



HAL
open science

Fils-figures d'eau, d'air et d'ombre : donner une scène à la disparition

Capucine Bourlet

► **To cite this version:**

Capucine Bourlet. Fils-figures d'eau, d'air et d'ombre : donner une scène à la disparition . Art et histoire de l'art. 2017. dumas-01646440

HAL Id: dumas-01646440

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01646440>

Submitted on 23 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.



LES FILS-FIGURES D'EAU D'AIR ET D'OMBRE

DONNER UNE SCÈNE À LA DISPARITION


Capucine Bourlet

Sous la direction de Christophe Viart

Master 2 arts plastiques
« Création et plasticité contemporaine »
Université Paris I Panthéon-Sorbonne
UFR Arts plastiques et Sciences de l'art
2016-2017



Couverture : Capucine B., *Elle est au moins trois, Fils-figure-souvenir*, fils blancs, installation-projection, structure 1 m x 1 m x 1 m, tissus voiles, vidéoprojecteur, dimensions variables, 2016



À
Anne
Et à mes deux fils





Remerciements

À M. Christophe Viart dont j'ai beaucoup apprécié la disponibilité et le tact. Sans son engagement et ses encouragements je n'aurais pas été jusqu'au bout de ce mémoire. J'exprime donc ma profonde gratitude.

À mes lecteurs et correcteurs assidus Franck, Eva et Martine.
À Marwan.

TABLE DES MATIÈRES

9.....	INTRODUCTION
11.....	I DESSINER L'ABSENCE
14.....	1 La figure comme fiction
14.....	1.1 Un mythe revisité
17.....	1.2 Une fiction, projection d'une absence
20.....	2 La tentative d'un figurable
20.....	2.1 « La floraison plutôt que la fleur »
23.....	2.2 Un état en soi et une actualité
24.....	2.3 Vers le figural
29.....	<i>Ourdir la figure</i>
30.....	3 Un portrait troublé
30.....	3.1 Visage ou figure ?
33.....	3.2 Figure ou tête ?
34.....	3.3 Des possibles figuraux
39.....	II DÉNOUER LES LIENS
42.....	1 Un cas de figure : une certaine couture
43.....	1.1 D'une pratique au féminin vers une façon de faire
47.....	<i>La suture du vivre</i>
48.....	1.2 La machine à coudre, machine à nœuds
49.....	1.3 Mécanique où se mêlent deuil et vivance
53.....	<i>Une ligne, un souffle-corps</i>
54.....	2 Faire le point sur les lignes
54.....	2.1 Une couture comme comble d'une trouée
56.....	2.2 Les fils, lambeaux d'êtres ou matière picturale
56.....	2.3 Les fils, matière immémorielle
58.....	3 Redoublement et répétition
58.....	3.1 Faire écho
59.....	3.2 De la cendre aux couleurs
60.....	3.3 Couleurs perdues pour un dessin mouvant
63.....	III NOYER LES FILS
66.....	1 L'eau : immersion entre deuil et vivance
66.....	1.1 Révélation chimique, apparition d'un autre dessin
67.....	1.2 Ambivalence libératrice et destructrice
69.....	1.3 Flotter encore
71.....	2 Vers la rivière
72.....	2.1 Flottaison « Ophélie »
74.....	2.2 Sortir de la flottaison
79.....	<i>Au fil du jour</i>
80.....	2.3 <i>Dynamis</i> de l'image

3 Sortir de l'enfoui : émergence des méduses.....	81
3.1 Identité confuse.....	81
3.2 Forme du cercle-bouche ouverte.....	83
IV SE TENIR DANS LES AIRS.....	85
1 La raideur de l'air.....	88
1.1 Installer un dispositif.....	89
1.2 Immersion dans la pénombre.....	91
1.3 L'air comme matériau.....	91
<i>Haaaaaaaaaaaaa.....</i>	<i>95</i>
2 La suspension comme mouvance.....	97
Entre silence et bruits.....	97
3 Mise en scène, mise en dispersion.....	99
3.1 Le poids de l'eau et sa légèreté chorégraphiée.....	100
3.2 Désordre des chevelures.....	101
3.3 Visions multiples.....	102
V DOUBLER OMBRE ET PRÉSENCE.....	105
1 Et soudain... l'ombre : la figure fantomale.....	109
1.1 Manipulation de l'ombre en tant qu'image indépendante.....	109
1.2 Le tremblement de la figure, le tremblement de la main.....	110
2 L'appartenance au monde des morts : spectres.....	112
2.1 l'agir du fantôme.....	112
2.2 Ombre vitale, ombre maléfique.....	113
2.3 Les bouches–sexes inquiétantes.....	115
2.4 « La mort tuée par son silence même ».....	116
<i>Le Couesnon.....</i>	<i>121</i>
3 Faire image, la question du photographique.....	122
3.1 Les conditions et les conséquences de l'acte photographique.....	122
3.2 Les indices photographiques.....	126
3.3 Vers le pictural et la représentation même.....	128
CONCLUSION.....	133
BIBLIOGRAPHIE.....	136
Index des noms propres.....	142
Index des notions.....	143
Table des illustrations.....	144
Table des réalisations personnelles.....	146
ANNEXE	
Interview de Corinne Mercadier.....	149



Avertissement

au sujet des réalisations personnelles reproduites dans ce mémoire

Sont présentées plusieurs catégories d'images :

Les *figs-figures-souvenirs*

Il s'agit de photographies des installations-projections prenant acte de ce qui apparaît et parfois issues du processus de création. Elles sont choisies selon un parti-pris (explicité plus tard). Ces clichés font œuvres comme trace d'un réel et seront inscrits en italique.

Les figs-figures-processus

Il s'agit de photographies qui témoignent de l'approche poétique des étapes du processus de création : couture, immersion, séchage et suspension.

Les scans de dessins issus des carnets

Ils révèlent la phase préparatoire de la démarche artistique.



INTRODUCTION

Des yeux, un nez, une bouche ouverte et une abondante chevelure dessinent une tête qui peut s'identifier en visage féminin. Cousues de fils blancs ou colorés, des petites figures sont suspendues dans l'espace. Tête, visage, figure disent quelque chose du portrait et appellent une expression qui est absente des réalisations tant le spectateur semble confronté à des cris muets. Dans le langage courant, la *figure* désigne le visage. Elle s'en distingue pourtant dans la mesure où le schème est en quelque sorte le bâti du visage, comme il est convenu de procéder en couture afin de poser des marques préalables à un piqué définitif qui ne se réalisera pas étant donné que le tissu va disparaître. Le travail plastique emprunte ainsi la voie d'une élaboration par « fils-figures » et se met en place une recherche proche d'une chorégraphie de lignes.

Les œuvres appartenant à une série ayant pour titre *fils-figures* sont réalisées selon la technique du « piqué libre » au moyen d'une machine à coudre. Une fois achevées, elles s'apparentent à de frêles sculptures sur lesquelles frappe le faisceau lumineux d'une lampe de poche ou d'une projection de photographies montrant leur processus d'émergence, dans un espace plongé dans la pénombre. Pourtant elles sont un subterfuge dont le but est de faire surgir des ombres éphémères et permettre une expérimentation du spectateur. Comment se regardent alors les ombres mouvantes qui se superposent aux fils entremêlés et aux images projetées ? Ces installations-projections peuvent-elles contenir ces formes en constante mutation et donner une scène à la disparition ? Et l'on peut se demander pourquoi chercher ces phénomènes fugitifs et instables.

L'exploration poétique de l'acte de coudre et des autres étapes, ainsi que l'élaboration du dispositif seront l'axe d'analyse privilégié. Une approche par des propositions poétiques accompagnera aussi la recherche.

Dans le premier chapitre se pose la question de la figure et des conséquences formelles du rapport entre dessin et ombres portées. Les analyses du mythe de l'origine de l'art de Plin L'Ancien et du *Cri* de Munch vont traiter de la notion du figurable jusqu'à celle du figural. La démarche graphique procède d'un écart d'une mimésis mais aussi d'une présence. Je cherche pourtant une issue au paradoxe de dessiner une absence en explorant les notions de visage, de tête et de figure. Par la traversée d'œuvres picturales, comme celle d'Alberto Giacometti, de la poésie de Mallarmé et de l'acte même de création, l'analyse va révéler une trame intime et douloureuse concernant le deuil et la naissance.

Ces figures du cri vont questionner la puissance des liens qui se cristallisent dans une pratique de la couture. La deuxième partie va me permettre de comprendre le choix de cette technique au passé féminin, avec l'appui ethnographique d'Yvonne Verdier et de prendre position face aux œuvres d'artistes féministes, telles Annette Messager, Ghada Amer et Louise Bourgeois. La réflexion va toucher un point nodal : celui d'une terreur autour du sexe féminin, passage de vie ou de mort. Vont alors se mêler la figure du monstre avec Méduse et celle de cette peur transcendée dans la fiction d'une mise en scène.

Le troisième chapitre va s'intéresser à l'étape de l'immersion dans l'eau des *figs-figures*. Ce moment de flottaison va être l'occasion de traiter la question de la révélation graphique à l'image du procédé photographique et de rencontrer l'élément aqueux avec son imaginaire selon la pensée de Gaston Bachelard. La figure immergée, telle Ophélie, ou celle des *Dreamers* de Bill Viola va développer une rêverie sur la tentation d'un arrêt du temps faisant écho aux suspensions à venir et d'être en même temps dans une *dynamis* de l'image pour ne rien figer. Les questions de l'origine, de l'émergence et d'une pétrification en suspens vont faire revenir la figure de la Gorgone s'alliant aux méduses par une approche scientifique et mythologique.

Dans la quatrième partie, le processus du séchage permettant la suspension dans l'espace des coutures va développer la question du dispositif et ses conséquences. La réflexion de Giorgio Agamben va faire prendre conscience des enjeux de la pénombre, du déplacement des visiteurs autour des figures suspendues. La rencontre avec la photographe Corinne Mercadier sera l'occasion de saisir l'air de l'espace comme un matériau à part entière. Les mises en scène de Pina Bausch seront le creuset d'une recherche autour de l'aspect théâtral des agencements mis en place.

La dernière partie se dégage du faire et s'attarde sur la notion de l'exposition et du temps de l'image. L'analyse d'une œuvre de Christian Boltanski, *Théâtre d'ombre*, permet de saisir la dimension fantomale du travail des ombres portées et celui du deuil. Quand l'ombre surgit, quel est son statut ? Maléfique ou vital ? Ces répliques sombres, spectrales, tant attendues, sont attrapées par une fiction et un acte photographique, et, rattrapées par la réminiscence d'une parole maternelle déliant un mystère. Les installations-projections, aboutissement de la démarche artistique, semblent être aussi l'occasion de faire image par une recherche indicielle du photographique.

Ecrire c'est revenir aux faits mais aussi retrouver une mémoire enfouie.

Reprendre le fil dans le dédale des gestes, et prendre le cheminement jusqu'à l'origine, révèlent des nœuds qui tissent un réseau de la mémoire au mémoire, et qui trouvent, non pas une sortie mais tout au moins une approche de ces figures aqueuses.

« C'est tuant les souvenirs. Alors il ne faut pas penser à certaines choses, à celles qui vous tiennent à cœur, ou plutôt il faut y penser, car à ne pas y penser on risque de les retrouver, dans sa mémoire, petit à petit¹. »

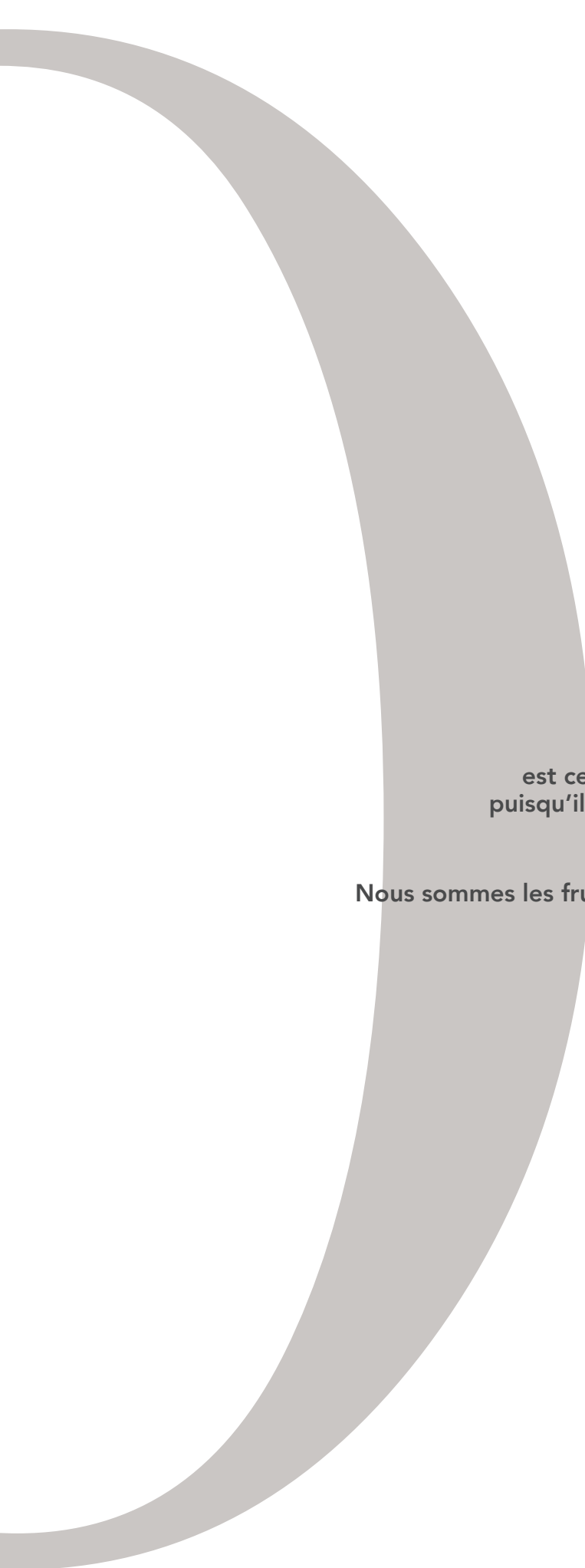
1 Samuel Beckett, *L'Expulsé, Textes et nouvelles pour rien*, Paris, Minuit, 1958, p. 12.



|

DESSINER
L'ABSENCE





« Toute ombre qui enveloppe notre corps
est celle de la scène qui ne passe jamais à la vision
puisqu'il s'agit de la scène qui est à notre source. (...)
Nous nous sommes construits dans l'ombre.
Passivement dans l'ombre.

Nous sommes les fruits de l'oreille sans paupières de l'ombre¹. »

Pascal Quignard

¹ Pascal Quignard, *Les Ombres errantes*, Paris, Grasset, 2002, p. 14.

1 La figure comme fiction

1.1 Un mythe revisité

La première réalisation que je souhaite présenter dans le cadre de ma démarche de création centrée sur l'utilisation de la couture, est une figure. Celle-ci est une représentation caractérisée d'une tête féminine par le contour. L'éclairage de ce qui s'apparente à un ouvrage constitué de fils entrelacés donne à voir les lignes essentielles d'un dessin. Et la lumière traversant l'espace entre ces lignes nouées permet de projeter une ombre filigrane.

La présentation d'une figure féminine intemporelle faite par celle que je suis aujourd'hui peut en évoquer une autre. Ne serait-ce pas une référence au portrait exécuté par Callirrhoé, la fille de Dibutade, potier de profession, dont Pline l'Ancien a relaté le mythe¹ ? Ce penseur de l'Antiquité raconte sous forme d'une histoire, l'origine de l'art : la jeune femme conserve la silhouette de l'homme aimé par la projection de son ombre sur un mur ; ombre aussitôt dessinée, puis moulée par le père.

Lorsque j'ai cousu à la machine à coudre les contours de ce visage, je n'imaginai pas renouer avec ce mythe dont j'ignorais l'existence. Le mythe de Pline l'Ancien associé à l'origine du dessin fait sens avec la modeste réalisation faite de fils. Se retrouve un même dispositif alliant une réalisation ou un corps à des modalités d'éclairage.

Il s'agit d'une pratique où s'enlacent à la fois dessins, par la couture et l'ombre, et sculpture, par le volume suspendu et éclairé. La figure filigrane, traversée d'air, s'apparente à cette ligne première : le contour tracé de l'ombre portée d'un être aimé bientôt disparu. Pline instaure d'emblée la présence du dessin par l'absence proche d'un modèle. Cette ligne interroge mes têtes nouées si fragiles. Sont-elles le tracé d'un visage, d'un être connu présent ou absent ?

La réponse reste ouverte : il n'y a pas de modèle préexistant aux dessins mais il est impossible de nier une image mentale, une référence à un être. La figure est encore sans référent précis et se pose comme figure d'une absence. Véronique Mauron constate à la lecture du texte, *Histoire Naturelle XXXV* proposé par l'édition des Belles Lettres, l'inversion du rapport de la mimésis traditionnelle, platonicienne. Elle précise que « le texte de Pline place l'ombre, dans son apparition, comme image première, alors que le dessin vient en second, dérivé. Voir l'ombre c'est se situer avant l'idée². »

La primeur du réel, l'ombre qui génère le dessin, questionne l'origine de mes figures.

1 Pline l'Ancien, *Histoire naturelle XXXV, La Peinture*, Paris, Les Belles Lettres, Classiques en poche, 2002.

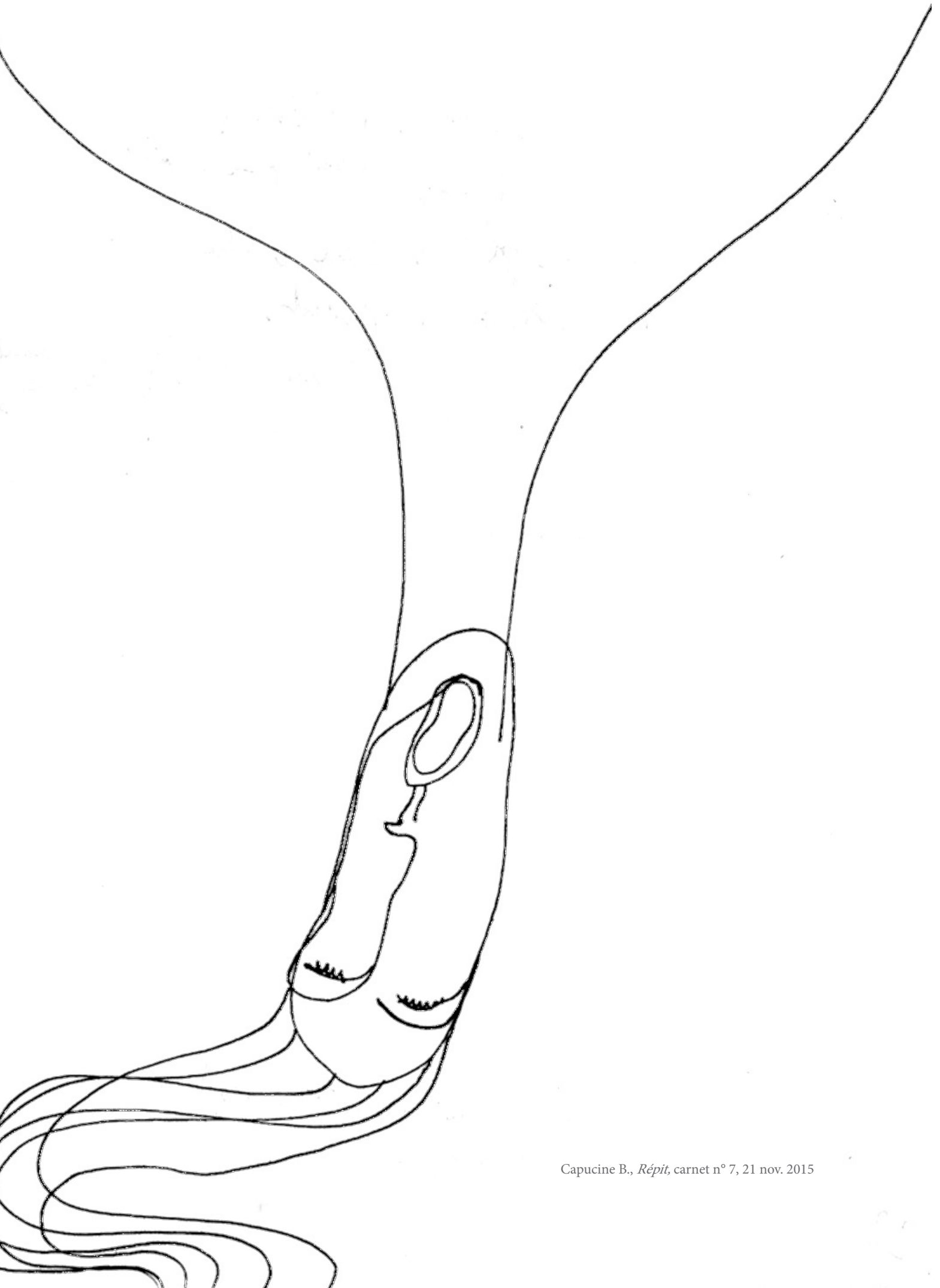
2 Véronique Mauron, *Le signe incarné : ombres et reflets dans l'art contemporain*, Paris, Hazan, 2001, p. 51.



Joseph-Benoit Suvée,
Dibutade ou l'origine du dessin, 1791



Capucine B., *Ne tient qu'à un fil, Fils-figure-souvenir*, 2017



Des dessins tracés sur des carnets sont le point de départ de la démarche de création sans modèle. Le geste graphique, au stylo d'encre noire, laisse advenir une ligne en continu : elle commence par une courbe-épaule, se contourne dans l'ovale de la tête, se poursuit en formes-yeux-nez-bouche ouverte, va jusqu'à l'autre épaule, revient sur le haut du crâne et se lâche dans l'écheveau-chevelure. Matisse nous dit de « rechercher le désir de la ligne, le point où elle veut entrer ou mourir¹ » mais reste dans un rapport au modèle, face à une femme ou un arbre. Le stylo noir et la machine à coudre tendent vers un laisser-dessiner dans l'acte et sa puissance.

Le Plaisir au dessin de Jean-Luc Nancy a été un des livres encourageant ce parti pris avec des phrases comme « Le dessin est l'ouverture de la forme². » Penser le dessin comme une dynamique, un potentiel et « cela en quoi, la forme, pour se former ne doit pas avoir été déjà donnée³. » Cette tête de fils reste en suspens, assume donc son absence originaire.

Comme l'observe encore Véronique Mauron, Pline l'Ancien est aussi dans cette dynamique du rebours. Elle constate, que « le récit de l'origine (du dessin) dérive de la fin du discours sur la peinture. Se dessine une figure en spirale : la fin se retourne et se poursuit dans le commencement⁴. » Parler de l'origine du dessin de la figure absente par l'ombre, est rétrospectif au récit de l'origine de la peinture. Comme si questionner les figures filigranes par le récit de l'origine, invoquait un avant du dessin, un commencement avant les lignes tracées.

Un manque de modèle, de *mimesis* creuse les figures à un seuil : celui de l'absence même, déjà là.

Alors que le mythe sur la première peinture retrouve son origine par le récit de l'ombre portée, tracée à la lumière d'une lanterne, les installations-projections, génératrices d'ombres, ne retrouvent pas leurs origines figurales. Au fil de l'écriture de ce mémoire nous verrons bien si des présences vont apparaître.

1.2 Une fiction, projection d'une absence

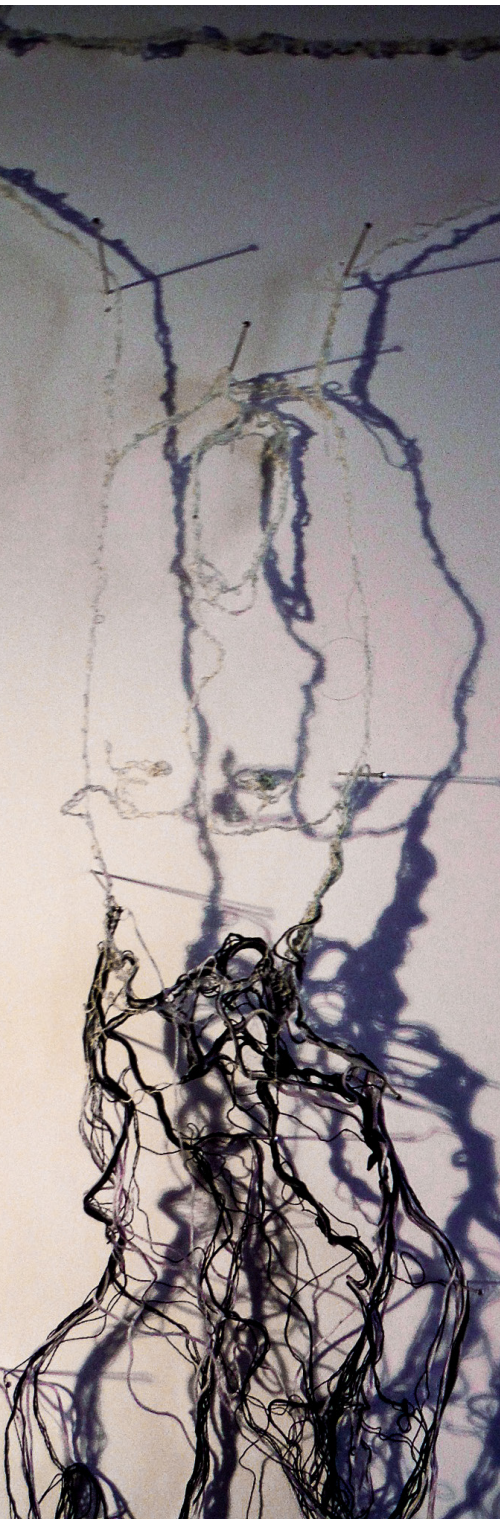
L'expérience banale et quotidienne de constater la présence d'ombres dues à une lumière se déploie en mise en scène dans le cadre d'une exposition. Une expérience de la fragilité et de la menace d'une disparition de ces mêmes ombres s'opère. Le dessin insaisissable, généré par l'ombre devient l'objet de la recherche plastique. Il revient à l'origine, à cette figure première de Pline. Le travail s'est ainsi engagé par des lignes noires sur les pages blanches de carnets puis par des fils blancs pour se concentrer sur cette recherche première. Le plaisir des fils de couleurs viendra plus tard.

1 Henri Matisse, *Ecrits et propos sur l'art, Textes, notes et index établis par Dominique Fourcade*, (1972), Paris, Hermann Savoir : sur l'art, 2000, p. 66.

2 Jean-Luc Nancy, *Le Plaisir au dessin*, Paris, Galilée, Écritures/figures, 2009, p.9.

3 Ibid., p. 11.

4 Véronique Mauron, *Le signe incarné : ombres et reflets dans l'art contemporain*, Paris, Hazan, 2001, p 51.



L'ombre déclenche le désir de la capturer, non pas par une rapide graphie mais par la mise en scène même du phénomène que seul le regard peut cerner. Il s'agit bien d'une fiction pour donner à vivre ce suspens. Cette skia-graphè, « écriture de l'ombre », mortifie presque le dessin de couture en résidu, en dépouille.

Ce dessin-signe de l'ombre, tel un idéogramme, révèle le monde incertain des présences. Dans sa clarté il donne à voir l'absence proche et projette de la porter par sa présence. L'image se cherche dans une *dynamis*, une recherche plastique là où le regard tremble.

Les reproductions imprimées des réalisations dans ce mémoire sont des traces. Cette évidence veut souligner que les images renvoient à la disparition de l'œuvre étant donné que les dessins-coutures sont ensuite rangés dans des pochettes, la structure démontée, le lieu désinvesti et la lumière rallumée. Dans un premier temps la photographie permet, comme l'a défini Roland Barthes, de garder une trace du « ça a été¹. »

Mais la *photo-souvenir* est une sélection qui montre un moment de tension que j'ai capturé² : « cela que je vois, s'est trouvé là, dans ce lieu qui s'étend entre l'infini et le sujet (opérateur ou spectateur) ; il a été là, et cependant tout de suite séparé³. » S'effectue donc un écart. Le « ça a été » photographié devient l'indice d'un réel⁴, le prolongement de la recherche plastique et tend vers l'expérience visuelle que je souhaite pour le spectateur.

Il y a donc double mise en scène de la disparition :

- Les *Fils-figures* présentées avec leurs ombres mouvantes et éphémères.
- Les *Fils-figures-souvenirs*, telles des figures de la figure, comme propositions d'un figurable

Ainsi se joue une fiction pour modeler les possibles de la plasticité des figures absentes. La racine latine commune de « figura » et de « fictio » signifiant « façonner, modeler » rejoint les deux propositions. Ce dernier temps de l'image, après l'installation-projection donnant un statut particulier aux reproductions visuelles sera développé plus tard.

Mais revenons encore à ces figures cousues dans un recommencement et tentons d'approcher ce qui apparaît.

Capucine B., *Double absence*,
Fils-figures-souvenir, 2015

1 Roland Barthes, *La chambre claire*, Œuvres complètes, Tomes V 1977-1980, Paris, Seuil, 2002, p. 851.

2 La prise de photo s'effectue à la volée en capturant les instants, dans la pénombre, qui défilent devant moi. Je découvre ensuite les photos et choisis celles qui me touchent, me poignent selon le terme du punctum (qui est aussi « une piqure, petite coupure et aussi coup de dés »). La perception incertaine des trois figures superposées arrête mon regard et tend vers le trouble recherché d'une disparition partielle d'une des figures ou de leur dispersion.

3 Ibid., p. 851.

4 Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, p. 40.



2 La tentative d'un figurable

2.1 « La floraison plutôt que la fleur¹. »

Citer Jacques Rancière est un appel à ne pas chercher un figurable qui pourrait être cerné, défini. Il s'agit de retrouver le tissu d'expérience sensible au sein duquel cette figure s'est produite. Ces têtes sont apparues d'abord par une pratique graphique réalisée au quotidien sur les pages de carnets. La devise : « Pas un jour sans un trait² » a été investie pour arracher dix minutes de dessin dans une journée occupée par un travail, enseigner les arts plastiques au collège, et par mon rôle de mère de deux garçons.

Cela a commencé en 2015 pour s'engager à nouveau dans une démarche de création, se relancer et se laisser porter par ce qui allait advenir. Après une période de tâtonnements, de recherches, s'appuyant souvent de modèles trouvés lors de visites d'expositions ou au hasard d'idées en fin de journée, ont émergé des formes de faille, de graphies nerveuses. Ces petites séances graphiques ont rencontré les périodes où j'étais prise de fortes migraines. Tenter de figurer ce mal de tête vertigineux avec des yeux douloureux et les sensations d'un crâne qui implose a fait jaillir des tracés et une tête renversée, des cheveux pendants, des yeux vides et une bouche criante. C'est moi qui ai mal, qui dessine, qui crie sur le papier. Je l'ai trouvée le 10 octobre 2015 après de nombreux essais de lignes sinueuses envahissant la page, et je ne l'ai plus lâchée.

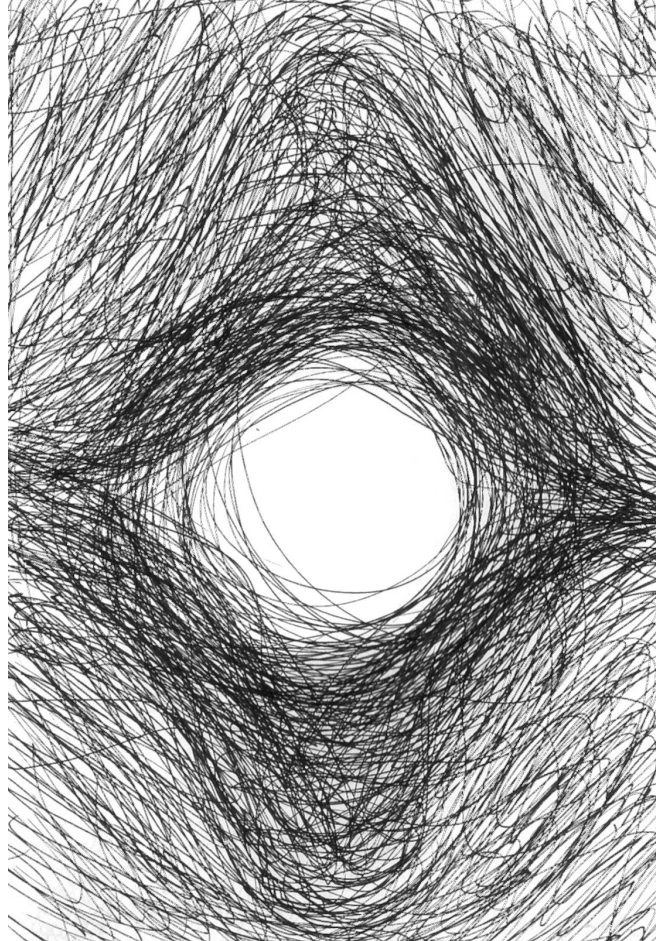
Le plaisir du dessin à l'envers m'a libéré de la ressemblance attendue d'un visage. Le plaisir d'un dessin en une ligne continue m'a libéré d'une construction graphique. Le plaisir de tracer la chevelure renversée a libéré ma main de sa rage, de sa douleur. Le plaisir du tracé de l'ovale en bouche m'a libéré d'un cri désiré mais retenu.

Ce plaisir au dessin a ouvert une série de tentatives d'un figurable. Un plaisir rendu possible parce qu'il n'est pas question d'être dans la *mimésis* de mon apparence. L'acte de dessiner, tel un remède ou une magie, espère faire sortir de ma tête les douleurs de la migraine. Le dessin dure à peine quelques minutes, une décharge, une libération qui se répète et se figure.

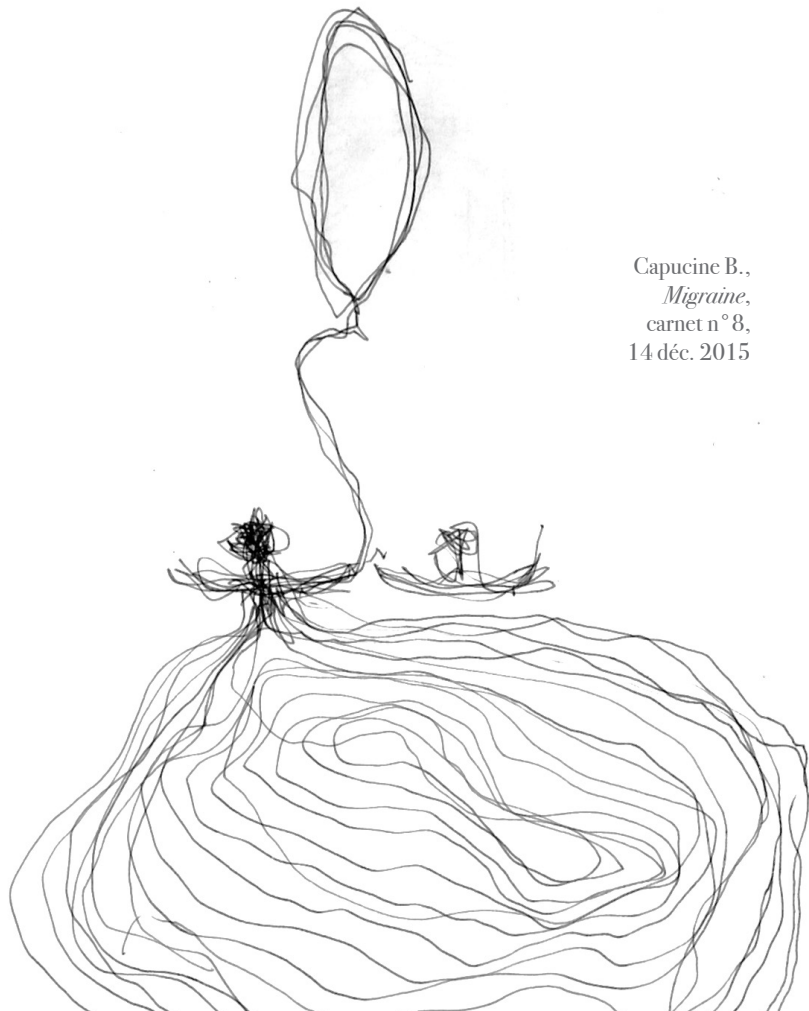
Capucine B., *Tête en bas*,
14 nov., carnet n° 7, 2015

1 Jacques Rancière, *Aisthesis*, Paris, Galilée, La philosophie en effet, 2011, p. 76.

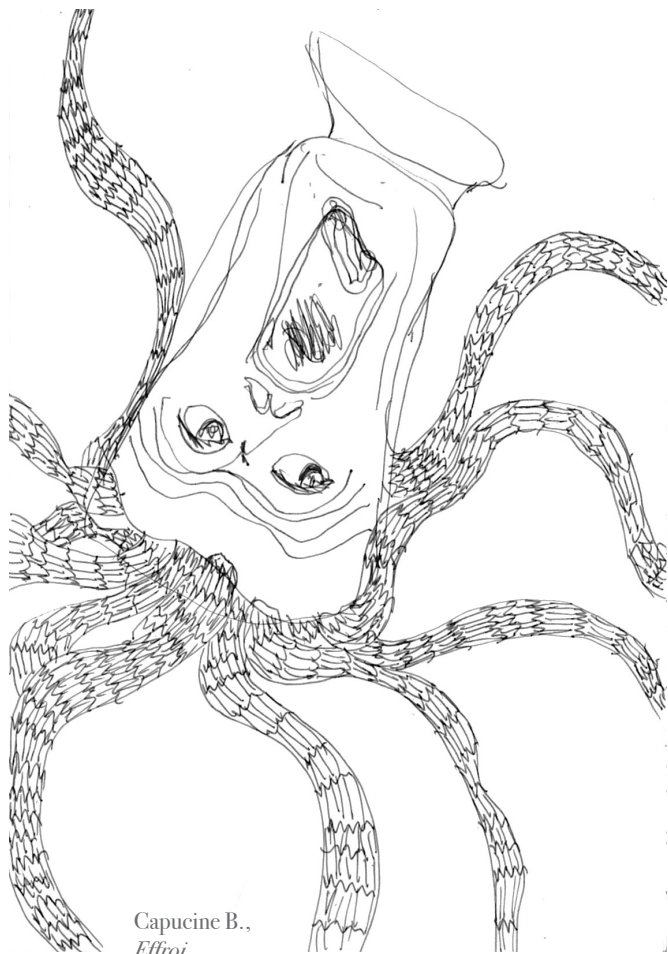
2 Plinie L'Ancien, *Histoire naturelle XXXV, La Peinture*, Paris, Les Belles Lettres, Classiques en poche, 2002, p. 75. « Apelle avait une habitude à laquelle il ne manquait jamais : c'était, quelque occupé qu'il fût, de ne pas laisser passer un seul jour sans s'exercer en traçant quelque trait ; cette habitude a donné lieu à un proverbe », à savoir « pas un jour sans une ligne. »



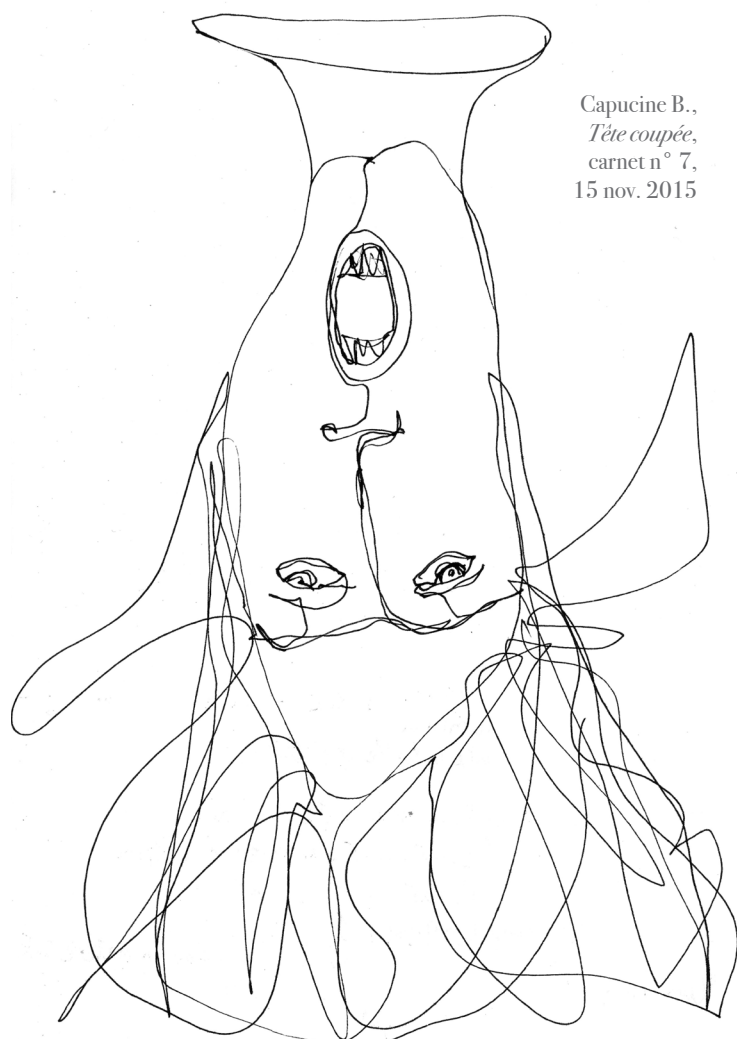
Capucine B., *Mal en point*,
carnet n° 3, 16 juin 2015



Capucine B.,
Migraine,
carnet n° 8,
14 déc. 2015



Capucine B.,
Effroi,
carnet n° 7, 14 nov. 2015



Capucine B.,
Tête coupée,
carnet n° 7,
15 nov. 2015



Capucine B., *La Rouge, Fils-figure-souvenir*, 2015

2.2 Un état en soi et une actualité

Ce plaisir libérateur s'est fait l'écho de deux autres douleurs, découvertes en deux temps : l'une dans l'actualité et l'autre à posteriori dans le passé blessé d'un deuil. Ce motif se reforme en couture de fils rouges et dégoulinants pour le liquéfier. Première apparition de la couleur, le rouge sang, le rouge colère mêlée de peur.

L'horreur des attentats du 13 novembre 2015¹ a fait resurgir le traumatisme de celui de Charlie Hebdo². Le souvenir des réactions de soumission de certains élèves perçues lors de mes cours, ont été une onde de choc. Le sens de mon métier d'enseignante en arts plastiques s'est confronté à des remarques telles que : « Ils l'ont quand même bien cherché avec leurs dessins. » Toute retournée, je devais défendre le droit fondamental de tout artiste à dessiner ce qu'il veut, « sans chercher la mort ». Toute tremblante, je comprenais l'enjeu de mon rôle auprès d'adolescents face à ces violences. Ce choc a fait tordre et rougir ma figure. Elle est devenue une tête coupée : plus d'épaule mais un cou tranché, des lignes encore plus directes et un air de Méduse, figure mythologique de la pétrification horrifiée. Petite révolte griffonnée sur le carnet, mon cri de douleur et de chamboulement rejoint le cri sourd de chacun à ce moment-là.

Résonance.

Les lignes de fils, couleur sanguine, lie de vin et noire, se tordent, se collent. Elles giclent presque d'un visage à tendance expressionniste. Elles se dédoublent en ombres portées pour prolonger le réseau linéaire désordonné et rend compte d'un tremblement émotionnel.

La proposition résonne avec *Le Cri* d'Edvard Munch. Cette peinture d'un cri muet, sans fin, c'est le trou de la face dans un paysage fuyant aux couleurs criardes. Elle fusionne une figure et un fond devant laquelle je ressens une angoisse profonde. Mais l'artiste, à propos de ce cri, inverse le mouvement intérieur vers l'extérieur. Il écrit : « je ressentis comme un cri transpercer la nature - j'ai cru entendre un cri. J'ai peint ce tableau - peint les nuages comme du vrai sang - les couleurs criaient³. »

Ses couleurs mélangeant teintes saturées et désaturées, ses courbes sinueuses, le visage devenu crâne participent à ce visible assourdissant de cette œuvre-manifeste devenue la figure du cri dans un apparaître en suspens. Cette inclusion entre un paysage réel et un état en soi questionne ce que l'on ne peut pas dire et un rapport au monde comme un tout révélant l'invisible. Son projet de peindre des « êtres vivants qui respirent et qui sentent, qui souffrent et qui aiment⁴ » révèle son désir d'authenticité et sa volonté d'objectivité. Être au plus près d'un soi ou d'un réel est cette ligne de fuite à laquelle je suis sensible. La figure rouge entremêlée noue aussi un rapport avec ce qui déborde une émotion et voudrait « être l'invisible au creux du visible⁵. »



Capucine B., *La rouge*,
Fils-figures-processus, étape
de la suspension, 2015

1 Les fusillades et des attaques-suicides revendiquées par l'organisation terroriste État islamique au Bataclan, dans les rues du 11^e et 12^e arrondissements et au Stade de France à St Denis.

2 L'attentat contre Charlie Hebdo est une attaque islamiste perpétrée contre le journal satirique le 7 janvier 2015.

3 Edvard Munch, *Écrits*, Paris, Les presses du réel, « Dédalus », trad. norvégien Luce Hinsh, 2011, p. 29.

4 Edvard Munch, op cit., phrase issue du Manifeste de Saint-Cloud, p. 18.

5 Maurice Merleau Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, Tel, 1964, en pdf sur *monoskop.org*, p. 53.

2.3 Vers le figural



Maider Fortuné, *Totem*, 2001

La chevelure excessive, pendante et emmêlée tente de se soustraire à la figure pour n'être que sang, « jet de couleur », dégoulinures et tremblements. Le positionnement à l'envers cherche l'hésitation première du regard dans le frémissement des lignes présentes, dans un affolement visuel du désordre des fils, dans un écorchement filigrane, vers le figural : « Là où quelque chose fait craquer le sens, le lézarde¹. » Les images des *figs-figures-souvenirs* des installations retrouvent cette disjonction entre leurs présences en vertige de fils noués et leur dédoublement en ombres éphémères et mouvantes. Elles sont le signe d'une intention d'être au-delà d'une figuration mais aussi d'une analogie.

La découverte de l'œuvre *Totem* de la vidéaste Maider Fortuné², vidéaste, fait écho à la recherche. Son insistance lors de son intervention à vouloir plonger le spectateur dans l'obscurité d'une projection afin de lui permettre un lâcher-prise a retenu mon attention. Une figure centrale, son visage, en plan fixe traverse l'écran de bas en haut. La vidéo nimbée dans un univers noir et blanc révèle sa démarche de transfiguration. Son visage pris comme modèle devient un double qui la défigure en une espèce de spectre mouvant, devenant clownesque (le nez se transformant en nez rond du clown ou en truffe de chien), ou macabre (la multiplication du regard révélant les orbites de plusieurs crânes ou les joues qui s'allongent et se creusent en visage de cadavre). Le noir et blanc très contrasté et le ralenti de la vidéo permettent ces écarts et ces glissements dans le figural.

La temporalité du visionnement de la vidéo m'a rappelé le désir de ce temps de la découverte dans la pénombre des fils-figures traversées d'air et de lumière. Ce temps participe à cet espace d'incertitude où le spectateur se laisse porter par son regard et ses pensées. Le poème de Stéphane Mallarmé, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, a été une expérience de cette profondeur en acte avec l'espace qui le traverse. La lecture de ce texte a transporté le regard dans le vertige du vide entre les mots qui me poussaient à m'agripper aux phrases et aux sons comme une somnambule émerveillée.

Une phrase, forcément mal écrite ici, a émergé de cette fulgurance d'écriture-pensée :

« Rien n'aura eu lieu que le lieu excepté
peut être une constellation³ »

1 Interface 2016-2017 de Paris 1.

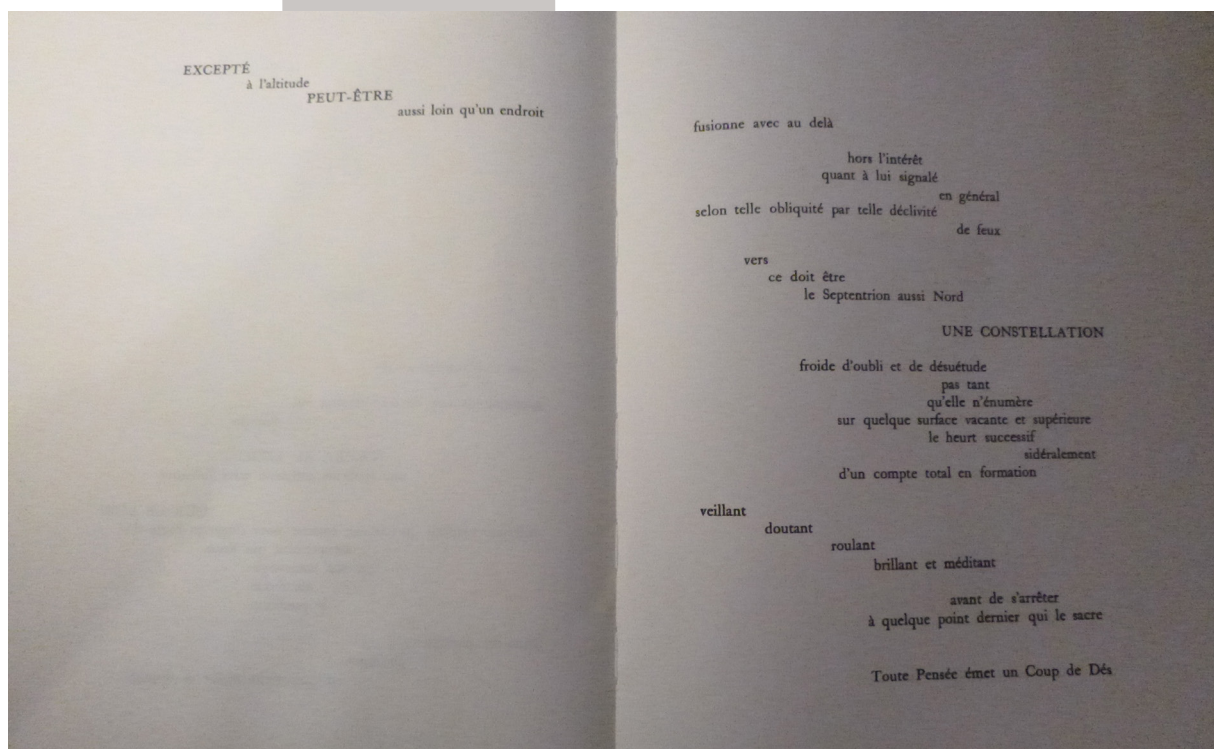
2 Dominique Chateau, in *Dictionnaire d'esthétique, et de philosophie de l'art*, sous la direction de Jacques Morizot et Roger Pouivet, Paris, Armand Colin, 2007, Le figural, p. 198.

3 Stéphane Mallarmé, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, (1914), Paris, Gallimard, 2011.

L'écriture s'inscrit dans l'espace autant que dans les mots. L'air s'imisce et donne du sens. Les mots sont suspendus dans les blancs du papier pour constituer ce poème en filigrane évoquant une constellation. Ce dispositif renvoie à la préexistence mais aussi à un nouvel espace, un nouveau souffle comme si le sens traversait les mots invisiblement, comme si le sens traversait les figures invisiblement.

Comme le rappelle Olivier Schefer¹, la notion de figure porte en elle une ambivalence. La première signification de « figura » désigne « la forme plastique extérieure². » Mais il a bien fallu que le « modeleur impose la figure à la chose³. » Ainsi la notion de figure peut être entendue comme figure-visage, figure-plastique (sans oublier la figure-rétorique mais qui n'est pas retenue ici) sans être fusionnelle puisqu'elle se trouve entre les deux « tout à la fois forme extérieure, ou aspect visible d'une chose, et modèle abstrait⁴. »

Que ce soit les installations-projections dans l'obscurité ou le geste même de couture en piqué libre, cet entre-deux veut faire exploser la figure, trouver la *mimésis* et tenter de reconfigurer le figuré. La figure comme sculpture, qui émerge du sens latin de « figura » comme « structure », façonne un espace, une chose que l'on ne peut entendre, le cri, mais aussi, on le verra, la douleur du deuil. Le cri muet, avec sa bouche ouverte, les trouées de la chevelure et de la peau en sont l'écho, la sortie.



Stéphane Mallarmé, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1914

1 Olivier Schefer, *Variation figurales*, in *Figure, Figural*, sous la direction de François Aubral et Dominique Chateau, Paris, L'Harmattan, Ouverture philosophique, 1999, p. 286.

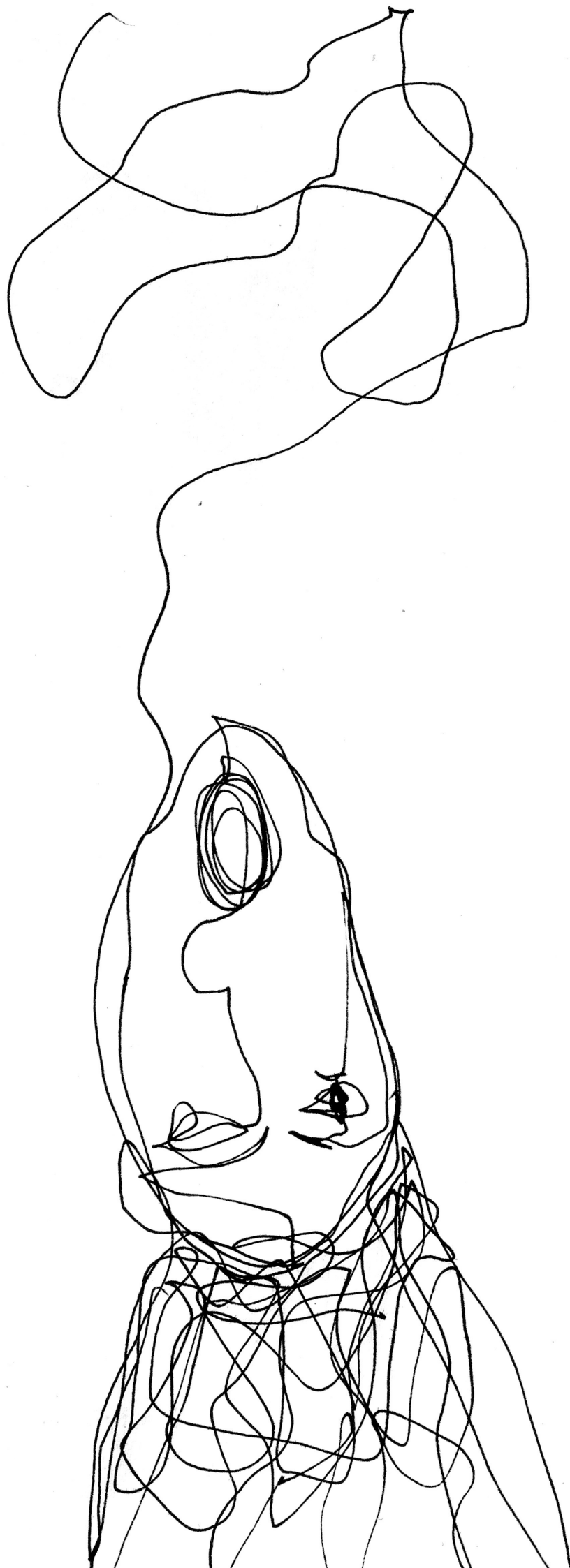
2 Ibid., p. 286.

3 Ibid., p. 287.

4 Ibid., p. 287.



Capucine B., *À la renverse*, dessin sur carnet n° 8,
stylo encre noire sur papier, 14, 5 cm x 21 cm, 12 déc. 2015







urdir la figure

Dessiner
Casser la gueule
Tordre le cou
Convulser la bouche
Tortiller le nez
Trouer les yeux

Tirailleur les cheveux

Attacher le cri

Coudre
Donner des coups,
Suturer des jets de fils
Passer sur la figure

Ravauder encore

Retrouver encore

Ligaturer encore

Comprimer l'explosion muette

Immerger

L'eau
Noie la tête
Dissout le cou
Bouleverse la bouche
Effondre le nez
Disloque les yeux
Éparpille les cheveux
Engloutit le cri

Flottaison meurtrière
Immersion nourricière
D'un ange, d'une sorcière
D'une Ophélie, d'une Méduse
Oser jouer avec
Manipulations

Pénétrer ou caresser ?

Étirer ou faire danser ?

Rythmer le cri

Émerger
Raccommoder la gueule
Tirer le cou
Écarteler la bouche
Déplacer le nez
Retrouver les yeux
Répandre les cheveux

Ouvrir le cri

Oui
Suspendre

Qu'elle pende comme **une dépouille**
Qu'elle affiche sa défaite

De n'être que **le reste d'un cri**
De naître que le restant d'une vie



Capucine B., *Ophélie*, Fils-figure processus, étapes du dessin, carnet n° 15, de la couture, de l'immersion, du séchage

3 Un portrait troublé

En ne dessinant pas de tête précise, je donne place à un excès de défigurations, par les transferts multiples du processus de création : le dessin, la couture, l'immersion et la suspension. Même quand il s'agit de donner forme à Ophélie, le personnage féminin de la pièce de Théâtre, *Hamlet*, de William Shakespeare, il n'est question d'aucun portrait, d'aucun visage issu d'un modèle existant. Puisqu'il ne s'agit de personne en particulier. Une puissance explose en lignes et en fils comme le révèle l'essai poétique, *Ourdir la figure*. Souvenons-nous que l'origine du dessin est une tentative d'éliminer la douleur migraineuse grâce à ses vertus graphiques. Quand se pose la question : « qui est-elle ? », je ne me donne pas la peine de chercher. La notion de puissance s'entend au sens d'un acte exutoire comme une force d'émancipation et non comme un rapport de pouvoir maître-esclave. Ainsi la figure n'est pas un personnage, mais un objet de tension, un prétexte humain pour entrer en action et tendre vers une relation avec le futur regardeur, l'Autre. Même si celle-ci n'est que lambeaux, violence en fiction, la figure se constitue pour ensuite être en attente d'un futur : le face-à-face avec le spectateur qui lui « donnera » ses ombres.



Capucine B.,
Série *Ophélie, Fils-figure-souvenir*, 2017

3.1 Visage ou figure ?

Convoquer Emmanuel Levinas va nous aider à distinguer le visage de la figure, tout en tenant compte des enjeux différents entre un philosophe traitant la notion de l'éthique et ma recherche.

Quand il écrit : « Le visage est signification sans contexte. Le visage est sens à lui tout seul¹. » l'auteur donne une toute autre dimension à la relation au visage, à l'Autre et provoque une remise en question des *figs-figures*.

Quand je dessine-couds ce visage-yeux-nez-bouche, cela renvoie à un être. Cet essentiel de l'individu, de l'Autre ou de moi permet de sortir de tout rapport social, de toute signification. « Il est l'incontenable, il vous mène au-delà². »

Retournement de terme, de vocable, mais pas d'enjeu, les figures cousues sont des « visages cousus » puisqu'ils permettent de se dégager de toute adéquation à une vision porteuse d'un savoir, d'un contrôle. Emmanuel Levinas précise : « je pense plutôt que l'accès au visage est d'emblée éthique. Le visage est ce que l'on ne peut tuer, ou du moins ce dont le sens consiste à dire « tu ne tueras point³. » La référence au sixième commandement du Décalogue, origine de la pensée judéo-chrétienne occidentale, permet au philosophe de citer l'interdit fondateur de notre civilisation, mais aussi comme outil de recherche ontologique. Ce rapport

d'essence, de relation à autrui questionne, retourne les défigurations fictionnelles de la démarche artistique. Je devrai donc nommer mes réalisations des « fils-visages ». Les coutures filigranes sont présentées, suspendues, dans la droiture même du visage, dans sa verticalité essentielle. Elles donnent à voir leur fragilité par leur aspect sans contenance, ne tenant qu'à un fil. Mais cet « incontenable », concept d'une phénoménologie selon Levinas ne se résout pas dans ce parallèle un peu forcé entre une philosophie et les réalisations. La présentation de ce que l'on peut nommer aussi « têtes coupées » sans peau se cherche encore.

La pratique est investie d'une énergie agressive, le poème en fait écho. Voudrais-je tuer symboliquement le visage, l'être, l'Autre ? Suis-je dans l'interdit, hors de toute éthique ? Le trouble que provoque la pensée du philosophe m'incite encore à clarifier les enjeux. Le mot « visage » n'est jamais apparu lors de la pratique. Je dessine, couds, plonge et suspends des figures. Je tiens à ce mot... alors pourquoi ? Les têtes suspendues tremblantes dans le vide et déplaçant leurs ombres sont de l'ordre du visage. La démarche plastique se veut la manifestation d'une échappée d'altérité et l'accueil de son étrangeté, mais commence par l'attaque d'une figure.

Le mot « visage » est trop doux dans son dénuement, sa fragilité. Emmanuel Levinas le dit : « Le visage est exposé, menacé, comme nous invitant à un acte de violence⁴. » Il est trop facile à maltraiter, il ne m'intéresse pas. Le son du « g » est trop glissant, sans accroche, comme le mot « nuage ». Alors que le mot « figure » déclenche tout de suite en moi une dynamique d'attaque, avec l'expression « je vais lui casser la figure ». Quand je la dessine, je griffe le papier. Quand je la couds, je transperce le tissu. Quand je la plonge, je l'enfonce dans l'eau, et la noie. Et quand je la suspends, elle pend lamentablement, ne tenant qu'à un fil. Le son du « g » guttural, résiste et confirme ma fougue sur une « gueuse ».

1 Emmanuel Levinas, *Ethique et infini, Dialogue avec Philippe Nemo*, Fayard/France Culture, Livre de poche, 1984-2016, p. 80.

2 *Ibid.*, p. 81. Le chapitre II le développera au plus près.

3 *Ibid.*, p. 81.

4 Emmanuel Levinas, *Ethique et infini, Dialogue avec Philippe Nemo*, Fayard/France Culture, Livre de poche, 1984-2016, p. 80.

S'il y a figure, il y a émergence d'une violence et tout devient cohérent. Toute l'agressivité gestuelle dans la démarche plastique n'est que lutte pour se dégager de la figuration, « du processus de solidification de ce qui ne peut se réduire à une figure-identitaire de la représentation¹. »

Je veux « casser la figure », comme « on casse la gueule ». Ces actes font émerger le visage, pour sauver l'Autre, pour survivre à une identification et trouver une tête coupée. « En effet, si voir c'est imposer une figure au visage, alors voir est violence faite au regarder puisque ramener l'autre au même c'est réduire la singularité à l'identité². »



Capucine B., *Double absence*,
Fils-figure-souvenir, 2015

¹ Jacques Cohen, *Figure et violence, visage et non violence (art et enseignement)*, dans la revue de Bernard Lafargue, *Figures de l'art, l'art des figures 5*, Revue d'études esthétiques, publications de l'université de Pau, octobre 2001, p. 244.

² *Ibid.*, p. 244.

3.2 Figure ou tête ?

L'œuvre d'Alberto Giacometti est l'exemple à point nommé pour donner à voir cette tension. À la remarque d'André Breton, lors d'une interview : « Tout le monde sait ce qu'est une tête » l'artiste avait répondu : « Et bien moi pas¹. » Nous allons voir que l'enjeu serait de refuser ce qui peut figer un dessin pour trouver le tremblement du vivant.

Le portrait *Annette* sera le détail de ce que l'artiste aura toute sa vie poursuivi. Ses œuvres, dont ce portrait, vont jusqu'au dénuement, où il s'agit de « gratter jusqu'à l'os, jusqu'à l'indestructible² », comme l'a exprimé si bien le poète Michel Leiris. Son inlassable tentative de s'ouvrir à l'autre a engendré une œuvre aux limites du visible. Dessiner, coudre « jusqu'à l'os » jusqu'à la limite du filigrane est la tentative de s'approcher d'un autrement être : ce qui apparaît quand les coutures se superposent à des images de leurs émergences.

Dans ce portrait d'Alberto Giacometti, les traits de peinture blancs et noirs, sur le visage d'Annette en gris, servent à rendre les détails mais ceux-ci le décolle du fond et du corps. Comme un être en suspens, le visage se creuse en même temps dans la temporalité des tentatives d'approche de l'artiste. Le regard du modèle, aux yeux grands ouverts, fixant droit devant soi, rappelle la frontalité du face-à-face à sa femme, à l'Autre. Cette tête constituée d'autant de lignes que de repentirs fait écho aux coutures tremblantes des nœuds cousus et aux ombres éphémères. Le fond d'un ton ocre, mêlé à de nombreux coups de pinceau gris clairs et foncés renvoie à un espace de pure picturalité, « un point d'absence, une échappée d'infini par où s'indiquerait l'imprésentable donc l'irreprésentable, l'infigurable de l'altérité³. »

La notion d'agressivité associée à la figure renvoie au fait qu'elle me fait violence. Le figural serait dans l'anxiété de l'apparition et de la disparition dans le faire et dans la mise en scène finale qui fait trembler l'auteur. Garder le mot « figure » mais le greffer au mot « fils » dans la pratique plastique engagée, permet d'entrer dans la profondeur d'une peur viscérale.



Alberto Giacometti, *Annette*, 1961

1 Michel Van Zele, *Alberto Giacometti, Qu'est-ce qu'une tête ?*, film 1966, DVD Arte France, *Les Films d'Ici*, 2000, à 18 mn.

2 Citation lue lors de l'exposition *Leiris and Co*, au Centre Pompidou Metz, dans la salle concernant les écrits de Michel Leiris à propos des œuvres d'Alberto Giacometti.

3 Jacques Cohen, *Figure et violence, visage et non violence (art et enseignement)*, dans la revue de Bernard Lafargue, *Figures de l'art, l'art des figures 5*, Revue d'études esthétiques, publications de l'université de Pau, octobre 2001, p. 243.

3.3 Des possibles figuraux

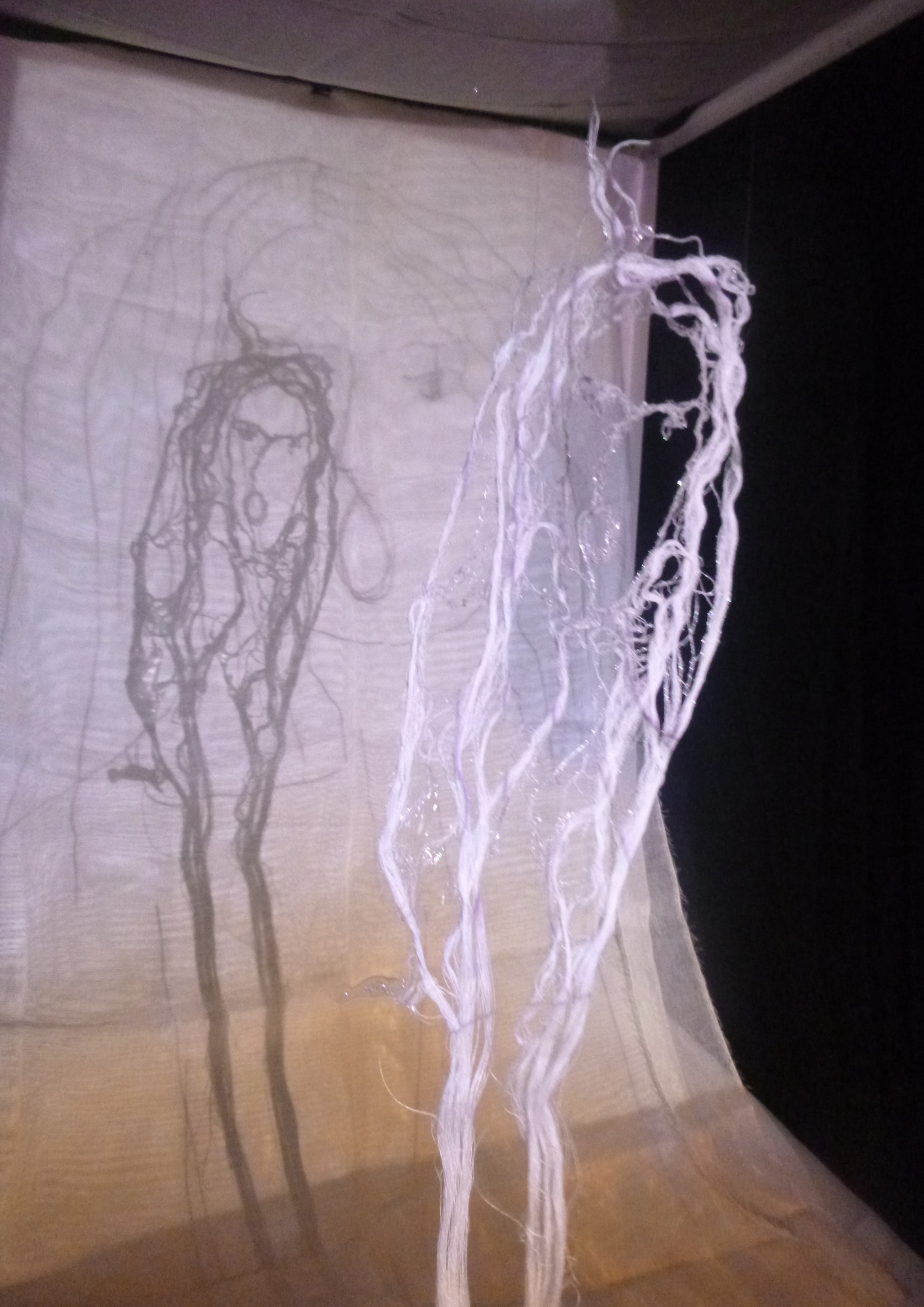
Le processus plastique d'immersion de la couture et de sa sortie du bain sont des événements liés à la notion de naissance. Ils contribuent à l'avènement des apparitions et disparitions de possibles des *fils-figures* , à la fois grimaçantes et à la fois merveilleuses, comme le révèlent le poème, *Ourdir la figure* , et la vidéo *Je dessine encore* . Les manipulations filmées sont le témoignage du processus de création sans mise en scène, sans répétition. Filmer, en tourné-monté, ce qui se passe dans l'intensité du geste créateur est comme entrer en introspection de ce qui se joue : une tension subie dans le corps même, durant ces deux étapes critiques mais aussi une sensation de puissance autant créatrice que destructrice.

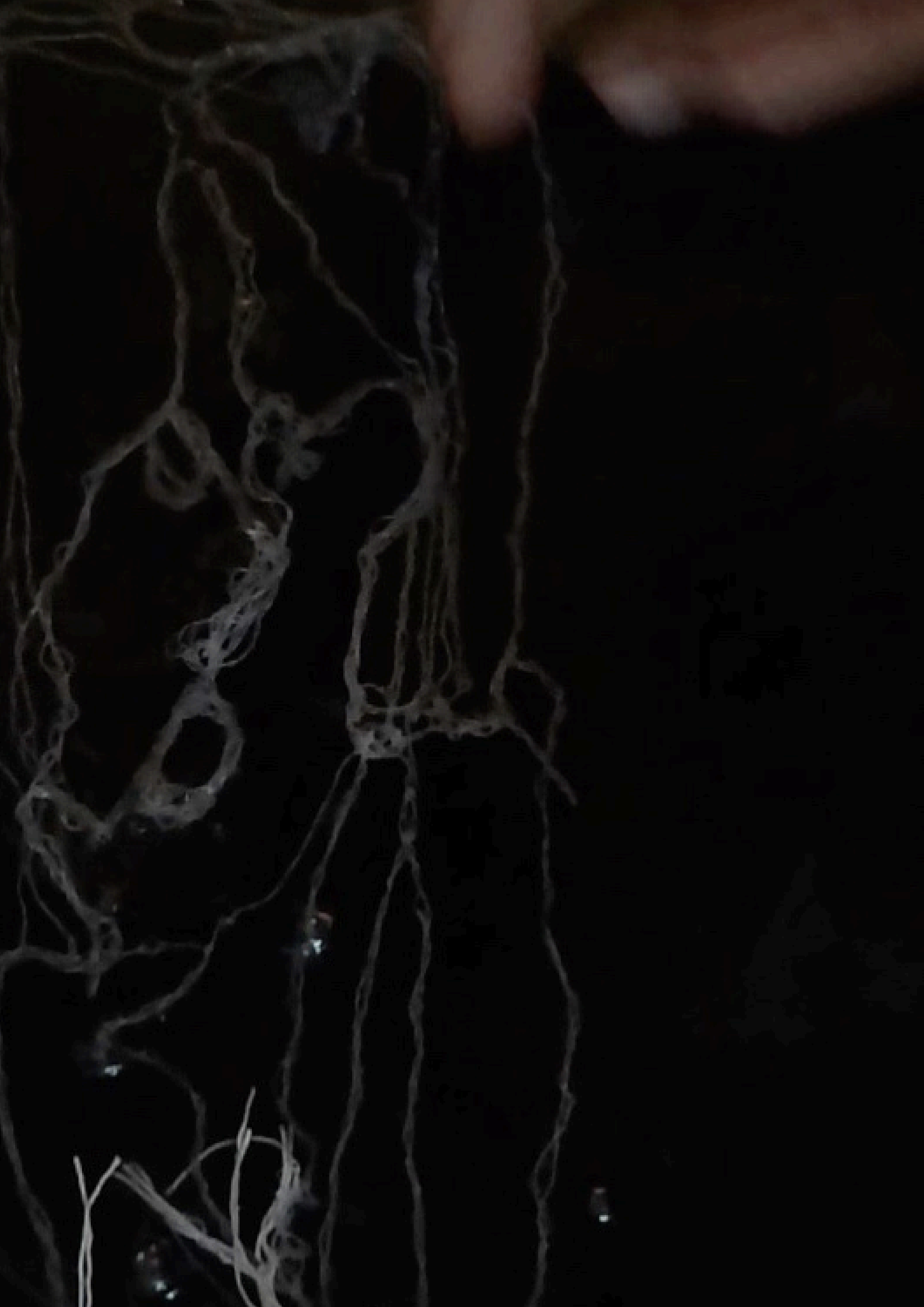


Capucine B., *Je dessine encore, Fils-figures-souvenir*, capture d'écran de la vidéo, 2017

Ces *fils-figures* sont comme des êtres à part entière, des « personnes¹ ». Elles s'inscrivent dans un réseau de vie entre leur prototype comme origine et leur destinataire dans une future exposition. Elles existent aussi dans le continuum des décisions que prend l'artiste sur l'œuvre en travail, sur l'œuvre en naissance. La *mimésis* se confond avec le rapport au culte des images, que l'on peut avoir même dans notre société occidentale et génère des « intentionnalités », une gestuelle, non dénuées de croyances.

1 Ref. Alfred Gell, *L'Art et ses agents, une théorie anthropologique*, Les presses du réel, 2009, p. 119.





S'agit-il de revivre la violence inhérente à toute naissance dans son intense fragilité, et son cri exprimant l'ambivalence de l'arrivée au monde tout autant merveilleuse que douloureuse ? Je me suis surprise à prendre l'acte de créer comme un acte de puissance. Dans le processus plastique s'immisce le plaisir de défigurer, de « maltraiter » les visages comme un droit de vie et de mort sur une créature. La dialectique du désir serait de l'ordre d'une domination pour répondre aux crispations ressenties au niveau du ventre et du cœur lors de la création des œuvres.

De l'angoisse subie à avoir peur de perdre mon dessin, je bascule dans l'agressivité. Je m'acharne sur les dessins-êtres flottants, en les immergeant, en les écartelant, presque comme des assassinats de formes. Ce temps de manipulations défigurantes ne dure qu'un temps, comme une échappée coupable, puisque l'issue de l'œuvre est un sauvetage, avec tous les gestes bienveillants de restauration, de réanimation, de reformation de la créature en *fils-figure* revenant au monde du figure-visage. Toutes ces naissances répétées font preuve de la fragile présence ou du possible figural et se questionnent dans un silence assourdissant.

Pour conclure ce chapitre autour des notions de visage, tête et figure, une émotion enfouie refait surface et trouble la recherche. Le mot « visage » est de genre masculin alors que je privilégie les mots « figure » et « tête » de genre féminin. Je les nomme parfois « mes nanas » comme j'ai le souvenir d'avoir entendu Niki de St Phalle nommer ses sculptures féminines frondeuses et joyeuses. La chevelure excessive des dessins-coutures insiste sur leur féminité comme la rondeur des formes de ses *Nanas*. Certaines sculptures font aussi appel à des figures féminines : Ophélie, la suicidée de Shakespeare, Méduse, la créature autant pétrifiée que pétrifiante.

Et le mot « fils » greffé à « figure » pour garder la spécificité de l'ambivalence en jeu, ne peut pas être ignoré. Le mot « fils » fait référence aux fils de coton, de soie et autres bobines pour la constitution des œuvres, mais aussi aux deux garçons, Anakine et Volmond que j'ai fait naître. Deux fils qui donnent mon statut de mère. Toute l'agressivité se canaliserait-elle sur le personnage social de la mère ? Symboliquement « Tuer la figure » serait manifester une lutte contre le statut maternel ? Mais lequel ? La mère que je suis ou la mère que j'ai perdue, décédée depuis quelques années ? Surgit un sentiment de révolte et de souffrance, celle de son absence, comme un cri de douleur depuis son décès.

A ce point de chute, les mots débordent la pratique plastique, ouvrent une dimension psychologique. La recherche ne veut pas tomber dans cette réponse si évidente. Pierre Fédida commence son livre, *L'Absence*, en nous avertissant : « La négativité de l'absence prend aussitôt valeur d'expression (...). Et la tentation est forte, il est vrai, d'assigner aussitôt à l'absence le contenu primordial – invoqué comme primitif ou originaire – de la séparation de l'objet maternel¹. »

Violence et absence ne feraient qu'un, mais l'enjeu ici serait d'approcher cette négativité comme réceptacle d'une pensée qui s'incarne en non-dit, en fils-figures suspendues. Autrement dit, comment se tissent une construction théorique et un contenu de représentation, comment se mêlent des mots et des visages représentés ? Ce nœud sera peut-être dénoué dans la recherche autour de l'acte de couture, héritage maternel mais aussi dans la mécanique d'entremêlement autant de fils de vie que de pensées.

1 Pierre Fédida, *L'Absence*, Paris, Gallimard, 1978, Folio essais, 2005, p. 15.

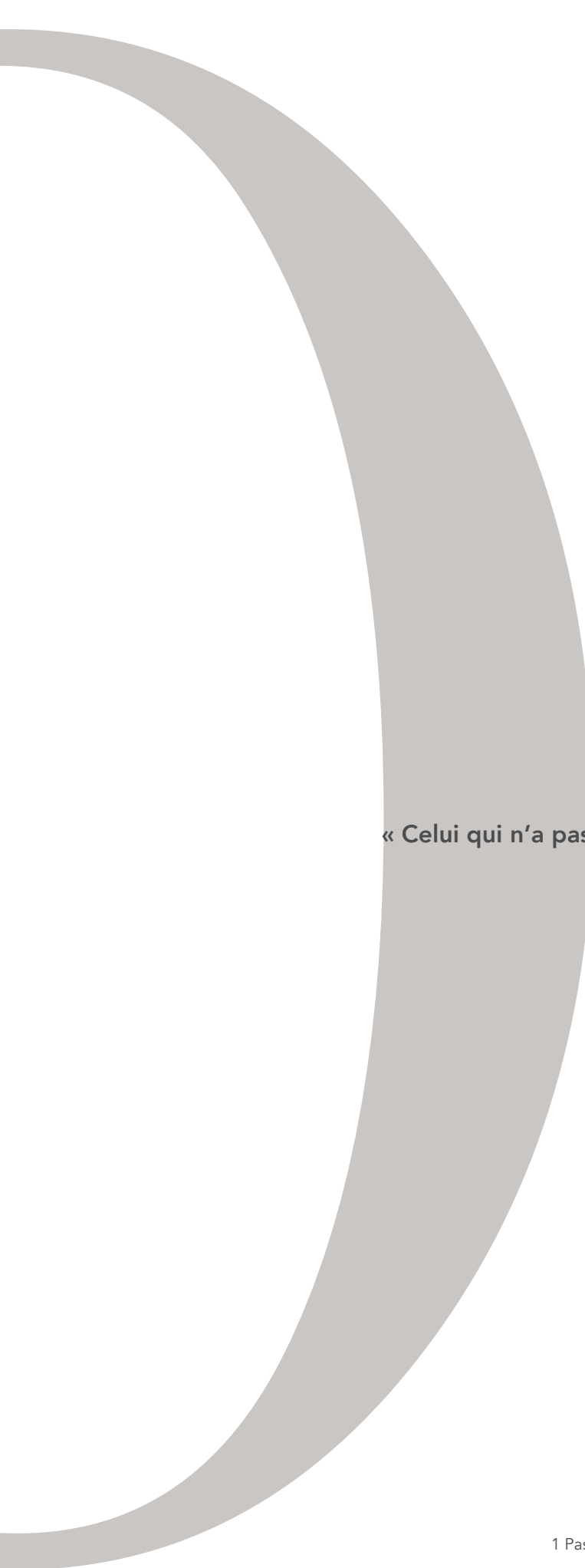


Capucine B., *Elle est au moins trois, Fils-figure-souvenir*, fils blancs, installation-projection, structure 1m x1m x1m, tissus voiles, vidéoprojecteur, dimensions variables, 2016



DÉNOUER
LES LIENS





**« Celui qui n'a pas débité son passé est condamné à le revivre.
Le réel n'est jamais une image de la réalité.
Le réel est l'énigme¹. »**

Pascal Quignard

¹ Pascal Quignard, *Les Ombres errantes*, Paris, Grasset, 2002, p 70

1 Un cas de figure : une certaine couture



Annette Messager, *Ma collection de proverbes*, détail, 1974



Ghada Amer, *You are a lady*, 2015

Si coudre est, selon la définition du dictionnaire : « assembler des parties libres, des morceaux par des points faits avec un fil passé dans une aiguille » alors mes coutures se coutent. J'assemble au moyen d'une machine à coudre des fils par des points constitués de fils. L'aiguille noue des nœuds qui deviennent fils-lignes de couture.

Le point nodal est là, je ne couds rien. Est-ce à dire qu'il s'agit de broderie, quand je détourne la machine ? Non plus, puisque broder est « orner une étoffe au moyen de fils ». La démarche élimine tout tissu. Il y a bien l'idée d'un tissu mais celui-ci est un film plastique d'acétate¹ qui se dissout dans l'eau après avoir servi de support à la constitution de la couture-couturée. La réalisation finale se veut fils emmêlés dans l'espace.

Il y a aussi le cas du napperon brodé. Il s'agit d'une broderie autonome posée sur une table d'un lieu étranger au mien. Cette technique d'ouvrage au crochet est maintenant possible avec ce tissu hydrosoluble et une machine à coudre. Elle ne concerne pas non plus ma pratique. Ces napperons, ou ces objets décoratifs en broderie, sont d'une origine que je ne connais pas, d'un héritage que je n'ai pas eu.

Malgré tout, cette pratique de la couture ou de la broderie nous fait remonter le temps. C'est faire référence à l'histoire ancestrale de cette technique, aux temps immémoriaux de la préhistoire, aux temps des héroïnes mythologiques telles que Pénélope, Arachné, ou aux femmes des siècles précédents fortement liées aux travaux textiles. Ce passé, symbole d'une certaine soumission, d'un asservissement de la femme hante peut-être le travail plastique mais se questionne puisqu'il s'agit d'un détournement de la couture.

La démarche artistique transpire de cette pratique au féminin mais ne lance pas non plus de message revendicatif comme peut le faire Annette Messager dans les années 1970 avec sa collection de proverbes cousus. Ou l'artiste américaine d'origine égyptienne, Ghada Amer qui, par l'utilisation des stéréotypes de la féminité, la broderie et le nu érotisé entre autres, perturbe les éléments puritains de la culture occidentale et islamique. J'ai toujours eu, face à ces œuvres contestataires, l'impression d'être dans la situation de « l'arroseur arrosé ». Ces démarches sont dans un paradoxe. Elles accusent mais participent aussi d'une double soumission de la femme, celle-ci brodant en quelque sorte l'image de sa propre aliénation.

¹ Tissu hydrosoluble : support, transparent, commercialisé pour stabiliser un travail de broderie soluble à l'eau.

L'ambiguïté est assumée et suggère une volonté de déplacement des identités, en brouillant les frontières comme celles de l'artisanat féminin et de l'art. Mais entre dénonciation et énonciation, ces œuvres pouvant amener à évaluer les possibilités d'échapper, à travers la production artistique, à certaines déterminations, peuvent-elles être dans une réelle subversion ?

Cette posture féministe engagée est admirée mais n'est pas réinvestie, étant peut-être dans une certaine liberté d'expression en France en 2017. Le débat reste ouvert mais ne peut se développer dans ce mémoire. Nous allons découvrir que les intentions se retournent elles aussi en un entremêlement de liens avec le féminin, la condition féminine et d'autres enjeux.

1.1 D'une pratique au féminin vers une façon de faire

Les seuls souvenirs de couture sont la figure de ma mère cousant mes robes de petite fille sage et ensuite les séances de couture ou de tricot avec elle à l'adolescence. Il y a bien eu un passage de mère à fille par la couture, un reliquat d'une éducation ancestrale du féminin : une mère qui garde sa fille auprès d'elle pour partager une pratique et du temps. Dans cet héritage familial s'inscrivent des réminiscences d'un certain contrôle.

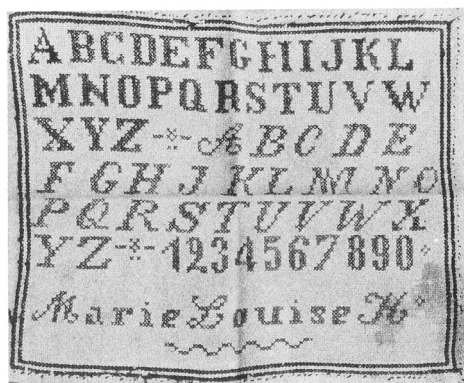
Yvonne Verdier, par son étude ethnographique¹ des fonctions des femmes comme celle de la couturière, nous apporte des indices de ce qui se joue dans cette pratique. Il semble que les travaux d'aiguilles s'inscrivent dans l'éducation des jeunes filles, les préparant à devenir des femmes et des mères au foyer respectables. « Le chapitre d'éducation commence à Minot dès l'âge de sept ans, par la leçon de tricot, une leçon de maintien ; « gênées », par « l'ouvrage » qui les tient tranquilles (alors que les garçons courent dans les champs). À douze ans, elles apprennent à lire, écrire, compter et dessiner sur leur marquette, leur talent se mesurant à la confection des points réguliers pour former chiffres et lettres, à la reproduction exacte des dessins, ouvrage qui a pu emprunter son nom à cette vertu féminine, la « patience². »



Letres pour drap, Minot, Collection Laboratoire d'anthropologie sociale

¹ Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire, la laveuse, la couturière, la cuisinière*, Gallimard, 1979. Étude ethnographique dans un village de France du nom de Minot au siècle dernier.

² *Ibid.*, p. 256.



Marquette, 1920, Minot,
Collection Laboratoire
d'anthropologie sociale

De cet enjeu d'éducation de la condition féminine d'un autre temps, ma pratique actuelle s'en libère en ayant recours à la machine à coudre, et donc à la réduction du temps « maintenu » à l'ouvrage et en détournant l'ouvrage lui-même de sa fonction utilitaire. Il n'empêche qu'il reste une indicible filiation du dessin qui forme un enjeu du passage de la jeune fille à la femme, une future vie, et une identité.

Cette marquette, tel « un bréviaire armorié, résume tout l'avenir des filles, ce qui les attend : une vie de jeunes filles chargées de devoirs religieux et d'espoirs amoureux, et au bout...le mariage¹. » Ce petit carré de tissu brodé est « selon Littré, un modèle pour guider dans l'apprentissage de la marque du linge². »

Le mot vient donc de l'acte de « marquer » les pièces du trousseau de mariage. « Le point de marque » est un point de croix cousu de fil rouge sur le linge blanc des draps.

La symbolique éclate. L'acte de couture correspond donc au destin biologique féminin, dès lors qu'elles commencent à marquer périodiquement leur linge de sang, elles brodent, alignent des dessins de croix qui vont constituer leur identité de future femme-mère. « Comptant les fils pour tracer et aligner leurs croix, c'est autant à compter qu'à écrire que sont conviées les filles qui ont leurs premières règles par cet exercice, car marquer c'est désormais compter ces jours-là³. »

Ouvrager les fils serait cet écho au sang menstruel, à la mémoire de la loi du corps féminin, aux enjeux du passage de la jeune fille à la mère. Ces fils deviennent lettres et chiffres, lignes et sang, perpétuent un nom, une lignée, une famille, un lien d'humanité.

Cette marque, tout à la fois signe et mot comme un idéogramme, se retourne vers les *fils-figures*. Ces coutures manifestent la discipline d'une reproduction et le procès physiologique du corps de la jeune fille qui se transforme pour donner la vie. En comprenant l'attachement des mots liés à la mère et à la couture, il s'agit de faire le procès de son rôle de reproduction, du statut de future mère lié à sa propre mère.

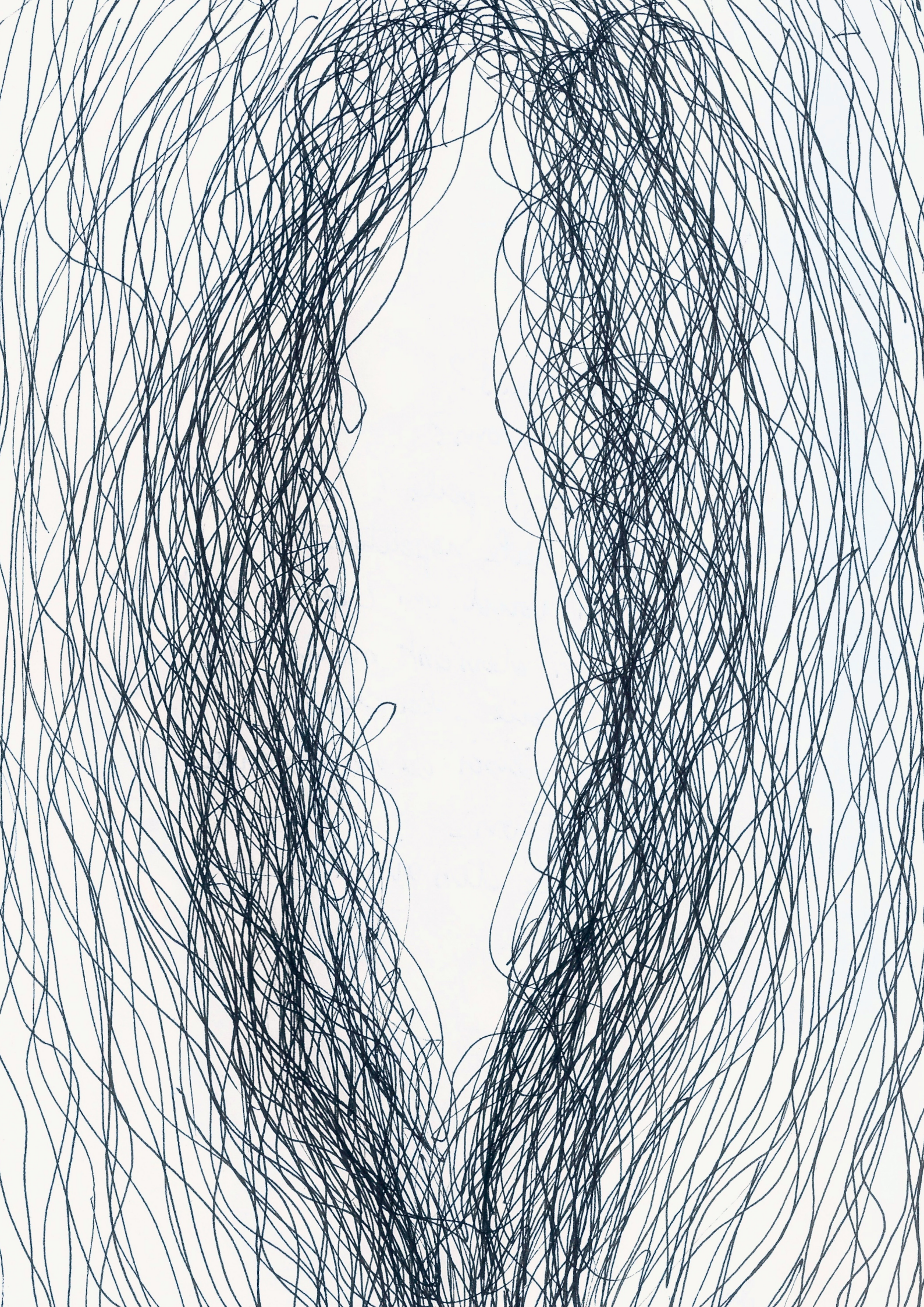
La lignée maternelle se figure de fils de soie et de coton et en êtres, absents ou à venir.

1 Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire, La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Gallimard, 1979.

2 Ibid., p. 256.

3 Ibid., p.186.

Capucine B., *La faille*, dessin sur carnet n° 2, stylo encre noire sur papier, 14, 5 cm x 21 cm, 23 juin 2015





**La
suture
du
vivre**

Fille
née par césarienne
Trouée du ventre maternel
Toutes les deux sauvées

Ses deux **fil**s nés par césarienne
Trouée de son ventre maternel
Tous les trois sauvés

Fille sortie du ventre recousu
Mère
au ventre par deux fois recousu

Les voies naturelles ne se sont pas ouvertes
Dans un autre temps
Morts certaines

Inciser la peau
Donner la vie
Suturer la peau
Garder

la vie

L'incision du naître
La suture du vivre
L'indécision
du corps

Mystère
de
vie

1.2 La machine à coudre, machine à nœuds

L'acte de coudre s'investit dans une démarche du raccommodage pour suturer une béance. Il est une tentative de fermer les trous d'un tissu violenté, celui de la peau du ventre. Coudre serait de l'ordre d'une souffrance : celle de la fille devenant mère, avec son héritage maternel associé au mystère d'une intervention chirurgicale, et celui de la fille ayant perdu sa mère décédée depuis 4 ans. Les mots se sont bousculés en poème, *La suture du vivre*, comme un flot d'émotions avant toute analyse. Il n'y a pas d'explication médicale au blocage du corps. Le col de l'utérus qui ne se dilate pas, exige une césarienne en urgence. Le savoir de la science ne répond pas de ce mystère. Le corps a eu ses raisons a eu le dernier mot. Sans intervention chirurgicale, le corps aurait décidé la mort de la mère et du fœtus. Pourquoi ? Les questions restent sans réponse.

Au-delà du traumatisme personnel, je pense à toutes celles, mortes en couche, pour les mêmes causes depuis la nuit des temps et peut-être encore aujourd'hui dans d'autres pays que le notre suréquipé.

Trouer un tissu éphémère tout en générant des nœuds et des interstices révèle une présence de fils en suspens dans l'espace. Le recours à la couture pour donner vie à des êtres de fil se joue comme suture et survie. La phrase de Louise Bourgeois : « Art is a guarantee of sanity¹ (l'art garantit la santé mentale) », inscrite au fronton de la cellule *Precious Liquids*, vue lors de l'exposition à Beaubourg, renforce le rôle de l'art. Sa pratique, elle aussi, n'est qu'une sorte de mise en ordre physique à partir d'un désordre émotionnel. Ses écrits insistent sur ses traumatismes d'enfance et font le lien avec son choix de devenir artiste « pour trouver un moyen de survivre à son enfance². » Quand elle répète que « l'art est simplement l'un des moyens d'atteindre un équilibre-de devenir quelqu'un de sociable³ » il ne s'agit pas d'une thérapie mais d'une transmutation d'émotions en formes concrètes.



Louise Bourgeois, *Precious Liquids*,
(*Liquides précieux*), 1992

Se retrouver dans une de ses cellules donne l'impression d'être dans un lieu où l'artiste déroule la trame de ses souvenirs et de ses affects et nous laisse dans une expérience liée à la mémoire, la fragilité et l'isolement de l'individu. Cet espace sombre et clos, composé d'un réservoir cylindrique d'eau en bois de cèdre est un réceptacle pour recueillir des « liquides précieux ». Louise Bourgeois nous explique que « les émotions intenses donnent naissance physiquement à un liquide - un liquide précieux⁴. » La peur, la joie, le plaisir, la souffrance deviennent sang, lait, sperme, larmes que l'artiste orchestre par une mise en espace, avec au centre de l'étrange tonneau, un lit en fer entouré de montants. De cette structure pendent des ballons en verre reliés par des tuyaux aboutissant dans une flaque d'eau au centre du lit. Ces éléments imbriqués avec d'autres, comme l'immense manteau masculin enfermant en son sein un petit vêtement d'enfant, parlent d'un lieu où s'inscrit l'absence et où se mêle une violence sourde d'un psychisme. L'artiste, à quatre-vingts ans, déclare encore : « Le fait est que l'inconscient est là et bien là, à vous enquiquiner tout le temps. Mais il faut faire la paix avec lui⁵. » Citer Louise Bourgeois permet d'assumer cet inconscient qui travaille au cœur de ces *figs-figures* et de ne pas le considérer comme un ennemi mais comme un refuge. Ses « liquides précieux » font écho aux fils de couture sortis de l'eau donnant à voir des figures aqueuses.

1 Louise Bourgeois, *Destruction du père Reconstruction du père, Ecrits et entretiens 1923-2000*, Paris, Daniel Lelong, 2000, p. 121.

2 Ibid., p. 243.

3 Ibid., p. 244.

4 Ibid., p. 244.

5 Ibid., p. 244.



1.3 Mécanique où se mêlent deuil et vivance

Toute la tension dans l'acte de façonner-figurer se creuse dans cette trouée filaire. Elle se remplit de vide et de douleurs qui veulent s'exprimer mais se retournent. « L'absence est paradoxalement un trop-plein¹. »

La couture se trouve submergée par le fil de la douleur maternelle, tissée par l'absence et le deuil. L'acte de coudre tente de donner corps à cette souffrance tout en la violentant, puisque je suis à mon tour mère.

Tous ces nœuds triompheront-ils du manque ressenti, des fantômes de la mort ?

Entremêlement de violences que l'on ne peut défaire, tout au plus tenter de s'en saisir par une pratique.

Les nœuds des fils se resserrent, se referment.

Le point nodal transperce la mémoire enfouie apeurée.

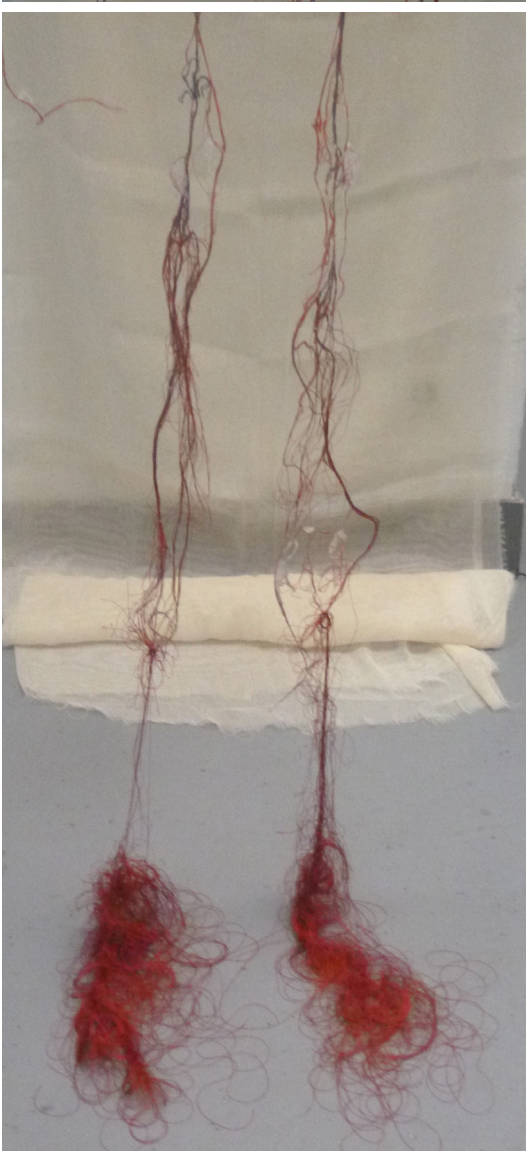
De fils noués ces figures mêlent dans « cet état de langue commune (où) la potentialité du sens (sémantique) est puissance de sens (sensoriel)². » L'écriture en poème atteste de ce dire irréprésentable. La pratique en filigrane relie ces figures en proposition de langage d'images puisqu'il n'y a aucune image modèle de ce qui est en jeu et ces nœuds ne peuvent se constituer qu'avec l'intervention d'une machine. Le recours à la mécanique révèle l'incapacité à les réaliser soi-même, trop éloignée ou effrayée du sensoriel mémoriel.

Coudre à la main est de l'ordre de l'inconcevable idée de se suturer soi-même.

Frôler la mort en nouant des nœuds de fils de vie doit se réaliser à l'aide de rouages sans émotion. L'implacable mécanique permet de dépasser la peur et donne une existence à ces figures de morts, à ces images de têtes coupées effrayées et effrayantes, à ces figures au buste coupé comme se sent celle qui subit l'opération chirurgicale de la césarienne. Le corps médical propose de cacher à celle qui va se faire inciser les membranes de l'abdomen et de l'utérus, la vision de l'intervention. Ce que voit la future mère, anesthésiée à partir du bas du buste, est un tissu blanc à la verticale face à elle. Elle ne voit rien de la scène mais entend tout, imagine tout. Le sexe qui ne s'est pas ouvert provoque la traversée de plusieurs parois corporelles pour libérer les fils attendus.

Il a fallu ouvrir le corps qui n'a pas voulu donner la vie et suturer sa peau pour la garder.

Capucine B., *L'Écorchée*, Fils-figure
processus, étape de la suspension, 2016



1 Pierre Fédida, *L'Absence*, Paris, Gallimard, 1978, Folio essais, 2005, p. 5.

2 Pierre Fédida, *Le Site de l'étranger, La situation psychanalytique*, Paris, PUF, 1995, Quadrige, 2009, p. 190.



Atelier de Giacinto Calandrucci, *Tête de Méduse*, XVII^e siècle

Comme si ces figures s’effrayaient elles-mêmes, comme si la pratique se stupéfiait elle-même, autant de leur advenue par fils mêlés, que par leurs ombres, la couture fait preuve de leur existence par ce cri muet. La figure de Méduse n’est pas loin.

« Anthropologues et historiens de l’art n’ont pas manqué de souligner que cette tête visqueuse, entourée d’une chevelure bouclée de serpents, évoque l’organe sexuel féminin(...). Freud y déchiffre la fascination et l’horreur que provoquent la castration féminine tout autant que la puissance génitale de la mère, vallée originelle des humains¹. » Le texte de Julia Kristeva sur Méduse a fasciné la recherche en formulant enfin une hypothèse sur l’apparition de cette figure mythologique. « Vulve féminine, la tête de Méduse est une œil glaireux, tuméfié, chassieux ; trou noir dont l’iris immobile s’entoure de lambeaux-lèvres, plis, poils pubiens². »

L’image de la couture mouillée, libérée de sa gangue de tissu hydrosoluble, est en effet une matière gluante, visqueuse et l’image de cette bouche béante incarne le sexe matriciel, source de vie mais aussi de mort en suspens. Les *figs-figures* deviennent maintenant un lieu où se nouent le sexe et le visage, la figure de Baubo, autre monstruosité antique et la terreur de la « Mère détentrice de la vie pour la mort³. »

Cette stupéfaction de l’image de ces figures donne à voir des nœuds qui se referment sur eux mêmes. « La puissance de l’image est moins dans son abyme, c’est à dire dans l’indéfinie représentation de la représentation, de la représentation... que dans son abîme, c’est à dire dans l’obstacle frontal, le pan qu’elle nous oppose brutalement comme un trou⁴. » La figure du cri serait peut-être cette trouée infinie de ce que l’œuvre tente d’approcher dans le vertige des fils emmêlés, continu, en piqué libre, pour se refermer sur le vide de la suspension.

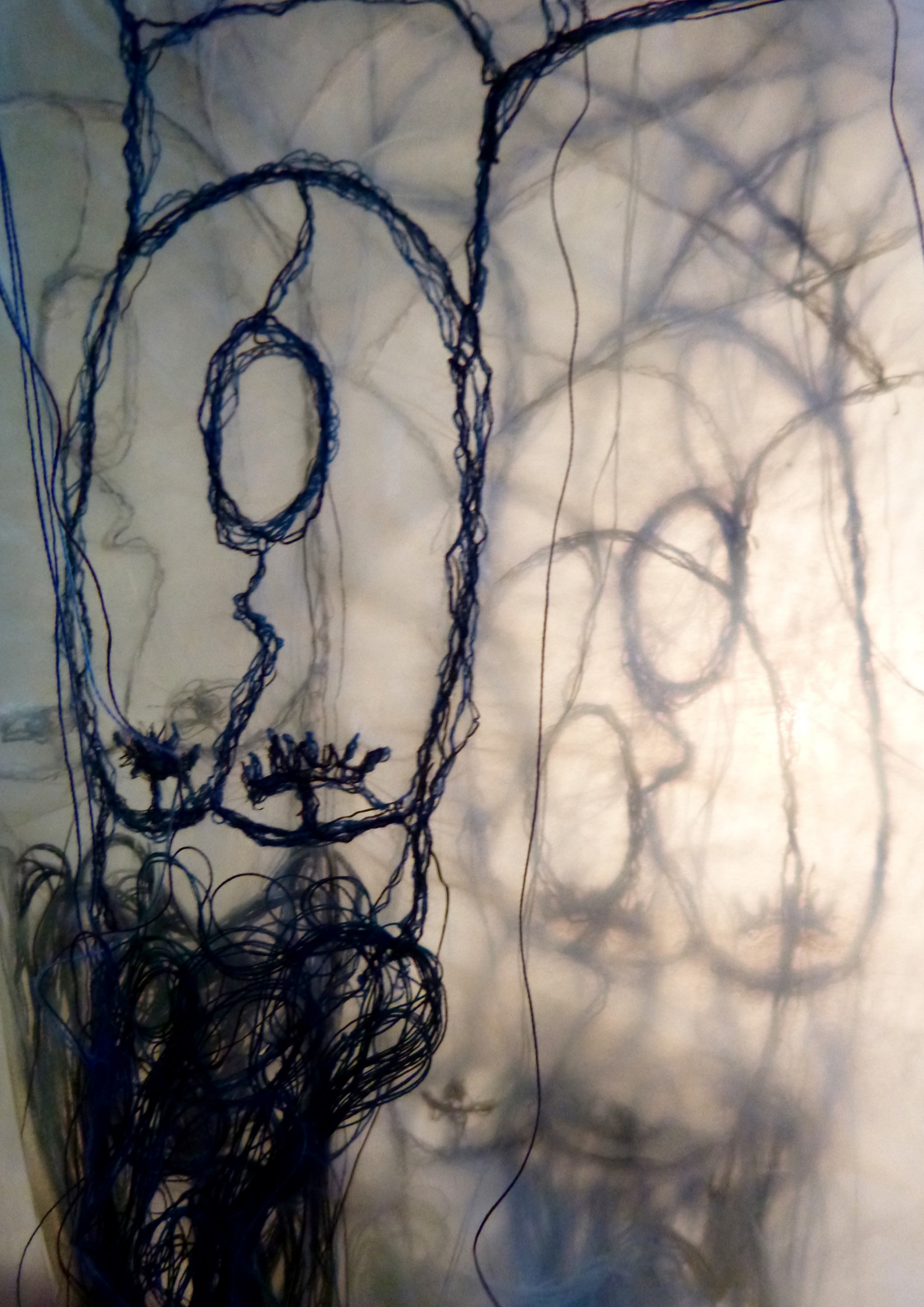
Démêler les liens se réalise en emmêlant les lignes de fils de vie pour émettre une sonorité intérieure qui résonne dans un dénouement, dans une tentative de répit, de réparation. La Sage-Femme a fait appel à son savoir-faire de couturière pour suturer les membranes, pour « assembler des morceaux par des points faits avec des fils (résorbables) passés dans une aiguille ». La pratique se tisse dans une couture-suture du sauve-le corps, du sauve-la-vie.

1 Julia Kristeva, *Visions capitales, Arts et rituels de la décapitation*, catalogue d’exposition, Paris, RMN, 1998, Fayard et de La Martinière, 2013, p. 31.

2 Ibid., p. 32.

3 Ibid., p. 33.

4 Georges Didi-Huberman, *Gestes d’air et de pierre, corps, paroles, souffle, image*, Paris, Minit, 2015, p. 61.





Une ligne, un souffle-corps

Commencer par l'épaule droite
Courbe qui s'étire jusqu'au cou
Continuer le long de la joue
Jusqu'à l'arcade sourcilière

Revenir
Sur l'œil
Descendre, cerner le contour
Accrocher la pupille
Suivre sur le sourcil

Poursuivre vers l'autre
Coudre le deuxième œil

Revenir
Entre les sourcils
Descendre sur l'arête du nez
Ligne sinueuse
Accrocher l'ovale de la bouche

Ouverte telle un O

Tourner deux fois trois fois
Continuer vers le menton
Se raccorder à la joue cousue

Revenir

En arrière pour remonter sur l'autre joue
Retrouver l'extrémité de l'arcade sourcilière

Se lier au reste par le front
Refaire un tour

Revenir sur les lignes cousues
Leur donner une matière
Rajouter des points aux points
Coudre l'autre épaule la gauche
Remonter encore

Commencer par prendre son souffle
Courbe qui se crispe pour tenir
Raideur le long du corps
Jusqu'aux pieds collés au sol

Revenir

Sur la position
Reprendre, cerner la crispation
Mais suivre la couture
Au rythme de la machine

Poursuivre la mécanique
Le corps emporté

Revenir

Entre les bras douloureux
Lâcher dans la ligne continue
Les muscles tendus
Se laisser porter
Dans l'élan circulaire

Détourner la crampe des épaules
Continuer vers le dos
Se raccorder à l'action

Revenir

En arrière le plaisir du dessin
Retrouver l'apparition

Se lier à la figure qui prend forme
Regarder ensemble

Revenir

Etre dans la matière
Rajouter mon être
Etre la matière
S'oublier encore

Et

Finir par le crâne
S'arrêter

Finir par se détendre
Souffler

Créer un écheveau de fils
Une coulée de matières filaires
Les bobines roulent par terre
Les bras dansent au rythme des couleurs

Reprendre le fil

Coudre l'écheveau en chevelure renversée
Au sommet du crâne
Laisser les fils de la couture rejoindre la chevelure
Désordre
Un cri comme un noué

Cheminement du cousu

Sentier du corps



2 Faire le point sur les lignes

Capucine B., *Tête en bas, Fils-figure processus*, étape de la couture, étape du dessin sur carnet, 2015

2.1 Une couture comme comble d'une trouée

La technique du piqué libre est la technique du raccommodage. Le pied de couture est changé et la machine n'impose plus une ligne droite pour joindre deux tissus mais permet de diriger les lignes de couture dans le sens que l'on veut pour repriser, pour reconstituer un tissage de fils afin de combler le trou d'un linge ou d'un vêtement. Les œuvres travaillent une couture du comble, une réparation. La vitesse lente programmée sur la machine à coudre permet de décider des courbes en jeu. Je redessine en cousant. Le moteur s'enclenche dans un rythme assez doux, et déclenche une avancée dans le tissu translucide sur lequel ont été tracées les lignes de la figure. Le motif se coud en continu, sans arrêt et sans coupures de fils. Je suis tant bien que mal les lignes du dessin sur le film plastique d'acétate. Embarquée dans le rythme de la mécanique, en déviant du chemin prévu, en inventant des lignes, en formant un nouveau dessin de la figure, la machine crée pour moi. L'opération se laisse presque faire dans une course machinale, sans pensée.

La mêlée de fils, chevauchant le premier dessin, apparaît avec cette technique de « main libre » dans une tension et dans l'intention de constituer une tête avec ses-yeux son-nez sa-bouche. Le poème *Une ligne, un souffle-corps* tente de s'y approcher¹. La tête représentée est cousue à l'envers, je ne veux pas avoir à faire avec le visage. L'enjeu est de suivre une ligne en tension entre un lâcher et une intention, un dessin et un dessein. Là, commence et recommence cette tentative de naissance avec la venue au monde par voie « naturelle », quand le bébé sort du sexe, la tête en bas. Le positionnement de la couture revit cet instant non vécu mais douloureux de son mystère. Se crie l'arrivée du nouveau-né bloqué. Se révolte la coupure du sortir : le bébé sauvé et de la suture du refermer. Le nœud est dans cette violence d'émergence de vie assistée. La machine à coudre est dans cette tension de création assistée.

Annette Messenger n'est pas plus tricoteuse quand elle confectionne des gilets de laine pour *Ses pensionnaires*, petits moineaux morts à protéger encore une fois de l'abandon de la mort. La perception du geste de tisser un linceul-gilet rejoue en moi l'idée de l'abandon de la mère qui donne vie et mort. Pourtant l'artiste est dans un tout autre registre quand elle qualifie sa posture « d'Annette institutrice ».

1 P. 49.

Elle dit : « J'ai eu parfois une attitude dure vis-à-vis des oiseaux (déjà morts) avec lesquels je travaillais. Je leur avais construit un socle de punition en métal pour les attacher¹. » Dans sa lutte contre les clichés, tricoter ne serait pas pour protéger ses pauvres petits oiseaux morts mais pour les punir. Elle ajoute à propos d' « Annette messenger sorcière : encore un cliché que j'aime. La femme est toujours quelque chose de sale, de dégoûtant, qui perd du sang qui provoque la peur². » Cette virulence dans les propos et dans les réalisations fait écho aux forces en jeu, et l'impertinence subversive de l'artiste conforte à ne pas se retenir et affirmer le monstrueux en nous, la violence et ne pas se laisser coincer dans les clichés de la femme passive et « gentille ». La dislocation du corps avec sa pratique de la couture détournée, comme moyen d'expression et non comme technique, me touche. Annette messenger veut en découdre avec ses créatures. Elle inverse, triture la technique au point de créer une tension entre création et destruction. Et la représentation du corps par bribes serait du même ordre.

Disloqué, déchiqueté, bousculé, en suspension, le corps, prenant forme dans ces sortes de poupées géantes aux coutures apparentes, devient une substance hétérogène, une matière avec laquelle l'artiste s'en donne à cœur joie avec le dramatique et le comique. Ce corps devient une figure rhétorique de notre présence et du doute de celle-ci. Catherine Grenier précise : « En dramatisant ces éléments doués d'une personnalité, l'artiste décuple la puissance théâtrale du grotesque, le tire de la fantaisie vers la subversion³. »

Dans la série de ses *Chimères*, nous entrons dans le monde des « féeries et de l'apocalypse⁴ » quand elle dit de son travail : « Je recolte des yeux, je décolle des oreilles, je coupe des doigts, je déchire un sein, c'est ma loi d'échanges, je taille, je mets en pièces, morceaux de choix et bas morceaux, je démembre, je morcelle, je hais le linéaire, j'épinglé, je sèche, j'humidifie, je ressèche, je n'enfante que des chimères⁵. » La pratique s'engage dans cette même violence mais n'avait pas pris conscience de cet aspect théâtral, tra-gi-comique.



Annette Messenger, *Le Repos des pensionnaires*, 1971-1972



Annette Messenger, *Motion-Emotion*, 2011



Annette Messenger, *Chimères* (détail), 1982-84

1 Annette Messenger, *Mot pour mot*, Les presses du réel, Domaine Art contemporain, Monographie, 2006, entretien avec Denis Angus, 1996, p. 119.

2 Ibid., p.119.

3 Catherine Grenier, *Annette Messenger, La création contemporaine*, Flammarion, 2000, p. 179.

4 Ibid., p. 91.

5 Ibid., p. 91.

2.2 Les fils, lambeaux d'êtres ou matière picturale



Marc Desgrandchamps, *Sans titre*, 2002

La peinture de Marc Desgrandchamps est retenue pour le délice de ses coulures et de la transparence de ses couleurs qui se mêlent sans se mêler aux figures représentées. Les dégoûlinures, comme des fils, entrent en déflagration du sujet de la peinture et sont un écho à ce presque là. Où les figures sont toujours au bord de la disparition comme les têtes filigranes au bord de leur apparition. Le monde est vu en suspension d'un regard autant que les installations mettent en scène les fils de couleurs-peinture suspendus.

Le peintre à propos de ses personnages aux traits évanescents en parle « plutôt comme les restes épars d'une réalité brisée, morcelée (...). Parfois les figures parviennent à se reconstituer comme images, représentations. D'autres fois, elles se manifestent dans un délitement qui les maintient à l'état de lambeaux, de guenilles¹. »

Cette indécision même dans le faire et l'œuvre finale ouvre à sa picturalité mais aussi à son ambition de ne pas tomber dans le pathos. Même si dans les coulées qui travaillent sa peinture, il y a l'état lacrymal auquel je suis sensible, il y a pourtant aussi une présence puissante dans laquelle je retrouve mes fils-coulures des chevelures.

Alors que l'artiste voudrait que ses tableaux « se suspendent sur le mode de la réserve en une calme grandeur », il constate qu'ils glissent parfois dans « un négatif qui surgit de l'intérieur même de la forme imbriquée dans la matière². » Le peintre assume cette perception détournant sa recherche quand il reconnaît qu'« il y a aussi ce chaos qui s'insinue dans l'écoulement-écroulement du pictural³. » mais s'en protège en l'appelant : le grotesque. Se retourne ainsi la fragile frontière du tragique et du comique. Ses écrits, en s'éloignant du registre du tragique, ont apporté un autre regard aux *fils-figures* criantes. La pratique semble pétrie d'affects mais soulève aussi son faire avec tous les surgissements graphiques et colorés qui en découlent.

L'effet scénique des installations a été parfois observé comme une production tragi-comique frôlant même l'ambiance du carnaval. Ce retournement est finalement le bienvenu et donne même un souffle de vie aux œuvres. L'ambition est de ne pas rester dans le drame mais d'y sortir avec une force de vie. L'intérêt de la démarche d'Annette Messenger citée plus haut conforte aussi cette idée de passer de la tragédie à la farce, quand celle-ci génère un double sens.

1 Marc Desgrandchamps, *Un Etat des choses, Mes pas au Creux de l'enfer* : Frédérique Bouglé, 2007, p. 15.

2 Ibid., p. 20.

3 Ibid., p. 39.

2.3 Les fils, matière immémorielle

Ces fils constituent la matière en puissance des *fils-figures*, qu'ils soient noirs et blancs au début, rouges, bleus, verts ou rose chair. Ils se nouent en duo de couleurs. À ce moment de la pratique, les bobines deviennent pour moi des tubes de couleurs et je les vide pour créer une tonalité colorée.

Jeux de superpositions, est-ce déjà un mélange ? L'emmêlement des deux fils va faire apparaître un accord, un dialogue de couleurs, et le drame en jeu s'ouvre aux plaisirs du pictural, de la plasticité des matériaux.

Les deux fils que la mécanique relie sont déjà constitués de plusieurs filins, eux-mêmes entortillés de fibres. Cette matière est entremêlée d'un passé, d'un souvenir, celui des fibres végétales du coton, animales de la soie, ou celui des fibres synthétiques bon marché.

La remarque de Lionel Sabatté¹ à propos de son utilisation de la peinture acrylique entre en résonance. Il réalisait que la pâte, dérivée du pétrole, faisant appel aux sédiments datant de millions d'années, à des créatures qui ont capté l'énergie du soleil et sont parvenues jusqu'à nous, jusque dans le tube. Cette sensibilité à la matière immémoriale de la terre, et la prise en compte de cette dimension originelle, fait écho à mon regard quand je manipule une bobine à l'étiquette d'un autre temps, d'une autre personne, d'un fantôme. Créer devient une rencontre par substitution.

Ces fils sont déjà une mémoire perdue, enfouie. Ils ont été confectionnés, embobinés dans un parcours humain qui m'échappe mais qui me trouble par son mystère. Le plus souvent, ces bobines sont achetées à la mercerie d'Emmaüs : un trésor de fils d'occasion, récupérés à la suite d'un décès. Ce matériau renoue donc avec une résurgence mémorielle au cœur d'une matière sensorielle et signifiante d'une image : souffle de vie et mémoire en suspens de la mort.

La couture et ses fils, aux mémoires perdues, se déroulent dans un présent au présent pour renaître au rythme d'images sensorielles du mystère de l'origine de l'être et de l'émanence de l'œuvre. La couture est comme une écriture qui se crie à la surface du devenir des images de *fils-figures* aux cris sans souffle.

L'acte de coudre relie, emmêle deux fils atemporels en une ligne d'un présent ouvert aux possibles. « Un *ici en deux* de l'image : sa ressource, sensorielle et d'affect, participe du sommeil dont la parole est faite. En un sens, ce sommeil qui ressemble au sommeil hypnotique, est le milieu du langage, le seuil des imprononçables où se construisent les figures². »



Capucine B., *Ophélie*, Fils-figure processus, étape de la couture, 2017

1 Interface 2016-2017 de Paris 1. Séance du 5 octobre 2016.

2 Pierre Fédida, *Le Site de l'étranger, La situation psychanalytique*, Paris, PUF, 1995, Quadrige, 2009, p. 220.

3 Redoublement et répétition

3.1 Faire écho

Les dispositifs proposent toujours au moins un double, l'ombre portée. Ils sont à l'image de l'expression « faire écho » très souvent utilisée dans ce mémoire, au point de chercher des synonymes. Au-delà de la suggestion sonore qui veut encore remplir le silence, le doublement est viscéral dans la pratique.

Il y a ensuite les deux fils, l'un de la bobine sur la machine et l'autre de la canette située sous le pied à coudre. Ils se nouent pour constituer le point et la suture du dessin. Celui-ci se répète, revient sur le visage dans un aller-retour sans coupure des fils ni arrêt de la machine à coudre. Ce redoublement donne plus de consistance aux fragiles sculptures.

Ce geste s'est retrouvé dans la pratique quotidienne du dessin sur les carnets. La graphie s'est doublée pour imiter la mécanique de la couture dans un premier temps. Que se passe-t-il quand je répète les lignes déjà tracées ? La redondance ouvrait le dessin à un tremblement qui n'était pas étranger au projet final des suspensions avec leurs répliques en ombres.

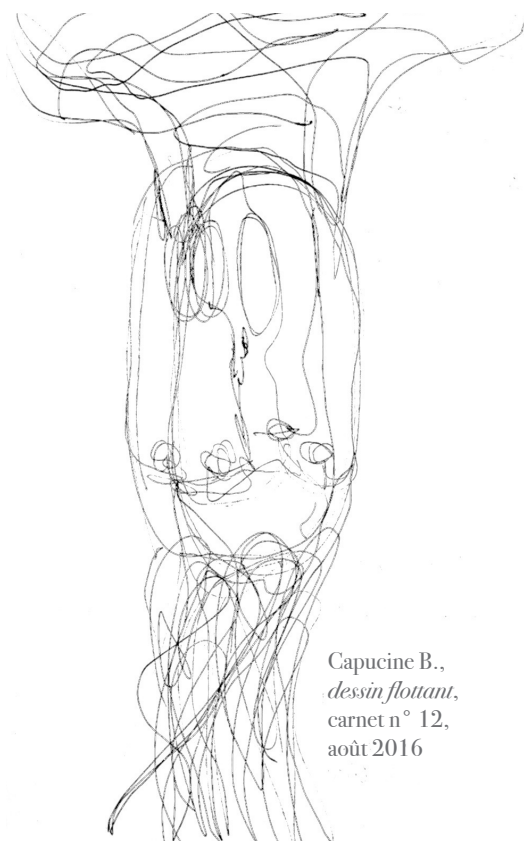
Cette nouvelle approche du dessin apportait aux lignes leurs hésitations, la possibilité de revenir sur elles-mêmes et de leur donner une *mouvance*¹. Ces répétitions décalées veulent donner à revoir ce qui se voit et s'ouvrent à l'approximation des installations finales éphémères.

« L'oscillation sépare et réunit, elle devient le trait d'union. L'image oscillante fait apparaître, dans un temps légèrement décalé, l'absence et la présence, leur consécration dans une configuration². »

1 Mot inventé : fusion entre mouvement et errance. Voir p. 98.
2 Véronique, Mauron, *Le Signe incarné : ombres et reflets dans l'art contemporain*, Paris, Hazan, 2001, p. 29.



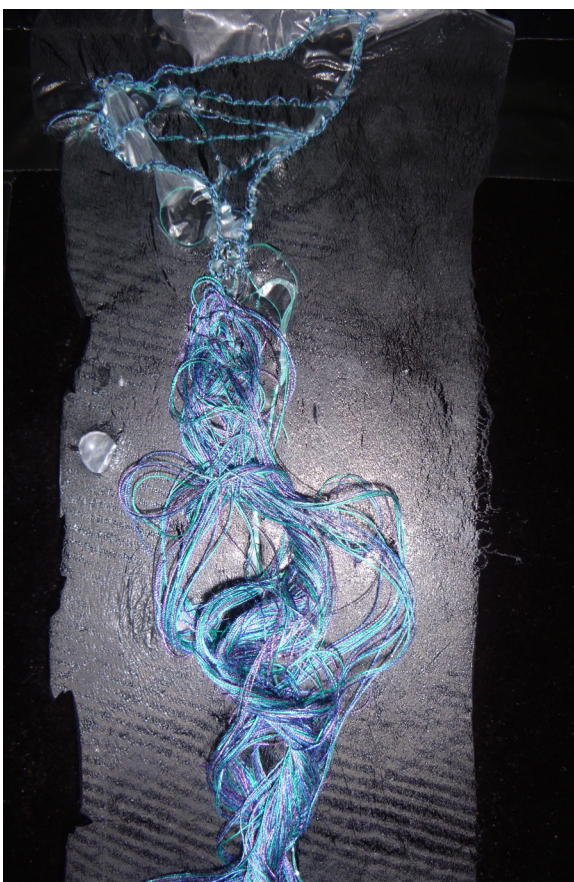
Capucine B., *Écho*, carnet n° 14, janvier 2017



Capucine B., *dessin flottant*, carnet n° 12, août 2016



Capucine B., *Double absence, fils-figure-souvenir*, 2015



Capucine B., *Série Rivière, Fils-figure-souvenir*,
étape de l'immersion, 2017

3.2 Couleur de cendre et autres

Les fils, au début de la pratique sont blancs, grisés par le contact de l'encre du stylo ayant permis le dessin sur le tissu hydrosoluble. Les œuvres ont commencé par être en déclinaison de blancs cassés, proches par endroits du grisâtre de la cendre. Cette blancheur exténuée veut se confondre dans l'espace blanc du dispositif. Les têtes renversées ont le projet de ne presque pas être vues au bénéfice de la vision de leurs ombres portées : danse de formes du gris clair au gris foncé. Cette iconicité faible tente de s'approcher de la présence fantomatique quand les coutures sont pendues à un clou planté dans le mur blanc.

Les couleurs vont ensuite apparaître au gré des projets : le rouge, nous l'avons étudié, ou le bleu dans la série autour de la rivière. Il faudrait dire les rouges ou les bleus dans la mesure où les deux fils choisis sont toujours de teintes différentes pour créer un accord. Il y a d'autres couleurs : les verts des algues, les roses de la chair... Leurs entremêlements apportent une relation de couleurs. Le fil rouge est associé à un fil noir pour évoquer le sang séché, noirci, de la tête coupée. Le fil bleu turquoise est associé à un fil bleu pétrole pour créer une sorte de camaïeu évoquant les variables de l'eau. Le fil vert mousse est associé à un fil vert kaki pour retrouver les teintes des algues. Mais au-delà de l'évocation de la peur-colère » ou du motif « rivière », il y a le plaisir des nuances colorées dues aux fils eux-mêmes : l'aspect mat ou luisant, la teinte lumineuse d'un fil neuf, ou celle passée d'une bobine ayant trop attendu d'être utile.

Les écheveaux de fils concernant les chevelures sont constitués à partir de plusieurs bobines. Je les choisis avec le plaisir visuel de rapprocher certaines teintes, un bleu canard avec un bleu turquoise puis je les rabats d'un fil noir et les éclaircis d'un fil bleu ciel. La brillance ou l'aspect mat va faire encore jouer son rôle. Ce n'est pas un mélange pictural par synthèse colorée mais une coulée de cheveux où couleurs et matières dialoguent entre elles.

3.3 Couleurs perdues pour un dessin mouvant

Les coutures perdent leur panache coloré puisqu'elles sont installées dans la pénombre. Elles deviennent des silhouettes grisâtres qui attendent la lumière. La semi-obscurité détourne le travail préparatoire proche du pictural de la couture. Quand arrive la projection lumineuse d'une lampe de poche, les couleurs des fils se réaniment et s'affirment par contraste avec leurs ombres portées grises. Mais le dispositif final veut attirer le regard vers la danse de celles-ci offrant un petit spectacle de formes mouvantes. Comme si le plaisir des rapports colorés du maniement des fils était sacrifié au profit du mouvement de lignes sombres. La recherche retient ce paradoxe et se donne l'objectif de l'éclaircir.



Pierre Bonnard, *Nu dans le bain*, 1936

Dans le cas des projections de clichés sur la *figs-figure*, celle-ci peut disparaître sous les couleurs des images projetées ou allier leurs teintes à celles des clichés jusqu'à modifier leurs identités colorées.

La lumière anime le volume de la *figs-figure* quand leur couture se révèle en acte de peinture pour atteindre une vibration nuancée, tel qu'un tableau de Pierre Bonnard peut l'offrir. *Nu dans le bain* donne à voir ses surfaces colorées en suspens par leurs couleurs diffuses et son espace qui se dilate. Ce qui me poigne¹ est ce bord de baignoire qui tend à s'ouvrir, à s'amalgamer avec le mur, la fenêtre et rendre l'espace indéterminé. Marthe s'étire de nuances jusqu'à se confondre presque aux vibrations des formes et des couleurs instables. Le peintre fusionne sa recherche à son modèle pour se plonger dans le bonheur des accords lumineux. Ma démarche de création fait glisser les visages colorés de fils au profit du spectacle d'animation aux fascinantes mouvances de leurs répliques, de leurs figures soufflées d'ombres noires.

Dans un autre registre, Serge Doubrovsky me retient avec son texte, *Fils*, évidé de blanc, en faisant lire son souffle coupé d'écrire ce qui sera toujours mal dit. Il introduit son roman d'autofiction comme un réseau de lignes-fils se connectant à un vécu et son agencement. Son écriture effilochée révèle « une fiction d'événements et de faits strictement réels². » Il donne à voir des pages à l'image des coutures filigranes, avec des espaces et des mots, comme je propose des sculptures avec autant d'air que de fils et des projections avec des ombres et de la lumière.

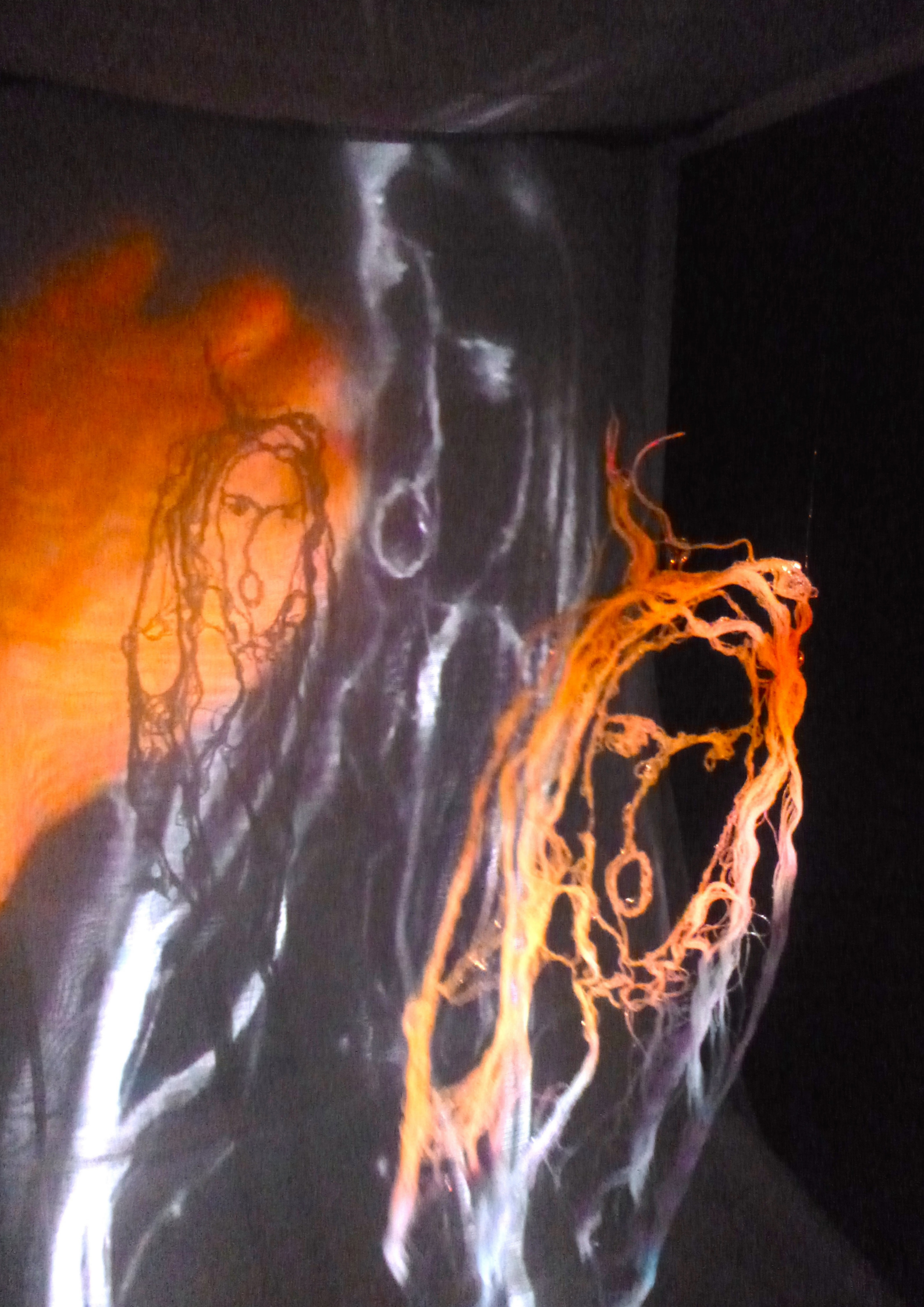
Ces pages reliées en un livre me font penser au réseau de fils que je construis autour des têtes et du silence qui jaillit des bouches hurlantes, mais aussi à la crudité de mes mots de certains poèmes. Son écriture rend possible de soutenir que je crée une trame dans l'espace où se mêlent des réminiscences et un questionnement sur la puissance des liens qui nous lient sans pouvoir les saisir vraiment.

« Cerf-volant d'images,
je tire les fils.³ »

1 Réf. Roland Barthes. Je tente la notion du punctum à propos d'une peinture.

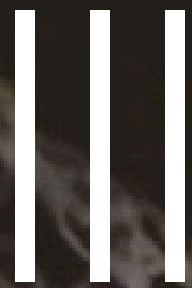
2 Serge Doubrovsky, *Fils*, (1977), Gallimard, Folio, 2001, p. 9.

3 Ibid., p. 10.





Capucine B., *Traces, fils-figure-souvenir*,
étape de l'immersion, 2016



NOYER
LES FILS







« Naître dans son propre tombeau sévit,
vire et **crève,**
c'est vivre la vie d'un **décapité** qui **rêve**¹ »

Ghérasim Luca

1 Ghérasim Luca, *La Voie lactée in Héros-limite*, Paris, Gallimard, collection poésie, 2001, p. 35.

1 L'eau : immersion entre deuil et vivance

Après avoir constaté que les *fils-figures* se cherchent dans un figurable et se nouent de trouées douloureuses, la pratique plastique semble tendre vers un répit, une plongée réparatrice. La rencontre avec l'eau va nous emmener dans le bac du développeur de photographie, dans une révélation chimique, une flottaison voluptueuse, une fusion avec la rivière, mais aussi dans son ambivalence chargée de viscosité et de dissolution.

1.1 Révélation chimique, apparition d'un autre dessin

Le passage dans l'eau est une donnée imposée par la technique du tissu hydrosoluble. Comme le photographe en argentique, qui doit baigner ses tirages dans les cuvettes de révélateur, de rinçage et de fixateur, le film plastique doit être immergé pour se dissoudre et libérer le visage cousu. L'apparition merveilleuse de l'image sur le papier photo, écriture de lumière révélée par la chimie, fait écho aux *fils-figures* idéogrammes qui se déploient. Le dessin prend vie dans la danse aquatique de ses lignes. La main va accompagner ce jouir de la révélation, comme celle du photographe qui légèrement berce son papier photographique flottant, en remuant la solution avec sa pince pour s'approcher de l'alchimie. Les gestes vont créer de légers remous et ainsi modifier l'apparence de la figure flottante de ses possibles figurables. S'exerce alors une fascination du dessin en train de se faire au gré des mouvements du liquide. Instant de mouvance où l'eau devient le précieux réceptacle du *Plaisir au dessin*¹.

Alain Fleischer a éternisé à sa manière ce temps en proposant *Le Regard des morts*. La suspension temporelle de ces photos de soldats, flottantes dans des cuvettes de laboratoire remplies d'eau et de révélateur, exposées dans un espace nimbé de lumière noire, restent figées dans un présent spectral saisissant. Les images, reproductions des médaillons des cimetières ou des archives photographiques de la Grande Guerre, recadrées au niveau des yeux, captent le spectateur qui se retrouve face à une multitude de regards agrandis, comme un appel de survie, un cri muet.

Déambuler ainsi face à une mer de visages conservés dans des bassines d'eau, au-dessus desquelles brille la lueur rouge de quelques ampoules, donne au dispositif une atmosphère de recueillement et de fascination face à un présent mortuaire en suspens qui fait écho à la notion de vivance.

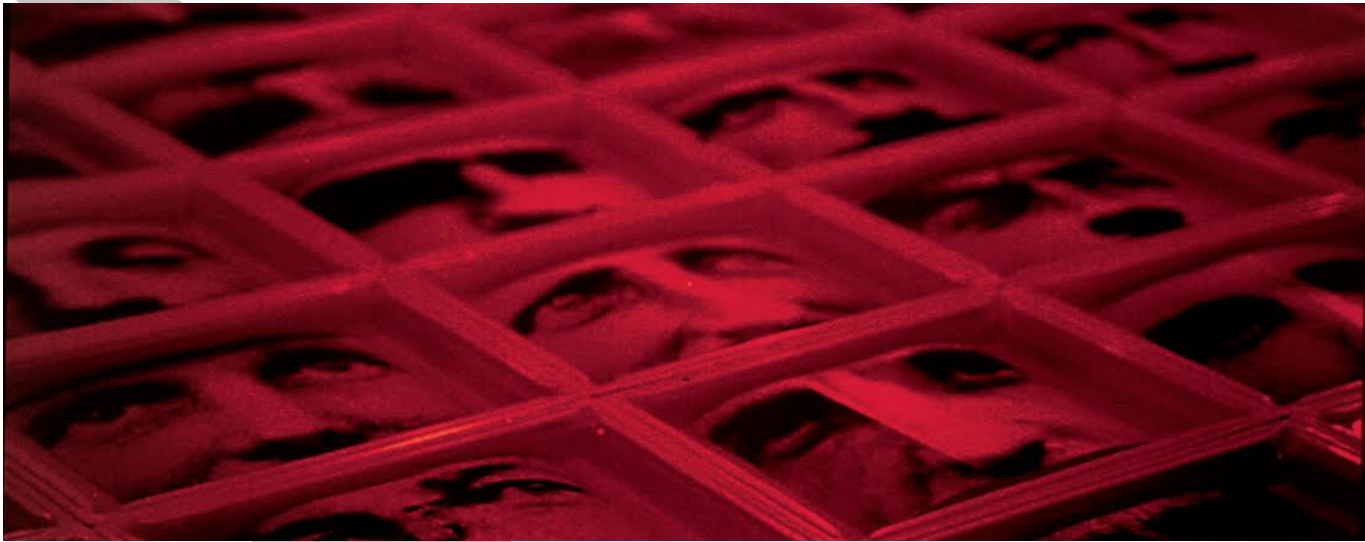
Figée dans la vision en plongée au dessus du bac de dissolution-révélation des coutures immergées, l'instant se prolonge aussi dans cette rêverie spectrale mais aussi se sait appelé par l'inéluctable cours du temps. Alain Fleischer le met en scène en précisant : « La fragilité de ces tirages photographiques, non complètement sortis du processus de leur réalisation, fait que, même protégés d'une lumière qui leur serait fatale, ils finissent par se désagréger, par se séparer de leur support². »

Ces photographies sont vouées à disparaître. Les sels d'argent se détacheront peu à peu du papier photographique pour remonter à la surface des bacs dans lesquels baignent les images. Pour l'artiste, « la photographie opère une révélation chimique et donne une présence aux visages oubliés mais ne peut offrir la pérennité de ces êtres disparus³. » La dissolution de la gangue de tissu opère aussi une révélation libératrice, une danse, mais doit aboutir à la sortie de l'eau de la couture, pour la faire sécher et devenir autre. Alain Fleischer nous a permis de vivre une présence d'êtres oubliés au présent dans un silence mémoriel et un regard à l'affût des moindres vibrations du sol faisant trembler les regards photographiés. L'artiste tente une rencontre même fragile. L'ambivalence du processus met en scène la disparition inéluctable mais aussi la fascination de l'apparition.

1 Jean-Luc Nancy, *Le Plaisir au dessin*, Galilée, Écritures/figures, 2009.

2 Alain Fleischer, *La Vitesse d'évasion*, M.E.P., Leo Sheer, 2003, p. LIII

3 Ibid., p. LIII



Alain Fleischer, *Le Regard des morts*, 2007

1.2 Ambivalence libératrice et destructrice

Restons encore un peu dans ce moment de flottaison des *figs-figures*. Il permet de se pencher au-dessus du bac comme la posture précaire d'une mère au-dessus du berceau. Le regard est fasciné et presque inquiet en observant la créature ondulante et presque vivante avec ses déformations expressives. La bassine de laboratoire photographique, repeinte en noir, donne à voir les fils blancs ou de couleur avec plus de contraste et immerge le regard dans une rêverie de fonds sous-marins ou de ciels étoilés. Instants absorbés dans les variables infinies de la création. La bouche se tord, prémices de pleurs ou de sourires, les yeux se baladent, rêveurs ou affolés, les joues se creusent ou se gonflent. S'agit-il d'une grimace ou l'expression d'une béatitude ?

En citant le rêve Novalisien, Gaston Bachelard nous dit que « des quatre éléments, il n'y a que l'eau qui puisse bercer (...) Par la mobilité de ses formes, l'eau devient merveilleuse. Le rêve de Novalis appartient à la catégorie des rêves bercés. Sa première impression est celle de « reposer parmi les nuages, dans le pourpre du soir¹. » La lecture de ces quelques mots continue à chanter et fait écho à cet état presque hypnotique de l'élément berçant qui nous porte dans des instants insouciantes. Gaston Bachelard va jusqu'à écrire : « L'eau nous berce. L'eau nous endort. L'eau nous rend notre mère². » Profonde est la rêverie, mais profondes sont les réminiscences. Cette eau précieuse, libérant la créature de fils, devenant même séminale, liquéfie le regard sur les moindres ondulations porteuses de l'inquiétude maternelle.

Le fœtus dans le ventre, est-il vivant ?

Le nourrisson qui dort, n'est-il pas mort ?

La mère décédée, dort-elle ?

¹ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, (1942), Paris, Librairie José Corti, 1976, p. 177.

² Ibid., p. 178.



Capucine B., *Série rivière, Fils-figure processus, étape de l'immersion*, 2017



Bill Viola, *The Dreamers*, détail, 2013

Ces phrases lancinantes ombrent la rêverie mais le philosophe questionnant l'imagination de la matière, sait qu'elle est un devenir, avec sa constante ambivalence : « Il y a des rêveurs en eau trouble. Ils s'émerveillent de l'eau noire du fossé, de l'eau travaillée par les bulles, de l'eau qui montre ses veines dans sa substance (...) Alors il semble que ce soit l'eau qui rêve et qui se couvre d'une végétation de cauchemars¹. » Cette eau devenue impure, par les bulles et les squames flottants du film plastique pas encore dissout et par son fond noirâtre, saisit le dessin-figure-chevelure en vision inquiète. Le regard se retourne vers l'abysse du doute. L'eau noire à la consistance visqueuse devient le liquide amniotique, l'élément de la préexistence mise en danger par le tissu mémoriel des venues au monde vécues, où rôde la mort.

L'univers du vidéaste Bill Viola va nous immerger dans cet entre deux eaux. Le basculement entre deuil et vivance se retrouve magistralement dans l'installation vidéo *Dreamers*². Par le ralenti extrême de ses images de personnes immergées, l'artiste nous plonge dans le temps d'une retenue d'un souffle réel à une infinie attente d'une respiration salvatrice. Seules les petites bulles d'air s'échappant du nez ou de la bouche fermée nous enlèvent le doute d'une vision mortuaire, mais ne nous dégagent pas d'une certaine angoisse. Après ces émotions, s'immisce une rêverie de la flottaison bienheureuse, que ce soit celle imaginée et vécue par chacun de nous en fœtus dans le ventre maternel ou de sensations d'immersion de nos corps détendus. On sait que cette scène rappelle son expérience d'une noyade évitée de justesse quand il était enfant et qu'il nous dit avoir vécu comme « une de ses expériences les plus merveilleuses de sa vie³. » Avec cette matière liquide « les forces imageantes (qui) creusent au fond de l'être ; (qui) veulent trouver dans l'être, à la fois le primitif et l'éternel⁴. » L'élément liquide réunit les sentiments de béatitude et de mort en suspens. L'arrière plan constitué d'un fond de cours d'eau avec ses galets suggère autant l'origine de la vie terrestre que l'inéluctable passage héraclitéen. Quand la rivière est aussi le lieu de la dispersion des cendres maternelles, le regard s'éternise. L'œuvre en manipulant les temporalités et en immergeant la spectatrice que je suis, permet un répit et un espace de contemplation sereine. La *fils-figure* flotte dans la préexistence, la suspension bienheureuse ou la mort.

1 Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, (1942), Paris, Librairie José Corti, 1976, p. 190.

2 Exposée lors de sa rétrospective au Grand Palais en 2013.

3 Jean-Paul Fargier, *Bill Viola, Expérience de l'infini*, DVD officiel de l'exposition Bill Viola, RMN, Grand Palais, 2014.

4 Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Librairie José Corti, 1942- 1976, p. 191.

1.3 Flotter encore

La notion d'émergence donne une place à la recherche de l'artiste colombien Oscar Muñoz. La fascination exercée devant l'œuvre *Re/tratto*¹ est de cet ordre. Sa main tente de transcrire les traits identitaires d'un visage, mais le médium utilisé (l'eau) et le support (une dalle de ciment en plein soleil) empêche le dessin de se terminer. Alors que le pinceau est parvenu à dessiner une partie de cet éphémère portrait, le reste s'est déjà évaporé ; pourtant la main continue, inlassablement, son incessant processus. Ces tentatives réitérées ont été un choc autant visuel qu'ontologique.

Les gestes continus de dessin luttant avec les éléments, l'eau, l'air et le feu (la chaleur du soleil) hypnotisent le regard dans une résistance à l'oubli, à la décomposition, à la disparition et retrouvent cette énergie à l'affût. Le recours à la vidéo permet à l'artiste d'étendre et répéter indéfiniment le processus non seulement sur un support immatériel, mais aussi de répondre à la problématique de donner une scène, une survivance à la disparition. La substance de l'image s'incarne dans ces vidéos en boucle proposant des possibles à chaque fois recommencés pour son visage ou ceux issus de la masse des individus refusant de disparaître². Les œuvres de cet artiste s'inscrivent dans un contexte politique. On ne peut pas faire abstraction de l'évocation des disparus politiques de son pays, la Colombie.

La question lancinante de faire en sorte que la photographie ne fige pas l'instant, que le portrait n'entraîne pas la mort de l'image mais prolonge son existence, rejoint la démarche artistique de mettre en scène un processus : rester dans une dynamique temporelle. L'acte de dessiner sur une surface instable rappelle les dessins flottants et mouvants des *figs-figures* qui apparaissent et disparaissent. Cela permet un refus de ne plus être là ou un acharnement à être encore là. Plusieurs temporalités s'évaporent ou se liquéfient, rendant sensible cet entre-deux, cet interstice de vie.

« Si l'ontologie de la photographie consiste à fixer définitivement et à jamais l'image mobile dérobée à la vie, on pourrait dire que le travail d'Oscar Muñoz, se situe dans l'espace temporel antérieur (ou ultérieur) au véritable instant décisif où est fixée l'image. Ce proto-moment où celle-ci est sur le point de devenir finalement photographie, peut se nommer protographique². » Ce néologisme évoque donc l'opposé de la photographie, le moment antérieur ou postérieur à l'instant où l'image est fixée pour toujours et veut échapper à sa fixité pour rester dans le flux, dans le devenir de l'image, comme les têtes cousues qui ne sont pas des coutures et les *figs-figures* qui cherchent un figurable.



Oscar Muñoz, *Re/trato*
(Portrait/Je réessaie),
détail, 2004

1 *Re/tratto*. Mots dont la césure évoque un double sens : le portrait mais aussi la tentative réitérée, je réessaie. Cette œuvre vue lors de la rétrospective Oscar Muñoz, Protographie, à la Galerie du Jeu de Paume en 2014 se décline en deux versions. La première, *Re/tratto* en 2004 dans laquelle l'artiste utilise son visage.

2 La deuxième version, *Proyecto para un memorial [Projet pour un mémorial]*, 2004-2005 dans laquelle l'artiste utilise des portraits issus de photographies nécrologiques trouvées dans des journaux.

3 José Roca in Oscar Muñoz, *Protographies*, Coédition Jeu de Paume / Filigranes / Museo del Banco de la Republica, 2014, p. 12.

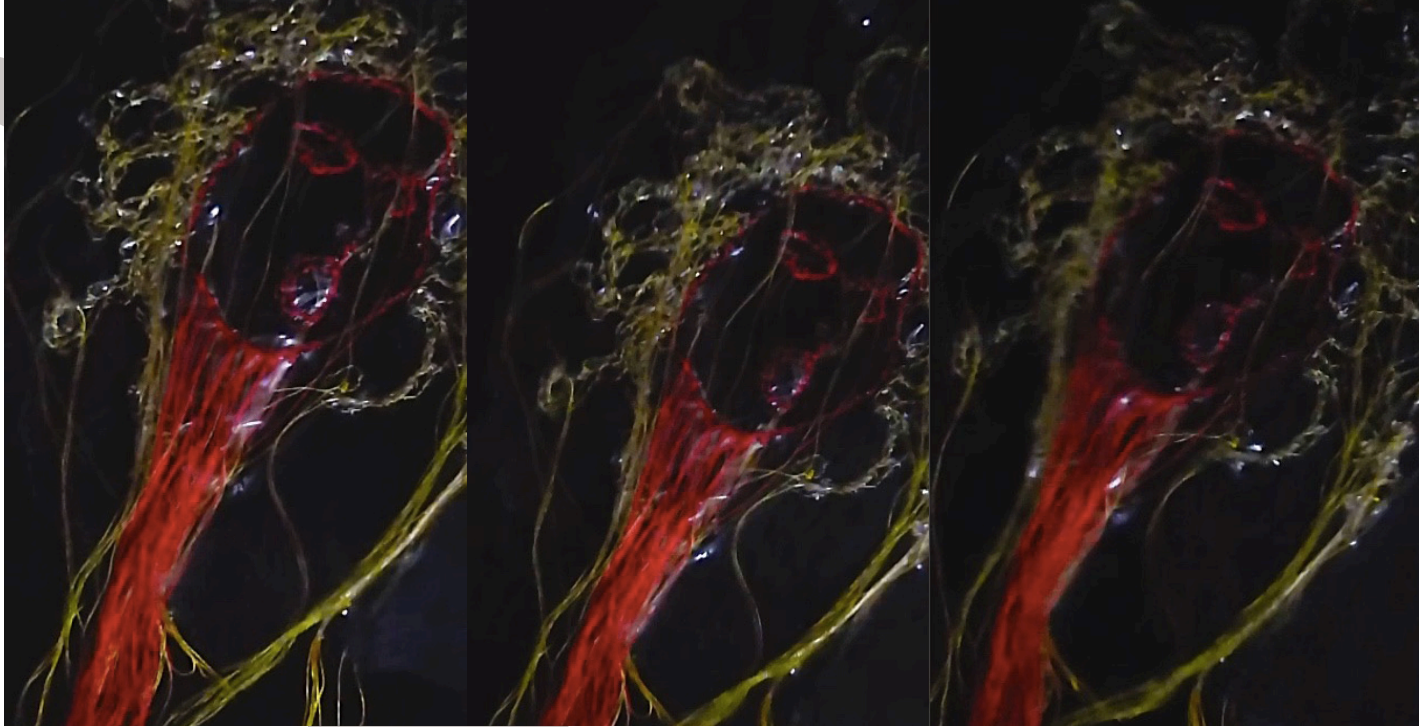
Ainsi Oscar Muñoz utilise la vidéo pour échapper à l'immobilisme des clichés photographiques. Il se filme en train de ne pas réussir à faire un portrait, comme si l'humain représenté n'était que plus vivant de ne pas tenir en deux dimensions. Le titre le confirme en un jeu avec le mot « portrait » et le verbe « je ré-essaie ». La vidéo *Je redessine encore* fait directement référence aux souvenirs fascinés de cette œuvre et de son titre. Comme ses mains qui s'agitent à lutter contre l'évaporation créant la disparition, les miennes s'ouvrent aux flux-flots de l'eau et permettent plus sereinement, mais non sans une certaine puissance sur la figure, de recréer sans cesse des possibles têtes, des figures-êtres. Alors que l'artiste colombien, tel Sisyphé avec son rocher, fait apparaître et disparaître dans une incessante alternance des visages qui résistent à l'oubli, la pratique veut vivre la fragilité de la mise au monde d'une figure. Les apparences multiples des figures cousues sont mises en scène en boucle, non pas pour lutter contre l'impossible fixité, mais pour être dans une recherche des différents états d'émergence, dans une antériorité recommencée, une origine recherchée qui ouvre un futur.



Capucine B., *Je dessine encore, fils-figures-souvenir*, 2016

« C'est qu'un souffle, tordant ta grande chevelure,
À ton esprit rêveur portait d'étranges bruits.
Que ton cœur écoutait le chant de la Nature
Dans les plaintes de l'arbre et les soupirs des nuits.¹ »

1 Arthur Rimbaud, *Poésies*, NRF, Gallimard, Poésie, 1965-1984, extrait, 6^e strophe, p. 29.



Capucine B., *Instant, fils-figures-souvenir, étape de flottaison*, 2015

2 Vers la rivière

La chevelure se dénoue et se renoue par les remous, les lignes ondulent, le buste danse, anime le regard créateur d'une douce torpeur, d'une vivance revécue. Je retrouve les réminiscences de mon regard fasciné quand j'étais petite fille, en vacances près d'une petite cascade du Couesnon¹, jaillissante au milieu des cailloux. Ce petit fleuve dans lequel jadis les remous m'ont arraché mes sandales roses en plastique. À l'embouchure de ce petit fleuve, il y a trois ans, les cendres de ma mère ont été dispersées et emmenées vers la mer. Des mots se sont bousculés en un poème, *Le Couesnon*³, pour approcher ce vertige.

La série *Rivière*, où la tête a presque disparu pour laisser place à une chevelure, devient un pur jeu d'ondulations. Les fils bleus se sont mus en cheveux-cours d'eau, noués et emmêlés pour rêver les méandres d'une petite cascade, se mouler à la matière même de l'imaginaire-rivière. La figure d'Ophélie se renverse dans les coulées devenues une chevelure vivante. Les vers d'Arthur Rimbaud, découverts à cette occasion ont résonné avec émerveillement.

Inconnue au début de la pratique, la figure d'Ophélie est devenue source d'inspiration. La dimension poétique ne réside pas dans l'évocation réaliste d'une noyée qui descend au fil de l'eau, mais dans l'osmose du personnage avec l'eau. « C'est l'eau de l'étang qui d'elle même s'ophélise, qui se couvre naturellement d'êtres dormants, d'êtres qui s'abandonnent et qui flottent, d'êtres qui meurent doucement¹. »

1 Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, (1942), Librairie José Corti, 1976, p.113.

2 Le Couesnon est un petit fleuve côtier dans les trois régions, Pays de la Loire, Bretagne et Normandie. Selon une légende, il a la particularité d'incarner la frontière entre la Normandie et la Bretagne dans la région du Mont St Michel. La petite fille a l'image d'une rivière qui sépare deux mondes, ou d'être dans les deux quand elle s'y baigne. Le Couesnon se jette dans la Manche au cœur de la baie du Mont Saint-Michel.

3 Lire p. 121.

2.1 Flottaison « Ophélie »



John Everett Millais, *Ophélie*, 1851



Charles Laughton, *La nuit du chasseur*, 1956

Ophélie est une référence citée par un regard extérieur qui, en découvrant *Instants*, a évoqué le personnage féminin suicidé dans *Hamlet* de Shakespeare. Lors de cette projection en boucle des photogrammes de la vidéo de l'étape de flottaison de la couture faisant référence à *Méduse* de Caravage, s'est immiscée une autre vision. La figure de l'effroi caravagesque a fait apparaître celle d'*Ophélie*, création poétique d'une jeune fille qui ne supporte pas le drame du prince Hamlet, et va aussi en devenir folle et mourir. Elle est cette chose rêveuse et préservée, au fil du flot.

La peinture de John Everett Millais en est une évocation fascinée parmi les herbes et les fleurs de ses rives. « Femme aquatique, eau dormeuse, elle se lie à la nature, dans une morbidité tendre. Elle donne l'image d'une longue mort moelleuse, fleurs coupées, mêlée à l'eau, rattrapée par une mythologie de la féminité larmoyante avec le stéréotype de la femme qui serait celle qui pleure¹. » Mais avec ses larmes et sa longue chevelure, la référence à Ophélie écarte le propos de la démarche plastique. Il n'est pas question de se cantonner dans le rôle féminin de la victime, mais de saisir l'ambivalence que chacun peut ressentir dans cet état de perte mélancolique et d'instant figés. Ainsi le diaporama, *Instants*, projeté en boucle, propose des images dans une perspective poétique. La vidéo qui a enregistré le processus permet finalement de saisir le temps grâce à ce retard, à ce passé et crée une ambivalence, une tension. L'extraction d'instant choisis dans la vidéo a recréé un apparaître du vivant. Le processus se retrouve dans un nouveau corps de prélèvement d'images suspendues voulant garder l'instant du déploiement, un moment qui s'éternise, comme l'image troublante d'Ophélie qui transporte cette mort liquide. Henri Bergson écrit : « le temps permet de ne pas avoir tout d'un coup. C'est un retardement². » Ici se retrouve l'aspiration au répit, à un retardement du dénouement. Dans l'instant du regard de l'œuvre s'échange une plasticité psychique : un temps où il s'opère des échanges de sensations et de pensées qui contracte l'instant de vision. Il génère un rapport à l'œuvre suspendu, flottant grâce à la présence liquide.

Une autre incarnation de temporalité décalée se trouve dans le personnage de la mère noyée du film de Charles Laughton, *La nuit du chasseur*. Willa, le personnage maternel, immergée telle une Ophélie moderne, est découverte par le spectateur alors que ses enfants et ses proches ne soupçonnent pas son meurtre. Le montage permet ces deux temporalités dans la diégèse poétique du metteur en scène. La mère assassinée est encore vivante pour eux alors que le spectateur la voit gisante noyée au milieu des algues en survivance mortelle. Les danses des algues et de la chevelure se font écho, les unes vivantes et l'autre, par l'extension des cheveux, morte. Ces ondulations nous saisissent dans la problématique d'une survivance de la figure par l'image en mouvement.

1 Gilbert Lascault, *Figurées, défigurées, Petit vocabulaire de la féminité représentée*, Paris, 10-18, 1977, Du Félin, 2008, p. 127.

2 Henri Bergson, *Le Possible et le réel* (1934), Magnard, Texte et contextes, 1990, p.114.





2.2 Sortir de la flottaison

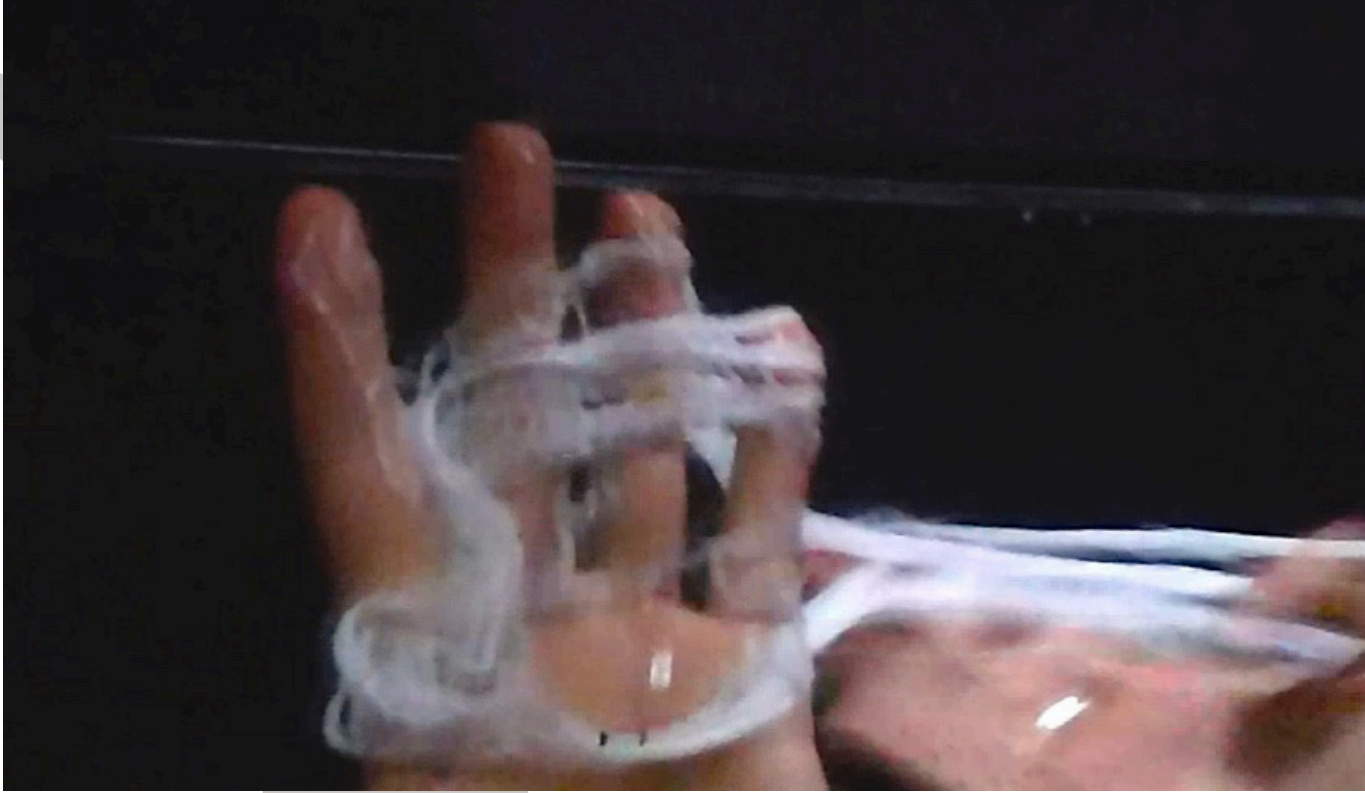
La couture ne peut rester indéfiniment en flottaison malgré la tentation d'y rester. Le projet est une suspension aérienne des coutures. Les figures doivent donc garder un peu de résidu du tissu hydrosoluble, qui, une fois sec apportera une texture solide aux fils emmêlés. Leur devenir sculpture, se joue là, gainé d'une certaine rigidité, d'une certaine tenue. Elles deviendront gardiennes de la mémoire aqueuse. Après l'immersion, s'opère l'émersion. Il s'agit de prendre délicatement dans les mains par en-dessous les fils de couture et les soulever hors de l'eau, le temps de laisser couler l'excédent liquide. La figure collée aux mains est devenue tas de fils mouillés, englués de la matière visqueuse résiduelle du film plastique, tel le mucus du nouveau né.

Les mains la déposent sur la surface de séchage avec difficulté : il faut se défaire de cette sorte de bave collée à la peau. Les mains se débattent et violentent les lignes-fils devenues masse gluante. Je ressens un certain affolement face à cette viscosité envahissante relevant de sécrétions corporelles comme le sperme ou les glaires. J'étale lamentablement ma *fils-figure* sur sa surface de séchage. Les mains rincées, débarrassées du résidu visqueux, et séchées avec frénésie pour pouvoir agir, s'agitent à nouveau pour tenter de dessiner, de reformer pour la énième fois la figure. Il s'agit d'ailleurs plus de modelage étant donné que je déplace une masse de fils trempés. Se joue sur cette surface éphémère de séchage le dessin définitif, la future sculpture de couture. Les gestes sont fébriles mais tentent avec soin et attention de représenter les formes et les expressions, d'un être naissant. La frénésie des possibles se présente à nouveau lors de chaque déplacement de la matière imbibée. Le liquide prend son rôle agglomérant.

Après l'avoir déliée, l'eau lie ma figure que je tente de re-délier. Cet élément appartient à la catégorie des *eaux composées* de Gaston Bachelard. L'union de l'eau et des fils comme celle de l'eau et de la terre est « la pâte (qui) donne une expérience première de la matière ; le schème du matérialisme vraiment intime où la forme est évincée, effacée, dissoute¹. » Cette idée explique la tension à vouloir reformer de cette masse originelle un dessin, une figure. Le cœur et le ventre sont crispés, les gestes sont inquiets de rester dans l'informe, le regard ne lâchant pas la matière qui semble échapper. Situation dans laquelle, sans l'avoir pensé, se manifeste le rapport avec l'élément universel de la vie. L'eau devient source séminale de création et de créatures, et fait référence aux versions de la mythologie grecque de la création de l'homme attribuée soit aux dieux, soit à Prométhée, qui, avec de l'argile, mélange d'eau et de terre, façonnent la race humaine.

Capucine B., Série *Rivière*, Fils-figure
processus, étapes du séchage, 2017

¹ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*(1942), Librairie José Corti, 1976, p.147.



Capucine B.,
*Elle est au moins
trois*, Fils-figure
processus,
étape de la sortie
de l'eau, 2016

Bachelard va plus loin encore quand il écrit : « cette rêverie qui naît du travail des pâtes se met aussi forcément d'accord avec une volonté de puissance spéciale, avec la joie mâle de pénétrer dans la substance, de palper l'intérieur de la substance¹. » Le poème, *Au fil du jour*², écrit antérieurement à la lecture du livre atteste de cet élan sexuel. Il entérine que cela puisse être aussi de l'ordre du féminin ou sans différenciation de genre avec ses allusions érotiques.

À ce moment intense, il s'agit de prendre part au plaisir de la rencontre des éléments et la main est « organe d'énergie et non plus un organe de formes³. » L'union de l'eau et des fils fait corps. Le fil des flots d'énergie du processus créateur permet ce pouvoir-faire et ce pouvoir-être. Les remodelages de matières imbibées informes assouvissent une dynamique originelle. Il touche aux flux d'une manipulation des possibles faisant émerger un rapport à la matière, au corps, au monde.


L'artiste à l'affût d'un apparaître, dans ce rapport d'une matière qui se transforme, se retrouve aussi comme un animal combattant à sa survie, à une nécessité. Dans cette recherche au plus près de la poïétique, advient l'expérience d'un être en alerte. Les doigts, vecteurs de dessin à partir de la masse mouvante des fils, donnent cette impression d'être un animal dans son état perpétuellement sur le qui-vive, concentré sur le temps présent⁴. La vie de l'animal dans la préconscience de la prédation ferait écho à celle de l'humain, dans la préconscience de la mort. Je fais émerger, au travers des tentatives de dessins d'êtres en suspens, la réminiscence affolée de la naissance au risque mortel.

1 Ibid., p. 147.

2 Voir p. 71.

4 Gaston Bachelard, *op cit.* p. 147.

5 cf. Gilles Deleuze, Claire Parnet, *L'Abécédaire, lettre A pour Animal*, DVD produit et réalisé par Pierre-André, Paris, Montparnasse, 2004.



Capucine B., *Je dessine encore (détail), fils-figure-souvenir*,
Capture d'écran de la vidéo projetée sur un mur, 5mn. 23 s., dim. variables, 2017.



Au **fil** du **jouir**

Ecarter les fils **imbibés**

Comme écarter des jambes

L'eau contourne les cailloux

Les mains contournent des cuisses

Déplacer les lignes gorgées

Comme **déplacer** des poils

L'eau s'engouffre dans les trous

Les mains s'engouffrent dans les sexes

Creuser un espace englué

Creuser un **jouir**

L'eau ressort par le courant

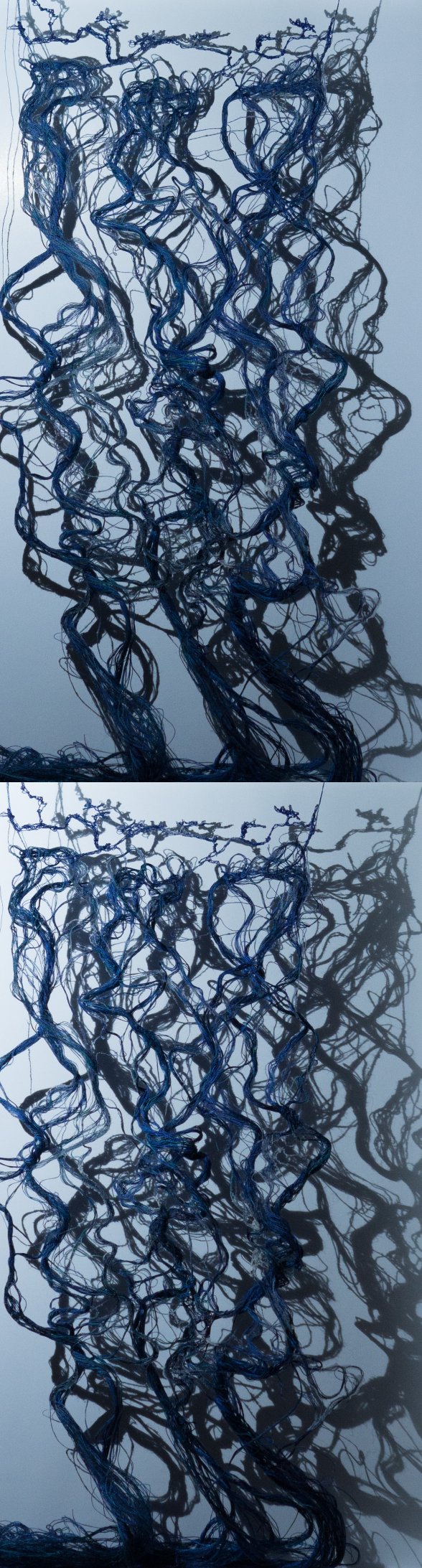
Les mains en ressortent tremblantes, **mouillées**

Matière lourde **sous les doigts**

Mains qui entaillent la coulée

Mains qui fouillent

Fils noyés



2.3 *Dynamis* de l'image

La philosophe Marie-José Mondzain lors son intervention orale¹ concernant la question de l'image pensée non pas comme un substantif mais comme étant un mot, propose une hypothèse : « Peut-être que *image* est un verbe. Elle opère temporellement alors qu'elle apparaît visuellement³. » Son propos fait référence à l'Héraclitisme² et concerne notre croyance à l'image en tant que spectateur. Les images seraient dans une *dynamis* : comme une énergie conjugable au présent, au passé ou au futur. Comme l'hypothèse du fleuve en mouvement dans lequel nous baignons... Dans un perpétuel changement qui perdure⁴.

Les *Fils-figures* aqueuses exaltent cette fluidité en proposant non seulement leur mémoire d'immersion mais aussi leurs ombres mouvantes. La symbolique d'une chevelure-rivière s'ajoute.

Mais la question d'une fixation temporelle se pose quand je crée des reproductions visuelles. Ce paradoxe met en tension la démarche artistique. Les images figent la fugacité même alors que les œuvres sont dans un rapport spatial et tendent vers une co-présence des sculptures et de leurs ombres. « L'ombre n'a d'autre temps que celui-là même de son référent. En ce sens, c'est un index presque pur : le principe de la connexion physique entre le signe et son objet y fonctionne dans l'espace et le temps⁵. » Dès lors que les images photographiques s'inscrivent dans un souvenir, perdent-elles leur « pureté indicielle, leur connexion temporelle⁶ » ? Nous développerons cette problématique au chapitre concernant la dimension fantomatique et le temps de l'image.

1 *Dynamis de l'image III*, « Quand les images viennent au monde », colloque international du collège d'études mondiales avec la collaboration du Jeu de Paume, Paris, Juin 2015.

2 Jean François Pradeau précise dans son introduction du recueil de textes d'Héraclite, *Fragments (citations et témoignages)*, Flammarion, 2002, que « l'exemple du fleuve génère une contrariété (admise par le philosophe). La fameuse phrase : « Tout passe et rien ne demeure ; Tu ne saurais entrer deux fois dans le même fleuve » a fonction d'illustrer l'hypothèse que quelque chose demeure en dépit de l'écoulement ou du changement perpétuel. Cette hypothèse doit être entendue en un sens ontologique (relatif au mode d'existence de toute chose) et non simplement logique ou chronologique. (...) Héraclite ajoute que le fleuve diffère de lui-même sans pour autant devenir autre chose que lui-même : c'est bien une même nature qui perdure. » p. 52. Marie-José Mondzain s'y réfère pour défendre l'idée que le rapport à l'image doit supporter l'épreuve du changement perpétuel. Cette idée éveille un regard sur les figures multiples qui veulent être dans cette présence mouvante et perpétuelle.

3 Séance 1, à 1 mn. 18 s. Intervention de Marie-José Mondzain : *L'image : puissance de la zone, Dynamis de l'image III*, « Quand les images viennent au monde », colloque international du collège d'études mondiales avec la collaboration du Jeu de Paume, Paris, Juin 2015.

4 Réf. Héraclitisme.

5 Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, p. 119.

6 *Ibid.*, p. 121.

3 Sortir de l'enfoui : émergence des méduses

Les coutures flottantes ou suspendues ont fait apparaître la figure de Méduse mais aussi celle des méduses que l'on peut observer avec rêverie en aquarium ou avec anxiété lors de nos baignades. La plongée en eau noire du bac photographique et les fils emmêlés ont immergé le regard dans les réminiscences de leur nage scandée, telle une respiration. L'exploration de leur spécificité, notamment leur préexistence à l'être humain va s'enfouir dans l'étude biologique de cet animal pour faire émerger plusieurs aspects communs, non seulement avec la pratique mais aussi avec le mythe de Méduse. Jacqueline Goy¹, propose, dans son essai, *Les miroirs de méduse*², une rencontre entre biologie et mythologie, qui va élargir la démarche artistique.

3.1 Identité confuse

Médusa est le mot qui apparaît avec Carl Linné, au XVIII^e siècle. Il tente d'élaborer une classification pour toutes les espèces végétales et animales connues. « Il distingue les méduses des autres animaux en choisissant ce nom en référence à la Gorgone Méduse³. » La culture de ce biologiste fait un parallèle entre Méduse qui pétrifie ses adversaires par la seule force de son regard et cet animal marin transparent, gélatineux, doté de tentacules serpentiformes au pouvoir urticant venimeux. Cette référence à la mythologie révèle son indétermination puisqu'« il range les méduses parmi les zoophytes, c'est à dire les animaux plantes, sorte de fourre-tout où sont rangées les formes inclassables⁴. » L'indéfinition historique de cette créature a généré tout un imaginaire autour de la figure effrayante de Méduse et fait écho aux œuvres qui ne veulent pas se cantonner à leur figuration immobile. L'entremêlement de ce rapport fleur/animal/ identité⁵ autour de cette créature se réduisant à une bouche avec des filaments, ne peut que saisir les images des *files-figures* à la bouche ouverte et muette et aux cheveux d'aspects tentaculaires. Dans un document datant de 1800, Georges Cuvier, un collaborateur de Linné, nomme le spécimen « une bouche en forme de racine⁶. » La recherche met en germe ce qui se travaille. Une des raisons de la difficulté à les identifier est aussi due à la complexité de leur observation. Sorties de l'eau, ces animaux perdent toute leur forme et se décomposent très vite. Les dessins-coutures flottants devenus sculptures de fils séchés sont autres. Étant apparues sur Terre il y a 600 millions d'années, l'évocation de l'origine du vivant par la pratique et les ressemblances visuelles rappellent l'univers marin, milieu premier de toute vie sur notre planète. La notion d'émergence se génère dans la poïétique aqueuse et ensuite aérienne, avec les éléments essentiels : l'eau et l'air.



Méduses *Pélagia noctiluca*,
Aquarium de Paris

1 Maître de conférences au Muséum d'Histoire Naturelle à Paris.

2 Jacqueline Goy, *Les Miroirs de méduse*, biologie et mythologie, Apogée, Espace des Sciences de Rennes, 2002.

3 Ibid., p. 67.

4 Ibid., p. 67.

5 La démarche plastique se nourrit d'évènements personnels, et le travail de recherche découvre une coïncidence avec ces créatures aux origines vitales. Il se trouve que la confusion première entre la botanique et la zoologie résonne avec le prénom Capucine qui désigne la fleur mais aussi mon identité d'artiste (je signe Capucine B.)

6 Ibid., p. 67.



Gaston Bachelard nous avait déjà plongés dans ces « eaux séminales, porteuses de germes de vie avec son état gélatineux comme matrice¹. »

3.2 Forme du cercle-bouche ouverte

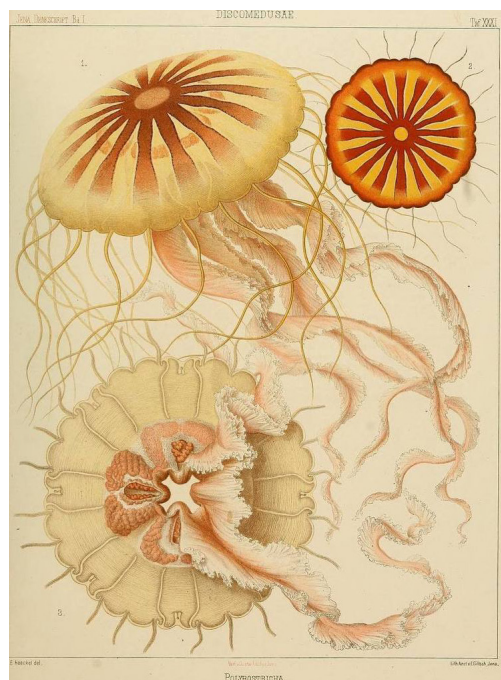
Un détail concernant les corrélations entre méduses, Méduse et les *figs-figures* va se concentrer sur la figure du cercle. Certes les bouches ouvertes des coutures ne sont pas parfaitement circulaires mais cette béance et les fils emmêlés autour évoquent encore des rapports autant à l'animal qu'au mythe. La méduse a un corps « en forme de parapluie. Le manche, qui s'appelle manubrium, pend donc librement sous l'ombrelle et s'ouvre à l'extérieur par la bouche entourée de lèvres. Ces lèvres peuvent être une simple ouverture circulaire (...) ou bien quand elles sont hypertrophiées, elles deviennent des bras oraux (...) assimilés à des tentacules oraux². »

Les tentacules urticants qui paralysent les proies en un temps éclair permettent aux méduses de se nourrir. La gorgone Méduse avec sa chevelure aux serpents venimeux et son regard qui pétrifie, est la synthèse étrange du procédé de survie de l'animal. La figure cousue tente à sa manière de saisir aussi le spectateur avec son cri infini et sa chevelure de fils emmêlés et mouvants, parfois proche de la bouche, dans l'eau ou l'air. L'image de ces bras-bouches-tentacules affole le figural qui rend possible une fusion entre fils et puissance animale ainsi qu'entre fils et corps. Les méduses, en ne dépassant pas cette forme primitive du cercle, concentrent la figure primordiale de la cellule, de l'embryon ou de l'astre et se retrouvent dans un mémoriel du mystère de l'origine, du *cri-vie* de la matière.

Les figures à la béance de ses bouches ouvertes ou de leurs contours cernés de tentacules-cheveux sont une rêverie-cauchemar plastique ou peut-être un appel aux origines. Tout comme les cellules urticantes des méduses, « les cnidocytes, qui conservent leur pouvoir d'inoculer leur toxine bien après leur mort² », et la tête coupée de Méduse qui conserve son pouvoir pétrifiant, la *figs-figure* aqueuse tente, une fois sèche en suspension, d'interpeller le spectateur au moyen de ses ombres portées multiples et éphémères.



Cyanea capillata, centre d'océanographie de Marseille, CNRS, J-G Harmelin.



Ernst Haeckel, *Chrysaora*, 1889

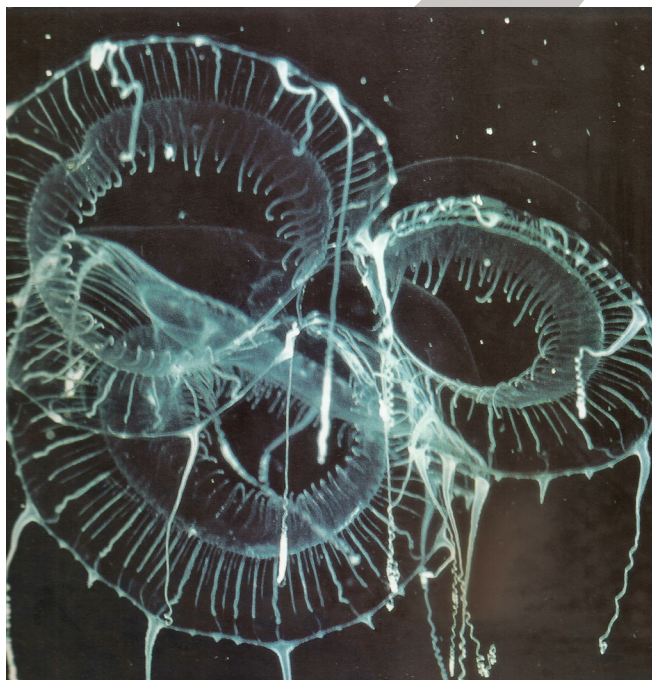
1 Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Librairie José Corti, 1942- 1976, p. 112.

2 Jacqueline Goy, *ibid*, p. 8.

3 *ibid.*, p 15.

Pour finir cette plongée scientifique et mythologique autour des méduses-Méduse, la présence des yeux pose la question du regard : « L'œil, organe où se forme les images de notre environnement apparaît pour la première fois dans la lignée animale pluricellulaire chez de nombreuses espèces de méduse et il ne se développe que sur les méduses¹. »

Alors que la Gorgone Méduse met tout son pouvoir dans ses yeux et que l'animal les cache dans l'enchevêtrement de ses tentacules. *La fils-figure* aux yeux noués, telle une aveugle, incarne un figural qui se regarde dans la trouée abyssale de sa bouche ouverte et dans la vision des ondulations infinies de sa tentaculaire chevelure.



L.P. Madin., *Division en trois méduses-filles de la méduse Aequorea*

¹Jacqueline Goy, *Les Miroirs de méduse, biologie et mythologie*, Apogée, Espace des Sciences de Rennes, 2002, p. 58.


Capucine B., *Elle est au moins trois, Fils-figure-souvenir*, fils blancs, installation-projection, structure 1mx1mx1m, tissus voiles, vidéoprojecteur, dimensions variables, 2016



IV

SE TENIR
DANS LES AIRS





**« L'énoncé est le produit d'un agencement,
toujours collectif,
qui met en jeu, en nous et hors de nous,
des populations, des multiplicités,
des territoires, des devenirs,
des affects,
des évènements¹. »**

Gilles Deleuze

1 Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Flammarion, Champs, n°343, 1996, p.65.

1 La raideur de l'air

La démarche plastique aboutit à une suspension dans le vide en arrêtant le processus mouvant de l'eau et en asséchant les fils cousus et emmêlés. La chaleur d'un radiateur à proximité de la couture mouillée posée sur un support de séchage, accélère l'évaporation et la fixation dans la matière résiduelle du tissu hydrosoluble. Son décollement en de légers craquements, permet de la prendre en main et de la tenir en l'air, comme une victoire : depuis le dessin sur la page du carnet la voici, non pas en chair et en os, mais en fils et en vides. Finalement, avec une certaine raideur, *les fils-figures* vont enfin commencer à avoir l'air d'une sculpture, d'un volume qui attend son lieu.

Depuis le début, le désir est d'ériger une tête en l'air, un être suspendu par une frêle sculpture de trois millimètres d'épaisseur. Des fils de nylon, choisis pour leur discrétion, participent à ce réseau de lignes retenant la figure. Le mot marionnette, poupée soutenue par des ficelles pour être déplacée sur une scène, semble planer autour de la création. Pourtant, il s'agit d'une dépouille à tenir pendue. Les têtes coupées en fils sont installées dans des dispositifs sans aucune narration proposée.



Capucine B.,
Double absence,
Fils-figure processus,
étape de la suspension,
2015

1.1 Installer un dispositif

Avant de développer la notion de présences multiples par la mise en scène d'ombres portées, posons nous la question de la mise en l'air des sculptures, du réseau que j'établis entre les éléments. Gilles Deleuze nous le dit autrement avec le verbe « agencer : être au milieu, sur la ligne de rencontre d'un monde intérieur et d'un monde extérieur¹. »

Suspendre dans un lieu d'exposition des figures de fils cousus ne peut être pensé comme une présentation anodine. Laisser pendre en hauteur des têtes de fils cousus à la merci des courants d'air ou d'un ventilateur, participe d'une mise en scène. Dans le désir de *leur donner vie* en les plaçant dans l'espace et en leur donnant de légers mouvements, l'enjeu est de les faire fonctionner ensemble tout en étant dans un lieu culturel.

Revenons encore à la manière dont est disposé précisément ce réseau de lignes.

Les *figs-figures*, sorties de leurs classeurs de rangement, sont affublées de fils de nylon, noués à des points de couture. Ils permettent de les accrocher dans la position verticale ou légèrement penchées comme un portrait dans l'espace. Elles sont suspendues selon trois possibilités : au plafond, à un long clou planté dans un mur ou sur une structure fabriquée et posée au sol pour délimiter une sorte de petite scène dans le lieu d'exposition. Selon la hauteur des dispositions, les fils autour du visage peuvent pendre en l'air ou traîner par terre. Le lieu, plongé dans la pénombre permet la mise en place d'un système d'éclairage générant des ombres. La recherche autour de la lumière est encore en gestation. Beaucoup d'essais ont été mis en place en tenant compte du projet figural et de la relation du spectateur avec le dispositif.

Il y a deux sources possibles de lumière : un éclairage par une lampe de poche mise à disposition ou pendue à un fil à proximité ou une projection d'images générées par un petit vidéoprojecteur (installé devant la suspension).

Deux positionnements possibles du visiteur : actif en prenant en main l'éclairage et jouant avec les ombres ou spectateur de l'installation-projection.

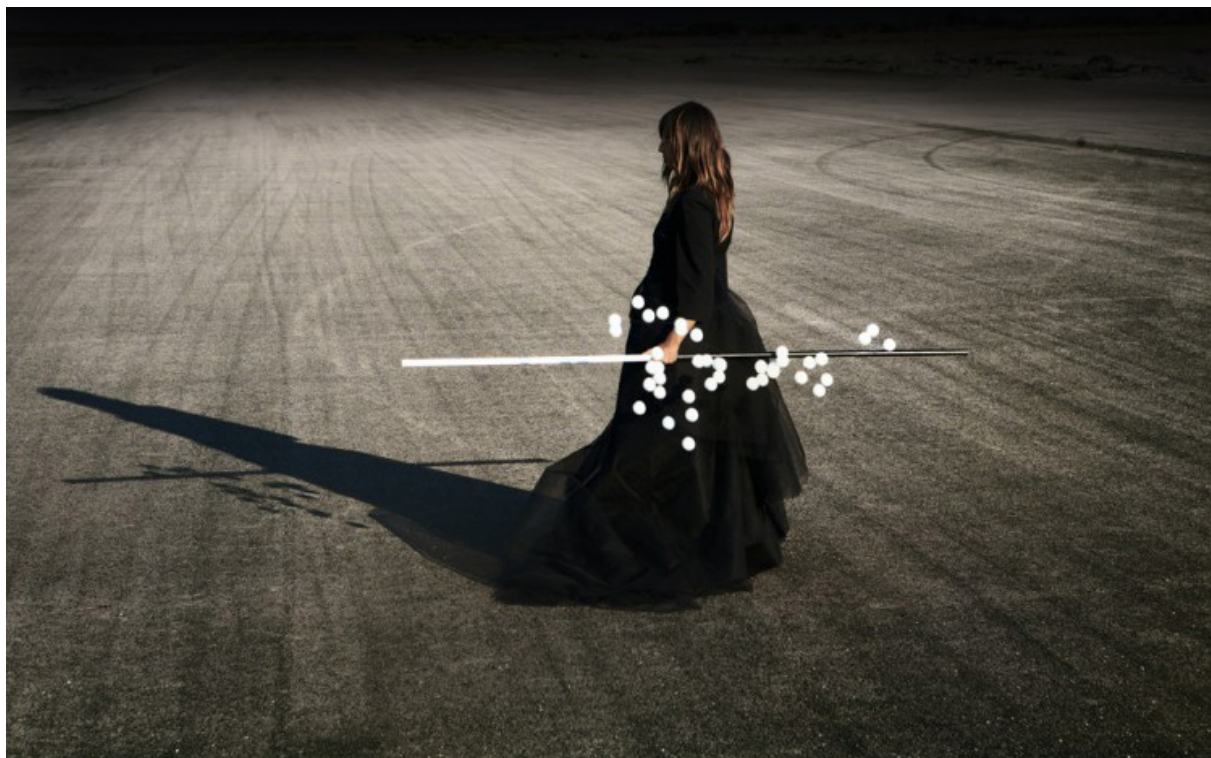
L'essai de Giorgio Agamben a permis de prendre conscience des rapports en jeu dans ce protocole, ouvert aux caractéristiques de chaque lieu envisagé. Le philosophe écrit : « Il y a donc deux classes : les êtres vivants (ou les substances) et les dispositifs. Entre les deux, comme tiers, les sujets. J'appelle sujet ce qui résulte de la relation, et pour ainsi dire du corps à corps entre les vivants et les dispositifs². » Par cet agencement, j'impose un mode de relation entre les figures (les substances), présentes dans un espace où se mêle la présence de spectateurs (les sujets). Je tente donc de confondre les deux présences dans un certain corps à corps de la suspension. Cette recherche se veut dans le mouvement d'une émancipation de la *figs-figure* qui crie son existence, mais s'engage aussi un processus de dissémination des identités et des statuts de chaque partie.

La prise de conscience assume la projection d'un certain contrôle par le dispositif et je réalise qu'il peut être la mise en regard critique de ce que l'on vit au quotidien. « Certes les dispositifs existent depuis que l'homo sapiens est apparu, mais il semble qu'aujourd'hui il n'y ait plus un seul instant de vie des individus qui ne soit modelé, contaminé, ou contrôlé par un dispositif³. » Proposer un dispositif serait comme un miroir de notre conditionnement mais en plongeant les spectateurs dans la pénombre. Il s'agit aussi d'une manière de se couper de cette gouvernance identitaire et de retrouver au sein d'une situation artistique un espace où l'air serait moins lourd de conséquence.

1 Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, Champs, n°343, 1996, p.66.

2 Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot et Rivages, 2014, p. 32.

3 Ibid., p. 34.



Corinne Mercadier, *Bazar*, série *Solo*, 2012



Corinne Mercadier, *À la lune*, série *Le ciel commence ici*, 2016

1.2 Immersion dans la pénombre

L'obscurité partielle crée un autre rapport à l'œuvre en tentant une césure d'espace et de temps. De plus elle fait disparaître en partie la présence des fils de nylon et donne aux suspensions un caractère. « Le visiteur est immergé dans l'installation, enveloppé par l'obscurité mais surtout en tant que corps sensible par ce qu'il perçoit : il baigne pour ainsi dire dans ses sensations¹. » Ce qui définit une installation-projection est une tentative de se couper de l'espace culturel, des limites murales du lieu. Le dispositif rend l'espace aux sensations, à l'inconscient.

La réaction des visiteurs, observée lors de mes expositions, est une détente, comme un arrêt de sollicitation intellectuelle, ou une excitation avec l'envie de se déplacer, de jouer avec les ombres jusqu'au désir de toucher les frêles sculptures à portée de main. S'installe aussi une circulation silencieuse entre les différentes propositions de suspensions et de projections dans un espace englobant et continu, à l'inquiétante étrangeté. Dans la pénombre il devient, je l'espère, « rêveur. Il est créateur d'images mentales plus que d'images rétinienne². »

1.3 L'air comme matériau

La rencontre avec la photographe Corinne Mercadier³ et l'analyse de ses séries *Solo* et *Ici commence le ciel*, a permis de saisir l'air comme un matériau à part entière dans ses mises en scène permettant ses photos. L'espace investi dans mes dispositifs des suspensions ont aussi ce rôle. La citation de Georges Didi-Huberman à propos de la *pensée de l'air* de Pierre Fédida « en tant qu'elle serait, non seulement le véhicule de la parole - c'est à dire de la plainte et du chant -, mais encore le milieu par excellence du figurable, le mouvement même, atmosphérique et fluide de l'inconscient comme tel⁴. » a été notre rapprochement.

Corinne Mercadier a répondu : « Je ressens très profondément le fait de donner autant de matérialité à l'air. L'évocation de l'inconscient est le lieu de tous les possibles, le miroir de ce que l'on ne voit pas. Ce que je projette dans mes photos n'est ni raisonnable ni conscient. C'est une porte ouverte sur un grand noir, mais ces fonds noirs sont peut-être l'espace, je ne sais pas. Dans la série de 2016 *Le ciel commence ici*, la question de l'air est encore plus présente. Il y a ce ciel comme un moulage de l'architecture, il devient son inverse, une matière⁵. »

Je réponds, à mon tour, que les *fils-figures* suspendues sont autant dans l'air de la trouée figurale de ces bouches ouvertes dessinées, que dans leurs cris-plaintes muettes. Cette « matière quasi organique⁶ » par laquelle s'accrochent les fils cousus interpelle le spectateur par ce qui les traverse, mais aussi par les ondes qui se voudraient assourdissantes si les bouches se mettaient à proférer des sons. Cette dimension inconsciente déborde l'absence de son par une suspension silencieuse sollicitant le visiteur dans ses cris intérieurs.

1 Pascale Weber, *Le Corps à l'épreuve de l'installation-projection*, L'Harmattan, 2003, p. 138. L'auteur fait référence à un écrit de Gilles Deleuze, *L'image-temps*. « A l'opposé du corps cartésien, se trouve le corps deleuzien : « Donnez-moi donc un corps » : le corps n'est plus l'obstacle qui sépare la pensée d'elle-même. (...) C'est au contraire ce dans quoi elle plonge ou doit plonger, pour atteindre à l'impensé, c'est à dire à la vie. » Le corps sensible semble prolonger, déborder du corps machine.


2 Ibid., p. 139.

3 Voir en annexe l'Interview de Corinne Mercadier.

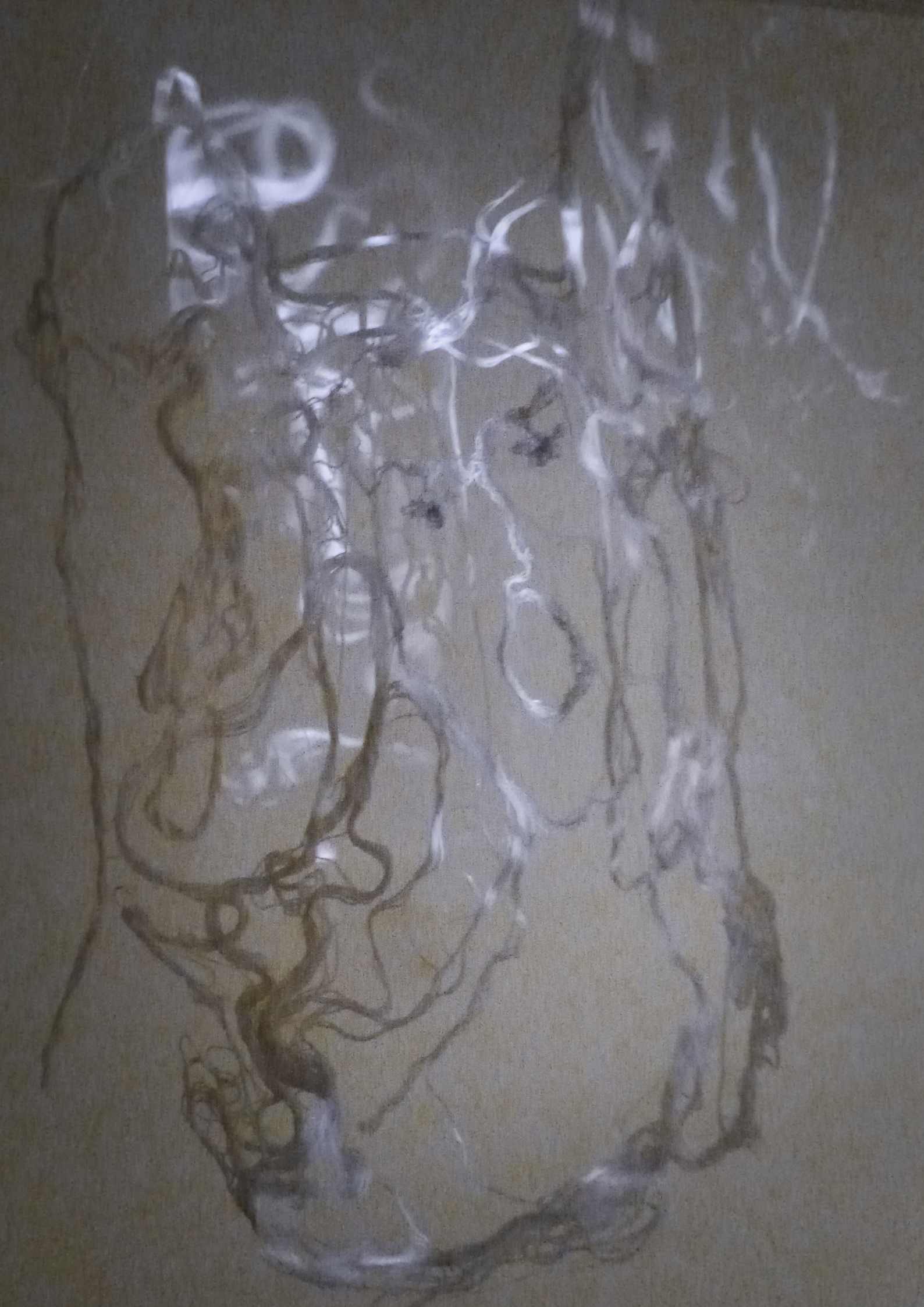
4 Georges Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre, corps, paroles, souffle, image*, Paris, Minuit, 2015, p. 15.

5 Corinne Mercadier, idem.

6 Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p.14.



Capucine B., *Je dessine encore, fils-figure-souvenir*,
installation-projection,
5 mn. 23 s., dimensions variables, 2017.





Haaaaa

Celle qui **crie**

La peureuse

Celle qui **meurt**

La gueuse

Celle qui **jouit**

L'heureuse

Celle qui **chante**

La crâneuse

Celle qui **baille**

La lâcheuse

Celle qui **dort**

La ronfleuse

Celle qui **crie**
La **pétrifieuse**



2 La suspension comme *mouvemance*

Entre silence et bruit

Une bande sonore a été conçue d'après le petit poème *Haaaaaaaaaaaaa*. Elle a été l'occasion de se prendre au mot et de sortir des sons de ma bouche. L'enregistrement, au fond d'un jardin, la nuit, a fait surgir des cris maladroits parce que recréés, de peur, de plainte et de plaisir, en mémoire du processus générant les émotions d'anxiété et de plaisir. Ces formes d'expression originelle de cris ont permis de composer un répertoire sonore de ce qui se vivait : la souffrance des défigurations, la jouissance des caresses sur les fils flottants, jusqu'aux bâillements du relâchement. Les cris ont aussi donné à la bouche « la parole » et son silence.

Cette tentative est restée dans l'atelier. Je préfère rester dans l'air suspendu du silence et laisser le corps des spectateurs « *sensator*¹ » s'engager dans leurs sensations et leur inconscient. Cette expérience, seule dans le noir de la nuit, a permis l'expérience de m'entendre sortir des cris troublant de vérité. La reconstitution a fait place à des sons vibrant d'angoisse et de rassurance, porteurs de réminiscences plus lointaines que la pratique, plus proches de l'être sans mot.

Annette Messenger convoque aussi la question du silence et du son avec ses créatures cousues, déchiquetées et pendantes à des fils. Mon regard, lors de sa rétrospective à Beaubourg, est fasciné par la suspension avec le mouvement de va-et-vient vertical macabre et comique. Le bruit lui aussi m'interpelle. Il est grinçant et pourtant presque ridicule avec ses couinements. S'imisce un rire jaune dans le silence criant des figures de corps ballotés. Le sourire aux lèvres, je découvre toutes ces créatures cousues, avec une harmonie chaude et colorée et, en même temps, j'éprouve leurs malformations qui me rendent mal à l'aise. La répétition de leurs mouvements me rappelle le désespoir du personnage mythologique, Sisyphe, avec sa vaine montée du rocher. Le souvenir d'un agencement de figures cousues qui traînent par terre et qui tournent sans cesse le long d'un câble cernant l'œuvre me glace. S'installe un effet de tournis, d'une humanité qui tourne en rond désespérément dans un frottement incessant et inquiétant au sol. Cette sensation de carnaval bruyant me procure une émotion intime : celle des pleurs de la petite fille débordée par le sentiment de fête, qui pourtant appelle la joie mais qui, paradoxalement déclenche une tristesse profonde. Ce débordement de pleurs incontrôlés se déclenche encore adulte, dans un désespoir de sentir quelque chose qui échappe.



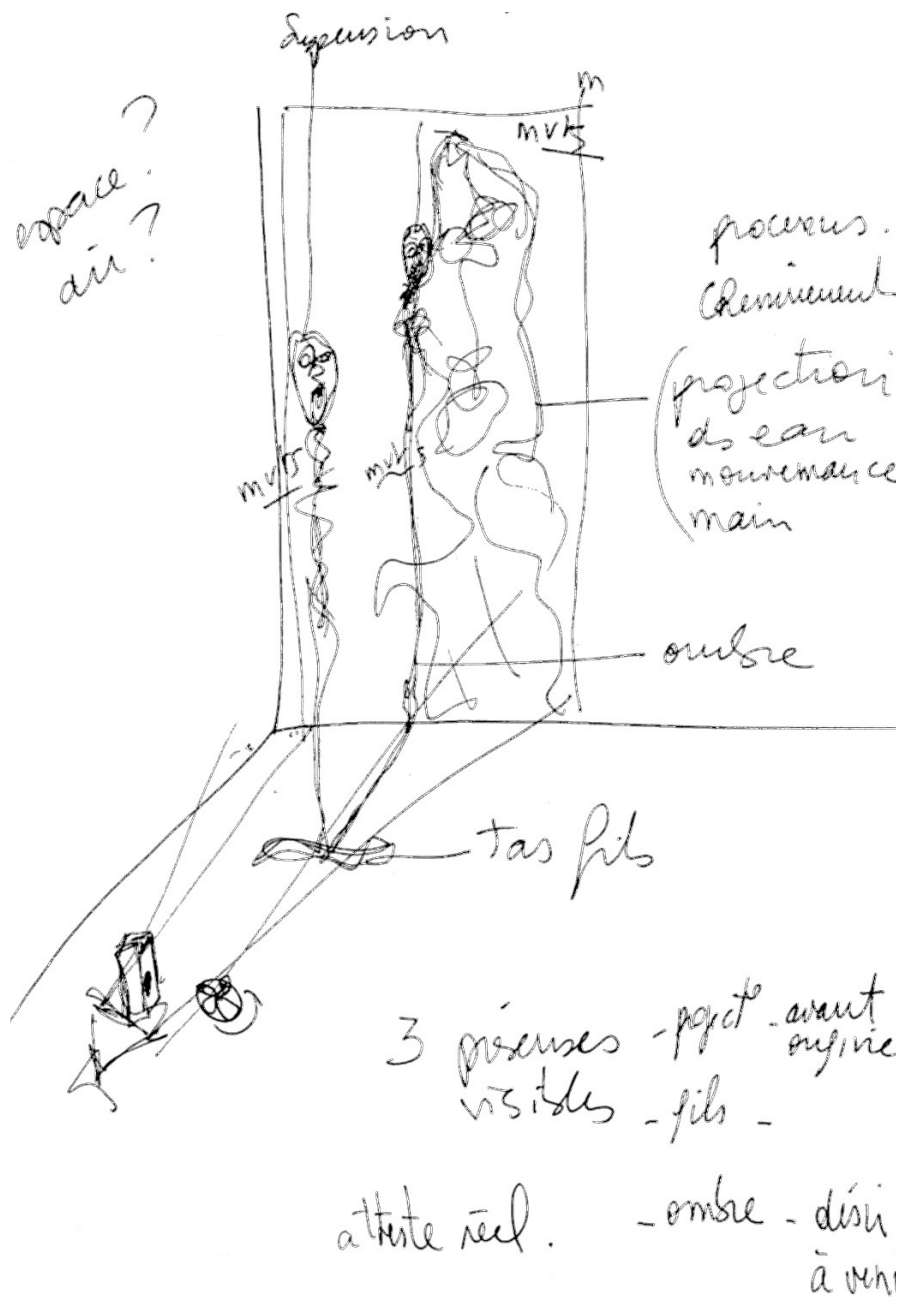
Annette Messenger,
Articulés, désarticulés,
2007

¹ Pascale Weber, *Le Corps à l'épreuve de l'installation-projection*, L'Harmattan, 2003, p. 248. L'auteure propose ce terme pour pallier aux insuffisances lexicales qui désigne le public dans une installation-projection. Elle interroge : « s'agit-il de visiteurs ? D'arpenteurs ? De flâneurs ? La dimension perceptive est ignorée pour chacun de ces termes. S'agit-ils de témoins ? La mise à contribution, l'interactivité n'apparaissent pas. S'agit-il de spectateur ? D'auditeurs ? Chacune de ces désignations fait référence à un seul sens de perception, tandis qu'il faudrait étendre l'expérience à l'ensemble du corps sensible. J'avancerai alors le terme de « *sensator* »...

En
Mouvement

mouvement errance ?

7 ans



Capucine B., *En mouvement*, Carnet n° 12, Aout 2016

L'œuvre d'Annette Messager pénètre littéralement une dimension inconsciente, en créant cette possibilité phénoménologique d'arpenter l'œuvre avec son corps qui se déplace faisant écho aux *fils-figures* en *mouvement*.

Ce mot écrit sur une page d'un de mes carnets¹ était un raté, un mot écrit à la va-vite reliant «mouvement» et «errance». En dessinant le projet de l'installation, la notion d'espacement a glissé en mouvance entre les coupures accrochées, se balançant au gré des courants d'air et les mouvements de flottaison des images projetées. Le lieu, investi d'images flottantes et de fils pendus, plonge le spectateur dans une errance entre rêverie et vision de cauchemars. Ce mot inventé, ce lapsus, présente un signe du non-dit à dire ou du non-crié à crier.

1 Carnet n°12, Aout 2016.

3 Mise en scène, mise en dispersion

Se glisser du côté de la mise en scène avec la présentation d'un environnement comme peut l'offrir Pina Bausch dans ses chorégraphies va prolonger la réflexion. Les figures des danseurs-acteurs disséminés sur la scène déployant chacun leurs mouvements ou leurs petites scènes théâtrales issus d'improvisations au plus près de leur quotidien, laissent le spectateur dans une perception éclatée. Elles donnent à voir un réseau de lignes dans l'espace que la chorégraphe définit avec ces mouvements dans l'espace. Dans l'œuvre *Vollmond*, l'explosive énergie des artistes à danser avec l'eau et leurs partenaires est une jubilation du regard. La force de la mise en scène qui allie vie et jeu, théâtre et danse, joie et désespoir, crée une liesse avec et autour de l'eau. Elle se nourrit d'un retour aux sources primordiales de la matière¹, comme les installations qui se nourrissent du recours à l'obscurité de la nuit des temps.



Pina Bausch, *Vollmond (Pleine Lune)*, 2006-2009, Théâtre de la Ville (Paris)

Les chevelures dégoulinantes, les robes trempées et collantes des danseuses et les puissantes giclées des seaux d'eau des danseurs qui ne reproduiront jamais leurs formes détaillées font écho aux suspensions-projections. L'intensité de la mise en scène de la danseuse-chorégraphe allemande est un désir à revivre dans le processus qui ne voudrait jamais s'arrêter.

Wim Wenders a repris sa fameuse phrase :
« Dansez, dansez sinon nous sommes perdus². »



Pina Bausch, *Vollmond (Pleine Lune)*, 2006-2009, Théâtre de la Ville (Paris)

1 cf. Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, (1942), Librairie José Corti, 1976.
2 Wim Wenders, *Pina, Dansez, dansez sinon nous sommes perdus*, film en 3D, 2011.

3.1 Le poids de l'eau et sa légèreté chorégraphiée

Le traitement du sol, éclaboussé jusqu'à être inondé, dans la mise en scène me saisit de bouleversements. Là où les danseuses ont besoin d'un espace propice à leurs envols, l'eau entre en tension avec ce sol glissant et la lourdeur soudaine de leurs robes devenues tissus trempés. Les chutes d'eau, d'une pluie d'orage suggérée, en pleine scène perturbent les limites imposées du lieu, devenant scène sous un ciel. L'eau transcende la chorégraphie en lutte ou en extase avec elle. La volonté de légèreté inhérente à toute danse se voit chahutée par le poids de toute cette liquidité, comme un empêchement qui va devenir un encouragement à vivre avec sa force matricielle et originaire. C'est peut-être dans leurs noyades que les gestes retrouvent leurs rythmes perdus. C'est peut-être sous-entendre que « la légèreté est aussi implacable¹. »



Pina Bausch,
Vollmond
(*Pleine Lune*),
2006,
photo
Jane Hobson

Les *figs-figures* toutes aussi légères soient-elles, pendent de leur poids et de leur mémoire aqueuse pour chercher une place dans l'air du temps. Citer la fondatrice du Tanztheater Wuppertal est aussi évoquer les scènes où certaines actrices-danseuses se mettent à hurler, de rage, de désespoir, de joie ou d'exultation jusqu'à passer du sentiment d'angoisse à un effet comique. Ce mélange de moments, à la fois ludiques dans les relations entre les individus et à la fois effrayants, donne une place à une certaine sauvagerie, un déchaînement qui fascine celle qui propose des créatures hurlantes muettes.

« Le recours au langage ou à d'autres procédés d'expression en usage au théâtre, tend alors, chez Pina Bausch à disloquer beaucoup plus qu'à construire, à créer des objets non directement identifiables, à déplacer l'œuvre vers sa limite, et souvent vers son néant². » L'analyse de Laurence Louppe confirme la fascination des jeux de scène issus des improvisations au plus près de la vie quotidienne des acteurs-individus parce qu'ils doublent le réel. « Quand un danseur s'assied ou croise les jambes, il "imite" ou produit une action réelle, donc il joue³. » Ce que je vois sur scène est le travail de l'autre, écho de mon moi que j'ignore ou qui résonne en réminiscence.

Celle qui entre en scène avec un couteau et un demi citron, à l'allure de somnambule en criant « I'm so sad » et se frottant le visage avec le jus du citron, fait partie de ces êtres de résonance. Sa présence vient-elle de son long travail jusqu'au fond de ses ressources ou de son jeu sur scène ? Finalement la question n'a de réponse qu'en proposant l'existence de plusieurs états de présence dans un espace de représentation. Sans entrer dans le piège de l'identification, je suis avec elle, en sympathie et pourtant je sais qu'elle est en scène.

Le trouble face au danseur, à l'identité double, renvoie au questionnement des multiples présences des *figs-figures*. L'aspect filigrane des têtes répondrait à l'évanouissement de toute accroche à une présence unique. La dimension théâtrale, se mêlant à la recherche chorégraphique, joue comme agent déstabilisateur pour mon bonheur. Je ne regarde plus un spectacle comme une suite narrative mais comme un être perdu ou dispersé dans ses émotions. L'installation s'éclaire de cette analyse en réalisant qu'il s'agit d'une tentative du même ordre. Elle se veut indéfinissable en proposant des volumes presque sans poids ni matière, des dessins qui se meuvent dans l'espace, de multiples figures qui sollicitent un regard ou un appel et un espace qui s'unifie par l'obscurité ou se disloque par les suspensions-projections des ombres.

1 Gilles Lipovetsky, *De la légèreté*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2015, p. 9. Ce philosophe met en lumière les paradoxes de notre société obnubilée par le culte de la légèreté : « La visée de légèreté s'exprime dans les domaines les plus divers : mode, design, décoration, architecture. Aussi bien le rapport au corps voit-il se déchaîner les passions de l'aérien et de la « ligne » (...) et ironie des choses, c'est maintenant la légèreté qui nourrit l'esprit de pesanteur ».

2 Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, 3^e édition complétée, Bruxelles, Contredanse, 2004-2010, p. 14.

3 Ibid., p. 14.

Les photos-souvenirs permettent de rester en suspens de manière fragmentaire et discontinue. S'attarder sur l'œuvre de Pina Bausch¹ permet de comprendre aussi l'enjeu du montage. Le spectacle, fait de sketches saisissants qui s'effilochent, de lambeaux de mouvements, se déroule sous nos yeux dans un assemblage incohérent « recollé » par nos ressentis. La dimension collective des interventions opère un éclatement qui se reconstitue comme proposition d'un possible. L'installation des *figs-figures* toutes différentes met aussi en jeu et en espace la participation du spectateur.

3.2 Désordre des chevelures

Il reste encore un détail : la sensualité et le désordre des chevelures des danseuses. À l'égal des longues robes colorées, les silhouettes féminines se jouent de leurs longs cheveux qui suivent tous les mouvements de danse et participent à la chorégraphie. Avec l'eau déversée sur les actrices, ils deviennent une masse encore plus sombre et puissante, et ils apportent un chaos de lignes, un dessin sur les corps, tendus à l'extrême.

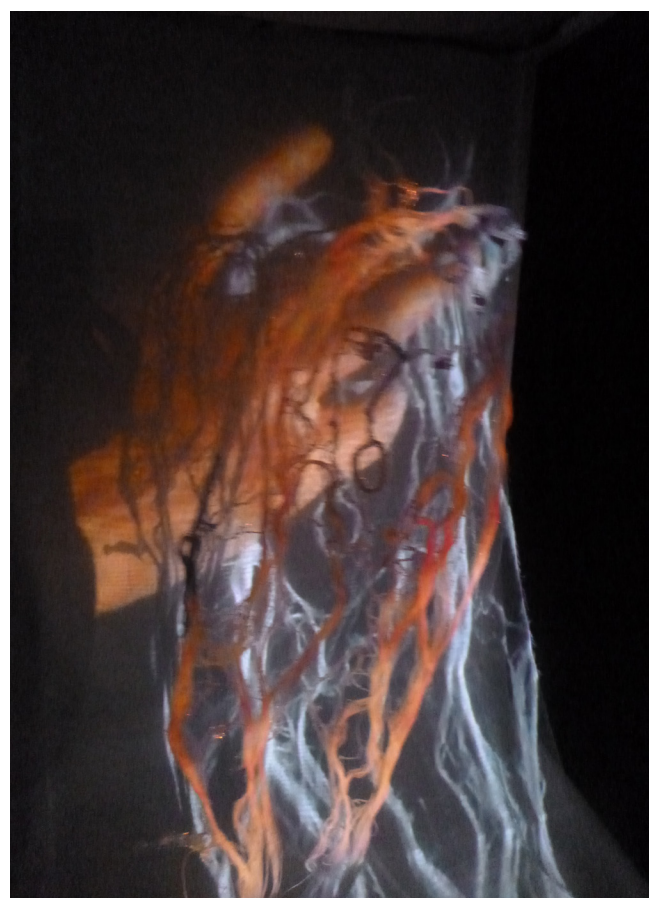
Les fils de coton ou de soie, échappés de la couture en réseau parallèle du visage utilisés comme matière à suggérer une chevelure emmêlée, sont du même ordre. Ces lignes-cheveux débordent les personnages, diffusent leur présence dans l'espace par leur prolongement linéaire informe. Qu'ils soient en l'air, pendus ou par terre, ils présentent toujours un entremêlement inextricable comme un point nodal d'une dispersion qui fait corps.

La puissante suggestion sexuelle de la chevelure est évidente avec l'émancipation érotique des femmes dans les éternelles déchirures et jouissances des relations amoureuses. Le féminin s'affirme par cet attribut du désir. Les cheveux raidit par le poids de l'eau dans *Vollmond*, ou par la mémoire aqueuse des *figs-figures*, bandent comme des sexes masculins. Ils en appellent au vit, nœud de toute vie.

¹ Son décès en 2009 coïncide avec la découverte de *Vollmond* en étant enceinte et accompagnée du futur père. La fulgurance entre sa disparition et la révélation des émotions ressenties s'est muée en un désir de nommer notre fils, Vollmond. Les œuvres se nouent jusqu'à ce fil de vie et de mort dans l'espace d'une respiration utérine, d'un souffle d'images en filigrane plongées dans la pénombre et de cris muets « *qui se passent de question.* » L'expression est de Pina Bausch : « On est tout seul face à la vie et aux expériences que l'on fait, et c'est tout seul que l'on peut essayer de rendre visible ce que l'on sait depuis toujours, ou du moins d'en donner une vague idée. Il s'agit de trouver quelque chose qui se passe de question. » Extrait de *The 2007 Kyoto Prize Workshop in Arts and Philosophy in Pina* de Wim Wenders, livret accompagnant le DVD, 2012, p. 39.



Pina Bausch, *Vollmond (Pleine Lune)*, 2006-2009, Théâtre de la Ville



Capucine B., *Elle est au moins trois, Figs-figure-souvenir*, 2016

3.3 Visions multiples

Lors des petites mises en scène avec structure et vidéoprojection, le spectateur est sollicité par trois visibles qui se superposent. Il s'agit du dispositif le plus porteur de la démarche artistique :

- La *figs-figure* suspendue.
- Les photographies de son processus d'émergence projetées autant sur la couture que sur le mur ou l'écran de tissu en arrière plan.
- L'ombre de la figure qui se projette sur le même écran. Ce visible est changeant puisque les images défilent en diaporama et génèrent des variations de lumières et de couleurs selon les photos choisies.

Quand est projeté un cliché concernant l'immersion dans l'eau noire de la couture, la mise en scène plonge le spectateur dans la pénombre. Son regard s'accroche à quelques indices de lumières venant des fils blancs ou des reflets pour apercevoir la suspension et son ombre. L'expérience peut aller jusqu'à la perte de vue des figures et n'apercevoir que des éclats de brillance, reflets de la lumière sur les résidus de plastique transparent collés à la couture, comme une vision de constellation d'étincelles ou d'étoiles.

Quand un autre cliché se projette, montrant ma main en train de manipuler la couture, apparaissent alors les couleurs orangées de la peau qui colorent non seulement la sculpture blanche-écran, mais aussi réchauffent l'air de la petite scène avec cette lumière chaude. Le diaporama est en boucle. Le spectateur peut retrouver ses sensations ou se déplacer pour varier encore les visibles. En effet comme dans la posture d'un spectateur devant les anamorphoses de Felice Varini qui se déplace pour reconstituer la forme bidimensionnelle dans l'espace, il peut se déplacer pour varier la forme de l'ombre projetée et faire se coïncider ou non les ovales des bouches ou les zones de lumières colorées ou non.

Dans le cas des œuvres exposées avec un dispositif de source de lumière directe, le visiteur est sollicité par deux visibles :

- La *figs-figure* suspendue.
- L'ombre projetée créée par lui.

La posture du spectateur est comme celle devant un Pierre Soulages faisant varier les reflets de lumière dans l'*Outrenoir* de ses tableaux ; il peut devant le dispositif faire varier à l'infini, selon ses déplacements ou ses mouvements les ombres projetées. La différence est qu'il a une lampe de poche mise à disposition. Le désir de cet aboutissement, comme l'analyse du processus créateur l'a déjà exprimé, est de rester dans la vivance de l'œuvre en jeu. La mobilité éphémère, autant visuelle que corporelle du spectateur, répond peut-être au silence des cris de toutes ces bouches ouvertes.

Comme le suggérait déjà Henri Focillon, la forme s'ingère : « Non seulement toute activité se laisse discerner et définir dans la mesure où elle prend forme, où elle inscrit sa courbe dans l'espace et le temps, mais encore la vie agit essentiellement comme créatrice de formes. La vie est forme, et la forme est le mode de la vie¹. » La présence de la main qui palpe, manipule les figures flottantes, dans les projections d'images se mêlant aux sculptures suspendues, semble aussi faire écho à son *Eloge de la main*. « La main est action : elle prend, elle crée, et parfois on dirait qu'elle pense². » Je serai tentée de dire qu'elle parle. L'intensité des poèmes, *Ourdir la figure* et *Au fil du jour*, peut se retrouver dans les gestes de déformations et de reformations des coutures flottantes. Le philosophe continue à propos de l'artiste : « il touche, il palpe, il suppute le poids, il mesure l'espace, il modèle la fluidité de l'air pour y préfigurer la forme, il caresse l'écorce de toute chose, et c'est du langage du toucher qu'il compose le langage de la vue³. » Ainsi donner à voir cette main créatrice de formes est un appel à faire parler la valeur tactile que l'on partage tous. La démarche se vit autant dans les brusqueries que dans les caresses à l'égard des coutures.

1 Henri Focillon, *La vie des formes suivi de L'Eloge de la main*, Paris, PUF, 1943, 4^e édition : 1990, pp. 2-3.

2 Ibid., p. 112.

3 Ibid., p. 112.



Capucine B., *L'écorchée*,
Fils-figure processus,
étape de la sortie de l'eau, 2016

La notion du langage du toucher permet de réaliser que les mains représentées participent non seulement à la problématique de l'œuvre en devenir, mais aussi à une réponse au silence de l'exposition. Les mains relèvent autant d'une technique que d'une poésie sonore par leur gestuelle.

Il se trouve que les coutures suspendues ont suscité le désir du toucher, pourtant interdit de manière conventionnelle. Ce désir, déclenché peut-être grâce à la pénombre qui permet d'être caché, s'explique aussi parce qu'à portée de main dans l'espace, les œuvres invitent au dialogue du contact, au face-à-face avec des visages et avec la curiosité d'éprouver la matière énigmatique de ces fils raidis tenant en l'air. Cette idée d'une relation sensible aux œuvres me séduit. Ce n'est que leur fragilité plastique qui en est la limite.

Le dispositif avec ses projections de photographies ou ses ombres portées, opère donc d'une double projection : « la première en tant que jet de l'image transportée par la lumière et interceptée par un écran¹ », qu'il soit celui des coutures suspendues, des tissus installés, le mur ou le sol. « La seconde en tant que transport de nature poétique² » en proposant une rêverie ou un cauchemar d'une vision sensorielle de figures aqueuses en filigrane. Les images projetées sont fugitives, évanescences et immatérielles comme peut être un cri ou la figure du fantôme.

La recherche sur le désir du doublement, voir du multiple va éclairer une part encore obscure du dispositif et permettre de réfléchir sur le temps de l'image.

1 Pascale Weber, *Le Corps à l'épreuve de l'installation-projection*, L'Harmattan, 2003, p.18.

2 Ibid., p. 18.




Capucine B., *Elle est au moins trois, Fils-figure-souvenir*, fils blancs, installation-projection, structure 1m x 1m x 1 m, tissus voiles, vidéoprojecteur, dimensions variables, 2016



V

DOUBLER
OMBRE ET
PRÉSENCE





« Vous avez inventé la lumière
parce que vous aviez **peur** de l'obscurité,
mais **pauvres sots**
la lumière vous l'avez
et la peur n'a pas disparu,
faites la lumière, faites de plus en plus la lumière
crétins
et vous aurez de plus en plus peur¹. »
Michelangelo Pistoletto

¹ Michelangelo Pistoletto, *L'Homme noir, le côté insupportable*, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, écrits d'artistes, 1998, p. 70



Christian Boltanski, *Théâtre d'ombres* 1984-1997



Christian Boltanski, *Ombres*, 1988



Christian Boltanski, *Prendre la parole*, 2005

1 Et soudain... l'ombre : la figure fantomale

Finale­ment, les coutures sont presque sans intérêt si elles ne sont pas plongées dans la pénombre et éclairées de telle sorte qu'elles soient accom­pagnées de ces formes sombres, fugaces et sans poids. Pro­jetées sur une surface aux alentours des *figs-figures*, elles sont le des­sein-dessin, le doublement qui donne sens au projet. Pourquoi focaliser sur ce jeu d'ombres et ne pas se satisfaire des coutures ? Pourquoi le regard cherche-t-il, dans l'agencement, des formes spectrales ? La figure fantomale est une piste avec son caractère trouble, son appartenance au monde des morts et la forme inquiétante de sa présence répétitive.

Théâtre d'ombres de Christian Boltanski est l'œuvre fantomatique depuis le début du travail. Les souvenirs des œuvres de cet artiste se superposent, se mélangent : les pièces dans la semi-obscurité, les murs de boîtes avec leurs photos de visages flous nimbés de lumières jaunes de *Monuments*, le froid et le bruit de la chute des vêtements au sol de *Personne* à Monumenta du Grand Palais, et encore, les manteaux sur pieds de bois prenant la parole de la galerie Marian Goodman¹. *Théâtres d'Ombres* est de l'ordre d'une réminiscence, comme si cette œuvre était souterraine à toutes celles que j'ai vues et vécues, comme si elle échappait à toute accroche. Elle hante les suspensions.

Le travail de Christian Boltanski est lié à la réalité, entre les objets de ses premiers travaux : ses *Inventaires* et les photos de personnes réelles dans ses installations telles que *Monuments*. Pourtant j'ai gardé en mémoire visuelle cette série d'installations regroupant *Ombres*, *Leçons des ténèbres* et *Théâtres d'ombres*². L'artiste suspend à une frêle structure métallique ses petits personnages à base de papier, carton, cuivre ou de fer blanc. Les fils électriques qui alimentent les projecteurs traînent en désordre sur le sol, mettant à nu l'aspect bricolé de l'œuvre. Un ventilateur disposé dans un coin de la galerie anime d'un mouvement tranquille la troupe des petites créatures articulées.

1.1 Manipulation de l'ombre en tant qu'image indépendante

Boltanski nous confie : « Premièrement les ombres rappellent la mort (n'emploie-t-on pas l'expression « règne des ombres » ?)³. Le symbolisme funéraire s'impose d'emblée et participe à la fascination de ses œuvres autour de la mémoire des disparus ou de ceux à disparaître, c'est à dire lui et nous. Les ombres sont manipulées pour conjurer ce fantôme qui rôde, la mort. Puis il explique : « J'avais envie de travailler avec des choses plus légères que je pouvais mettre dans ma poche. Je me suis rendu compte que je pouvais obtenir une grande ombre seulement par la projection d'une minuscule marionnette. Je pouvais enfin voyager avec peu de bagages et travailler avec des images immatérielles⁴. »

L'explication de ne plus s'embarasser de problèmes techniques fait sourire mais révèle le processus créateur. La dimension pratique lui a permis de trouver une solution plastique et l'a fait basculer dans ses petites scènes de théâtre. L'origine se trouve aussi dans la fascination des premiers spectacles d'illusions. L'artiste fait référence à la lumière vacillante des premières *lanternes magiques* ou des *fantasmagories* que l'on nomme aussi *nécromancies*, faisant revenir les morts ou les esprits. Ils rappellent les temps passés et à la réminiscence. Ils nous placent devant une petite mise en scène désuète et frêle.

1 *Prendre la parole*, planche de bois, manteau, lampe de chevet, capteurs sonores et enregistrements sonores, Galerie Goodman, 2005.

2 *Ombres*, 1984, *Leçons de Ténèbres*, 1986, Chapelle de La Salpêtrière, *Théâtre d'Ombres*, 1984-1997, MAM.

3 Victor I. stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Librairie Droz, 2000, p. 219. L'historien cite la parole de Christian Boltanski in *Inventar* (Hambourg, 1991), pp.73-75.

4 *Ibid.*, p. 219.

Les ombres, ces images immatérielles, deviennent alors objets manipulables et transformables à loisir. « Si la projection instaure dans l'espace d'exposition d'autres conditions de perception pour le visiteur, elle engage aussi à jouer librement avec les limites mêmes qui définissent l'image. Celle-ci tend à devenir habitable, à se faire environnement jusqu'à confondre son propre cadre avec celui de l'architecture qui lui fait écran¹. » La réification de la projection procure plaisir et pouvoir : entrer dans les ombres projetées, comme dans un habitacle et les agrandir à souhait ! La mise en situation permet de prendre corps dans ces images et de se projeter en figure impressionnante qui devient mur, couloir, sol. « Déjouer l'image, c'est l'infiltrer pour la dévier, (...) c'est la piéger pour la maîtriser, et de ce fait en ébranler le pouvoir ou la certitude². »

La suspension des coutures avec leur projection d'ombres portées, joue avec les lignes qui se déploient. Elle contourne la contemplation passive d'une image trop définie en procédure opératoire. Elle donne au spectateur le plaisir de générer l'œuvre comme l'a fait l'artiste auparavant dans son atelier, d'être acteur en possédant pour un temps le dessin des ombres. De plus elles peuvent jouer des tours...

La *figs-figure* peut se perdre dans les lignes des ombres jusqu'à se confondre et ne montrer qu'un imbroglio de lignes ou se dédoubler parfaitement dans une ombre portée juste décalée et proposer un effet de tremblement ou se relier à son ombre extrêmement allongée au sol et se continuer à la verticale sur le mur comme deux êtres en un. L'ombre portée peut encore se cacher derrière les fils et laisser orpheline la *figs-figure* de son ombre. L'ombre est une duperie.

1.2 Le tremblement de la figure, le tremblement de la main

L'aspect bricolé est une autre manière d'être dans l'incertain. L'entretien de l'artiste avec Catherine Grenier a révélé ce que je ne comprenais pas dans ma pratique. Je travaille toujours dans la fébrilité, la maladresse, le raté rattrapé, l'incident accueilli et dans cette culpabilité de ne pas tout maîtriser. Quel bonheur de lire Boltanski : « J'ai compris que je n'étais pas capable de réaliser les choses bien faites, que mon domaine était plutôt le bricolage³. » La rupture avec l'esthétique « propre », maîtrisée, des photos de *Composition* qui le rendait malheureux, a permis d'assumer cette part de flottement finalement singulière à sa pratique. Il va jusqu'à dire : « Je travaille seul. Quand j'ai besoin d'un assistant je lui dis toujours de travailler le plus mal possible, parce que je pense que l'émotion vient du côté un peu bricolé⁴. »

Ce n'est pas dire qu'un dessin de Dürer est exempt d'émotion mais c'est assumer sa singularité, celle de ne pas développer un savoir-faire technique pour laisser place au vivant, au réel, à l'imprévu.

Le processus sans cesse perturbé assume maintenant ces errements, qui semblaient trahir un manque de pratique ou de maîtrise, alors qu'il tente de figurer non la chose mais l'effet qu'elle produit sur moi. Quand on sait que cette figure porte en elle des enjeux de survivance, je comprends, j'accepte le tremblement de mes mains. Certaines œuvres s'attachent même à les montrer, telles des êtres animés qui voient et qui parlent.

Comment être dans une affirmation plastique quand on questionne la présence même, sa fragile contenance ?

1 Anne-Marie Duguët, *Déjouer l'image, Créations électroniques et numériques*, Paris, Jacqueline Chambon, Critiques d'art, 2002, p. 9.

2 Ibid., p. 9.

3 Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, Seuil, Fiction et Cie, 2007, p. 154.

4 Ibid., p. 154

L'art de Christian Boltanski est lié à l'effroi de la guerre et de ses préoccupations existentielles. Il explique qu'il s'agit moins d'une référence à une croyance religieuse ou à une référence philosophique qu'à un rapport de vie, de souvenirs d'enfant solitaire et terrorisé.

Il poursuit en disant : « je me sens plus proche d'un art de l'émotion. L'errance dans le noir est un élément de l'œuvre¹. »

La notion « d'œuvre » se perd au profit de propositions selon le lieu et tous les facteurs du présent comme un fantôme qui questionne l'incertitude de sa réalité. Il ne s'agit plus de regarder ce qu'il y a sur les murs mais d'englober de notre regard la totalité des éléments en jeu, comme un petit monde reconstitué. La notion d'immersion se confirme par la projection sur les trois murs de l'espace d'exposition. Et finalement avec nos peurs et nos sensations, entre la rêverie de ces frêles créatures et leurs effets macabres, on se sent vivre, marcher lentement dans l'espace et sentir un temps soit peu sa présence.

Ce qui reste de l'expérience des œuvres de Boltanski, sera peut être ce retour à la rassurance d'être présente, comme une enfant qui après avoir eu peur, est soulagée de retrouver la lumière du soleil.



Christian Boltanski, *Théâtre d'ombres* (1984) 2017



Capucine B., *Elle est au moins trois*, Fils-figure processus, étape de la suspension, 2016

1 Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, Seuil, Fiction et Cie, 2007, p. 118.

2 L'appartenance au monde des morts : spectres

2.1 L'agir du fantôme

Toutes ces têtes coupées aux chevelures abondantes charment avec leurs effets graphiques envahissant l'espace. Mais elles donnent à voir en même temps une foule de spectres, voir de zombies, dignes de ces fameux films d'horreur de série B. Cette vision participe non pas de l'être du fantôme mais de son *agir* quand celui-ci révèle son insistance à revenir dans le monde des vivants, des spectateurs. La notion d'errance est non seulement dans le processus de la mise en scène mais aussi dans la présence même de cette multitude mouvante d'êtres décapités suspendus. Les œuvres questionnent la présence morbide d'images de mortes et de la relation aux morts.

Quand le souvenir de l'être décédé, depuis quelques années, flotte au quotidien, se pose alors la question de la contamination du monde des vivants par celui des morts. La persistance de sa mémoire comme *un fantôme* fait image d'une indistinction angoissante entre nos deux existences. Le travail du deuil produit de la spectralité. L'être n'est plus là et pourtant il est encore là. Le spectre est aussi puissant et plus efficace qu'une présence vivante¹. Les sculptures de fils se nouent de la relation fusionnelle de notre vivant. Ce mémoire fait surgir enfin un point nodal qui hante la pratique. Des mots prennent enfin sens et se mettent en lien.



Capucine B., *Elle est au moins trois, Fils-figure-souvenir*, 2016

Ma mère m'avait confié : « Tu sais, moi, je n'aurai pas dû vivre. J'étais sacrifiée. Quelques jours avant l'accouchement, ma mère est tombée malade et devait suivre un traitement mettant en danger le bébé. A l'hôpital le médecin a demandé à mon père : « On sauve la mère ou l'enfant ? » Mon père a répondu « On sauve la mère ». Mais ma mère a survécu à cette épreuve en naissant vivante d'une mère en traitement médical salvateur. Elle a porté en elle cette lutte et cette force de vie au prix d'une terreur foetale dont j'ai dû hériter dans le silence de nos corps, de nos cellules. Le cri de nos vies utérines aux prémices de la venue au monde, de l'origine se noue là. La couture et l'immersion permettent d'emmêler et de souder ces fils de vie, la suspension permet de tenir « à un fil » et les ombres d'hurler la figure fantomale du trouble et de la terreur silencieuse, preuve d'une vivance rescapée. Nous avons porté ce mystère sans l'analyser ensemble de son vivant. Les suspensions de coutures reliées entre elles par la pénombre, et leurs ombres qui se croisent sont le tissage, le tissu, le texte des non-dits.

1 Réf. Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, Points, essais, 1993.

La démarche artistique participe à la notion d'insistance fantomale, *qui revient toujours*. Ces temporalités superposées révèlent l'inextricable nœud de vies sauvées ou de morts échappées, sauf celle de la vieillesse qui a coupé le fil de nos échanges mais pas celui de l'héritage maternel.

Les cris muets sont ceux de l'impossibilité de dire à une morte que nous étions liées dans nos corps à perpétuer une terreur de la naissance. La souffrance partagée était une ombre au dessus de nos êtres que l'assistance médicale a ouverte et recousue en césarienne.

Etions-nous que l'ombre de nous même ?

La danse éphémère des simulacres met en scène l'ombre comme un artifice, comme le spectacle du réseau enchevêtré de nos relations humaines.

2.2 Ombre vitale, ombre maléfique

Le mythe moderne, *l'étrange histoire de Peter Schlemihl, l'homme qui a perdu son ombre*¹ résonne dans le projet des installations-projections : l'ombre est ce qui rend visible. Ce conte merveilleux dans lequel l'ombre devient une chose que l'on peut mettre dans sa poche. Evidemment ça ne peut être que le diable, capable de cette fascinante manipulation.

« Je le vis, avec la plus merveilleuse adresse, détacher mon ombre du gazon, la rouler, la plier et la mettre enfin dans sa poche². »

Peter Schlemihl, accepte de lui vendre son ombre contre une somme inépuisable. Mais tous refusent d'accepter un homme sans ombre. Le personnage reste donc seul, méprisé. Un homme sans ombre n'est plus un homme. Adalbert de Chamisso écrit dans sa préface que « l'ombre dépend de la position du corps par rapport à la source lumineuse, et qu'elle permet à l'être humain de faire le point de la situation³. » C'est l'évidence mais cela lui permet de dire que « dans la formation de l'ombre intervient le soleil, l'astre de la vie. Elle se présente donc comme un négatif de l'être dévoilé par la lumière⁴. » Peter Schlemihl en se débarrassant de son négatif, se condamne à ne plus être. L'ombre permet d'être au monde, dans le sens de la cosmogonie.

L'étrange couple de la lumière et de l'ombre génère une présence qui atteste d'une existence sur notre terre. L'attente de cette ombre pour chaque *figs-figure* atteste de ce désir de les mettre au monde, de se rassurer de leur présence. Une fois suspendue dans la lumière, elle se révèle en figure positive nécessitant son négatif. Mais si l'ombre s'émancipe et peut être roulée dans l'herbe comme une étoffe, l'idée du double devient l'image de l'effroi, de l'insaisissable. L'ombre, pliée et enfouie dans une poche de « capote grise à l'ancienne mode » du diable qui ne la rendra que contre notre âme, devient objet démoniaque.

L'exacerbation de la projection de l'ombre selon le placement de la source lumineuse a participé à « l'effet de sa démonisation⁵. » La gravure de Samuel Van Hoogstratten datant du XVII^e siècle, citée par Victor Stoichita⁶ révèle son pouvoir expressif. « Celle-ci montre que l'étude des ombres portées n'était pas seulement une question de perspective mais également le résultat d'une manipulation empirique de la lumière et des volumes. (...) Il s'agit d'un véritable spectacle d'ombre et de lumière⁷. » La scène la plus éloquente est celle des corps qui se transforment, par le moyen de la projection déformante et agrandissante, en des êtres hybrides, à queue et à cornes. La référence aux démons questionne la valeur négative de l'ombre dans une partie de l'art occidental alors que Plin l'Ancien lui a donné le rôle bienfaisant de l'origine du dessin et de la peinture.

1 Adalbert de Chamisso, *L'étrange histoire de Peter SCHLEMIHL, l'homme qui a perdu son ombre*, (1934), trad. allemand Albert Lortholary, Paris, Payot, Paris, Gallimard, 1992, Folio bilingue, 2005, p. 47.

2 Ibid. p. 6

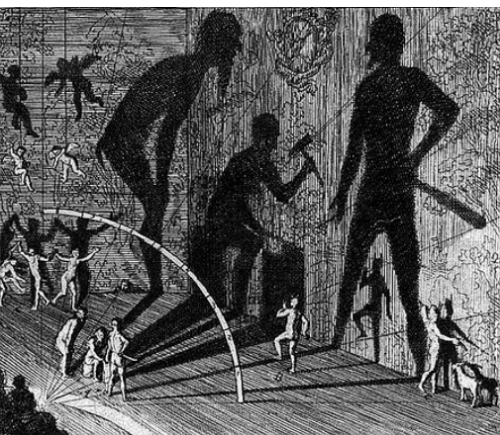
3 Ibid. p. 7.

4 Ibid. p. 7.

5 Victor I. stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Librairie Droz, 2000, p. 137.

6 Ibid. p. 138.

7 Ibid. p. 138.



Samuel van Hoogstraten,
Etude des ombres portées, 1678.

Pourtant l'origine de l'ombre recèle son paradoxe : présenter une représentation. L'installation-projection joue avec l'ambivalence de ses rôles. Le dispositif est autant bénéfique et nécessaire aux coutures pour attester de leurs présences, que porteur de troubles et « d'inquiétantes étrangetés¹. »

Le statut d'altérité de la représentation par ombre portée travaille la recherche de la mise en scène d'une présence en disparition.

Freud définit son concept : « On a mis en avant, comme étant un cas d'inquiétante étrangeté par excellence, celui où l'on doute qu'un être en apparence animé soit vivant, et, inversement, qu'un objet sans vie soit en quelque sorte animé (...) Le double est une formation appartenant aux temps psychiques primitifs, temps dépassés, où il devait sans doute alors avoir un sens plus bienveillant². » Le trouble de la répétition du semblable, de l'indistinction entre présence et absence s'immisce dans le cri muet des *figs-figures*. Que ce soit d'épouvante quand il s'agit de se dépêtrer avec les fantômes du passé ou d'inquiétude avec le questionnement sur la présence. Le doute d'un effacement des frontières entre la fantaisie de la mise en scène et le réel s'installe. L'allusion *aux temps psychiques primitifs* fait référence à l'enfant qui joue et ne distingue pas encore la différence entre sa poupée et un être vivant. Elle peut aussi remonter encore plus loin, où le fœtus ne se distingue pas encore du ventre maternel, et l'on sait combien ce temps, au moment de ma naissance perturbée est chargé d'inquiétude. Le « sens bienveillant » du doute de cette période est donc à double tranchant : quand le lien fusionnel du fœtus-mère, ou celui de l'enfant avec sa poupée-être vivant, persiste et perturbe le rapport au réel, au monde.

Les *figs-figures* aux têtes coupées pendouillantes et générant des ombres aux effets parfois dramatisants donnent l'impression d'une mise en scène de carnaval. Les coutures basculent dans cet univers inquiétant et pourtant joyeux. « Le carnaval, fête de la vie et du renouveau, est indissociablement lié à la mort. Le passage d'une année à l'autre est considéré comme une période de non-temps où les Enfers s'ouvrent et où les morts reviennent sur terre³. » Avec sa dynamique renversée, où s'intervertissent les contraires envers-endroit, tête-cul, les têtes coupées frôlent le grotesque même si ce n'est pas de la même envergure. Le concept du *Monstre* de Gilbert Lascault peut aussi définir « cet être « hors nature » qui procède d'un écart par rapport au quotidien, au banal⁴. »

La visibilité des moyens employés (vidéo projecteur, lampe, fils de nylon) et la fragilité des coutures interrogent le spectateur. Il est partagé entre une curiosité inquiète face aux têtes et le transport de leurs images, et un sentiment amusé face à la simplicité du dispositif. La double perception vient en partie de l'immersion dans la pénombre des propositions. Sans vouloir déclencher une peur surfaite l'obscurité permet une expérience ouverte à nos mémoires effrayées ou joyeuses.

4 Réf. Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, Folio poche, 1992, Trad. allemand Bertrand Féron.

2 Ibid., p. 134.

3 Ref. Marie-Pascale Malle, *Le Monde à l'envers. Carnaval et mascarades d'Europe et de Méditerranée*, panneau d'expositio vue au MUCEM, Marseille, 2014.

4 Gilbert Lascault, « Monstres, esthétique », *Encyclopædia Universalis*, (en ligne).

2.3 Les bouches-sexes inquiétantes

Sans entrer dans les détails du travail psychanalytique de Freud, une réflexion s'imisce quand il constate que : « des hommes névrosés déclarent que le sexe féminin est pour eux quelque chose d'étrangement inquiétant. Mais il se trouve que cet étrangeté inquiétant est l'entrée de l'antique terre natale (Heimat) du petit d'homme, du lieu dans lequel chacun a séjourné une fois et d'abord¹. »

Je retrouve les allusions à la figure de Méduse en symbolique du sexe féminin inquiétant² et la connotation sexuelle des bouches systématiquement ouvertes des coutures, redoublées par les trouées de leurs ombres. L'ovale répété inlassablement, se projetant en ombre agrandie pourrait être l'orifice dilaté de l'*entrée de l'antique terre natale* qui deviendrait une *sortie* permettant l'accouchement par voie naturelle.

Je revis par la praxis l'inférieure frayeur autour de cette *entrée* qui ne s'est pas ouverte naturellement en ré-pétant et augmentant son ouverture. La névrose n'appartient donc pas seulement aux hommes, analysés par le psychanalyste. Elle prend une tournure de l'ordre du féminin et la pratique recrée cette inquiétante étrangeté pour s'en dégager.

Les suspensions multiplient la figure du va-et-vient de l'air qui entre et qui sort en toute liberté comme le fantôme peut le faire avec son invisible corps. Le regard circule et se libère dans la danse aérienne autour et dans ces formes buccales. Les connotations sexuelles débordent l'analyse. Elles sont assumées. Quand la *figs-figure* se perd dans l'obscurité et qu'il reste seulement son ombre projetée visible, ne serait-ce pas une tentative de se passer de référent ? Un refoulement du ventre, du sexe fermé permettrait-il d'échapper à cette *terre natale* au potentiel fatal ?

Victor I. Stoichita fait référence à une définition d'un des premiers dictionnaires de la langue française : « Ombre, se prend pour un ennemi chimérique. Combattons-nous encore notre ombre ? C'est à dire, nos soupçons et nos pensées³. » Cette définition évoque donc une intériorisation de l'ombre en tant que projection personnelle, en tant que zone obscure de l'âme, ou la négativité intérieure prend forme.

Le cri de la « pétrificuse » du poème *Haaaaaaaaa* est dans cette dynamique de figurer celle qui crie, autant pour captiver le spectateur en voulant le surprendre que pour se pétrifier elle-même de sa puissance et de sa propre peur. La définition proposée de l'historien retourne aux tréfonds de ce combat que nous vivons tous avec nos pensées et nos souvenirs persistants. La recherche plasticienne dévoile justement ces zones obscures de l'âme au cœur de la praxis, dans ces tentatives de transformation de la matière pour en sortir quelque chose, pour aller vers la lumière d'une création avec toutes les luttes que cela engage. Ces projections intérieures assumées en négatif sont ces ombres. « L'étrangeté inquiétant serait quelque chose qui aurait du rester dans l'ombre et qui en est sorti⁴. »

1 Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, Folio poche, 1992, Trad. allemand Bertrand Féron., p. 252.

2 Ref Julia Kristeva à propos de la figure de Méduse, p.50.

3 Victor I. stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Librairie Droz, 2000, p. 146. L'auteur fait référence à A. Furetière, *Dictionnaire Universel* (La Haye/Rotterdam, 1727), s.v. *Ombre*.

4 Sigmund Freud, op cit., p. 246.



Sophie Calle, *Rachel, Monique*,
Eglise des Célestins, Avignon, 2007

2.4 « La mort tuée par son silence même¹. »

La réplique de la *figura* dans les ombres perturbe la notion d'original et tend à la mettre en mouvement, en s'imbriquant, en se nouant ou se dénouant dans l'environnement. « L'oscillation serait le pouls de l'image, son cœur et aussi son souffle, c'est à dire le double mouvement consécutif de l'expiration (le dernier souffle) et de l'inspiration (le souffle de vie)². »

La pratique se révèle être au plus près de l'instant de la mort, quand revient à la mémoire le dernier souffle auquel j'ai assisté au chevet de ma mère. J'ai été le témoin de l'être qui s'éteint de vieillesse et de maladie avec sa respiration de plus en plus lente et silencieuse au point de se tenir accrochée à ses longues expirations et inspirations. Le signe de vie tenait à ce fil lorsque j'ai alerté le personnel médical du doute de sa vivance et fait constater le décès.

Plus tard, j'ai découvert le travail de Sophie Calle qui, elle, a tenté de saisir la mort de sa mère à travers une captation vidéo, *Rachel, Monique*³. Elle nous fait vivre l'incertitude de cet instant. Le film montre son souffle et sans que l'on en voie la frontière, la mort arrive. Dans un cadrage en légère plongée l'infirmière palpe sans cesse le cou de la mourante pour saisir son pouls, comme j'ai pu le faire, mais tremblante de peur et de panique.

L'artiste a nommé son film *Pas pu saisir la mort*, lors de sa projection à la Biennale de Venise en 2007 et l'a exprimé ainsi : « Ce sont ses onze dernières minutes qui ont été un *no man's land* insaisissable... Avec l'infirmière nous lui prenions le pouls et on ne savait pas si elle vivait encore⁴. » L'hésitation, l'oscillation entre les derniers souffles interminables et le dernier, est le point nodal. La démarche artistique sur l'absence plutôt que sur la présence se tient dans cet intervalle, cet espace en suspension.

La figure du double se retrouve dans le titre initial avec les deux prénoms, *Rachel, Monique*, séparés d'une virgule, comme une apposition ou une disjonction entre vie et mort, ou entre mère et fille, même s'il s'agit en réalité de deux prénoms de sa mère. « Et ce qu'on appellera le deuil ne serait rien d'autre que l'expérience temporelle dont le survivant a besoin pour se former l'âme du proche qui lui est enlevé par la mort, et ce faisant, pour se soustraire à la représentation que celle-ci puisse l'altérer⁵. » La mort de l'autre renvoie à sa propre mort³, irréprésentable. L'endeuillé cherche un espace psychique pour ne pas se confondre avec le mort, d'où les mots suggérant l'altération et la haine.

1 Pierre Fédida, *Le Site de l'étranger, La situation psychanalytique*, Paris, PUF, 1995, Quadrige, 2009, p. 93.

2 Véronique Mauron, *Le Signe incarné : ombres et reflets dans l'art contemporain*, Paris, Hazan, 2001, p. 28.

3 Sophie Calle, *Rachel, Monique*, Eglise des Célestins, Avignon, 2007.

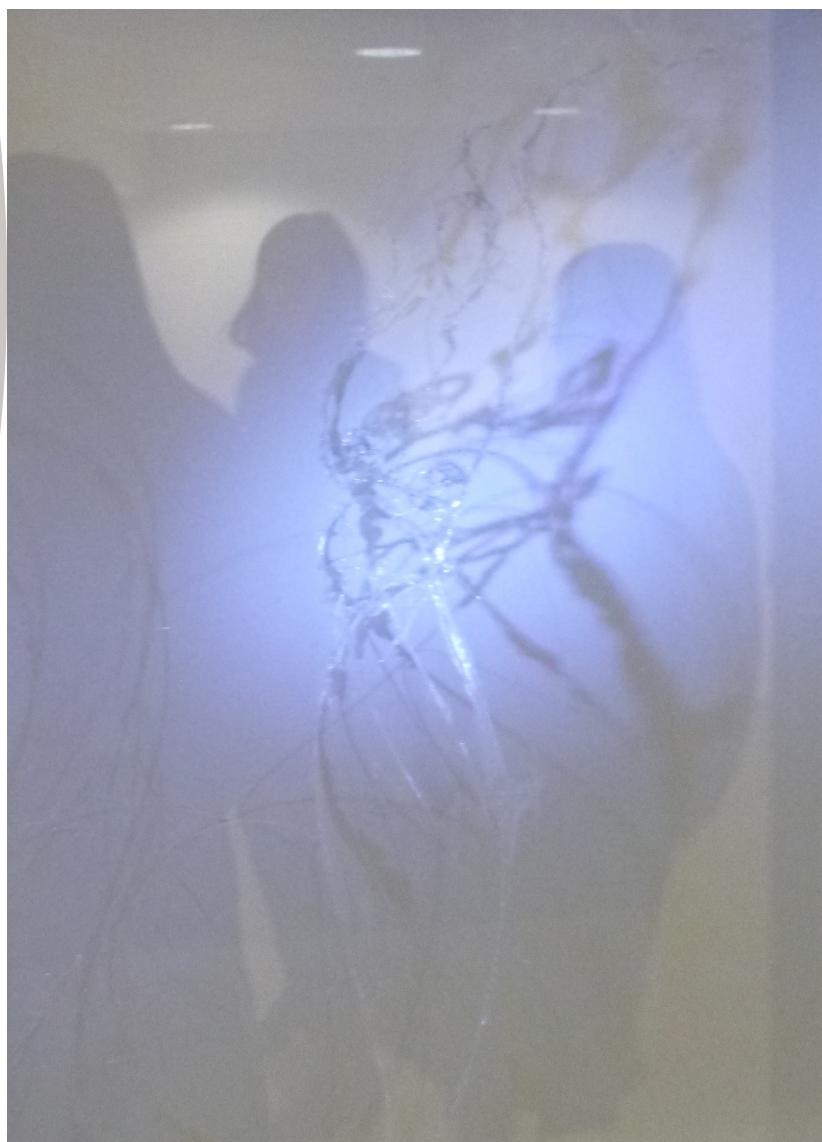
4 Entretien avec Sophie Calle et Alain Spira, *Paris Match* du 16 juillet 2007, en ligne sur parismatch.com

5 Pierre Fédida, *op. cit.*, pp. 94-95.

« Que la mort de l'autre effectue cette disjonction vitale, libérant l'amour de la haine et confiant ainsi au deuil le soin du souvenir, cela place la découverte du psychisme (...) comme œuvre animiste du transfert¹. » Ce que Pierre Fédida nous confie est que l'expérience de la mort constitue l'origine du psychisme de l'homme. Sans pouvoir développer dans les détails l'analyse du psychanalyste, il s'agit de comprendre que « le conflit de sentiment, à la mort de personnes aimées et pourtant en même temps étrangères et haïes (pour ne pas se confondre à lui) a libéré la recherche chez les Hommes². » Cette collision travaille certainement la recherche plastique.

Le déplacement constant qui se joue dans les installations-projections pour déstabiliser le visible est peut-être la trace de ce combat pour atteindre la notion spectrale de la figure et l'héritage maternels en *revenge*. En provenance des générations passées, il semble que les spectres ne cessent de s'annoncer, de s'infiltrer sous les représentations. À l'image des ombres mouvantes, l'expérience de ce rapport à l'Autre-plus là aura permis de saisir que le spectre, cet autre, cette figure n'est pas une personne, mais une multitude, une humanité.

Les dispositifs veulent être une expérience partageable avec le spectateur même si tout cela est fiction, illusion.



Capucine B., *L'ombre d'elle même, fils-figure-souvenir*, 2017

1 Pierre Fédida, op. cit., p. 95.

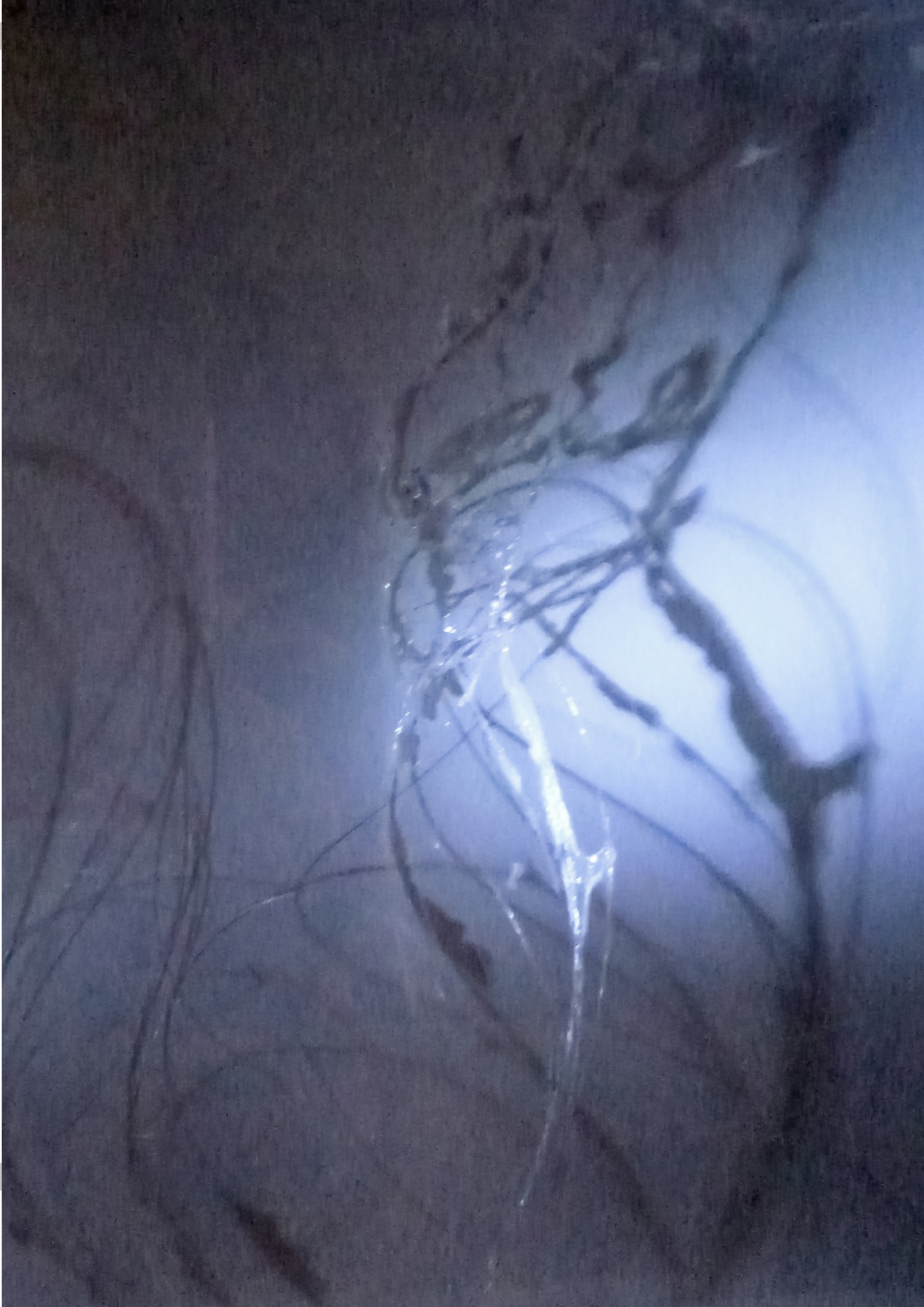
2 Citation de Sigmund Freud, *Œuvres complètes*, XIII, Paris, 1988, p.148, par Pierre Fédida, in *Le Site de l'étranger, La situation psychanalytique*, Paris, PUF, 1995, Quadrige, 2009, p. 95.

La dispersion des cendres de la mère défunte dans la baie du Mont st Michel a permis l'expérience de la dissémination dans les airs et dans l'eau. L'urne mortuaire, lâchée de la passerelle au dessus du Couesnon, s'est ouverte, laissant échapper une partie des cendres en envolée fugace avant de plonger et se dissoudre pour libérer le reste.

L'être mort est devenu **nuée**, aux limites de l'invisibilité jusqu'à n'être plus.

La petite *Ombre d'elle même*, cousue de fils transparents, presque invisible, propose sa réplique projetée en sinuosités sombres. Ces lignes presque orphelines de référents qui questionnent encore le rapport aux morts qui n'en finissent pas d'être là, sont le **tremblement** de la dimension fantomale .

Capucine B., *L'ombre d'elle même, fils-figure-souvenir*,
fils transparents, lampe de poche, 23 cm., 2017





Le Couesnon

La Jeune fille

Ses sandales
En plastique **ROSE**
Arrachées
Dans la cascade

Allaient rejoindre
De son flux
Plus tard
Plus loin

Sa mère

Ses cendres **grises**
Dans l'urne
Disséminées
Dans l'estuaire

Dispersion

Larmes sans voix
Liquéfaction

3 Faire image, la question du photographique

Le mot «fantôme» (avec son origine étymologique du grec *fantasma* qui donnera *fantasme*, à la fois si peu réel et présent) se figure aussi dans le regard des images photographiques réalisées pendant les installations-projections. Mais je me retrouve dans une posture paradoxale : donner une scène à la disparition et pourtant capturer des instants et les proposer comme clichés faisant œuvres. Les *figs-figures* font exister des présences fantômes le temps d'un regard normalement sans jamais se faire prendre, telle est la condition des spectres.

Alors que la recherche s'est concentrée sur le faire et les dispositifs éphémères, ces photographies sont apparues comme des propositions artistiques à analyser. Il a fallu un long temps pour les assumer comme telles, même si l'avertissement à propos des reproductions¹ questionnait déjà leur nature. Les écrits de Philippe Dubois sur la photographie comme « trace d'un réel² » va permettre de percevoir les différentes conceptions et aller au-delà du « ça a été³ ». Sa pensée va ouvrir la réflexion sur les questions de la ressemblance, de la mimesis. Faire des images n'est pas seulement donner des traces iconiques mais aussi des traces indicielles⁴.

3.1 Les conditions et les conséquences de l'acte photographique

Cette difficulté d'assumer la posture photographique vient du fait que j'utilise un appareil photo compact numérique et que je ne me soucie d'aucun réglage malgré les conditions difficiles de prise de vue : la pénombre qui impose des captures longues et l'absence de trépied. Je laisse la mécanique prendre la photo. Les conséquences de cette non assistance technique créent des clichés sombres avec des flous et des effets de bruit, voire de pixels. Les figures, les lumières, les ombres et les couleurs se superposent et se mélangent. Une personne n'ayant pas vu mes installations s'y perd et plonge dans un univers marin, fantomatique ou tente de discerner un dispositif.

La recherche d'un figurable, à travers une figure dans la première partie du mémoire, questionnait la représentation de ce que peut donner une forme à un état en soi, un cri intérieur. Les imprécisions de mes images apportent l'aspect constitutif à mon univers évanescent et fragile. Les constituants plastiques : les couleurs rompues, l'indistinction partielle des formes, les zones d'ombres, la lumière diffuse, les flous sont en accord avec la dynamique de l'image citée à maintes reprises. L'image photographique reproduit l'aspect flottant de mes images mentales, qu'elles soient un fantasme ou un souvenir; elle ne me satisfait pas si elles proposent seulement l'aspect contingent des *figs-figures*. Ces images sans définition quittent ainsi le statut documentaire des mises en scène et révèlent le monde spectral que je cherche : une fois sélectionnées, elles sont présentées dans ce mémoire en italique. Elles sont « le signe qui renvoie (aux *figs-figures*) non pas tant parce qu'il a quelque similarité avec (elles) que parce qu'il est en connexion dynamique⁵. » Je réalise que la photo donne une preuve de l'existence de mes installations éphémères mais ne se cantonne pas à cet analogisme mimétique.

1 Au début du mémoire, p. 7.

2 Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, p. 40

3 Référence à Roland Barthes, *La Chambre Claire, Œuvres complètes, Tomes V 1977-1980*, Paris, Seuil, 2002, p. 851, citée au chapitre I.

4 Philippe Dubois prend appui sur les écrits de Charles Sanders Peirce : *Écrits sur le signe*, 1978. Il s'agit de la recherche en Sémiologie pour distinguer trois sortes de signes qui font sens pour l'interprétant : L'ordre symbolique (signifiant/signifié liés par convention), l'ordre iconique (un signe qui fait référence à l'objet qu'il dénote, qui existe ou pas. Exemple de la licorne) et l'ordre du signe indiciel (trace, empreinte, indice de la présence). Philippe Dubois les reprend en distinguant la photo comme miroir du monde (par ressemblance- un icône) ou comme opération de codification des apparences (par convention-un symbole) ou la photo procédant de l'ordre de l'index (représentation par contiguïté physique du signe avec son référent-un indice), *ibid*, p. 40-41

5 *Ibid.*, p. 158



Capucine B., *Elles est au moins trois, fils-figures-souvenirs*, 2016

« La question du réalisme en photographie marque un certain retour vers le référent mais débarrassée de la hantise de l'illusionnisme. L'image photographique devient inséparable de son expérience référentielle de l'acte qui la fonde. Sa réalité première : une affirmation d'existence. La photo est d'abord index. Elle peut ensuite devenir ressemblante (de l'ordre d'un icône) et acquérir du sens (de l'ordre du symbole)¹. »

Le mot « souvenir » associé aux photographies est la trace d'un « ça a été », d'un rappel à la réalité des suspensions et projections mais aussi dans le sens de la logique indicielle du dispositif éphémère des ombres portées. Mais la photographie pour sa valeur de cliché se prolonge en souvenance qui n'est pas un simple souvenir momentané, accidentel, mais au contraire, durable, constant, toujours plus ou moins présent d'un monde intérieur habité de fantômes et d'insécurité (analysé dans ce mémoire).

Faut-il changer le titre *fils-figures-souvenirs* en *fils-figures-indices* ou *fils-figures-souvenances* ou en *spectrographies* dans le sens où elles servent plus de signe pour la mémoire de ma démarche artistique ? La question reste encore ouverte étant donné la nouveauté du regard sur ces images.

Une expérience a permis de prendre conscience de la différence des images photographiques quand j'ai emprunté un appareil photo, pris le temps de le régler et de l'installer sur un trépied². Les photographies sont superbes du point de vue de la définition mais sont devenues factuelles, désinvesties de mon univers. La fameuse question de Nelson Goodman : « Quand est-ce qu'il y a de l'art ?³ » s'est activée. La négligence à propos de mes clichés avoue une motivation symbolique de la prise de vue au détriment du résultat, qui s'avère révéler mes intentions artistiques. La décision ou non de basculer le titre en italique en est le signe. L'envie de les réunir dans un livre d'artiste en est un autre. Ces images photographiques renouent avec les enjeux de l'expérience de l'installation éphémère : elles s'inscrivent dans une situation référentielle déterminée et singulière et prennent tout leur sens de ce rapport de contiguïté avec l'environnement des *fils-figures*. Le regard change et l'image fonctionne comme œuvre d'art avec sa dimension symbolique de représentation, d'expression et d'exemplification du processus créateur. À travers ce changement de statut, les images contribuent à une vision et à la construction d'un monde⁴.

De plus, quand il y a ce que l'on appelle en retouche d'image, « du bruit », dans ces photos, elles touchent à un de mes désirs. Plus elle a du « bruit », plus elle « crie en silence » symboliquement, et plus elle devient œuvre. Ce terme technique coïncide avec mes attentes de sonorités muettes et confirme « la densité sémantique⁵ » révélant les propriétés qu'il possède littéralement et métaphoriquement. La confrontation des deux photographies effectuée en fin de parcours de la recherche a permis enfin un nouveau positionnement et une définition de la nature de mes images photographiques.

1 Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, p 50.

2 Un réglage avec une pause longue, une ouverture moyenne et un petit téléobjectif.

3 Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard, Folio-poche, p 98-99.

4 Ibid., réf p. 100.

5 Ibid, p. 102.

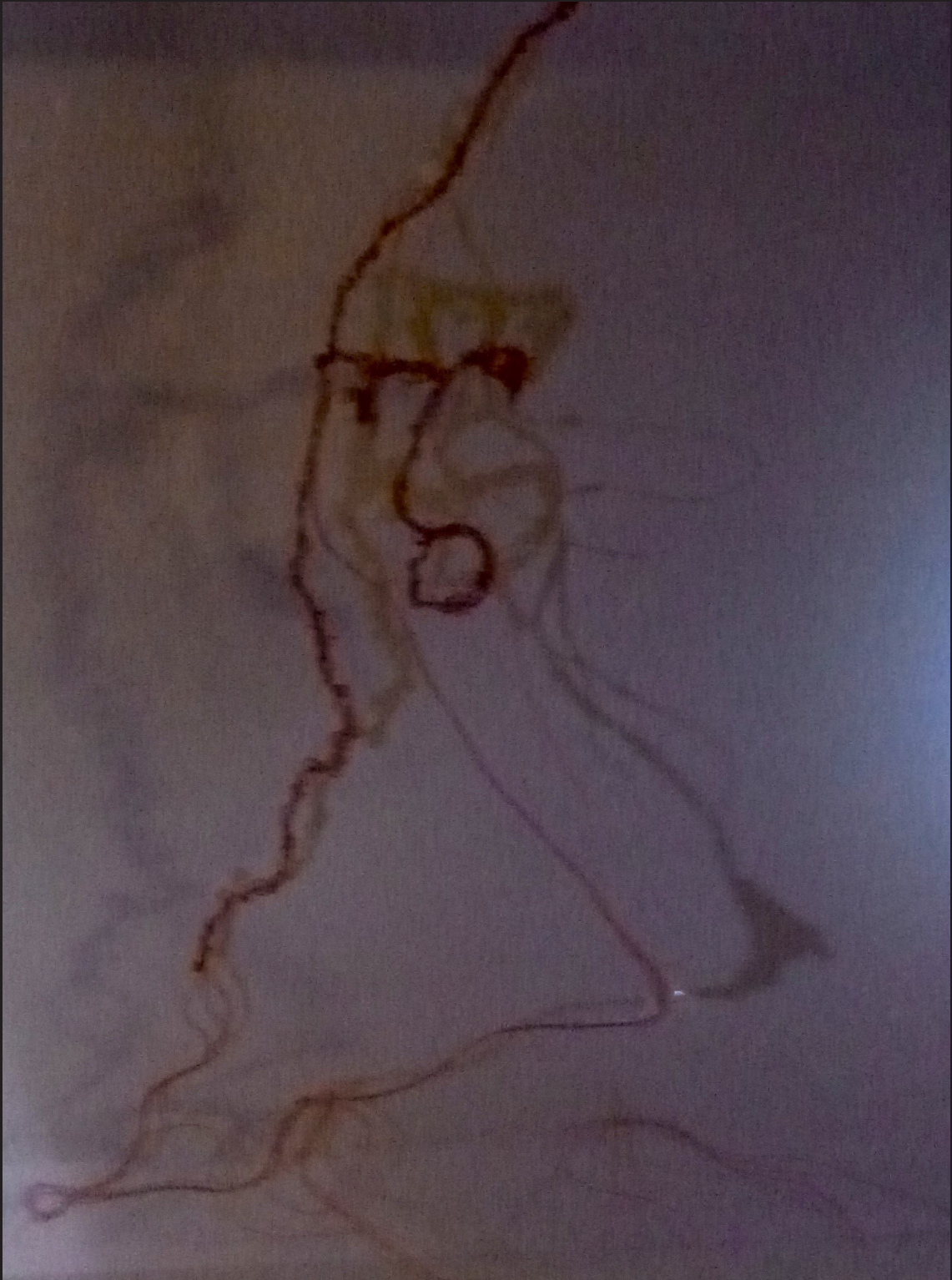


Capucine B., *Ne tient qu'à un fil*, fils-figure-processu, étape de la suspension, 2017

Une anecdote citée par Philippe Dubois concernant un commentaire de Charles Baudelaire désirant un portrait de sa mère, fait écho : « Tous les photographes, même excellents, ont des manies ridicules : ils prennent pour une bonne image une image où toutes les verrues, toutes les rides, toutes les trivialités du visages sont rendues très visibles : plus l'image est dure plus ils sont contents (...) Je désire un portrait exact mais *ayant le flou d'un dessin*¹ ». La photographie ressemblante me fait le même effet que la critique du poète. La netteté donne trop de visibilité vidée de sens. L'image devient implacable, désincarnée à côté de celle aux teintes rosées, brouillée de bruits et aux halos lumineux. Cette *fils-figure-souvenir* est apparue avec ses flous comme une réalisation personnelle, avec sa plasticité et son parti pris esthétique alliant « le tissu sensible et la forme d'intelligibilité de ce que nous appelons Art². »

1 Charles Baudelaire, «Le public moderne et la photographie» in *Salon de 1859* repris par Philippe Dubois in *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, p. 51.

2 Jacques Rancière, *Aisthesis*, Paris, Galilée, La philosophie en effet, 2011, p 9.



Capucine B., *Ne tient qu'à un fil, Fils-figure-souvenir*, 2017



Antoine d'Agata, *Le Caire*,
Série *Insomnia* 1999

Les photographies d'Antoine d'Agata qui m'ont saisie dès le premier regard, vont permettre de rendre compte de la sublimation en jeu. La série *Insomnia* de 1999 est mon premier choc visuel face à un travail photographique. Les visages ou les corps déchirés de flous, les lieux indistincts ou inquiétants de zones sombres, les bouches happant de la chair ou criantes et les êtres semblant se perdre m'ont transmis un sentiment de violence sourde et de peur. L'exposition au Bal¹ a confirmé le vertige de sa démarche photographique comme un journal intime où « La nuit, le sexe, l'errance... et la nécessité de photographier, (sont) non comme un acte réfléchi, mais comme une simple mise à plat d'expériences ordinaires ou extrêmes². » L'artiste se met en danger tout en étant dans l'acte photographique. Ses images assument le parti-pris de subir les conditions même de ce qui se vit. Il nous lance à la figure les traces de son réel et dit : « Une photographie se définit à travers et au sein même de l'acte où elle naît³. »

La force de ses images donne à voir le frôlement, le frottement avec la jouissance, la mort et la perte de conscience dans une matière photographique dense et suffocante de noirs et de flous, de chairs et de draps froissés. La posture est radicale, il est du côté de « l'envers du monde⁴ » au côté de prostituées et d'exclus pour revendiquer leur humanité. Ma recherche est sans comparaison avec son engagement politique mais l'idée de capturer une expérience et faire corps avec elle en créant des images est le point de rencontre. « C'est le référent en tant que tel, dans sa matérialité spatio-temporelle, qui devient lui-même sa propre représentation⁵. »

Le mot *Mouvemance* inventé par lapsus en est peut-être la résonnance.

3.2 Les indices photographiques

Après cette mise au point de l'image photographique, je réalise qu'il y a de multiples références de la logique indiciaire dans ma pratique, comme si toute la recherche s'y focalisait ou y était en latence. L'intérêt pour l'ombre portée évoque le dispositif photographique avec son indicialité en noir et blanc, son mode instantané et son rapport spatial de la co-présence. La fable de Pline, suggérée dès le début, questionnait déjà cet « index pur⁶ ». De plus les installations-projections ont comme enjeu de laisser se propager les ombres grâce à des effets lumineux et l'on peut presque les présenter comme une écriture par la lumière (photo-graphie). La démarche de l'artiste Oscar Muñoz avait déjà amorcé cette question avec la notion de « protographie⁷ », d'une image naissante avant l'étape de la fixation. Ses *Cortinas de baño*⁸ sur lesquels l'artiste construit des images à partir de photographies traitées selon les procédés de la sérigraphie, avaient mis en latence ce désir d'image indicielle et de surface instable.



Oscar Muñoz,
Cortinas de baño
(*Rideaux de douche*), 1985-1986

1 *Anticorps*, Le BAL, janvier 2013.

2 Conférence avec Antoine d'Agata au BAL.

3 Antoine d'Agata, *Manifeste*, Paris, Le point du jour, 2005, p. 32.

4 Ibid., conférence au BAL.

5 Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, p. 114.

6 Ibid., p. 115

7 Réf Roca José, *Protographies* Coédition Jeu de Paume / Filigranes / Museo del Banco de la Republica, 2014, citée chapitre IV, p. 69.

Le bac dans lequel sont immergées les coutures est non seulement une vraie bassine de développement mais aussi l'évocation d'une révélation presque chimique (le tissu se dissout dans l'eau) avec son ambivalence de perte et d'apparition du dessin figural. « Comme la photographie qui est au plus proche de son objet mais aussi lointaine par son essence de représentation puisque l'objet est distancé, voir perdu¹. »

L'idée de séparation évoquée lors du passage aqueux se trouve dans toutes les phases du processus photographique : « à la prise de vue, au moment de l'acte. Puis pendant tout le temps intermédiaire où l'image est si bien qualifiée de « latente » (comme le contenu du même nom par lequel Freud désigne un certain état de rêve). Et tout autant au moment où le regard peut enfin se porter sur l'image révélée, dans le temps de la contemplation finale, tout réel évanoui² ». Cette notion de latence fait écho à tout le processus créatif des étapes du travail plastique. Le passage des multiples états de la figure en suspens donne à voir l'attente d'activation lumineuse finale, comme une révélation doublement rêvée : « rêve de ce qui n'est plus et de ce qui n'est pas encore. L'image latente est l'incarnation de la distance même qui fonde la photographie³. »

Le processus créateur libère aussi des terreurs latentes inconscientes et s'en libère par la même occasion. Les figures fantomatiques se déploient pour mieux extraire leur puissance et questionnent les fantasmes de l'origine, de la naissance.

La rencontre avec Corinne Mercadier, artiste-photographe, n'est finalement pas un hasard. Sa recherche sérielle à partir de mises en scène orchestrées par elle, ses ciels noircis en post-production pour ouvrir un espace de l'inconscient et côtoyer l'espace des étoiles, purs astres en latence de lumière. Ses images avec des habits légers capturés en vol tels des voiles fantomatiques m'indiquaient un chemin que je pressentais mais que je n'osais faire émerger. Les images du processus d'émergence des *figs-figures* que je projette sous forme d'un diaporama en boucle à l'aide d'un petit vidéoprojecteur dans les installations sont de cet ordre. Traversées de lumière, elles se déposent sur les coutures et sur un écran constitué le plus souvent d'un voile blanc crème. Celui-ci est choisi pour sa texture fluide, légèrement transparente, qui apportera un aspect doux et moelleux. Il s'agit de tarlatane, de toile à beurre, de voile de lin, de tulle, de mousseline ou de satin synthétique. S'opère une situation paradoxale : Ces photographies montrent un temps passé, l'indice de l'origine de la présence de la couture tout en se superposant à celle présente. Sur la sculpture de fils et le voile elles deviennent les preuves d'existence de toutes les étapes où la figure a pris et perdu forme, de ses vies antérieures où elle naît et meurt. On pourrait presque penser au processus de « fantomisation des corps⁴. » Elles participent à la croyance qu'une part de l'être est dérobée par la machine. Ces images qui se superposent à la présence du réel sont utilisées justement pour revivre les passages, les transferts, la transmutation des figures.



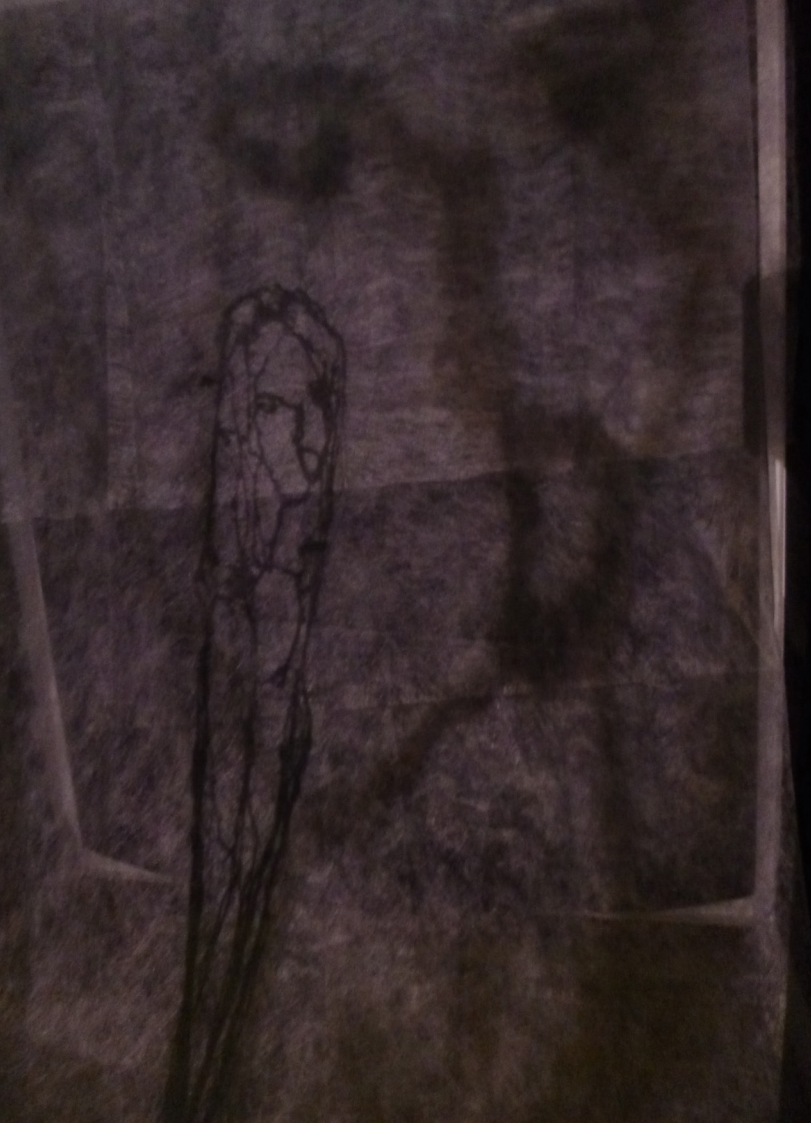
Corinne Mercadier,
Une fois et pas plus 26,
2000.

1 Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, p. 263.

2 Ibid., p. 264.

3 Ibid., p. 265.

4 Ibid., p. 208.



Capucine B., *Elles est au moins trois, fils-figures-souvenirs*, 2016

3.3 Vers le pictural et la représentation même

Les images revendiquent une ambition esthétique. Les références picturales citées dans le mémoire – Alberto Giacometti, Marc Desgranchamps et Pierre Bonnard –, révèlent l’attirance à maintenir une matérialité de la surface. Je m’écarte finalement d’un ici et maintenant de la réalité pour donner la priorité à une vision intemporelle donnant au spectateur le temps d’imaginer une scène et de parcourir l’image dans ses constituants plastiques. Les clichés proposent une puissance d’évocation avec ses sensations d’atmosphère et de figures évanescences. Ils deviennent la trace d’une aventure poétique, d’un rapport assumé et questionnant, à ma propre existence et affirment le sens même de la peinture.

Finalement, je renoue avec les sensations du peintre que j’ai été : mettre en doute le monde et sa représentation, rendre compte d’une fragilité, d’une insécurité en mélangeant des surfaces colorées, tremblantes, vibrantes. Je reste dans le pictural en combinant les figures, le flou, le bruit et les halos de lumière que ce soit dans les dispositifs ou les photographies.

Je tente d’être dans une logique formelle qui consiste à montrer comment « un défaut » de visibilité stimule un travail du regard qui anime la surface picturale ou photographique. Cette dimension plastique des superpositions, des défigurations, des flous cherche à retrouver derrière le monde des apparences, une *vérité* dernière du corps et de la figure humaine.

« L’irradiation lumineuse originale une fois captée et avalée, la boîte noire se referme solidement et la lumière prise va se transformer petit à petit en image¹. » Elle devient l’âme sauvée de mes figures.

Dans ce dispositif, les images n’ont pas de support définitif puisqu’elles sont projetées. Elles sont donc virtuelles. Elles naissent et meurent dans et par la lumière, comme le corps photographique : la lumière est nécessaire à l’apparition de l’image mais c’est aussi ce qui risque de la faire disparaître au moment du développement. L’œuvre d’Alain Fleischer retenue, *Le regard des morts*, en était l’évocation.

La problématique de donner une scène à la disparition se réactive en plus dans la réunion de toutes ces pratiques autour de l’image : projetées en boucle, sur un support de voile, des figures vaporeuses, brouillées en nuances de flous et un changement d’échelle. L’agrandissement dû à la projection des dessins sur carnet ou des différentes étapes des coutures aux petites dimensions, vont sublimer les petites sculptures et les présences fantomales.

¹ Philippe Dubois, *L’Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, p. 208.

Un peu par hasard, j'ai tenté de créer par la photographie de fausses ombres. En superposant plusieurs coutures avec leurs tissus transparents, et en les exposant à la lumière j'avais observé que les figures derrière la première pouvait être prises pour des ombres. J'ai donc saisi cette ambiguïté visuelle et j'ai pris la photographie en espérant garder l'illusion optique.

Rêver de pouvoir présenter une figure avec une ombre qui ne serait pas sa réplique, n'est-ce pas profiter de l'acte photographique, détourner cet index pur qu'est l'ombre et résister aussi aux frayeurs de l'origine¹ ? Ce travail est encore au stade de l'essai mais révèle un plaisir du dépassement de la peur originnaire et une prise de position par rapport au statut indicial de la photographie. Vouloir prendre au piège le réel par une image, c'est vouloir prendre sans être vu. La figure de Méduse rôde encore. « À travers l'histoire des effrois, des figements, des pétrifications, des petites morts, et des décollations, il n'est en fait question que de Photographie². » La réflexion de Philippe Dubois à propos de Méduse va encore développer ce qui était en latence.

La ruse de l'habile substitution du pouvoir pétrifiant de Méduse par le biais de la réflexion dans le miroir, du bouclier de Persée, opère un retournement. Méduse est médusée, « l'œil de l'effroi est littéralement révolté, saisi dans l'instant même où elle (se) méduse. (...) C'est bien au cœur de l'acte de médusation que la figure mythique déploie tous ses effets. Un des moindres n'est pas celui de faire jouer dans l'échange le terrible aller et retour du face à face³. »

Toute l'agression et l'effroi révélés dans le poème *Ourdir la figure* ou dans l'étape de l'immersion ou les raidissements du séchage ont réveillé les terreurs de mort et de naissance profondément enfouies. Toutes ces *figs-figures* ne sont qu'une auto-représentation terrifiante, un face à face fasciné et leur image photographique ne fait que répercuter cette ambivalence. « L'autoportrait photographique ou la photographie revenant à elle même, retournée comme un gant (un index), comme un œil révolté : voici la photographie prise dans le vertige du nœud qui la lie et du trou qui l'écarte⁴. » La métaphore du fameux instant où Méduse s'effraie elle-même de sa puissance pétrifiante fait écho à l'instant de la prise de vue et de la représentation même.

« Ainsi érigée en figure de proue, ce masque médusant, toujours posé en vis-à-vis, comme étant notre propre miroir, désigne, au cœur même de toute figuration, l'angoisse absolue et fascinante d'y voir notre propre image, d'en mourir et d'en jouir - notre propre image toujours masquée de son exhibition même et toujours exhibée derrière et par son masque même⁵. » L'ambivalence de la figure est donc opérante : attirance et répulsion, violence et crainte, vie et mort, érection et castration, masculin et féminin.

1 Mais en est-on sorti quand la *figs-figure* de « l'heureuse qui crie sa jouissance » est aussi le cri de ce que l'on nomme « la petite mort » ? (voir le poème *Haaaaaaaaaaaa*).

2 Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, p. 141.

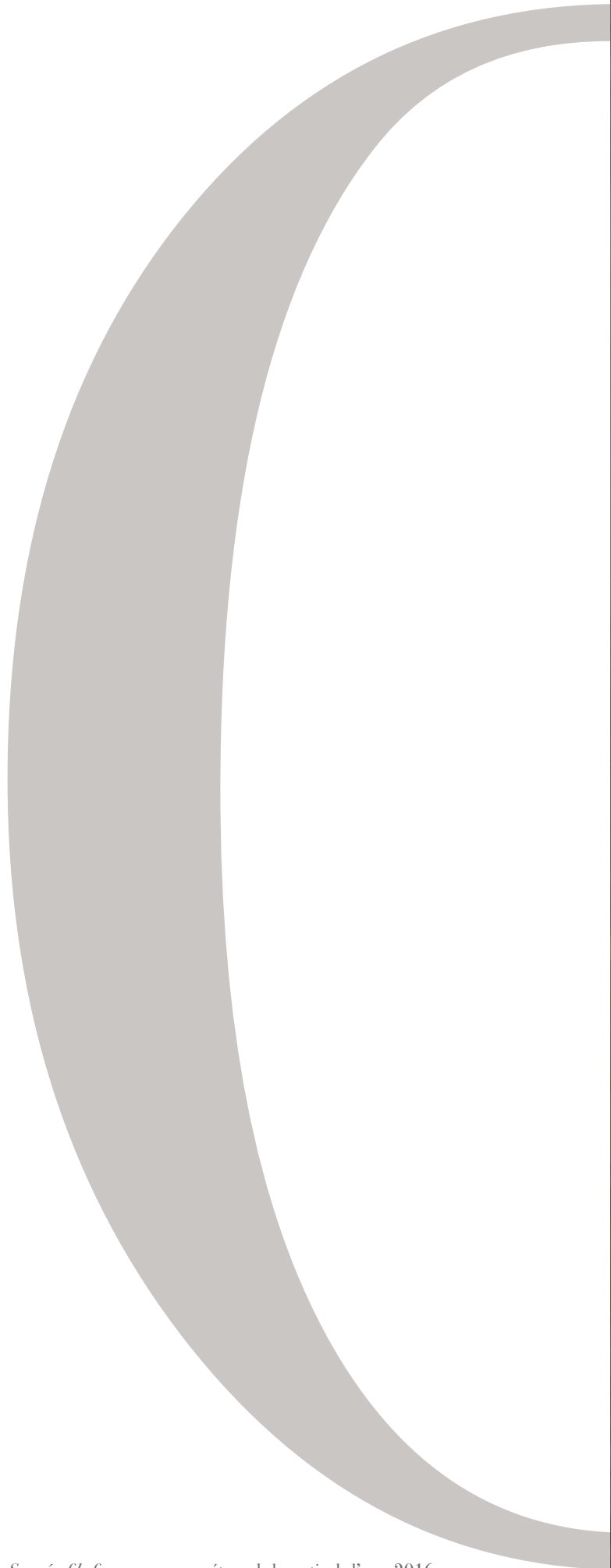
3 Ibid., p. 144.

4 Ibid., p. 141.


5 Ibid., p. 147.



Capucine B., *Fausses ombres*,
photographies, 2017



Capucine B., *Sauvée, fils-figure-processus*, étape de la sortie de l'eau, 2016



« Les longs cheveux blancs se hérissent en éventail.
Au dessus et de part et d'autre de la face demeurée calme.
Comme jamais revenus d'un effroi ancien. Ou sous le coup du même toujours.
Ou d'un autre encore. Qui laisse la face de glace.
Silence à l'œil du hurlement.
Lequel dire ?
Mal dire. Lequel ?
Les deux. Les trois.
Voilà la réponse¹. »

Samuel Beckett



CONCLUSION

En essayant de savoir ce que les réalisations plastiques engageaient dans leur apparaître, le cheminement de la recherche s'est ouvert sur une lignée de mère en fille sur trois générations au moins. « Après tout qu'est-ce qu'une chose ou une personne, sinon un tissage de lignes à partir de tous les éléments qui la constituent ?¹. »

Ce réseau de lignes, autant réelles que virtuelles, révélant une totalité animée, a déplacé le regard vers les ombres ne pouvant être copiées. Elles font œuvres et rendent possible un *être-là*. L'écriture de lumière s'est saisie d'elle-même et la voir c'est s'ouvrir à son expérimentation, à son devenir avec sa dimension spectrale. Les *Fils-figures*, en voulant échapper à toute identification malgré les enjeux personnels, sont en cela un espace inarrêtable.

Le travail du deuil rend présents les restes, en dépouilles nouées issues d'une pratique qui ne se débat plus mais accueille ce qu'il en est. Cette expérience perceptive est une épreuve de soi, mais aussi de l'Autre. Ainsi les œuvres questionnent une expérience partageable et l'écriture de ce mémoire en a été l'apprentissage. L'effet cathartique n'a pas empêché les répétitions et les longueurs, comme si les mots devaient couvrir les émotions traversées encore vivantes. La pratique et son analyse ont été submergées par un débordement de références comme si la pensée se doublait d'ombres. Ces difficultés ont occulté des points de recherche sur les notions de voile, de l'ombre et des cheveux dans leur dimension politique. L'expérience s'est révélée encore plus troublante quand le temps de l'image s'est imposé comme sujet à problématiser.

Le souffle de la lumière, en rencontrant les surfaces spectrales des *Fils-figures* dans un désir de figurer autrement, a révélé une mutation des formes liées à une expérience sensible de la lumière et un acte photographique. Les installations-projections et leurs photographies interrogent la multiplicité qui se manifeste à l'intérieur d'une seule et même image, l'apparaître d'une figure. Les fils et les lignes de lumière entremêlés ont permis de fonder un lieu de rencontre avec le spectateur. Ils ont tissé un autre nœud à leur extrémité : faire image de ces petits événements sensibles et tenter d'assembler ces indices pour faire monde. « La figure est la puissance qui isole un site et construit ce site comme un lieu propre à supporter des apparitions, leurs métamorphoses et leur évanouissement. La fiction est le déploiement réglé de ces apparitions². »

Les clichés ont fait évoluer la force indicelle du photographique vers, osons le mot, une force esthétique : celle de créer des dispositifs qui privilégient une qualité de présence et déplacent encore la question de la *mimesis* vers des problématiques de capture et de spatialisation des photographies. Des tentatives de mise en page sont à l'œuvre et une réflexion commence dans cette nouvelle approche. Le désir de saisir le moment, l'état de l'image, d'une figure comme celui d'une photographie naissante luttera encore contre « la prise, la prédation, qui arracha le voile d'ombre qui parcourait les chairs pour tous les hommes qui les imaginaient³. »

1 Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, p. 12.

2 Jacques Rancière *Aisthesis*, Paris, Galilée, La philosophie en effet, 2011, p. 120. Jacques Rancière fait référence à ces trois notions : figure, site, fiction, formulées par Stéphane Mallarmé à partir du spectacle de *Danse Serpentine* de Loie Fuller en 1893, dans le but de l'élaboration d'une nouvelle esthétique.

3 Pascal Quignard, *Les Ombres errantes*, Paris, Grasset, 2002, p. 61.

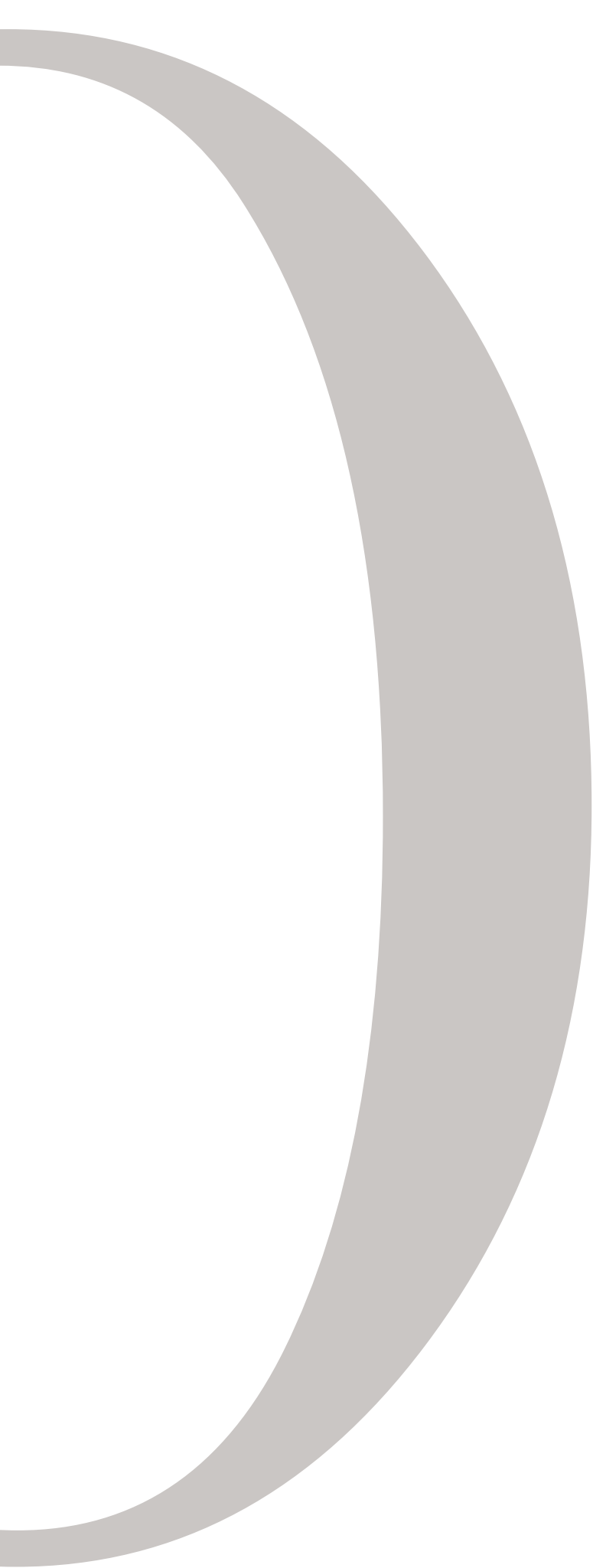
La pratique artistique s'est cherchée dans une graphie dessinée, cousue et éclairée pour tendre finalement, à ma surprise, vers une esthétique photographique. Les démarches d'artistes comme celles d'Oscar Munoz, d'Antoine d'Agata ou de Corinne Mercadier ont déplacé le point de vue et la recherche. Une série récente sur carnet a enfin ouvert une brèche dans ce qui était en puissance dans la figure de Méduse : des dessins de vulves dans leurs forces graphiques de noeuds et de plis qui inaugurent d'autres perspectives.

Un autre tremblement émerge du travail : l'envie de donner souffle aux mots des poèmes imbriqués dans l'analyse. La modeste poésie apparue à l'aube de l'écriture de ce mémoire et prolongeant la figure du cri silencieux des *Fils-figures* me semble une ombre à prononcer dans l'espace de présentation. Les paroles déploieront une mémoire. Cette mémoire, supposera des images. Ces images recouvriront ce qui se voit et retourneront à la chose. Ce prolongement voudrait encore habiter l'instant à chaque fois unique et recommencer une mise en scène des liens qui se tissent autant virtuellement que visiblement.

L'expérience sera une ligne de fuite, une ligne de vie. Les mots ou les œuvres sont, quoiqu'il arrive, un tissu effiloché, tel un réseau en suspens mais réel.

« Respirer, manger son ombre,
relier l'ombre que l'on a dans la bouche
et l'ombre qui tombe sur les yeux,
réunir l'ombre que l'on avale et l'ombre projetée dans l'espace,
qui atteint les autres ombres de l'univers
trouées d'étoiles¹. »

¹ Giuseppe Penone, *Respirer l'ombre*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Écrits d'artistes, 2000, p. 176.



BIBLIOGRAPHIE

Écrits d'artistes

Bourgeois Louise

Destruction du père Reconstruction du père, Écrits et entretiens 1923-2000, Paris, Daniel Lelong, 2000.

D'Agata Antoine

Manifeste, Paris, Le point du jour, 2005.

Desgrandchamps Marc

Un État des choses, Mes pas au Creux de l'enfer : Frédérique Bouglé, 2007.

Fleischer Alain

La Vitesse d'évasion, MEP, Paris, éditions Leo Sheer, 2003.

Giacometti Alberto

Le rideau brun, in *Le Rêve, le sphinx et la mort de T.*, Paris, Hermann, Fondation Giacometti, 2016.

Matisse Henri

Écrits et propos sur l'art, (1972), Textes, notes et index établis par Dominique Fourcade, Paris, Herman, Savoir : sur l'art, 2000.

Messageur Annette

Mot pour mot, Paris, Les presses du réel, Domaine Art contemporain, Monographie, 2006.

Munch Edvard

Écrits, Paris, Les presses du réel, « Dedalus », Trad. Norvégien, Luce Hinsh, 2011.

Penone Giuseppe

Respirer l'ombre, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Écrits d'artistes, 2000.

Pistoletto Michelangelo

L'Homme noir, le côté insupportable, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Écrits d'artistes, 1998.

À propos de Christian Boltanski

Grenier Catherine, Christian Boltanski

La Vie possible de Christian Boltanski, Paris, Seuil, Fiction et Cie, 2007.

Gumpert Lynn

Christian Boltanski, Paris, Flammarion, 1992.

À propos de Corinne Mercadier

Boyer Charles-Arthus

Corinne Mercadier, Devant un champ obscur, Paris, Filigranes, 2012.

Choi, Jong Chul

La Photographie post-documentaire, entre art et politique, in Art Press n°438, Nov. 2016.

Dibbets Jan

La Boîte de Pandore, Une autre photographie par Jan Dibbets, Entretien entre Jan Dibbets et Erik Verhagen, *Arrêtez de photographier !*, Paris Musées, 2016.

Méaux Danièle

La Magie des voiles par l'air emportés dans l'œuvre de Corinne Mercadier, in *Esthétiques du voile*, sous la direction de Dominique Clévenot, PresseUniversitaire du Mirail, 2014.

Stadeli Sandra

Entre terre et ciel, Amartfilm.com, 2014.

Speidel, Klaus

Les Joyeux iconoclastes du dessin contemporain, in ArtPress, n° 432, avril 2016

À propos d'Annette Messenger

Grenier Catherine

Annette Messenger, Paris, Flammarion, La création contemporaine, 2000.

Lascault Gilbert

Figurées, défigurées, petit vocabulaire de la féminité représentée, 1977, Paris, Du Félin, 10-18, 2008.

À propos de Pina Bausch

Loupe Laurence

Poétique de la danse contemporaine, 3^e édition complétée, Bruxelles, Contredanse, 2004-2010.

Poétique de la danse contemporaine, La suite, Bruxelles, Contredanse, 2007.

Wenders Wim

Pina, Dansez, dansez sinon nous sommes perdus, film en 3D, DVD, 2011.

Poésie et Littérature

Bailly Jean-Christophe

L'élargissement du poème, Paris, Christian Bourgeois, Détroit, 2015.

Beckett Samuel

Mal vu, mal dit, (1981), Paris, Minuit, 1990.

L'Expulsé, Textes et nouvelles pour rien, (1958), Paris, Minuit, 2013.

De Chamisso Adalbert

L'étrange histoire de Peter SCHLEMIHL, l'homme qui a perdu son ombre, (1934), trad. allemand Albert Lortholary, Paris, Gallimard, Folio bilingue, 2005.

Dobrovsky Serge

Fils, (1977), Paris, Galilée, Gallimard, Folio, 2001.

Ghérasim Luca

La Voie lactée in Héros-limite, Paris, Gallimard, Poésie, 2001.

Mallarmé Stéphane

Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard, (1914), Paris, Gallimard, 2011.

Quignard Pascal

Les Ombres errantes, Paris, Grasset, 2002.

Le nom sur le bout de la langue, (1993), Paris, Gallimard, Folio, 2004.

Rimbaud Arthur

Poésies, (1965), Paris, NRF, Gallimard, Poésie, 1984.

Écrits théoriques

Agamben Giorgio

Qu'est-ce qu'un dispositif ?, 2006, Paris, Payot et Rivages, trad. italien Martin Rueff, 2014.

Qu'est-ce que le contemporain ?, Paris, Payot et Rivages, trad. italien Maxime Rovere, 2008

Aubral, François,

Variation figurales, in Figure, Figural, sous la direction de François Aubral et Dominique Chateau, Paris, L'Harmattan, Ouverture philosophique, 1999.

Bachelard Gaston

L'Eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière, (1942), Paris, Librairie José Corti, 1976.

Barthes Roland

La Chambre claire, Œuvres complètes, Tomes V 1977-1980, Paris, Seuil, 2002.

Rhétorique de l'image in Communications, 4, 1964, pp 40-51, site Persée, pdf.

Bergson Henri

Le Possible et le réel, (1934), Paris, Magnard, Textes et contextes, 1990.

Chateau Dominique

Dictionnaire d'esthétique, et de philosophie de l'art, sous la direction de Jacques Morizot et Roger Pouivet, Paris, Armand Colin, 2007.

Cohen Jacques

Figure et violence, visage et non violence (art et enseignement), article in *Figures de l'art, l'art des figures 5*, Revue d'études esthétiques dirigée par Bernard Lafargue, publications de l'université de Pau, octobre 2001.

Deleuze Gilles et Claire Parnet

Dialogues, Paris, Flammarion, Champs, n°343, 1996.

L'Abécédaire, DVD produit et réalisé par Pierre-André, Paris, Montparnasse, 2004.

Derrida Jacques

La Dissémination, (1972), Paris, Seuil, Points, essais, 1993.

Didi-Huberman Georges

Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, Paris, Minuit, « Critique », 1992.

La Peinture incarnée, Paris, Minuit, « critique », 1985.

Gestes d'air et de pierre, corps, paroles, souffle, image, Paris, Minuit, 2015.

Dubois Philippe

L'Acte photographique et autres essais, Paris, Nathan, 1990.

Duguet Anne-Marie

Déjouer l'image, Créations électroniques et numériques, Paris, Jacqueline Chambon, Critiques d'art, 2002

Fédida Pierre

L'Absence, Paris, Gallimard, (1978), Folio essais, 2005.

Le Site de l'étranger, La situation psychanalytique, (1995), Paris, PUF, Quadrige, 2009.

Focillon Henri

Vie des formes, (1943), Quadrige, PUF, 1990.

Éloge de la main, (1943), Marguerite Waknine, Livret d'art, 2015.

Freud Sigmund

L'Inquiétante étrangeté et autres essais, Paris, Gallimard, (1985), Trad. de l'allemand Bertrand Féron, Folio poche, 1992.

Gell Alfred

L'Art et ses agents, une théorie anthropologique, (1998), trad. de l'anglais Olivier Renaut et Sophie Renaut, Paris, Fabula, Les presses du réel, 2009.

Goodman Nelson

Langages de l'art, (1990), Paris, Jacqueline Chambon, trad. de l'anglais par Jacques Morizot, Pluriel, 2002.

Manières de faire des mondes, (1992), Paris, Jacqueline Chambon, trad. de l'anglais par Marie-Dominique Popelard, Folio essais, 2006.

Goy Jacqueline

Les Miroirs de méduse, biologie et mythologie, Apogée, Espace des Sciences de Rennes, 2002.

Héraclite

Fragments (citations et témoignages), trad. Jean-François Pradeau, Paris, Flammarion, 2002.

Ingold Tim

Une Brève histoire des lignes, (2007), Paris, Zones sensibles, trad. Sophie Renaut, 2016.

Kristeva Julia

Visions capitales, Arts et rituels de la décapitation, (1998), catalogue d'exposition, Paris RMN, Fayard et de La Martinière, 2013.

Lafargue Bernard

Figures de l'art, l'art des figures 5, Revue d'études esthétiques, publications de l'université de Pau, octobre 2001.

Le fur Yves

Cheveux chéris, frivolités et trophées, Paris, Musée du Quai Branly, Acte Sud, 2012.

Levinas Emmanuel

De l'Existence à l'existant, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1990.

Ethique et infini, (1984), Dialogue avec Philippe Nemo, Paris, Fayard/
France Culture, le livre de poche, 2016.

Lipovetsky Gilles

De la légèreté, Paris, Grasset et Fasquelle, 2015.

Makarius Michel

Une Histoire du flou, Aux frontières du visible, Paris, Du Félin,
Les marches du temps dirigée par Bernard Condominas, 2016.

Mauron Véronique

Le Signe incarné : ombres et reflets dans l'art contemporain, Paris, Hazan, 2001.

Merleau Ponty Maurice

Le Visible et l'Invisible, (1964), Paris, Gallimard, « Tel », en pdf sur monoskop.org.

Mondzain Marie-José

Intervention de L'image : puissance de la zone, dans *Dynamis de l'image III*
« Quand les images viennent au monde », colloque internationale du collège
d'études mondiales avec la collaboration du Jeu de Paume, Paris, Juin 2015.

Nancy Jean-Luc

Le Plaisir au dessin, Paris, Galilée, collection écritures/figures, 2009.

Nuridsany Michel

Dialogues de l'ombre, Paris, Fondation de l'électricité de France/espace electra
Paris-Musées, 1997.

Platon

La République, Le Mythe de la Caverne, livre VII, Paris, Folio, essais, 2002.

Pline l'Ancien

Histoire naturelle XXXV, La Peinture, Paris, Les Belles Lettres,
Classiques en poche, 2002.

Schefer Olivier

Qu'est-ce que le figural ? Article à propos de l'essai *Figure, Figural*, sous la
direction de François Aubral et Dominique Château, Paris, L'Harmattan, Ouverture
philosophique, 1999, en pdf sur téléchargement/Schefer – *Figural* (1999), p. 913.

Sichère Bernard

Le Nom de Shakespeare, Paris, Gallimard, NRF, L'Infini, 1987.

Stoichita Victor I.

Brève histoire de l'ombre, Genève, Librairie Droz, 2000.

Rancière Jacques

Aisthesis, Paris, Galilée, La philosophie en effet, 2011.

Le maître ignorant, Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle, (2004), Paris,
10/18, Faits et Causes, 2015.

Roca José

Oscar Muñoz, Protographies, Coédition Jeu de Paume/Filigranes/Museo del Banco de la Republica, 2014.

Souriau Étienne

Vocabulaire d'esthétique, (1990), Paris, PUF, 1999.

Varela Francisco

Invitation aux sciences cognitives, Paris, Seuil, Point, Série Sciences, (1989), mise à jour 1996.

Verdier Yvonne

Façons de dire, façons de faire, La laveuse, la couturière, la cuisinière, Paris, Gallimard, 1979.

Weber Pascale

Le Corps à l'épreuve de l'installation-projection, Paris, L'Harmattan, 2003.

Films

Fargier, Jean-Paul

Bill Viola, *Expérience de l'infini*, DVD officiel de l'exposition *Bill Viola*, coproduit et édité par la Rmn-Grand Palais, 2014.

Laughton, Charles

La Nuit du chasseur, 1956.

Van Zele Michel

Alberto Giacometti, Qu'est-ce qu'une tête ?, film 1966, DVD Arte France, *Les Films d'Ici*, 2000.



INDEX DES NOMS PROPRES

A		M	
Agamben Giorgio	10, 89	Maidier Fortuné	24
Arachné	42	Mallarmé Stéphane	24
B		Mallé Marie-Pascale	114
Bachelard Gaston	9, 67, 68, 71, 74, 75, 83, 99	Matisse Henri	17
Barthes Roland	18, 60	Mauron Véronique	14, 17, 58, 116
Baudelaire Charles	124	Méduse	9, 23, 29, 50, 81, 115, 129
Bausch Pina	10, 100, 101	Mercadier Corinne	10, 90, 91, 127, 134
Beckett Samuel	10, 127	Merleau-Ponti Maurice	23
Bergson Henri	72	Messenger Annette	9, 42, 54, 55, 56, 97
Boltanski Christian	10, 109, 110, 111, 125	Millais John Everet	72
Bonnard Pierre	60	Mondzain Marie-José	80
Bourgeois Louise	9, 48	Mont St Michel	71, 118
C		Munch Edvard	9, 23
Calle Sophie	116	Muñoz Oscar	69, 129, 134
Chateau Dominique	24, 25	N	
Cohen Jacques	32, 33	Nancy Jean-luc	17, 66
Couesnon	71, 118, 121	O	
Cuvier Georges	81	Ophélie	9, 29, 30, 71, 72
D		P	
De Chamisso Adalbert	113	Peirce Charles Sanders	122
D'Agata Antoine	126, 134	Pénélope	42
Deleuze Gilles	75, 87, 88, 89	Penone Giuseppe	134
Derrida Jacques	112, 129	Pistoletto Michelangelo	107
Desgrandchamps Marc	56	Platon	14
Dibutade	14	Pline L'Ancien	9, 14
Didi-Huberman Georges	50, 91	Q	
Dobrovsky Serge	60	Quignard Pascal	13, 41, 133
Dubois Philippe	18, 122, 123, 124, 126, 127, 129	R	
Duguet Anne-Marie	110	Rancière Jacques	20, 124
F		Rimbaud Arthur	70, 71
Fédida Pierre	37, 49, 57, 91, 116, 117	Roca José	76, 126
Fleischer Alain	66	S	
Focillon Henri	102	Sabatté Lionel	57
Freud Sigmund	50, 114, 115, 117	Scheffer Olivier	25
G		Schlemihl Peter	113
Gell Alfred	34	Shakespeare William	37, 72
Ghada Amer	9, 42	Soulages Pierre	102
Giacometti Alberto	9, 33	Stoichita Victor	109, 113, 115, 125
Goodman Nelson	109, 123, 133	St Phalle Niki	37
Goy Jacqueline	81, 83, 84	V	
Grenier Catherine	55, 110, 111	Van Hoogstratten Samuel	113
H		Van Zele Michel	33
Héraclite	80	Varini Felice	102
K		Verdier Yvonne	9, 43, 44
Kristeva Julia	50	Viola Bill	9, 68
I		W	
Ingold Tim	133	Weber Pascale	89, 91, 97, 103
L		Wenders Wim	99, 101
Lascault Gilbert	72, 114		
Laughton Charles	72		
Leiris Michel	33		
Levinas Emmanuel	31		
Linné Carl	81		
Lipovetsky Gilles	100		
Louppe Laurence	100		
Luca Ghérasim	65		

INDEX DES NOTIONS

A

Absence 9, 14, 17, 18, 33, 37, 48, 49, 58, 91, 116, 122

Air 10, 25, 69, 81, 83, 88, 89, 91, 97, 100-103, 115

C

Césarienne 47, 48, 49, 113

Chorégraphie 9, 100, 101

Couleur 17, 23, 24, 53, 56, 57, 59, 60, 102, 122

Couture 9, 10, 14, 18, 23, 25, 30, 31, 33, 34, 37, 42-44, 48, 50, 52, 55, 57-60, 66, 69, 74, 81, 83, 88, 89, 101-103, 109, 110, 112, 114, 127-128

Cri 20, 23, 25, 29, 37, 66, 103, 112, 114, 115, 122, 129

D

Dessin 9, 14, 18, 30, 31, 33, 34, 37, 43, 44, 54, 58, 60, 66, 68, 74, 75, 91, 98, 100, 101, 109, 110, 112, 113

Deuil 9, 10, 23, 25, 49, 68, 112, 116, 117, 133

E

Eau 9, 10, 29, 31, 42, 48, 59, 66-72, 81, 83, 88, 99, 100-102, 118, 127

F

Fantôme 49, 57, 103, 109, 111, 112, 114, 115, 118, 122, 123

Féminin 9, 14, 30, 42-44, 50, 72, 75, 101, 115, 129

Fiction 9, 14, 17, 18, 30, 31, 6à, 111, 117

Figural 9, 17, 24, 33, 34, 37, 83, 84, 89, 91, 127

Figure 9, 10, 14, 17, 18, 20, 23-25, 30-33, 42-44, 49, 54-56, 60, 66, 68, 70-74, 80, 81, 83, 88, 89, 97, 99-103, 110, 112, 115, 116, 122, 126-129, 133

Fils 9, 24, 30, 33, 37, 42, 47, 48, 49, 54, 56-60, 74, 75, 81, 83, 84, 88, 89, 91, 98, 100-103, 109, 110, 112

Flottaison 9, 66-68, 74, 98

I

Installation 9, 24, 58, 59, 68, 89, 97-99, 100, 101, 113, 11', 122, 123, 126, 127

L

Lumière 9, 14, 17, 18, 24, 60, 66, 89, 100-103, 107, 109, 111, 113, 115, 122, 126-129, 133

M

Main 49, 66, 69, 75, 102, 110, 133

Mise en scène 9, 10, 17, 18, 33, 34, 88, 99-102, 112, 114

Mort 23, 37, 46-50, 54, 55, 57, 66-69, 72, 75, 83, 101, 109, 113, 116, 118, 126, 128, 129

N

Naissance 9, 10, 34, 37, 48, 54, 75, 113, 114, 127, 129

O

Ombre 9, 10, 13, 14, 17, 18, 23, 24, 30, 31, 33, 50, 58, 59, 60, 83, 88, 89, 100, 102, 109, 110, 112-117, 122, 123, 126, 129, 133

Origine 9, 10, 14, 17, 30, 31, 34, 42, 57, 58, 70, 81, 83, 109, 112-114, 117, 118, 122, 127, 129

P

Pénombre 9, 10, 24, 60, 89, 91, 101-103, 109, 112, 114, 122

Peur 9, 23, 33, 37, 48, 49, 55, 59, 66, 71, 97, 107, 111, 114, 115, 126, 129

Photographie 7, 9, 18, 66, 69, 102, 103, 122-124, 126-129, 133, 134

Poïétique 10, 72, 75, 81, 133

Portrait, 9, 30, 33, 69, 70, 89, 124, 129

Projection 9, 14, 17, 24, 25, 60, 74, 89, 91, 99, 102, 103, 109-111, 113, 115, 116, 123, 126, 128, 133

S

Sexe 49, 50, 54, 78, 101, 115, 126

Silence 37, 58, 60, 66, 97, 102, 103, 112, 116, 123, 131

Suspension 9, 10, 30, 50, 55, 58, 66, 68, 74, 83, 88, 89, 91, 97, 99, 100, 102, 110, 112, 115, 116, 123

T

Tête 9, 10, 30, 50, 55, 58, 66, 68, 74, 83, 88-91, 97, 99, 100, 102, 109, 110, 112, 115, 116, 123

V

Visage 9, 14, 20, 23, 30-33, 37, 50, 54, 58, 60, 66, 69, 70, 100, 101, 103, 109, 124, 129

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- | | | | |
|----|---|----|---|
| 14 | Joseph-Benoit Suvée
<i>Dibutade ou l'origine du dessin</i> , 1791
Huile sur toile, 2,77 x 1, 32 m
Groeningemuseum, Bruges, exposée au Louvre dans le cadre de l'exposition « L'Antiquité rêvée » | 55 | Annette Messenger
<i>Motion-Emotion</i> , 2011-2012
20 éléments, techniques mixtes, ventilateurs, dimension variable
Collection de l'artiste |
| 24 | Maidier Fortuné
<i>Totem</i> , 2001
Vidéo DVcam, n&b, sonore, 10',
photogrammes extraits de la vidéo
Centre Georges Pompidou, Paris | 55 | Annette Messenger,
<i>Chimères (détail)</i> , 1982-1984
Acrylique, huile sur photographie marouflée,
300 x 250 cm.
Musée d'Art Moderne de la ville de Paris |
| 25 | Stéphane Mallarmé
<i>Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard</i> ,
1914-2011
Paris, Gallimard, NRF | 56 | Marc Desgranchamps
<i>Sans titre</i> , 2002
Huile sur toile, 200 x 150 cm
Galerie Zurcher, Paris |
| 33 | Alberto Giacometti
<i>Annette</i> , 1961
Huile sur toile, 55 x 46 cm
Collection particulière | 60 | Pierre Bonnard
<i>Nu dans le bain</i> , 1936
Huile sur toile, 97x147 cm
Musée d'Art Moderne de la ville, Paris |
| 42 | Annette Messenger
<i>Ma collection de proverbes</i> , 1974
Set de tissu de coton blanc, fils, 35 x 28 cm,
coffret en bois, 42 x 35 x 5, 5 cm
Galerie Michel Didier, Paris | 60 | Serge Doubrovsky
<i>Fils</i> , 1977
Paris, Gallimard, Galilée, Folio, 2001 |
| 42 | Ghada Amer
<i>You are a lady</i> , 2015
Acrylique et broderie sur toile, 182 x 162 cm
Kukje Gallery, Seoul | 67 | Alain Fleischer
<i>Le Regard des morts</i> , 1992-2007
Installation : photographies non fixées plongées dans l'eau sous lumière inactinique,
Galerie Michèle Chomette, Paris, la M.E.P., Paris |
| 43 | <i>Marquette</i> , 1920, Minot, Collection Laboratoire d'anthropologie sociale | | |
| 44 | <i>Lettres pour drap</i> , Minot, Collection Laboratoire d'anthropologie sociale
In Yvonne Verdier, Façons de dire, façons de faire,
La laveuse, la couturière, la cuisinière
Paris, Gallimard, 1979 | 68 | Bill Viola
<i>The Dreamers (détail)</i> , 2013
Installation vidéo sonore, Sept écrans plasma verticaux, 155,5 x 92,5 x 12,7 cm,
vidéo en continu,
Collection Pinault, photo Kira Perov |
| 48 | Louise Bourgeois
<i>Precious Liquids</i> , 1992
Bois de cèdre, métal, verre, caoutchouc, tissu,
broderies, eau, albâtre, électricité, H. 442 cm,
427 cm de diamètre
Centre Georges Pompidou, Paris | 69 | Oscar Muñoz
<i>Re/trato [Portrait/Je réessaie]</i> , 2004
Projection vidéo 4/3, couleur, sans son, 28 min,
détails
Collection de l'artiste, galerie du Jeu de Paume,
2014 |
| 50 | Atelier de Giacinto Calandrucci
<i>Tête de Méduse</i> , XVIIe siècle
Sanguine, 32, 2 x 17 cm
Musée du Louvre, département des arts graphiques, Paris | 72 | John Everett Millais
<i>Ophélie</i> , 1851
Huile sur toile, 76, 2x 111, 8 cm
Tate Britain, Londres |
| 55 | Annette Messenger
<i>Le Repos des pensionnaires</i> , 1971-72
Oiseaux naturalisés emmaillotés dans un tricot,
sur tissu blanc
Centre Georges Pompidou, Metz | 72 | Charles Laughton
<i>La nuit du chasseur</i> , 1956
Photogramme |
| | | 81 | Méduses Pélagia noctiluca,
Aquarium de Paris, photo personnelle. |

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- 83 Ernst Haeckel,
Chrysaora, 1889,
Lithographie Planche XXXI, Discomedusae, 8,
in *Formes artistiques de la nature*
- 84 *Division en trois méduses-filles de la méduse
Aequorea*
Woods Hole Oceanographic Institution
J-G Harmelin in *Les Miroirs de méduse, biologie
et mythologie*, Apogée, Espace des Sciences
de Rennes, 2002
- 90 Corinne Mercadier
Bazar, série *Solo*, , 2011
Tirage d'après fichier numérique, couleur,
120 x 80 cm.
Galerie Les Filles du Calvaire, Paris
- 90 Corinne Mercadier
À la lune, série *Le ciel commence ici*, 2016
Tirage d'après fichier numérique, couleur,
120 x 80 cm.
Galerie Les Filles du Calvaire, Paris
- 97 Annette Messager
Articulés, désarticulés, 2002-2007
Installation, pantins articulés en tissu, cordes, pou-
lies, moteurs, bois, cables, ordinateurs et logiciel
informatique, enclos 560 x 1500 x 1400 cm
Centre Georges Pompidou, Paris
- 99 Pina Bausch
Vollmond (Pleine Lune), 2006
100 Spectacle chorégraphique,
101 13 danseurs du Tanztheater Wuppertal
Théâtre de la Ville, Paris
- 108 Christian Boltanski
Théâtre d'ombres 1984-1997
Installation-projection de 20 figures sur trois murs,
projecteurs, ventilateurs, structure métallique,
dimension variable
Musée d'Art Moderne, Paris
- 108 Christian Boltanski
Ombres, 1988
Installation murale, figurines en métal découpé,
31 x 5 x 11 cm chacune, bougies, dim. variable
Galerie Marian Goodman, Paris-New York
- 108 Christian Boltanski
Prendre la parole, 2005
Installation, planches de bois, manteaux, lampes
de chevet, capteurs sonores et enregistrements
sonores, dimension variable
Galerie Marian Goodman, Paris-New York
- 111 Christian Boltanski
Théâtre d'ombres 1984-1997
Installation-projection de 20 figures sur trois murs,
projecteurs, ventilateurs, structure métallique,
dimension variable
Musée d'Art Moderne, Paris, février 2017, photos
personnelles
- 114 Van Hoogstraten
Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst,
1678
gravure
Fribourg, Séminaire d'histoire de l'art
- 116 Sophie Calle
Rachel, Monique, 2007
Installation vidéo
Eglise des Célestins, Avignon
- 126 Antoine d'Agata
Le Caire, Série *Insomnia*, 1999
C-print, dim. variables, 60 x 60 cm ou 90 x 90 cm
Galerie des Filles du Calvaire, Paris
- 126 Oscar Muñoz
Cortinas de bano (Rideaux de douche), 1985-1986
Acrylique sur plastique, technique de sérigraphie, 5
éléments, 190 x 140 cm chaque, installation dimen-
sions variables.
Collection Banco della Republica, Bogotà.
- 127 Corinne Mercadier
Une fois et pas plus 26, 2000.
Polaroid X70 agrandi, 100 x 101 cm, tirage couleur
lambda.
Galerie Les Filles du Calvaire, Paris

TABLE DES RÉALISATIONS PERSONNELLES

Fils-figures-souvenirs

<i>L'ombre d'elle même</i> , fils transparents, lampe de poche, 23 cm., 2017.....	11, 117, 119
<i>Ne tient qu'à un fil</i> , fils roses, lampe de poche, 22 cm. , 2017	15, 125
<i>Double absence</i> , fils noirs et blancs, lampe de poche, 50 cm., 31 cm., 2015.....	18, 32, 59
<i>Elle est au moins trois</i> , fils blancs, installation-projection, structure 1mx1mx....	19, 35, 39, 61, 85, 96
1m, tissus voiles, vidéoprojecteur, dimensions variables, 2016.....	101, 105, 112, 123, 128
<i>La Rouge</i> , fils rouges et noirs, lampe de poche, 33 cm., 2015.....	22
<i>Ophélie</i> , fils verts, lampe de poche, 37 cm., 2017.....	31
<i>Je dessine encore</i> , capture d'écran de la vidéo projetée sur un mur, 5mn. 23 s., dim. variables, 2017.....	34, 70, 77
<i>Traces</i> , étape de l'immersion, 2016.....	36
Série <i>Rivière</i> , étape de l'immersion, 2017.....	59
<i>Traces</i> , étape de l'immersion, 2016.....	63
<i>Instants</i> , captures d'écran, étape de la flottaison, 2015.....	71
Série <i>Rivière</i> , étape de l'immersion, 2017.....	73
Série <i>Rivière</i> , fils bleus, lampe de poche, 45 cm. , 2017.....	80
<i>L'affolée</i> , fils blancs, étape de l'immersion, 2017.....	83
<i>Je dessine encore</i> , installation-projection, dim. variables, 2017...93	
<i>Sauvée</i> , étape de la sortie de l'eau, 2016.....	131

Fils-figures-processus

<i>La Rouge</i> , étape de la suspension,.....	23
<i>Ophélie</i> , étapes de la couture, de l'immersion, du séchage.....	30
<i>L'Écorchée</i> , étape de la suspension, 2016.....	49
<i>Tête en bas</i> , étape du dessin et de la couture, 2015.....	54
<i>Ophélie</i> , étape de la couture, 2017.....	57
Série <i>Rivière</i> , étape de l'immersion, 2017.....	68
Série <i>Rivière</i> , étapes du séchage, 2017.....	74
<i>Elle est au moins trois</i> , étape de la sortie de l'eau, 2016.....	75
<i>Double absence</i> , étape de la suspension, 2015.....	88
<i>L'écorchée</i> , étape de la sortie de l'eau, 2016.....	103
<i>Elle est au moins trois</i> , étape de la suspension, 2016.....	111
<i>Ne tient qu'à un fil</i> , 2017.....	124

Dessins sur carnets, stylo encre noire sur papier, 14,5 cm x 21 cm

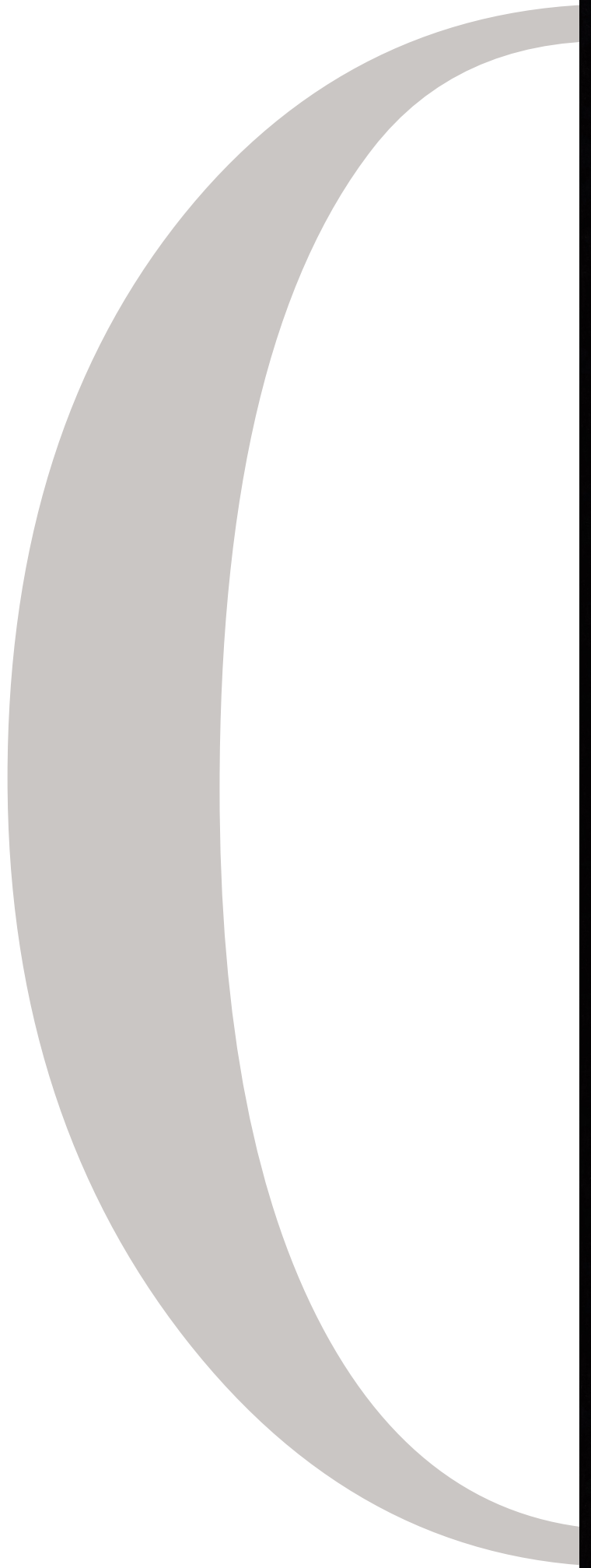
<i>Répit</i> , carnet n° 7, 21 nov. 2015.....	16
<i>Tête en bas</i> , carnet n°7, 14 nov. 2015.....	20
<i>Mal en point</i> , carnet n° 3, 16 juin 2015.....	21
<i>Migraine</i> , carnet n°8, 14 déc. 2015.....	21
<i>Effroi</i> , carnet n°6, 10 oct. 2015.....	21
<i>Tête coupée</i> , carnet n° 7, 15 nov. 2015	21
<i>À la renverse</i> , carnet n° 8, 12 dec. 2015.....	27
<i>Ophélie</i> , carnet n°15, 13 jan. 2016.....	30
<i>La faille</i> 23 juin carnet n°2, 2015.....	45
<i>Écho</i> , carnet n°14, janvier 2017.....	58
<i>Dessin flottant</i> , carnet n° 12, août 2016.....	58
<i>En mouvemance</i> , Carnet n° 12, août 2016.....	98

Fausse ombre, photographie, 25 x 35 cm, 2017.....51, 129

Poèmes

<i>Ourdir la figure</i>	29
<i>La suture du Vivre</i>	47
<i>Une ligne, un souffle-corps</i>	52
<i>Au fil du jour</i>	79
<i>Haaaaaaaaaaaaa</i>	94
<i>Le Couesnon</i>	121





Résumé

L'art permet de regarder les choses. Pourtant ce qu'il y a à voir des œuvres présentées questionne deux expériences inconnues de nous : la naissance et la mort. « Nous ne connaissons jamais ce qui commence à son début. Nous ne connaissons jamais ce qui finit à l'instant de sa fin véritable¹. » La démarche artistique se trouve dans cet écueil mais tente d'en donner une image, autant mentale que photographique, comme un adieu dont l'auteure voudrait croire qu'il conclut ces deux événements mêlés de douleurs.

Ce mémoire saisit la problématique et s'enfouit dans les gestes de l'œuvre en train de se faire, la poïétique, pour s'approcher des forces que mobilisent les réminiscences inconscientes et la rencontre avec les éléments, tels que l'eau, l'air et la lumière. L'expérience de l'écriture fait surgir une poésie qui se mêle autant à l'étude de la notion du figural qu'à une approche psychanalytique. Être au plus près des conditions de la création pose aussi un regard sur une pratique graphique avec les dessins préparatoires et que sur l'acte de photographier avec sa tentative de fixer les œuvres éphémères.

Les réalisations plastiques, nommées *Fils-figures*, transforment un matériau, le fil de couture, le mettent en scène, sous forme de figures tenues en l'air. Elles tentent un apparaître du vivant ou d'une âme morte. Ces têtes cousues de fils et suspendues dans l'obscurité dessinent leurs ombres par le biais d'un éclairage mobile ou de projections photographiques remémorant leur émergence aqueuse. L'installation dans la pénombre plonge le visiteur dans un lieu où il est invité à se déplacer et à composer avec un visible mouvant : son regard se disperse entre des visages féminins à la bouche ouverte et muette et une mise en scène fantomatique.

La recherche nouée autour de l'événement de la naissance où frôlent la mort et le deuil tend à disloquer une figure et à créer une indétermination du signifiant par des présences visuelles, tremblantes et fragiles.

Les dispositifs tentent de rendre présente une figure tout à la fois comblée et dépouillée d'elle-même. L'exposition donne à voir une retenue en soi, tel un cri muet, et convoque un visible en devenir.

Comme un être hors de toute contenance, il s'agira de saisir le champ des possibles dans ce qui se passe entre l'œuvre et notre regard, dans un nouveau corps de prélèvements d'images suspendues et photographiques voulant garder l'instant du déploiement.

Être artiste, c'est peut-être essayer de vivre avec les morts, de les faire revivre ou d'en finir avec eux ?

Mots clefs

Couture
Deuil
Dessin
Féminin
Figure
Fantôme
Installation-projection
Naissance
Photographie
Suspension
Ombre