cosmique<sup>5</sup>.».

C'est le mouvement qui échappe au visible et qui ne peut être exprimé comme on pu le faire les Futuristes en voulant montrer le mouvement par le visible. En revanche on peut montrer le visible sous l'angle du mouvement. Le mouvement c'est la non-forme en quelque sorte, qu'évoque aussi la question du diagramme.

5. Deleuze Gilles, Francis Bacon, *logique de la sensation, op.cit.*, p.94.

A ce propos, Bacon exprimait souvent son envie de créer une peinture qui ne peut vraiment se décortiquer, se comprendre dans sa construction. Cela se voit selon lui particulièrement dans ses portraits, où, ce qui constitue et évoque définitivement bien des constituants d'un visage comme un orbite, une bouche ou un nez, n'est que le résultat d'un mouvement de la peinture mais ne s'attache en aucun cas à la réalité de la structure ou de la matière d'un orbite ou d'un nez.

Cela crée un mystère dans la forme, une sorte de flou; Celui d'un corps non corps, ou en tout cas très éloigné du seul corps visible, qui se contourne, qui se limite. Comme l'expression du mouvement intérieur au corps faisant sentir le visible. Car la forme pourtant exprime réellement ce qu'elle tend à exprimer, mais par l'invisible et ce qui ne peut justement se concevoir par la figuration:

« Parce qu'avec une telle image vous marchez sur une corde raide entre ce qu'on nomme "peinture figurative" et "abstraction". Elle viendra droit de l'abstraction, mais n'aura rien à voir avec elle<sup>1</sup>. »

Or l'abstraction, contrairement à la théorie que soulève la fin de l'humanité de Godin, n'est pas la dernière expression picturale, traduisant d'un désintéressement progressif de l'humain vis à vis de lui-même<sup>2</sup>. Car on l'a vu, l'abstraction c'est le mouvement essentiel au vivant, et plus qu'un désintéressement, il traduit je pense la peur que ce corps inspire. Le corps physique, bien qu'il ne soit pas le seul à subir le mouvement; C'est sur celui-ci que se voit directement son impact. La peur est presque généralisée. Peur de ce que les corps extérieurs, qui jusqu'à la progression de la science, n'existaient pas, peuvent infliger. Sans parler de la capacité d'avoir accès aux informations très facilement. Je pense par exemple à tout ce qu'on peut savoir des acteurs polluants ou intoxicants. Des gaz, diesels, en passant par les pesticides composants de presque l'intégralité des produits de consommations, surtout populaires<sup>3</sup>. Particules dont nous avons à présent conscience qu'elles pénètrent le corps et le modifient. Mais c'est aussi la peur du corps qui dépasse. Qui serait hors des normes. A une époque où les images n'ont jamais été aussi présentes, bien que nous n'ayons jamais eu autant conscience de leurs illusions. On retrouve ici encore cette situation paradoxale, dont l'homme semble inséparable, le visible ne vaut rien mais la seule survie que l'image nous permet, passe une fois encore par la fixation qu'elle impose. L'homme alors, si l'image est tout ce qu'il peut rester de lui, tente de devenir image.

Dans un premier cas en fixant l'apparence. L'explosion de la chirurgie esthétique et sa banalisation en sont les preuves.

<sup>1</sup>. Deleuze Gilles, *Francis Bacon, logique de la sensation*, op.cit., p.19.

<sup>2</sup>. Godin Christian, *La fin de l'humanité*, op.cit., p.114-121.

<sup>3</sup>. Rapport de Efsa (European Food Safety Authority) réalisé en 2015 démontrant la présence de pesticides dans 97% des échantillons. Sur un total d'environ 81000 produits issus principalement de l'union Européenne.

<sup>4</sup>. Voir Anders Gunther, *L'obsolescence de l'homme*, Paris, Ivrea, 2002

Mais aussi aux travers des ambitions transhumanistes, par le rejet de toute biologie. Par le rejet total de ce poids du corps. On ne cherche justement plus seulement à fixer le visible mais aussi l'invisible du corps.

Globalement l'homme avec le transhumanisme<sup>1</sup> pose la supériorité actuelle et à venir de la machine et de l'objet sur l'homme. Comme pour échapper à la honte, il a choisi d'abord de faire des machines qu'il juge meilleures que lui: Plus productives, plus efficaces, vieillissantes certes mais toujours réparables et finalement illimitées. Jusqu'à se transformer dans l'absolu lui même en machine. Rejeter le doute, la gêne originelle constituante de l'humanité pour faire de lui même un être dont il connaît tout. De la construction à l'organisation, sous forme de rouage. Chaque élément, on peut l'imaginer actionnable par un bouton. L'homme ne serait plus une énigme pour lui même car il n'existerait plus.

### **/. L'inutilité : Dégoût et plaisir**

Entre la question du corps individuel et son objectivation et celle du corps universel avec le transhumanisme, on peut établir que ce besoin du contrôle change de fantasme, mais la cause est identique. Ce sont simplement des expressions visibles de la lutte interne et sans issues, que représente la situation paradoxale. Dans tous les cas, c'est la peur de se voir disparaître complètement une fois la mécanique organique achevée. Aussi, la peinture figurative est dominante mais la réappropriation de la figure ne se fait plus sous un pseudo angle réaliste. Le corps devient prétexte à exulter l'ensemble des sensations auxquelles il renvoie aujourd'hui.

La première sensation qui ressort et ce depuis la peinture de Lucian Freud, jusqu'à aujourd'hui avec la peinture de Jenny Saville [ill.27], est celle du dégoût, du gênant et du malaise. C'est la sensation avec lequel le corps doit composer dans son existence.

Chez cette dernière, le corps n'est plus simplement mis de côté il est exhibé, sans tabous, sans filtres. Il est frontal et inévitable grâce à l'utilisation de formats très grands, privilégiés par l'artiste. Son choix, c'est de le montrer pour ce qu'il a de plus dérangeant ou de plus questionnant. Il confronte par son opposition avec l'image populaire dominante, et particulièrement celle du corps féminin. Si l'image fait du corps un objet de plaisir, il apparaît dans l'oeuvre de Saville pour son aspect répulsif ou gênant.



27. Jenny Saville, *Branded*, 1992

Plastiquement cet aspect est amené par des points de vues et des cadrages révélant des angles, non pas inconnus mais mettant en perspective le corps d'une manière dont nous n'avons pas l'habitude de le voir. Le gros corps est ainsi montré frontalement. Qui, ajouté à la taille du format, renforce certainement la gêne par la capacité de la peinture à nous faire reconsidérer notre propre corps en le l'inondant d'images de corps. Le corps qui devient gênant est peu être une sensation des plus contemporaine. Si les canons de beauté ont de tout temps existé, je pense incontestable qu'une telle omniprésence de l'image, non.

Le corps ne trouve plus d'autres raison d'être, que sa perfection physique. Cette même aspiration de l'image, comme but absolu de l'humanité, renvoi à cette impossibilité dont j'ai déjà pu faire état. Car le corps individuel est constamment renvoyé à sa différence par l'image. Pour l'individu, il devient impossible d'atteindre ce but, que la société présente comme ultime.

La peinture de Saville traduirait alors directement d'un besoin de parler du corps vrai. Du corps organique, du corps qui change et du corps des possibles. Je pense face à son travail à toutes les images dont on dispose des Freaks. Ces personnes, dont le possible biologique s'exprime de manière hors-norme. On a beau dire qu'un corps c'est deux jambes, deux bras un tronc et une tête, ces personnes sont des humains et ne correspondent pas tous à cette description. Ils sont l'expression visible la plus concrète de ces possibles qui sont étouffés et d'emblée exclues par toutes les représentations dont ont pu nous abreuver la peinture, l'art et la culture populaire.

Et c'est bien ce à quoi me renvoient les boursouflures de chairs des corps peints par l'artiste. Comme des débordements ou excroissances du corps semblant affirmer qu'il n'est pas figé. L'organique est aussi très présent par la sensation du grouillant, et d'un corps fait de chair et de sang. On le voit, sa touche est tranchante, et partout le corps semble avoir été marquée par elle et la couleur. Surtout sur les parties plus charnues qui ressortent de l'enveloppe corporelle. Comme les lèvres ou les yeux. Un parfait exemple sur son portrait *Reverse* [ill.28] où la sensation de brillance, renvoie inévitablement à la chair. Il semble y avoir une couche d'eau sur la surface. Tout en moi je ressens la chair qui suinte. Comme celle que l'on vient d'acheter chez le boucher. Il y a l'eau en elle, il y a à la fois la vie et la condition de la pourriture.

On retrouvera le même effet, à travers la technique incroyable de l'artiste Oda Jaune [ill.29]. La chair et l'organique sortent du corps, et révèlent leur présence, par delà l'enveloppe aseptisée de la peau.



29. Oda Jaune, *Sans titre*, 2014



28. Jenny Saville, *Reverse*, 2002

En parallèle, le monstrueux est aussi présent dans la peinture de Saville. Par exemple dans *Fulcrum* [ill.30], elle nous propose un corps multiple, dont on ne comprends pas si il provient d'une greffe ou si il résulte directement de la nature. L'environnement dans lequel elle place ses figures renforce la sensation de mal-être. Le corps ou les corps de *Fulcrum* semblent posés sur une table chirurgicale. Sensation à mon sens accentuée par les tons bleus, gris, très épurés, imposant un environnement aux figures extrêmement froid. Sont-ils posés pour être analysés, désolidarisés? Dans tous les cas l'idée d'un objet monstrueux à plusieurs têtes à la chair débordante, source de questionnements, s'impose à l'esprit. Faut-il craindre le corps? Et ce qu'il peut advenir de lui?



30. Jenny Saville, *Fulcrum*, 1998

Ce que soulève le monstrueux, c'est à la fois la crainte et la fascination de l'homme sur lui-même. Mettant en avant le rapport compliqué qu'il entretient avec son statut de chose de la nature.

La *perdition* comme dirait l'artiste Raphaëlle Gastines, où la figure dans son travail est notamment associée à des paysages tourmentés. Dans ses compositions mêlant figure, objet, et paysage. S'installe le rapport entre le corps, la chose projetée et la chose qui reste. Dans *Black Heart* [ill.31], une figure nous domine. Debout dans un champ, le regard fixe, inquiétant et sombre. La figure prend place sur fond d'usine où au dessus s'amoncellent les nuages sombres, du jeu intransigeant engagé par l'homme sur la nature. De la figure coule le noir, et parce qu'elle nous ignore, semble affirmer son détachement, son refus de voir tout ce qui existe autour d'elle. Dans son style proche de l'illustration, elle explore ses visions du rapport de l'individu au monde. Comment les choix de l'homme, poussés par un souhait, pouvant être défendable de se dissocier de la nature, n'ont fait en réalité que l'y confronter encore plus durement. Ce travail du monstrueux, Gastine l'associe à l'hybridation quand dans sa peinture *Introspection* [ill.32], elle nous propose une figure siamoise inquiétante. De part le point de vue en contre plongée, le vert définissant les corps et l'expression générale des figures. Elle choisit de confronter directement l'hybridation avec la question de la maternité. Sur les deux jambes de la double figure (maternelle?), sont assis deux enfants. Eux même ont une attitude identique à la grande figure. Les deux enfants tirent chacun un fil relié à l'arbre, on l'imagine, symbolisant la nature. Un double message ressort. Le jeu auquel se sont amusés les hommes, à la manière inconsciente d'un nourrisson avec la nature, a des répercussions directes sur la réalité de nos enfants<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>. On pourra noter peut-être une référence aux enfants maléfiques, présents dans de nombreux films d'horreur. Certainement les références les plus troublantes avec les zombies car venant directement de nous.



31. Raphaële Gastines, *Black heart*, 2015



32. Raphaële Gastines, *Introspection*, 2015

La dualité également ressort. Jusqu'où est-il prêt à aller pour se détacher de la nature, tout en sachant et ressentant intimement en faire partie? Ce que semble sinon soulever cette association, c'est une crainte en l'avenir. Si l'on en croit les rapports du taux de natalité diminuant en Europe, ainsi qu'une progression de l'infertilité<sup>1</sup>, l'homme pourrait avoir si peu confiance en son avenir, ou serait traversé par des intuitions si négatives vis à vis de son existence qu'il ne souhaiterait même plus procréer.

<sup>1</sup>. «Des recherches récentes ont montrés que la fertilité chez les femmes commence à décliner entre 20 et 30 ans et non pas entre 30 et 40 ans comme les spécialistes le pensais jusqu'à présent.». Godin Christian, *La fin de l'humanité, op.cit.*, p.142

### **/ Mon corps ne m'appartient pas**

Dans mon travail l'hybridation et le monstrueux apparaissent à travers la sensation d'un visage dédoublé. Par exemple sur les deux peintures ci-contre [ill.33], on peut voir deux déploiements un peu différents de cette idée; Sur la première, la figure fait d'avantage bloc. Les deux visages regardent dans la même direction. Ils semblent tout deux sortir d'une même impulsion mais qui s'expriment de manière opposé. Dans celle-ci je vois un rapprochement avec ce que soulève le travail de Gastines surtout le rapport de l'homme sur la nature et ses figures souvent juvéniles mais teintées de dureté et de violence par leur détachement. La figure la plus à droite de ma peinture serait la réalité de ce à quoi l'homme aspire. Elle suit, mais pour qu'elle existence du corps ? Jusqu'où, comme la figure dans *Black Heart* va-t-elle pousser sans regarder les conséquences dans sa quête d'élévation. Jusqu'à qu'elle horreurs, combien d'extinctions animales et végétales et jusqu'à quelles inégalités est-elle prête pour se détacher complètement de la nature, et éteindre sa sensation paradoxale ?



33. *Sans titre*, 2017



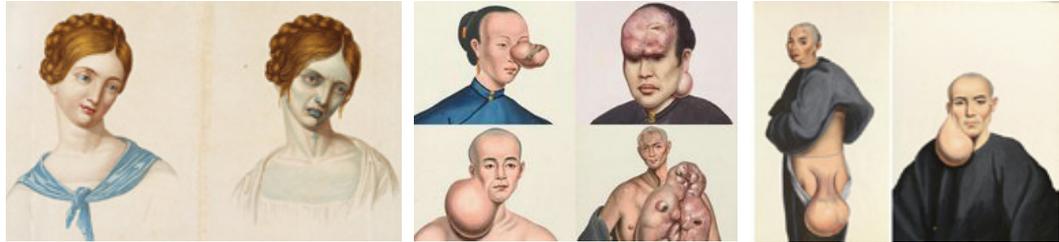
33. *Sans titre*, 2017

Sur la seconde peinture, il y a une vraie confusion qui s'installe entre ce qu'on ressent certainement comme la figure principale, de par sa taille, avec ce qui pourrait être une greffe. Sous la forme d'une pelure de peau. Très légère et se confondant même avec le fond très vert. Ce que serait une joue gauche semble être le point de convergence des deux entités. L'une orientée d'un côté, l'autre à l'opposé. Ce qui rend pour moi l'effet intéressant sur cette peinture, c'est qu'il y a un genre de trouble sur : qui influence qui? Ou plutôt comment s'articule l'influence mutuelle. Chacune des deux têtes semble avoir été là la première. Il n'y a pas vraiment contrairement à ce que je disais la sensation de greffe, car la greffe demanderait un avant et un après. Dans cette peinture il y a l'expression de la sensation du corps extérieur, envahissant. A tel point qu'on ne sait plus qui est l'envahisseur et l'envahis. Cette sensation fait échos tant à l'identité humaine précédemment relevée qu'à la crainte renforcée de ce à quoi le corps est aujourd'hui soumis. Comme la sensation d'un être malin, invisible faisant partie de nous, et s'exprimant à partir de nous aux dépens de toute forme de raison. Et c'est exactement la sensation qu'apporte pour moi la maladie. Celle d'un corps vivant, s'installant d'abord dans notre corps. Prenant ses marques, pour ensuite s'exprimer par le biais de notre corps. J'ai à ce sujet été certainement très inspirée par *The Sick Roses*<sup>1</sup>, recueil d'illustrations médicales du 18 et 19ème siècle. Non pas pour la connaissance que la maladie représente mais seulement pour la sensation de mouvement qu'elle véhicule. [ill.34]

<sup>1</sup>. Barnett Richard, *The Sick Rose: Disease and the Art of Medical Illustration*, Londres, Thames & Hudson, 2014

Effectivement, comment, si l'on oublie toutes les avancées médicales et scientifiques, prend-on conscience de ce corps ? C'est quand il commence à s'exprimer pour nous. Quand les grosseurs apparaissent, le teint jaunis ou l'oeil devient brillant ou tombant. La maladie devient nous, elle parle pour nous, elle devient notre réalité. Il suffit de voir le comportement presque systématique de personnes confrontées à un cancéreux ou autre grave maladie. La personne disparaît et ne devient plus que son cancer. Les mines sont dépitées, les voix sombres, graves. Tout le corps de l'individu disparaît pour laisser place à la sensation du vivant. Cette force qui fait qu'un jour on peut être dépossédé de son corps. Pour devenir un corps qui n'est plus dans la représentation, mais complètement sensible car n'existant plus qu'à travers la sensation du mouvement faisant état de sa propre condition. On peut être en parfaite santé et pourtant, face à un grand malade on se sent soi-même mourir un peu. Ce à quoi renvoie l'hybridation chez moi, et peut-être une certaine idée du monstrueux c'est la sensation de pas avoir de corps propre.

Il ne s'agit pas d'un discours psychologique pouvant être associée à la schizophrénie par exemple, mais à la sensation du biologique. Notre corps n'étant lui même biologiquement possible que par l'association et la cohabitation de différentes cellules intelligentes, il peut facilement être dépassé ou avoir à cohabiter avec d'autres.



34. Illustrations extraites du livre, Barnett Richard, *The sick Rose*

Pour finir sur ce point, j'aime aussi l'idée du monstre et de l'hybride, car il confronte l'homme à sa vision binaire de lui même. Le beau et le laid, le mal et le bien, le féminin et le masculin, en le poussant à voir au delà des limites que son conscient lui a petit à petit imposé. C'est également pourquoi, je pense qu'il ressort de mon travail une d'hybridation propre aux rapports sexuels du corps, véhiculés par les moeurs et l'image. Or, Toutes ces notions binaires et définitives ne tendent qu'à masquer le doute en affirmant une forme de contrôle rassurant. Il suffit de se rappeler les manifestations assez sidérantes qui ont suivis les questions du mariage Homosexuel en France. Qui, sans rentrer dans des questions politiques, témoignent de l'action rassurante du départage et des normes. Cette recherche intuitive de l'humain provoque chez moi un rapport à l'androgynie dans mes figures allant de paire pour moi avec le rejet de la narration du corps. Car la sexualité, c'est donner un rôle au corps. Dans le cas du corps féminin, c'est l'outil de la maternité, ou du plaisir. C'est déjà implanter une raison d'être au corps. Et si la raison d'être est la fiction, l'absence de narration renforcée par des figures qu'il est impossible de dater et de sexualiser permettrait de faire apparaître le réel. L'androgynie dans mon travail intervient par l'évacuation des signifiants sexuels ou par le mélange des deux stéréotypes.

Je le répète il ne s'agit pas d'une volonté. Mais je pense un besoin de dépasser la fiction de la société dans laquelle j'évolue, et qui prend d'ailleurs place dans la majorité des civilisations, et qu'elle m'a toujours renvoyé. Mon intuition me pousse à dépasser ce rapport pourtant très fortement ancrée dans ma culture. Gilbert Lascault en faisait déjà état en 1977<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>. Voir Lascault Gilbert, *Figurées défigurées, petit vocabulaire de la féminité représentée*, Paris, Le félin, 2008

Ce qui ressort particulièrement de ce *Petit vocabulaire de la féminité représentée*, c'est que l'enfermement répété de l'individu dans son apparence a évolué jusqu'à l'objectivation du corps et l'auto-objectivation<sup>1</sup>. Si les conséquences concrètes sont terribles pour l'existence de la femme, cette objectivation du corps est particulièrement intéressante dans ses causes. Car il renforce une fois encore l'existence de la sensation paradoxale comme intrinsèque à la nature humaine. Celui de chercher à se détacher de la nature et de s'inscrire par tous les moyens, par un contrôle sur elle.

Si l'ouvrage de Lascault se concentre sur le corps féminin, notre époque permet d'appréhender qu'il n'était que la première étape. Et les contraintes imposées au corps féminin par l'image semblent progressivement prendre également leurs marques sur le corps masculin. Bellmer [ill.35], exemple choisi par Lascault, démontre parfaitement cette idée de domination de la nature et de détachement voulue, par un détachement préalable du corps avec sa réalité naturelle. Là où le travail de l'artiste est particulièrement intéressant, c'est qu'il pousse à l'extrême une volonté absolument classique de contrôle, de viol du corps, de maîtrise sur l'autre dans une optique d'augmenter son propre plaisir. Si le nôtre en fait la démonstration avec ses jardins, en donnant à l'arbre la vie «de boule, de cône<sup>2</sup>», un artiste comme Bellmer et ses poupées a déconstruit lui la réalité du corps pour le recomposer selon l'idéal de son plaisir<sup>3</sup>. Comme la démonstration du pouvoir qu'il s'octroie depuis toujours, sur toute chose, tel un besoin narcissique de justifier son existence.



35. Hans Bellmer, *La poupée*, 1935-36

<sup>2</sup>. Voir Lascault Gilbert, *Figurées défigurées, petit vocabulaire de la féminité représentée*, op.cit., p.76.

<sup>3</sup>. «Peu à peu, les oeuvres des classiques, lesquelles représentaient une somme de connaissances, la somme de connaissances qu'ils avaient de la réalité, et non pas leur vision, ces oeuvres se sont substituées à la vision même de la réalité.»; Giacometti Alberto, *Écrits, notes et entretiens*, op.cit., p.176.

<sup>1</sup>. Le droit d'objectivation que s'est autorisé l'individu de sexe masculin, a été théorisé<sup>2</sup> et il en découle le plus souvent l'objectivation sexuelle, appelé *male gaze* dans les pays anglo-saxon et qui consiste donc à inspecter et évaluer le corps des femmes comme des objets sexuels indépendamment de leur personnalité et identité. En générale cela conduit à une auto-objectivation de la femme, qui si elle est souvent victime d'objectivation, intériorisera les discours et en fera une réalité. Entraînant surexposition ou honte du corps, ainsi que sensation d'insécurité.

<sup>2</sup>. Psychology of Woman Quarterly, «Objectivation Theory, Toward Understanding Women's Lived Experience and Mental Health Risk», n°21, 1997, pp.173-206.

Cette nouvelle fiction tend d'ailleurs à s'inscrire dans notre réel et notre perception. Car cette Objectivation que j'ai pu évoquer, commence à prendre place dans l'inconscient et à devenir une attitude spontanée.

En effet, Picasso déjà donnait à voir cette objectivation du corps, dont il semblait avoir fait sa propre réalité. On le voit notamment avec *Figure au bord de la mer* [ill.36] la fragmentation du corps, devient corps définition du corps de la femme. La présence sans équivoque de deux seins bien schématisés, induit l'association directe avec l'idée d'un corps féminin et finalement définit la peinture et le sujet. Si on s'imagine une seconde la même peinture sans ces deux seins, alors apparaîtrait d'avantage quelque chose de beaucoup plus abstrait de part l'absence de toute autre schématisation du réel visible. Cette traduction symbolique du sexe et de la poitrine trouvera la même traduction sur l'ensemble de la production très large de Picasso. Comme si, pour se détacher de la nature, le corps devait avoir un objectif très déterminé jusqu'à devenir lui même objet.



36. Pablo Picasso, *Figure au bord de la mer*, 1931

Lorsque Balthus donne à de jeunes filles, dont les questions sexuelles ne les préoccupent certainement pas, les poses les plus suggestives, répondant au fantasme masculin. Il fait de l'objet sexuel, un point de nature à associer à la femme. C'est le corps étendu. Le corps allongé, lassif, passif. Il est d'ailleurs amusant de faire le parallèle avec toute la culture populaire proposée aux enfants et donc aux petites filles. Si je prends les films d'animations Disney (mais j'aurai tout aussi bien pu prendre les contes originaux dont ils sont tous issus), il est affligeant de voir le nombre de princesses allongées. La Belle au Bois dormant, Blanche Neige, sont autant de démonstration du corps féminin mort ou inexistant, tant que la vitalité n'est pas ravivé par l'acte sexuel : Le but et l'utilité que l'homme a donné au corps<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>. «Figurez-vous qu'elle était debout leur ville, absolument droite. New York c'est une ville debout. On en avait déjà vu nous des villes bien sûr, et des belles encore, et des ports et des fameux mêmes. Mais chez nous, n'est-ce pas, elles sont couchées les villes, au bord de la mer ou sur les fleuves, elles s'allongent sur le paysage, elles attendent le voyageur, tandis que celle-là l'Américaine, elle ne se pâmait pas, non, elle se tenait bien raide, là, pas baisante du tout, raide à faire peur.» Alors que le narrateur et ses compagnons de galère aperçoivent New-York à leur arrivée ; Celine, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1972

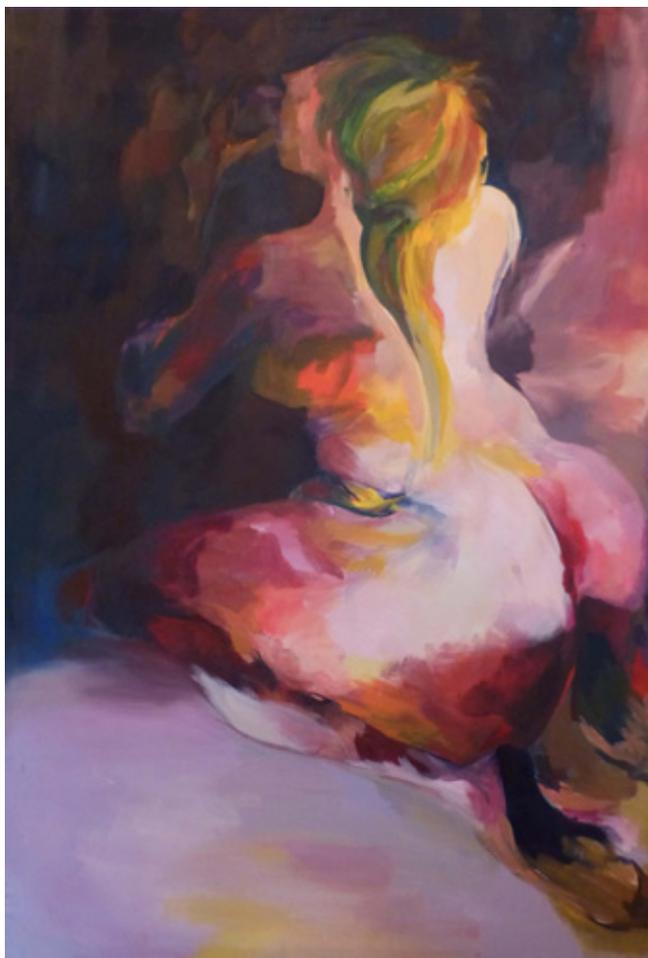
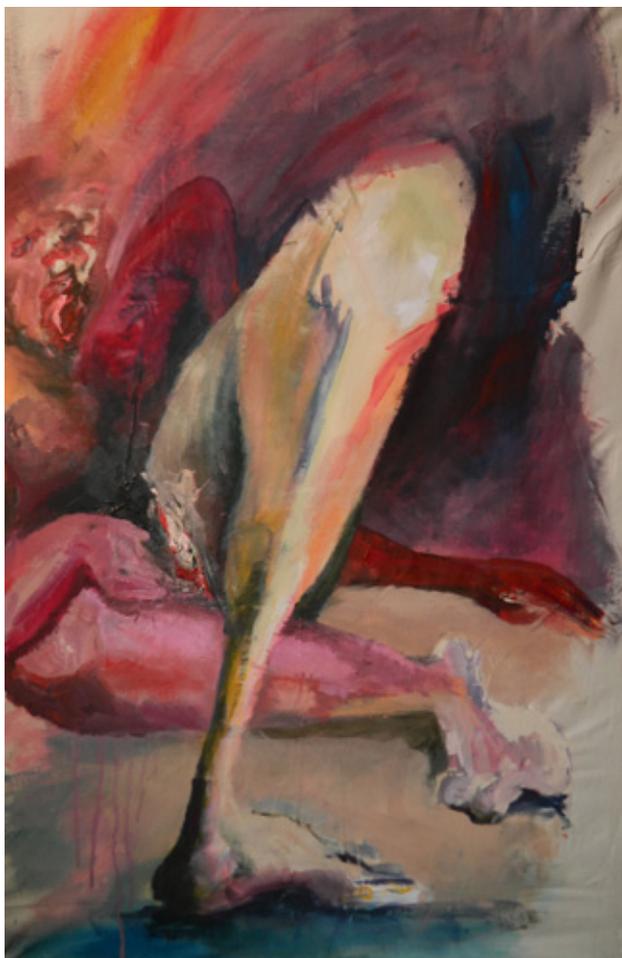
C'est la peur d'un corps qu'on ne maîtrise pas, et qui depuis la nuit des temps, tourmente l'esprit humain. Car un corps sans but, ou sans le but qu'on lui attribue, c'est un corps qui effraie, qui questionne. Aussi dans ma pratique, le rapport au corps entier est absent. Je n'avais d'ailleurs, avant cette recherche jamais cherché à comprendre la raison, sans même penser qu'il y en avait une. Cela pourrait justifier pourquoi j'ai besoin du format vertical pour approcher une expression libre de la figure. Le droit plutôt que l'allongé. L'actif en rejet du passif. Car ce que j'ai pu en plus réaliser et qui explique peut être mon choix résolu d'un travail focalisé sur le visage plutôt que le corps, c'est que moi même, dans mes rares expériences du travail du corps entier, je n'en révélais en fait que le caractère et la fonction sexuelle. La spontanéité créée par une perception formatée prends ici tout son sens. Par exemple sur le grand format papier ci-après [ill.37], le format m'avait influencé quant ma projection sur un corps entier. Ce qui apparaît du corps sont principalement des jambes et un sexe féminin. Il est même central dans la composition. C'est autour de lui que se déploie un tourbillon de chair. Le corps n'est ici pas à proprement parlé allongé, mais il semble aspiré ou englouti par le bas. Et si il est plutôt reconnaissable en tant que corps, par la présence autour de du sexe, de jambes et pieds, le reste n'est qu'informe. Manquant peut-être d'intérêt ou n'inspirant à l'occasion qu'indifférence ou dégoût.

Dans deux peintures suivantes [ill.38], très différentes et, soit dit en passant, ne représentant pas beaucoup d'intérêt vis à vis de ce que je recherche, je suis frappée par ce rapport que je pouvait inconsciemment faire passer par le corps. Entre corps et objet sexuel. Sur les deux toiles qui sont elles même de factures assez différentes, la thématique sexuelle est clairement présente. Sur l'une, une femme se masturbe. Ce qui pourrait apparaître comme un acte de liberté est contrasté par une touche vive, assez violente. Le sexe lui même se remarque par son épaisseur en terme de matière et semble presque déchiré, en lambeau. La figure elle même, dont l'esquisse et la schématisation ne serait pas sans rappeler une poupée gonflable, arbore une expression dont on ne saurait dire si elle s'apparente à du plaisir ou de l'effroi. Alors que si je compare avec l'autre, j'ai l'utilisation d'une facture plus lissée, plus douce en quelque sorte. La position sexuelle n'est peu être pas évidente, mais entre lumière et pénombre le corps féminin effectue une fellation. Le corps de l'homme est invisible. Il n'est ni mis en lumière, ni mis en cause. Ce que me dit à présent cette peinture, c'est qu'elle est l'image parfaite de l'auto-objectivation. Un corps féminin exhibé, dont la présence de l'autre, de ce qui fait

le rapport finalement humain, est exclu. L'espace lui même dans lequel se place le ou les corps, est dépourvu d'humanité. Il n'y a pas de mouvement, seul éventuellement un effet de resserrement sur les figures. Une images finalement assez représentative de ce que la culture à la fois populaire et classique ont pu imposer dans ma propre sensation des corps. Entre la sensation d'un corps libre de plus en plus persécuté ou de l'auto-objectivation proposé par la société de l'autre coté. Ce que me permet d'évacuer directement l'utilisation d'un format plus petit, c'est d'imposer d'une certaine manière une exclusion du corps. Car mon geste a besoin d'être suffisamment ample pour espérer toucher au plus juste et au plus intuitif. L'intermédiaire du format que j'utilise actuellement, compris dans un mètre carré, favorise l'expression de la figure, jusqu'au buste mais sans permettre le corps entier. En limitant au visage, la figure rejette son rapport avec sa sexualité. Et comme j'ai pu l'évoquer sur la question de l'hybride, s'exprime à travers des figures majoritairement androgynes ou dont la sexualité n'est pas affirmée. La chevelure est presque systématiquement absente. Ou bien des sensations masculines et féminines se confondent. Quoi qu'il en soit la question pour moi de savoir si je représente une femme ou un homme ne me travers même pas. Je cherche à parler humain. De même, tout rapport au vêtement est absent. On est peut-être sur un portrait mais un portrait ouvert. Un portrait touchant à ce qui fait l'universel du corps au lieu de ce qui le clive. Des figures qui permettent simplement l'idée d'ouverture à opposer avec celle d'un corps limite, que la sexualité renvoie certainement à beaucoup d'individus et qui s'inscrit par exemple comme fonction du corps, à l'image de l'objet.



37. *Sans titre*, 2016



38. *Sans titre*, 2015; *Sans titre*, 2016

Cecily Brown, a réussi je pense à exprimer la sexualité sous son angle le plus universel, en excluant complètement la question du genre et donc du discours qui l'accompagne. Dans sa toile *The Gang's All Here* [ill.39] La tension que peut caractériser l'acte sexuel est le point de recherche principal de l'artiste pour en dégager la sensation picturale. C'est en réalité principalement pour cette raison qu'elle aborde ce sujet. Car le moment sexuel est un de ces rares moments pour elle, comparable à l'acte de peindre, comme un moment d'expression pulsionnel et intuitif. L'acte sexuel est ce moment concret où les fluides se mélangent, où les corps se mélangent et donne finalement une visibilité d'une réalité constante mais souvent plus invisible.

Mais cet acte s'associe aussi au lâcher-prise du corps. C'est le corps en acte purement intuitif. La raison est exclue et les corps s'organisent, s'agencent dans une forme de naturel dépassant. Il est d'ailleurs amusant de souligner comme l'explosion de la pornographie peut aussi s'apparenter à un besoin encore une fois de cloisonner et raisonner cet acte pour rejeter l'inexprimable de la soumission naturelle des corps à un ordre global.

C'est pourquoi le travail de Brown m'intéresse, car la sexualité n'est plus dans l'anecdotique de la posture mais se déploie par une peinture de l'énergie du corps, seulement possible parce qu'il n'est pas clos. Ce sont les flux qui font le vivant du corps et pas l'inverse. Et même si on peut reconnaître facilement quelques parties du corps, ce qui le rend véritablement présent sur la toile, ce sont ces incroyables vortex de couleurs et de formes s'harmonisant complètement. On ressent la coulure et la possibilité du mélange. Il y a des temps forts et des temps faibles grâce aux espaces de blancs qui créent la circulation et l'isolation. Isolation qui nous accroche dans la toile et instaure la sensation de l'instant à l'intérieur duquel tout réside.



39. Cecily Brown, *The gangs all here*, 1980

## /. Le brouillard : Le témoin d'une quête impossible et de l'obsession

La couleur est un des moyens principaux dans ma pratique pour sortir de la narration et du discours imposés à la figure. D'abord parce qu'elle est isolante. Elle devient espace du tout et donc pour tout esprit, espace du rien. Rien de dicible. Seulement un tout dont on ne peut pas définir ce à quoi il fait référence, ni d'où il commence, ni où il finit.

En bref, la couleur abstraite devient le moyen de faire sentir la personne quand le visible, la forme concrète, ne permet que de l'illustrer dans une durée. Lucian Freud à été je trouve dans son approche de la figure, un des premiers à donner à sentir le corps par une couleur-lumière. Bien que sa peinture soit encore très figurative, la couleur agit de manière à créer le flou sur l'appréhension du corps. Est-ce la lumière qui défigure le corps ou le corps qui figure la lumière? Dans ma pratique la couleur constitue et limite en même temps la figure. Simplement ce rapport qu'elle impose par sa multitude est flou et crée des zones de brouillard.

Le flou plastique serait le témoin ultime de l'intuition visant à envisager ses propres limites. Si on revient un instant sur la notion de vide abordé par l'art chinois. L'art occidental traditionnel associait lui le vide au flou, par l'idée de flou optique. Les espaces pouvant être vides dans la peinture occidentale de la renaissance notamment, ne le sont que parce qu'ils sont vides de sujet. Ils constituent ce flou optique, propre à l'éloignement et à la vue humaine et correspondent à ce qui n'est pas important et secondaire. En d'autres termes, là où l'humain ne place pas sa fiction, ne peut apparaître autrement que flou. C'est avec Rembrandt notamment et le rapport qu'il instaure entre figure humaine et lumière, que se crée le lien avec la peinture Taoïste. Car par la lumière, Rembrandt repousse la limite et fait du flou et de l'intangible, la nature des rapports entre l'homme et le monde. La fusion qui s'exerce entre les deux et exprime parfaitement la sensation « que l'homme et l'univers sont parcourus de la même sève<sup>1</sup>. ».

<sup>1</sup>. Makarius Michel, *Une histoire du flou aux frontières du visible*, op.cit., p.20.

Dans ma pratique, je me suis toujours demandé pourquoi je ressentais certaines peintures comme bonnes et d'autres non, pourquoi parfois l'évidence se faisait, et parfois non. Il y a sûrement un rapport avec cette sensation et ce que Bacon, au fil des années tente d'exprimer à Sylvester quant à son incapacité à expliquer clairement l'action du hasard, qui s'active dans la création. «Le peintre vit dans la fascination. Ses actions les plus propres (...) il lui semble qu'ils émanent des choses même<sup>1</sup>.»

Je n'ai jusqu'à présent, et en quatre ans, ressenti seulement deux fois que j'avais atteints quelque chose qui me fasse sentir l'inexplicable. Et de la même manière ce sont certainement les deux seules peintures dont je serai incapable de comprendre seulement la construction; Dans quel ordre ais-je posé mes touches, de quelles manières ont-elles formé ce motif pictural. Je ne le sais pas. La première de ces deux peintures est celle qui a marqué le début de ce travail. C'est elle, qui a déclenché l'obsession. L'obsession de ressentir encore cette sensation. Celle d'un travail dont on ne garde aucun souvenir clair parce qu'il ne prend pas place dans notre expérience réelle et virtuelle. Mais dont la sensation pourtant, est bien réelle dans mon corps. Deux ans ont passé avant que vienne à nouveau cette satisfaction. Et cette fois c'est parce que je n'attendais plus rien. Désespérée de ne pas parvenir à retrouver cette sensation.

A ce moment là je pense souvent aux oeuvres de George Condo. Car sous l'aspect cartoon de ses figures, et donc sous une façade décomplexée, un regard plein d'assurance et satyrique, la pratique plus récente de l'artiste montre comme cette recherche de la figure semblant révéler une simple jouissance un peu sadique dans la trituration de la forme, cache en réalité l'incompréhension qui l'entoure.

Dans *Diagonal* [ill.40] par exemple, Le peintre conserve l'approche liée au cartoon; On le voit par la présence de ce rictus si caractéristique ainsi que sur les yeux très schématisés. Seulement sous cette maîtrise que l'artiste semble imposer à sa figure, notamment grâce au cerne, noir, venant délimiter chaque forme, s'échappe la sensation de dépassement. Certaines parties de la figure sont hors-contrôle. Comme en haut à gauche de la figure en diagonale. Le cerne vient même à disparaître. De la même manière que je le ressens dans ma pratique, je pense que par ce contrôle, l'artiste explore ses propres illusions.

Car par cette impunité à modifier les chairs, à modifier leurs contours, tout en les confrontant pourtant à des zones de brouillard, l'artiste fait certainement l'aveu du besoin qui génère sa peinture.

<sup>1</sup>.  
Merleau-Ponty Maurice, *l'oeil et l'esprit*,  
*op.cit.*, p.31.



40. George Condo, *Diagonal*, 2013

Comme si pour comprendre son erreur de maîtrise, l'artiste avait d'abord besoin de se confronter à ses propres certitudes, pour ensuite en comprendre l'absurdité, et enfin *se laisser aller* à une expression libérée. De la même manière dans la peinture ci-contre [ill.41], je suis restée assez longtemps enfermée dans mon besoin de contrôle, et il aura fallu de nombreuses réactivations, soit par la tâche soit par des retournements de format successifs pour finalement laisser le contrôle à mon corps pictural.

Si je dois opérer une comparaison pour tenter de comprendre ce qui a favorisé mes deux peintures préférées, il s'agit dans les deux cas d'un relâchement total du corps. Une déconnection complète avec le pensable, d'où l'absence de souvenir. C'est seulement si on attend plus rien. Car l'attente elle-même est la preuve d'une idée sous-jacente et donc d'une première barrière. Et ce y compris avec l'utilisation du hasard :

«On connaît l'anecdote rapportée par Pline [...] désespérant de parvenir à restituer "l'écume de l'animal haletant", Protogène jette par dépit son éponge "contre la partie du tableau qui ne lui plaisait pas. Or l'éponge remplaça les couleurs effacées de la façon qu'il avait souhaitée dans son souci de bien faire"<sup>1</sup>.»

Si une volonté, ne serait-ce qu'infime, me parcourt, quant à ce que je pourrais obtenir par lui, c'est un échec. Systématique. C'est parce que, bien que je les ai produites, elles sont inconnues à moi-même, ces peintures proviendraient d'une pure intuition. C'est l'inconnu en moi-même, mes sensations enfouies qui ressortent et qui sont imperméables à mon conscient.

<sup>1</sup>. Makarius Michel, *Une histoire du flou, aux frontières du visible, op.cit.*, p93.



41. *Sans titre*, 2017

En souvenir de ce qu'on a pu voir avec Hartung, mes peintures les plus sensibles ont pourtant chacune, tant par le geste, que par la couleur, que par la matière, des expressions différentes. Sur la première, la sensation est comme un voile, vaporeuse, légère, coulante et volatile. La seconde est plus en relief, la matière est plus présente. Sur la dernière se confrontent deux forces, qui cohabitent en même temps. Et pourtant, chacune me renvoie à moi même. On y revient, le définitif, oui, l'absolu, non. Et même si la spontanéité de Hartung n'en était vraiment pas, elle nous montre au moins comment l'idée, la pensée, si il n'y a pas un effort dans l'acte créateur pour s'en écarter, cherche fatalement à apposer une vérité.

«Je ne sais pas si je travaille pour faire quelque chose ou pour savoir pourquoi je ne peux pas faire ce que je voudrais<sup>1</sup>.», répond Giacometti à la question : «quelles sont vos intentions artistiques<sup>2</sup> ? » Cette citation traduit la réalité d'un travail de l'impossible, du brouillard de l'inconcevable. Question à laquelle l'artiste termine de répondre en soulignant de cette manière l'impossible réponse ou l'éternelle réponse qu'elle soulève; Dans le sens où il n'y aurait jamais le mot juste, ce qui nécessiterait toujours plus de mots. C'est une question qui «met tout en cause<sup>3</sup>», car les intentions sont indicibles à partir du moment où elles relèvent de l'inconnu et de l'intuition.

<sup>1</sup>. Giacometti  
Alberto, *Écrits, notes  
et entretiens, op.cit.*,  
p.141.

<sup>2</sup>. *Ibidem*, p.141.

<sup>3</sup>. *Ibidem*, p.142.

## CONCLUSION

---

Toute la création et l'invention ne semblent être que des volonté de sortir de la nature par la projection humaine subjective, sans accepter l'objectivité de la nature qui nous ramène toujours à elle, avec une force proportionnelle à notre action de dégagement. Ce que me révèle alors ma peinture, c'est la lutte vaine qui consiste à sortir le corps de son inutilité par l'invention perpétuelle.

En d'autres termes, plus je cherche ce qui me détache de la nature, et ce qui fait ma singularité dans le monde, plus je réalise à quel point j'en fais partie. Par le doute qui ressort de ma pratique artistique, je me prouve à moi même qu'il n'est pas possible d'opérer dans le ressenti, cette même action de détachement permise par l'esprit. La création intuitive n'est intense pour le créateur et le regardeur que par la mise à nue de la sensation de ce paradoxe.

Par la mise en perspective de mon corps, je sais maintenant que ce qui me fait réaliser le temps qui passe et de la durée, prend place dans ma conscience, ainsi pour approcher la sensation humaine, qui ne se construit pas que par la conscience il faut envisager l'instant dans la création artistique

Et quand Bacon dit « Je pense que la seule chose [importante], c'est que ma peinture ai l'air immédiate<sup>1</sup>. » c'est certainement parce qu'il sait que l'instant passé ne sera ensuite plus jamais accessible. Qu'une peinture en cours, dont il ressort l'inconnu, mais qui aura été ruinée par l'esprit pendant la création, étouffera à jamais la sensation spécifique que cette peinture semblait vouloir révéler. Et si une quelconque volonté de parvenir à retrouver cette sensation entre en action, elle ne sera qu'échec et renforcera seulement le désespoir de ne pas y parvenir. Personnellement j'irai lus loin que la pensée de Bacon. Car il n'y a pas pour moi la question *d'avoir l'air*, mais d'être immédiate. Une action intuitive ne prenant place que par la confrontation à l'inconnu, elle demande une certaine mise en danger du corps pour le sortir de la sécurité du discours. Cette difficulté peut-être amenée dans la création par le hasard, la tâche et la convocation de l'informe et provoquer une réaction imprévisible. Car il faut trouver les moyens de repousser la perception, qui d'instinct nous fait agir sur les choses pour les empêcher de nous submerger. Or la submersion est certainement la volonté la plus forte de tout artiste cherchant a approcher sa vrai nature, mais dont toute l'individualité, pour ne pas rester dans le chaos, a soigneusement été cloisonnée et délimitée par le discours.

<sup>1</sup>. Sylvester David, *Entretiens avec Francis Bacon, op.cit.*, p.112.

Ainsi l'immédiateté traduite par une action plastique rapide est ce qui nous protège de l'action de conscience. On l'a vue, la spontanéité s'exprime dans l'immédiateté et pourtant provient de la raison. C'est pourquoi je pense qu'il ne peut y avoir de graphisme définitif dans une pratique artistique qui recherche l'intuition. Car pour ne pas traduire la spontanéité de l'habitude, le rejet de ce qu'on a déjà pu rendre visible est essentiel. Pour parvenir à explorer au maximum le réel, par l'action de recouplement, il faudrait multiplier les conditions de création, toujours chercher à se mettre en difficulté et ne jamais chercher à retrouver des formes, des dynamiques que l'on puisse raisonner, pour espérer atteindre cette magnifique sensation de surprise. Aussi l'expérience de la peinture à des moments de la journée différents, et dans différents états d'esprit sont les premiers outils de l'exploration personnelle. Mais ce qui résulte de toute création intuitive, c'est l'incapacité de savoir pourquoi et que pourtant d'elle, ressort la sensation directe de limite de l'esprit humain à concevoir sa réalité.

D'autre part, l'explosion de la limite visible du corps et du visage semblent être une réponse entendue par de nombreux artistes quant à l'exploration de la réalité humaine, mais il ressort toujours le rapport conflictuel, binaire, de la situation paradoxale. Elle est amenée par la technique plastique, une variation de touches, de mouvements et d'impulsions qui créent directement l'idée de confrontation. Mais cette confrontation peut aussi être amenée par le motif lui-même et l'ambivalence entre corps magnifié et corps monstrueux. Car une touche unifiée témoigne d'une maîtrise imposée par l'esprit. Pour le repousser il faut accepter la confrontation d'éléments qui ne semblent pas relever de la même chose, pour finalement constater que c'est lorsque leur confrontation est la plus franche que la sensation est la plus traversante pour l'artiste comme pour le spectateur.

Ainsi, ma manière de questionner le visage humain ne provient que de mon incapacité à définir les enjeux de ma recherche plastique. Appliquer ces enjeux à l'homme, c'est en réalité les faire passer à travers mon propre corps, seul référent dont je sois sûre, par l'expérience des sensations qui m'obsèdent. Si la création intuitive est un moyen d'évacuer sa virtualité, il ressort que la seule virtualité dont on ne peut se détacher est celle liée au corps et aux rapports magiques qui existent entre sa matière et son impalpable. Je ne fais pas d'autoportrait, mais ma peinture

assume que pour exister elle ne peut se passer de l'intermédiaire de mon corps. Elle me pousse alors à accepter que sa compréhension ne dépassera jamais celle de mon propre corps; ce qui reste n'est que la sensation de limite à laquelle elle me confronte.

## BIBLIOGRAPHIE

### | Livres :

Anders Gunther, *L'obsolescence de l'homme : Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*, 1956, Paris, Ivrea, 2002

ANZIEU Didier, *Créer-Détruire*, Paris, Dunod, 2012

BACHELARD Gaston, *L'intuition de l'instant*, Ed. Electronique d'après ed. Gonthier, Paris, 1932

BARNETT Richard, *The Sick Rose: Disease and the Art of Medical Illustration*, Londres, Thames & Hudson, 2014

BARTHES Roland, *La chambre Claire, note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980

BECKETT Samuel, *Le monde et le pantalon suivi de Peintres de l'empêchement*, Paris, Minuit, 1991

BELTING Hans, *Faces, Une histoire du visage*, traduit de l'allemand par Nicolas Weill, Paris, Gallimard, 2017

....., *Pour une anthropologie des images*, traduit de l'Allemand par Jean Torrent, Paris, Gallimard, 2004

BERGSON Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, éd. électronique d'après éd. originale, Paris, Les Presses universitaires de France, 1939

CELINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1972

CHABERT Catherine, CUPA Dominique, KAËS René, ROUSSILLON René (dir.), *Didier Anzieu: le Moi-peau et la psychanalyse des limites*, Toulouse, Érès, 2015

- DELEUZE Gilles, *Françis Bacon, logique de la Sensation*, Paris, Seuil, 2002
- DIDI-HUBERMAN Georges, *La peinture incarnée, suivi de le Chef d'oeuvre inconnu, d'Honoré de Balzac*, Paris, Les éditions de minuit, 1985
- GIACOMETTI Alberto, *Écrits, Articles notes et entretiens*, Paris, Hermann, 2013
- GODIN Christian, *La fin de l'humanité*, Seyssel, Champ Vallon, 2003
- GOMBRICH Ernst Hans Josef, *Histoire de l'art*, Paris, Phaidon, 2006
- JULIET Charles, *Rencontres avec Bram van Velde*, Paris, P.O.L, 1998
- LASCAULT Gilbert, *Figurées, défigurées, Petit vocabulaire de la féminité représentée*, Paris, Le Félin, 2008
- LONDRE Albert, *Chez les fous*, Paris, Arléa, 2009
- MAKARIUS Michel, *Une histoire du flou, Aux frontières du visible*, Paris, Le Félin, 2016
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964
- MITCHELL W. J. T., *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, Traduit de l'anglais (américain) par Maxime Boidy, Nicolas Cilins et Stéphane Roth, Paris, les, presses du réel, 2014
- MONOD Jacques, *Le Hasard et la Nécessité*, Paris, Points, 2014
- SYLVESTER David, *Francis Bacon, Entretiens*, traduit de l'Anglais par Michel Leiris, Paris, Flammarion, 2013
- VAN VELDE Bram, *Lettres, à Marthe Arnaud, Françoise Porte, Jacques Putman*, Lagrasse, Paris, Verdier, 2012

## | Articles :

- CUÉ Éléna, «Interview with Jenny Saville.», *Huffpost* 2016 [En ligne] : [http://www.huffingtonpost.com/elena-cue/interview-with-jenny-savi\\_b\\_10324460.html](http://www.huffingtonpost.com/elena-cue/interview-with-jenny-savi_b_10324460.html)
- LE FUR Patrick, «Portrait, Raphaële Gastines, Rage et ravage», *Art tension*, n°136, Mars-Avril 2016
- LE NOUVEL ECONOMISTE, «déjeuner avec Cecily Brown, artiste peintre», *Entretiens*, n°1822 - Juin 2016
- OUELLET Pierre, «Fictions du sacré. Puissance du croire et du créer dans le monde de la virtualité», *Archée, revue d'art en ligne: Arts méditiques & cyberculture*, date de publication inconnue : <http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&section=texte6&note=ok&no=360&surligne=oui&mot=&PHPSESSID=9d63a92559b9b4ee399bd083d025f6f0>
- PARMENTIER Marc «Virtualité et théorie de la perception chez Bergson», *Methodos* [En ligne], n°17, 2017 [En ligne]: <https://methodos.revues.org/4685?lang=en>
- Psychology of Woman Quarterly, «Objectivation Theory, Toward Understanding Women's Lived Experience and Mental Health Risk», n°21, 1997 [En ligne]: <http://www.sanchezlab.com/pdfs/FredricksonRoberts.pdf>
- SCHEFER Olivier, «Qu'est-ce que le Figural?», *Critique*, n°630, novembre 1999, [En ligne]: <http://simpleappareil.free.fr/observatoire/index.php?pdf/50/co/>

## | Sites internet :

- Dictionnaire vivant de la langue Française, [En ligne], <https://dvlf.uchicago.edu/mot/>
- LACAS Pierre-Paul, « TOPIQUE, psychanalyse », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 2 Mai 2017. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/topique-psychanalyse>
- BURAS Marie-Charlotte «Qu'est-ce que l'art brut ? On a posé la question à 3 spécialistes», *Exponaute*, 2015 ; <http://www.exponaute.com/magazine/2015/09/24/quest-ce-que-lart-brut-on-a-pose-la-question-a-3-specialistes/>

## | Vidéos :

- MEURICE Jean-Michel, «Autoportrait d'un peintre : Bram van Velde», *Musée des Beaux-Arts de Lyon*, Films archives, 1967, [en ligne], <http://www.mba-lyon.fr>

## | Catalogues :

- GHENIE Adrian, Livret d'exposition, Paris, Galerie Thaddaeus Ropac, 2015
- SOUTTER Louis, *Le tremblement de la modernité*, Catalogue d'exposition, Paris, La Maison rouge-Fondation, 2012

## INDEX DES NOMS

Anders	62
Anzieu	7, 12, 13, 53, 54
Apollinaire	44
Aristote	7
Arnaud	46
Bachelard	47
Bacon	12, 20, 41, 42, 48, 50, 52, 56, 59, 60, 61, 83
Balthus	72
Barnett	69, 70
Barthes	31
Beckett	12, 23, 24, 25, 26, 31, 32, 38, 46, 47
Bellmer	71
Belting	19, 48, 52
Bergson	13, 14, 36, 37, 39, 40
Borges	12
Brest	30
Brown	20, 46, 60, 77, 78
Celine	72
Chabert	12
Condo	79, 80
Corbaz	28, 29, 33
Cupa	12
De Galbert	39
Deleuze	46, 59, 60, 61
Dubuffet	20, 21, 23, 37, 39
Freud	34
Freud Lucian	62, 78
Frenhoffer	32

Gastines	54, 65, 66
Giacometti	17, 18, 19, 27, 71, 82
Girard	24
Ghenie	10, 11, 12, 47, 56
Godin	18, 61, 66
Gombrich	59
Hartung	34, 35, 36, 82
Hauser	31
Jaune	64
Juliet	19, 47
Kant	14
Kaës	12
Kubota	31
Kusama	8
Lacas	34
Lascault	70, 71
Londres	38
Makarius	21, 24, 27, 30, 78, 80
Mansaray	31
Matisse	28, 29
Merleau Ponty	7, 40, 44, 79
Meurice	17
Mitchell	30, 31
Mueck	55, 56
Ouellet	25, 50, 51
Picasso	72
Pollock	59
Porbus	32
Poussin	29, 32
Rembrandt	52, 78

Renoir	12
Richter Daniel	57
Richter Gerhard	12
Rorschach	43
Roussillon	12
Saville	62, 63, 64, 65
Schefer	59, 60
Soutter	28, 38, 39, 40, 46
Sylvester	41, 42, 79, 83
Van Gogh	10, 11, 12
Van Velde	14, 23, 24, 25, 26, 32, 46, 52, 56
Velasquez	7

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

1. Diego Vélasquez, <i>Les Ménines</i> , 1656, Huile sur toile, 318x276 cm, Musée du Prado, Madrid	8
2. Yayoï Kusama, <i>Dinner room</i> , 2012, Centre Pompidou	9
3. Adrian Ghenie, <i>Lidless Eyes</i> , 2015, Huile sur toile et collage, 40x30 cm, Galerie Thaddaeus Topac, Paris	11
4. Van Gogh Vincent, <i>Autoportrait</i> , 1889, Huile sur toile, 65x54.5 cm, Musée d'Orsay, Paris	11
5. Bram Van Velde, <i>Carouge</i> , 1967, Gouache sur papier marouflé sur toile, 96x75, collection Jacques Putman, Knoedler Galerie, Paris	15
6. <i>Sans-titre</i> , 2015, Acrylique sur papier, 100x70 cm,	16
8. Dessin préhistorique dans les grottes de Lascault, entre 15000 et 20000 av.J-C	18
7. Alberto Giacometti, [ <i>Dessins sur le livre de Léna Leclercq</i> ] « <i>Adieu la Passerose</i> », 1962, Stylo bille bleu sur livre, 19.2x13.9x1.9 cm, Collection particulière	18
9. Jean Dufuffet, <i>Pierre Matisse, portrait obscur</i> , 1947 p23	
10. <i>Sans-titre</i> , 2014, Acrylique sur papier, 50x65 cm	22
11. <i>Sans-titre</i> , 2015, Acrylique sur papier 100x70 cm	22
12. Bram Van Velde, <i>Sans titre, La chapelle sur Carouge</i> , 1973, Gouache sur chiffon, 137x148,5 cm, Gouache sur chiffon, 137x148,5 cm, Musée d'art et d'histoire, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence	26
13. Geer Van Velde, <i>Composition (Personnages autour d'une table)</i> , vers 1944, Gouache, crayon et craie noire sur carte, 30x35 cm, Collection privée, France	26
14. Aloïse Corbaz, <i>Reine Saba à ses pieds</i> , 3ème période: 1941-1951, Crayons de couleur et suc de géranium sur papier, Fondation Aloïse	28

15. Henri Matisse, *La desserte (Harmonie rouge), La chambre rouge*, 1908, Huile sur toile, 180.5x221 cm, Collection Chtchoukine, Saint-Pétersbourg 28
16. Abu Bakarr Mansaray, *Terrific poisonous and hostile*, 2011, Collection de l'artiste 31
- Yoko Kubota, *Jeune fille au déshabillé rouge*, 2006, Mine de plomb, crayon de couleurs sur papier aquarel, 55x39.5 cm, Collection de l'artiste 31
- Johann Hauser, *Woman*, 1996, Crayon, crayon de couleur sur papier, Collection privée 31
17. Hans Hartung, *Sans titre*, 1958, Pastel et crayon sur carton, 54.5x44 cm, Fondation Hartung Bergman, Antibes 35
18. Hans Hartung, *T 1955-20*, 1955, Huile sur toile, 100x81 cm, Fondation Hartung Bergman, Antibes 35
19. Louis Soutter, *Glace d'argent, miroir d'ébène*, 1938, Peinture au doigt, 44x58.1 cm, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne 39
20. Francis Bacon, *Jet d'eau*, 1979, Huile sur toile, 198x147.5 cm, Collection particulière, Suisse 42
21. Test de Rorschach, planche 2, planche 4, planche 9 43
22. *Sans-titre*, 2015, Acrylique sur papier, 100x70 cm 45
23. *Sans titre*, 2015-2016, Acrylique et technique mixte sur papier, 100x70 cm 49
24. Ron Mueck, *Still life*, 2009, Silicone, Collection privée 56
25. *Sans titre*, 2017, Acrylique sur papier, 100x70 cm 58
26. Daniel Richter, *Filova*, 2017, Huile sur toile, 210x160 cm, Galerie Thaddaeus Ropac, Londres 57
27. Jenny Saville, *Branded*, 1992, Huile et technique mixte, 209.5 x 179 cm, Galerie Gagosian, Paris 63

28. Jenny Saville, *Reverse*, 2002, Huile sur toile, 213.4 x 243.8 cm, Galerie Gagosian, Paris 64
29. Oda Jaune, *Sans titre*, 2014, Huile sur toile, 190x170 cm, Galerie Daniel Templon, Paris 64
30. Jenny Saville, *Fulcrum*, 1998, Huile sur toile, 261.6 x 487.7 cm, Collection Larry Gagosian, Zürich 65
31. Raphaële Gastines, *Black heart*, 2015, Huile sur toile, 170x130 cm, Collection de l'artiste 66
32. Raphaële Gastines, *Introspection*, 2015, Huile sur toile, 195x110 cm, Collection de l'artiste 66
33. *Sans titre*, 2017, Acrylique sur papier, 100x70 cm 67
- Sans titre*, 2017, Acrylique sur papier, 100x70 cm 68
34. Illustrations extraites de livre, *The sick Roses* 70
35. Hans Bellmer, *La poupée*, 1935-36, Bois peint, papier mâché collé et peint, cheveux, chaussures, chaussettes, 61x170x51 cm, Centre Pompidou, Paris 71
36. Pablo Picasso, *Figure au bord de la mer*, 1931, 130x195 cm, Musée Picasso, Paris 72
37. *Sans titre*, 2016, Acrylique sur papier, Environ 120x110 cm 75
38. *Sans titre*, 2015 ; *Sans titre*, 2016, Environ 110x120 76
39. Cecily Brown, *The Gang's all here*, 1998, Huile sur toile, 132.1x193 cm, collection Rubell family, Miami 77
40. George Condo, *Diagonal*, 2013, Huile, charbon de bois et pastel sur toile, 157.5x147.3 cm, Galerie Simon, Londres 80
41. *Sans titre*, 2017, Acrylique sur toile, 100x70 cm 81

## INTERVIEW JEAN-BAPTISTE DUMONT

Jean-Baptiste Dumont est un artiste contemporain travaillant autour de la figure humaine, dans une recherche constante de ce que pourrait être son essence. J'ai choisi cet artiste car sa recherche est très proche de la mienne. Et même s'il s'exprime par des moyens plastiques assez différents je trouvais intéressant de l'interroger sur sa pratique.

Pour commencer, la figure semble être le sujet principal de votre oeuvre; mais j'aimerais que vous me précisiez cette figure qu'elle est-elle vraiment? ou que vous voulez vous exprimer par ce sujet?

Je suis attiré vers la représentation humaine avec tout ce qu'elle présente que ce soit par le mouvement ou l'intérieur. Car on oscille parfois entre figuration et abstraction, par une sorte de rendu fantomatique de la figure.

Comment justifiez-vous cette « pratique » ou cet « effet », qu'apporte il à votre idée?

Chaque travail est une recherche, une chasse à Homme, il est vrai que depuis un moment ma peinture a tendance à être de plus en plus abstraite mais néanmoins toujours figurative, une profondeur, une ouverture supplémentaire et infinie à l'imagination.

On voit une grande présence du noir dans vos peintures. L'utilisez vous pour l'imaginaire direct qui lui est associé ou y a-t-il une autre raison?

Je veux faire de ce noir une lumière qui joue moralement sur nos émotions.

Dans beaucoup de vos figures, il y a comme une forme d'extase, avec une poussée du visage vers le haut marqué par un halo de lumière; que pourriez vous me dire sur cet effet?

Cette profondeur est mon horizon, un horizon sombre pour la plupart du temps mais tout aussi lumineux.

J'ai pu voir lors de votre exposition que vous privilégiez les grands formats, pourquoi?

Je ne privilégie par forcément les grands formats même si ce ne sont que l'on voit au premier abord, je travaille de tout petit taille (des 10x15cm), mais là je pense que cela demande presque un effort physique de s'approcher.

Toute peinture est supportable et agréable à l'oeil tout dépend à quelle distance on la regarde et la taille des toiles est souvent en fonction du lieu d'exposition.



Qu'est ce qui vous motive toujours dans votre idéal plastique? car la série semble être un moyen d'envisager votre pratique et elle manifeste cette idée de la recherche infinie.

**Je n'ai aucune motivation à peindre voir même aucun plaisir à étaler de la peinture, c'est plutôt comme un besoin, de la survoler, d'y rentrer dedans, de s'y perdre.**

Pour parler maintenant un peu du processus, comment se déroule une séance de travail? on a pu également évoquer l'instinct avant cette interview, agit-il aussi dans le processus?

«Je n'ai pas forcément de processus de travail, je me pose longtemps devant mes toiles, je tourne autour, je prépare mes couleurs, je dirais mes tons pour être plus précis, je me rassois, je me relève, je me rassoie, pose un peu de couleur sur la toile par petites touches je piétine jusqu'au moment propice à me délivrer sur la surface. Enfin de compte je n'ai aucune logique, une certaine discipline peut-être à recommencer tous les jours c'est pour cela que je parle d'instinct; un jour je peins très épais un autre très dilué. Parfois j'ai l'impression de les noyer. Je gratte j'efface; je recommence. Je peins généralement plusieurs toiles en même temps ( entre 10 et 20 ) posées sur chevalet, à plat, contre un chaise partout ou je peux tant qu'il y a de la place».

Travaillez vous avec beaucoup de ressources ou de documents avec vous? Y a til des référents direct ou bien la vision/ imagination sont les principaux acteurs pendant la création ?

**Je n'utilise pas de document, ni de photo tantôt avec de la musique, tantôt dans le silence, la vue de la rue avec les gens a travers les fenêtres de l'atelier me suffit.**

Pouvez-vous m'en dire plus sur la manière dont vous envisagez vos espaces d'exposition? Lorsque je vous ai rencontré à Ruminghem en 2014 dans le cadre des «utopiterrie» , le lieu n'étant vraiment pas neutre et semblait participer à l'atmosphère.

**J'aime exposer dans des lieux différents, que ce soit dans un lieu défraîchi telle l'ancienne menuiserie, une galerie d'art blanche et neutre, un intérieur baroque ou contemporain, j'adapte mes oeuvres en fonction de l'endroit et de la lumière. Une oeuvre aussi belle ou réussite qu'elle soit, si elle n'a pas l'espace escompté n'aura aucun intérêt et ne communiquera pas forcément avec le reste.**

Vous pratiquez aussi beaucoup la sculpture, qu'apporte elle par rapport à votre travail de peintre?

**Pour ce qui concerne la sculpture c'est pareil à part le processus de création car je pense qu'il y a plus de règles à suivre pour que cela tienne, c'est également un recherche de forme je la travaille avec la même ambition, l'envie d'être présente et d'exister. En fin compte tout cela ne sont que des essais, des faces à faces, une discipline que je réalise en fonction de la lumière**

Un grand merci à ma mère pour son soutien indéfectible.



## RÉSUMÉ

D'où provient ma pratique artistique? Pourquoi certaines peintures me troublent et d'autres non? Cette recherche s'articule autour de la question de l'intuition artistique et pourquoi une pratique non justifiée à t-elle pourtant besoin de s'exprimer. Il s'agit d'un voyage personnel autour de la question du corps, de sa projection par le biais de la création et particulièrement de la création picturale, ainsi que de l'exploration des limites propres à sa fixation dans l'instant, faisant de la création artistique un moyen d'appréhender les troubles propres à l'obsession humaine.

## NOTIONS CLÉS

<b>Corps</b>	<b>Mouvement</b>
<b>Couleur</b>	<b>Perception</b>
<b>Flou</b>	<b>Sensation</b>
<b>Hasard</b>	<b>Spontanée</b>
<b>Humain</b>	<b>Transparence</b>
<b>Inconnu</b>	