HAL
open science

Corps à corps avec la peinture, une danse au coeur des étoffes de l'intime : quand le corps-dansé devient un outil et une présence picturale pour une apparition du corps

Célia Roulet

▶ **To cite this version:**

Célia Roulet. Corps à corps avec la peinture, une danse au coeur des étoffes de l'intime : quand le corps-dansé devient un outil et une présence picturale pour une apparition du corps. Art et histoire de l'art. 2018. dumas-01877505

HAL Id: dumas-01877505

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01877505v1

Submitted on 19 Sep 2018

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

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

Mémoire de Célia Roulet

Corps-à-corps avec la peinture, une danse au cœur des étoffes de l'intime : Quand le corps-dansé devient un outil et une présence picturale pour une apparition du corps

Corps-à-corps avec la peinture, une danse au coeur des étoffes de l'intime :

Quand le corps-dansé devient un outil et une présence picturale pour une apparition du corps.

I. Le tissu comme objet d'une mémoire tactile et visuelle

1. Dessins de formes et desseins de corps
2. L'étoffe telle une seconde peau
3. La toile en tissu un lieu d'écriture de l'intime
4. Esthétique du voilement et du dévoilement
5. Vers une danse des voiles

II. Le corps dansant et peignant un espace performatif

1. Performance picturale et improvisation du geste dansé
2. Danses de soi comme expression de la subjectivité
3. La performance picturale comme un acte chorégraphique

III. La poïétique du geste pictural et de l'image peinte

1. La peinture gestuelle, une écriture du corps dans l'espace pictural
2. Entre fusion, confusion et abstraction du corps peignant et des corps représentés

IV. La durée intérieure/intime comme expérience esthétique

1. La musicalité comme source d'inspiration et impulsion pour peindre
2. L'enregistrement de la performance dansée:
   Le corps-archive entre oeuvre-atelier et oeuvre-finale
3. Une exposition chorégraphiée entre suspension et projection

Remerciements:

Je serai toujours reconnaissante corps et âme envers mes intimes proches qui m'ont aiguillé et soutenu tout au long de l'écriture de ce mémoire et plus particulièrement Ersilia.S et Léo.O mes plus chers compagnons de route en ce périple artistique qui ont toujours oeuvré à mes côtés, pleins de bons conseils, ils ont été une magnifique source d'inspiration pour moi. Et je ne remercierai jamais assez les passionnés, amateurs et professionnels de l'art que j'ai rencontré ces dernières années et qui m'ont accompagné au sein de mon cheminement dans la création artistique.

Table des matières:

Introduction ..... p. 6-11
Préliminaires ..... p. 6
Présentation du sujet ..... p. 7
Corpus des notions ..... p. 8
Problématique personnelle de la recherche ..... p. 11

I. Le tissu comme objet d'une mémoire tactile et visuelle p.12-33
1. Dessins de formes et desseins de corps ..... p. 12
2. L'étoffe telle une seconde peau ..... p. 15
3. La toile en tissu un lieu d'écriture de l'intime ..... p. 19
4. Esthétique du voilement et du dévoilement ..... p. 23
5. Vers une danse des voiles ..... p. 30

II. Le corps dansant et peignant un espace performatif p.34-48
1. Performance picturale et improvisation du geste dansé..... p. 39
2. Danses de soi comme expression de la subjectivité ..... p. 44
3. La performance picturale comme un acte chorégraphique ..... p. 48

III. La poïétique du geste pictural et de l'image peinte ..... p. 51-61
1. La peinture gestuelle, une écriture du corps dans l'espace pictural ..... p. 54
2. Entre fusion, confusion et abstraction du corps peignant et des corps représentés..... p. 57

IV. La durée intérieure/intime comme expérience esthétique ..... p. 62-70
1. La musicalité comme source d'inspiration et impulsion pour peindre ..... p. 62
2. L'enregistrement de la performance dansée:
Le corps-archive entre oeuvre-atelier et oeuvre-finale..... p. 65
3. Une exposition chorégraphiée entre suspension et projection ..... p. 68

Illustrations des travaux et oeuvres personnels ..... p. 71
Transposition didactique ..... p. 76
Conclusion ..... p. 80
Bibliographie ..... p. 83
Table des illustrations des travaux et oeuvres d'artistes ..... p. 86
Annexes - Performances danse-peinture ..... p. 88

Index des notions ..... p. 89
Index des noms propres ..... p. 90

" Chère chair,
Je suis à fleur de peau,
Et je veux inscrire sur la page blanche qui t'enveloppe les mots qui t'ont tant blessés
Et oui tu fus bien tiraillée ma chère chair, déchirée et froissée en ton âme.
Mille fois j'ai pensé à entacher cette peau de larmes à l'encre noire, à la piquer à l'aiguille, à tirer sur son fil ou encore à l'orner de perles nacrées pour la bénir d'une étrange splendeur.
Mais il m'arrivait parfois de l'oublier avant de m'être remise à rêver d'elle.
Car elle est le tissu, la toile où se couche le dessin, le drapé galbant le corps déchu d'une âme en peine, cette seconde peau m'est artificielle mais belle d'un touché éternel."

Celiangessence

Introduction:

P r é – l i m i n a i r e s:

Avant même de commencer l'écriture de ce mémoire j'esquisserai en quelques mots les prémisses de mon cheminement au sein du cours de recherche artistique. Or en ce qui concerne ma pratique artistique je vous invite à consulter ma page personnelle http://celiangessence.portfoliobox.io/ où se trouvent répertoriées quelques unes de mes productions. Par ailleurs je me suis attachée ces dernières années à une pratique du dessin et de l'écriture poétique en cherchant essentiellement à donner une âme à mes oeuvres en faisant de la pratique du dessin et de la peinture une sorte d'écriture. Et cela en me persuadant moi-même du fait qu'il y a quelque chose de tout particulièrement sacré au coeur de l'art qui sublime alors les "imprévus plastiques". Maintenant de manière assez spontanée, je me suis mise à jouer avec le phénomène de l'apparition des formes et des mots et cela en les faisant naître de la tâche d'encre. Par ailleurs l'objet dont il sera tout particulièrement question dans cet écrit renverra à la place qu'occupe le support textile au sein de ma pratique artistique. En effet je tenterai de donner un sens à ce choix porté autour d'une esthétique du voile en montrant en quoi le tissu m'est tout à fait précieux aussi bien sur le plan plastique que sur le plan symbolique. Par ailleurs je mettrai ici en abîme mes créations personnelles face à un échantillon d'œuvres références tirées de l'histoire de l'art qui ont tout bonnement influencées ma propre pratique artistique.

Maintenant c'est tout naturellement que ma démarche personnelle s'orienta du côté de l'expérience mystique souvent comparée à l'extase en tant que phénomène psychique basé sur la projection d'images. Ce constat tendit alors à me faire rencontrer de nouvelles approches en ce qui concerne l'art sacré. Cela précisa aussi bon nombre des intuitions que j'avais cultivé jusque là à travers le prisme artistique. Cette trouvaille répondit par là tout particulièrement à l'objet de mes réflexions face à mon rapport à la création raisonnant alors en moi comme une nouvelle aspiration à ma quête artistique personnelle. En effet elle influa sur mes recherches car je pris alors conscience du fait que l'art constituait une des voies royales pour accéder à la spiritualité tout en réalisant que cette préoccupation était déjà présente au sein de mon processus de création mais qu'étant encore à l'état d'ébauche il me fallait l'expliciter davantage avec des mots.

P r é s é n t a t i o n d u s u j e t:

Dans le cadre de ce présent écrit de mémoire il s'agira pour moi de donner corps à l'orientation des recherches en arts plastiques que j'ai entreprises alors jusque là et plus spécifiquement comme je l'ai sous-entendu ci-dessus autour d'une pratique personnelle développée à partir des qualités plastiques et symboliques du support textile lorsque ce dernier entre en relation avec le champs de la danse. Or je me suis ici tout particulièrement intéressée à l'objet du voile non seulement pour sa plasticité mais aussi pour l'enjeu sémantique et métaphorique qu'il encourrait en questionnant à la fois la notion de visible et d'invisible.

J'ai donc voulu mener par là une double réflexion à la fois sur le tissu et sur l'idée de représentation. Pour cela je me suis tout spécialement référée au colloque qui étudia et débattu autour de la question des *« Esthétiques du voile »*[1] et cela parallèlement à la création artistique de la scène contemporaine. Par ailleurs cet intérêt que j'ai porté pour le tissu m'est venu au fur et à mesure en travaillant à partir d'une pratique personnelle mettant en scène plusieurs facettes de la rencontre avec l'intime à travers l'expérimentation de différentes sensibilités découlant ainsi de l'expérience visuelle, littérale ou encore tactile. Or par la rédaction de ce mémoire, j'ai eu pour double souhait de témoigner d'un cheminement qui m'est à la fois propre mais étant bel et bien en dialogue avec certains travaux d'artistes issus des arts visuels et de la danse qui ont su éveiller en moi une source d'inspiration et un regain de questionnements quant au sens de ma propre pratique artistique.

Ainsi il en va sans dire que c'est au fil de mon expérience de plasticienne que s'est mise en place l'écriture de ce mémoire. Étant initialement inscrite au coeur du médium textile cette dernière s'est vu évoluer d'autant plus fortement que ma tendance à vouloir œuvrer par intuition au sein de ma propre pratique. En effet elle s'est petit à petit ouverte à un nouveau champs d'expression autour d'une recherche tournée du côté du langage de la danse contemporaine qui m'amena ainsi à performer la peinture. Cette préoccupation que j'entretiens pour le corps en mouvement se greffe aux réflexions menées par bon nombre d'artistes dont le corps fut l'outil principal au sein de leurs oeuvres. Mon intention première fut alors de parvenir à faire du corps un atelier à lui tout seul et

[1] Colloque Arts et Sciences de l'art, « Esthétiques du voile », Laboratoire LLA, Créatis, Université de Toulouse, le Mirail, Maison de la Recherche, 2012.

cela en l'incorporant en quelque sorte dans un travail plastique dédié à la peinture. Et où le mouvement serait à l'origine de la mise en marche de la peinture sur l'espace de la toile qui laisserait transparaître tout un ensemble de traces vécues.

Je me suis alors vu entretenir un rapport "méta-artistique" avec ma pratique dans la mesure où à la fois je me positionne en situation de *«work in progress»,* à la fois de "faire" et dans un second temps "d'observer" ce qui est en train de se dessiner sur ma chute de tissu blanche et parfois sous mon regard volontairement voilé me poussant alors à peindre à l'aveuglette, autrement dit à vivre doublement intérieurement et extérieurement le processus de création et cela au plus près de l'instantanéité. J'ai perçu alors l'expérience artistique comme l'objet d'un passage vers la spontanéité en définissant le processus de création comme le lieu véritable où corps et âme se lient à l'œuvre.

Or filmer est devenu essentiel pour moi et finalement le seul moyen pour que je puisse conserver une trace de ma propre présence lorsque mon corps entre en oeuvre sur la toile. Et cela le temps d'une performance artistique improvisée faisant en quelque sorte l'objet d'une danse. Ce recours à la vidéo me permis alors de me remémorer les gestes, de prendre conscience des effets qu'ils produisent et me donna simplement l'occasion de pouvoir observer avec une nouvelle distance, avec un troisième œil, les formes apparaissantes au fil de l'action. Le tout en assistant à la naissance d'une imagerie qui ne m'étais alors jusque là pas perceptible au moment présent, concomitant au temps de création.

Corpus des notions:

L'idée de travailler sur le tissu et autour de son rapport à l'intimité est née alors d'une volonté de faire fusionner différents types de langages qui me sont chers et auxquels j'ai aspiré essentiellement à travers l'expression corporelle, graphique et poétique. Or parallèlement à ma pratique du dessin de modèles vivants et de l'écriture de poèmes ma production artistique personnelle s'est vu métamorphoser à travers le prisme du textile. Je me suis alors proposée de mener une ballade au cœur d'une intimité qui serait dévoilée par la présence de l'étoffe. Étant de plus en plus sensible au langage textile je consacrai alors une grande partie de ma pratique artistique à l'esthétique du voile

en référence au titre de l'ouvrage *Esthétiques du voile* (2014) de Dominique Clévenot[2]. C'est ainsi que je me suis intéressée aux mille et une facettes de l'étoffe en la prenant sous toutes ses coutures et en ayant toujours à l'esprit que cette dernière était intimement liée à l'expérience sensible du corps.

Or cet attachement pour le tissu me provient certainement initialement de mon expérience personnelle. Ayant eu moi-même il y a maintenant quelques années une greffe de peau et ayant été suite à cette intervention chirurgicale placée dans un centre pédiatrique de rééducation destiné aux grands brûlés, j'ai été depuis cet épisode d'enfance d'autant plus sensible à la présence de la chair et au motif du tissu charnel. Et cela jusqu'à l'évoquer inconsciemment au sein de ma pratique artistique. Ainsi au fil du temps et en étant aujourd'hui consciente de ce vécu avec du recul, je me suis mise à avoir une nouvelle approche au support du tissu et à celui de la feuille en entretenant un rapport beaucoup plus subtil et complexe en les comparant métaphoriquement et toujours plus à l'objet d'une seconde peau.

Maintenant je suis partie du principe que le textile serait doté d'une essence organique comparable à celle des couches épidermiques. Car n'y a-t-il pas finalement au fond de nos étoffes un semblant de vie? Me concernant j'en ai conclu que le tissu ne pouvait échapper au même sort que celui qui est réservé à la peau à savoir, sa détérioration. Et cela dans la mesure où il est tout aussi susceptible d'être tâché, déchiré et abîmé, le tissu de nature textile m'apparu dès lors aussi sensible que le tissu cutané. Par ailleurs à la seule différence près que le premier tissu restait superficiellement un objet, mais qu'il pouvait être habité en étant communément utilisé comme une parure servant alors la plupart du temps à habiller et à protéger superficiellement le corps. Toutefois ce n'est pas anodin si le tissu a été originellement associé au fameux apparat qui vient masquer et dissimuler en-dedans les dessous du corps.

Or l'invention du "vêtement philosophique" qu'on pourrait d'ailleurs aussi nommer "enveloppe psychique"[3] n'est-elle pas finalement un leurre? Car sous prétexte de dissimuler l'intimité du corps

---

[2] CLÉVENOT Dominique (dir.), *Esthétiques du voile,* PUM Presses Universitaires du Mirail, 2014.

[3] En référence aux ouvrages de ANZIEU Didier, *Les Enveloppes psychiques*, Paris, 1993 et *Le Moi-Peau*, Paris, 1995.

n'aurait-il pas justement pour vocation de mette d'autant plus en valeur ce dernier en accentuant ses formes et en donnant à voir le reflet de sa mise à nu tel un miroir de la vie sentimentale? Car finalement n'est-ce pas de manière réciproque que le corps semble rendre vivant le tissu et le tissu animer le corps?

Ainsi je me suis tout particulièrement intéressée à cette double facette et fonction du tissu à savoir à la fois à sa capacité à cacher et à montrer simultanément la présence d'un corps et à dissimuler et dévoiler une certaine intimité.

Par ailleurs parallèlement à mon intérêt porté à la dimension esthétique du tissu et bien que je me sois familiarisée aux propriétés plastiques du tissu je me suis plus encore intéressée à sa fonction mémorielle. Car en accueillant et en nourrissant une certaine intériorité l'étoffe enfante les souvenirs et les secrets dissimulés par l'âme en se substituant en quelque sorte à la page blanche d'un journal intime. En effet tout comme la diseuse de bonne aventure qui dit pouvoir lire entre les lignes de la main, le dessin quand à lui lorsqu'il s'inscrit sur un support textile peut se lire à l'intérieur d'une "écriture blanche", pour reprendre l'expression empruntée à Roland Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture* (1953)[4] en réponse à la littérature d'après-guerre prônant une impersonnalité énonciative et un minimalisme stylistique. J'ai alors pour ma part cherché à redonner à cette voix blanche une présence et cela à partir d'un travail entreprit sur la surface de la toile en tissu en tant que matière révélatrice de l'intime. Or mon choix en terme de médium pictural n'est lui aussi pas anodin dans la mesure où je ressentis la nécessité de créer ma propre peinture afin de me l'approprier au contact de ma peau en la concevant moi-même à partir d'un mélange de gesso et de crème hydratante corporelle mélangé à des pigments colorés faisant ainsi véritablement de la toile un support cutané en terme plastique.

[4] Extraits tirés de BARTES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, «L'artisanat du style », 1953:
«Alors commence à s'élaborer une imagerie de l'écrivain-artisan qui s'enferme dans un lieu légendaire, comme un ouvrier en chambre et dégrossit, taille, polit et sertit sa forme, exactement comme un lapidaire dégage l'art de la matière, passant à ce travail des heures régulières de solitude et d'effort»; «L'écriture et le silence»: «Cette écriture sacrée, d'autres écrivains ont pensé qu'ils ne pouvaient l'exorciser qu'en la disloquant; ils ont alors miné le langage littéraire, ils ont fait éclater à chaque instant la coque renaissante des clichés, des habitudes, du passé formel de l'écrivain; dans le chaos des formes, dans le désert des mots, ils ont pensé atteindre un objet absolument privé d'Histoire, retrouver la fraîcheur d'un état neuf du langage».

Problématique personnelle de la recherche

L'objet de ce mémoire me donne pour ainsi dire le privilège de faire dialoguer et de tisser des affinités esthétiques et symboliques qui à mon sens co-existent entre le dessin, l'écriture et l'intimité. De plus il concrétise et met en valeur mon rapport au médium textile que je considère comme support de l'illustration d'une histoire personnelle et d'une rencontre avec l'intime mais encore comme substitut au tissu organique et au lieu d'une expérience sensible totale. Or c'est sur une note métaphorique que j'intitulais ce mémoire : "Les étoffes de l'intime au coeur d'un corps à corps avec la peinture" et cela en comparant ma pratique à l'esquisse d'une danse dévoilée. Ainsi je présenterai ici le corps comme un outil d'écriture picturale, un médium et un support pour l'apparition de corps. Toutefois ce n'est pas une mince affaire que de traduire par des mots ce qui relève d'une expérience qui concerne l'intime de notre chair. Mais au fil du temps que ma pratique s'est approfondie, la danse s'est avérée devenir une source essentielle pour le développement de ma pratique c'est pourquoi j'en suis arrivée à l'idée d'une "peinture dansée". Or nous verrons que le processus de création picturale et chorégraphique sont des actions vivantes qui se rejoignent au coeur d'une expérience sensorimotrice. La danse anime bel et bien le corps et cela passe par ce que Anne Cauquelin nomme le « pneuma » autrement dit le souffle corporel qui donne justement du « dansant au corps » et qu'on traduit aussi par le terme "psyché". Car le langage corporel du danseur n'est autre qu'une série de mouvements ressentis et vécus de l'intérieur qui révèlent la subjectivité de l'être dansant. Ainsi l'animation corporelle participe donc avant toute chose à l'expression de soi. Je me suis par ailleurs intéressée au geste artistique en soulevant la possibilité de danser la peinture. Je suis alors partie du principe que le "corps dansant" et que le "corps peignant" sont tous deux des "corps esthétiques" qui peuvent devenir porteurs d'une œuvre commune. Dans l'acte même de danser l'expérimentation corporelle qui découle de l'enchaînement des mouvements révèle en fait une volonté de vivre pleinement l'art.

I. Le tissu comme objet d'une mémoire tactile et visuelle:

1) Dessins de formes et desseins de corps:

Je me suis alors tout particulièrement inspirée de l'histoire de *La Peau de chagrin* pour reprendre le titre de l'œuvre romanesque d'Honoré de Balzac tirée de *La Comédie humaine* publiée en 1831 et cela dans la mesure où dans le cadre de mes créations personnelles j'ai cherché à expérimenter le dessin sur textile parallèlement à la notion de dessein. Car je trouvais intéressante cette approche à la création en considérant le dessin comme étant quelque chose de vivant en perpétuel devenir. Or je me suis demandée si le dessin pouvait apparaître de lui-même et avoir un dessein qui lui serait propre. C'est pourquoi j'ai revisité l'esthétique du non-finito que l'on retrouve la plupart du temps dans les ébauches des grands maîtres classiques et particulièrement au temps de la Renaissance. Par ailleurs, j'ai voulu jouer ici avec la métaphore de la "naissance du dessin" à travers une iconographie forte en symbolique mais qui reste suggestive. Et cela dans la mesure où je voulais l'immortaliser à l'état inachevé en laissant deviner la présence de fragments organiques et comme nous le verrons à travers la représentation de corps flottants renvoyant d'ailleurs à l'imaginaire du théâtre d'ombres.

Maintenant en ce qui concerne le noeud problématique qui se manifeste au coeur de mes productions, celui-ci repose essentiellement sur la discordance entre l'acte plastique qui repose sur une gestuelle impulsive parallèlement à l'acte de représenter par un traitement graphique épuré des formes figuratives. Je me suis alors prêtée au jeu de l'expérience physique dans le cadre de performances organisées dans un lieu culturel de la scène libre parisienne au café artistique éphémère le Cinq Beaubourg. En participant à des happenings nocturnes organisés avec un collectif "La Trotinette Bleue", regroupant alors d'autres artistes plasticiens, musiciens ou encore danseurs. Or de ces sessions de création commune est né un projet artistique tout personnel car en effet j'eu l'occasion d'exposer pour ne pas dire d'exhiber pour la première fois une partie de mon oeuvre (Annexe II et III). C'est alors que je me mise à produire au cours de chacun de ces "ateliers-libres" une série de toiles (Illustration 2) dont sont issues la plupart des productions que je présente ici dans cet écrit et cela jusqu'au jour du vernissage où je performais durant toute la soirée en peignant

instantanément face à un public. Par ailleurs avec un peu de recul je me retrouve aussi dans ce que Georges Mathieu peintre français pionnier de "l'action painting" et du "tachisme" entendait par "l'Abstraction Lyrique" autrement dit par la valorisation de la spontanéité du geste et de l'émotion en peinture et notamment lorsqu'il œuvrait face à un public durant ses premiers happenings réalisés au cours des années 1960-1970. Ainsi c'est en me livrant de même à l'art de l'improvisation que j'´expérimentais une toute nouvelle manière de créer c'est-à-dire sous le signe des imprévus de l'art. Je fis alors corps-à-corps avec mes supports textiles en ayant recours à un emploi minimaliste des matériaux pour l'exécution de mes toiles. J'ai ainsi souhaité travailler autour d'une prise de conscience du geste pictural et cela en modelant à la peinture des corps avec l'intervention brute de mes mains. Car en effet pour cette série j'ai entièrement œuvré à mains levées en imprègnant ces dernières de peinture noire et blanche avant de les apposer sur diverses chutes de tissus qui me servaient alors de supports-toiles. Je me suis donc en quelque sorte rapprochée de l'art des *Anthropométries* d'Yves Klein dans la mesure où je me suis servie de mon propre corps à la manière d' "un pinceau vivant" et de mes mains comme des motifs d'empreintes pour faire apparaître des formes corporelles.

Par ailleurs c'est un peu aussi sur le modèle du processus de création de Jackson Pollock que j'ai tenté une fois de plus d'explorer la matérialité même du geste pictural. Et cela en pratiquant la peinture à partir de toiles libres autrement dit brutes pour ce qui allait constituer ma série de voiles suspendus. Maintenant c'est à travers une mise en oeuvre de mon corps que j'ai cherché à créer différemment tout en allant au rythme de la musique et en accompagnant les mouvements des danseurs qui m'entouraient et qui se produisaient en même temps que moi tout au long des happenings. C'est en mettant en quelque sorte mon corps en scène au moment de peindre sur mes toiles que je ressentais alors une certaine pulsion entraînant mon élan de création. En ayant l'étrange impression d'être parvenue hors de moi-même, pour reprendre la définition étymologique du terme "extase". Cela passait donc par une libération de ma gestuelle, car en étant positionnée debout suite à avoir disposé mes tissus sur des panneaux de bois placés, à la verticale, tel que sur des chevalets, j'avais tout d'un coup une certaine aisance pour œuvrer. Et pour la première fois je ne cherchais plus uniquement à représenter quelque chose sur la toile, mais simplement à sentir le geste et à vivre le dessin, non seulement en m'y projetant à l'intérieur mais en laissant transparaître de manière aléatoire les formes, un peu sur le principe de l'écriture automatique héritée du

surréalisme. Il m'arrivais parfois de perdre le fil en composant mais c'est justement à ce moment précis que cela devenait alors véritablement intéressant dans la mesure où je cherchais surtout à jouer sur le phénomène de l'apparition des corps et cela par la fusion et la présence d'éléments tachistes. Autrement dit j'ai souhaité avant toute chose nourrir le dessin d'un rapport intuitif par rapport au geste que je déployais alors sur l'ensemble de mes supports.

Or c'est justement en touchant et en inscrivant une dimension aléatoire au cœur du dessin que cela m'incita à m'approprier un procédé pictural singulier à savoir que je trouvais alors intéressant de dessiner directement avec les mains ou avec du fil en les trempant dans de la matière picturale (peinture, encre, pigment) et en les laissant cheminer sur la feuille. Je me suis donc appesanti sur le motif de l'enchevêtrement de la ligne qui échappe à toute maîtrise et qui libère la gestuelle de sa retenue. De là j'ai alors tenté de tisser des liens entre l'outil et le dessin lui-même en les faisant se rencontrer entre eux afin de faire apparaître le contour de formes morphologiques et corporelles, le tout à travers la présence d'une écriture pulsionnelle. Ainsi j'ai veillé à accorder une grande part d'imprévu au sein de la pratique picturale que je mettais en oeuvre. En la rendant pleinement présente à l'intérieur du geste où de ce dernier naissait un ensemble de lignes hasardeuses faisant allusion à des silhouettes de corps non-finis. Or cela m'inspira d'autant plus une manière singulière de percevoir qui me devint familière avec le temps, à savoir d'aborder le dessin à travers l'apparition de formes à l'intérieur de l'informe. Maintenant l'entremêlement de la ligne m'évoqua une fois encore le motif de la ligne de vie et m'amena à réfléchir autour de l'idée du dessin en tant que synonyme du terme dessein.

Je cherchais donc une manière concrète de faire se rencontrer la matière et le tissu par le biais d'un contact à la fois visible car il laisserait une trace de son passage mais aussi imprévisible car il s'inscrirait aléatoirement sur le support, en quelque sorte sur le principe de *La Machine à dessiner* de Jean Tinguely. Ainsi c'est par l'intermédiaire d'un engagement au sein de ma gestuelle que j'ai cherché à travailler autour de la mécanique des dessous du dessin et cela en expérimentant le dessin parallèlement à la notion de dessein, dans la mesure où le dessin est lui-même en perpétuel devenir. Je me suis alors demandée si le dessin pouvait apparaître de lui-même et est-ce qu'il pouvait avoir un dessein, autrement dit un destin qui lui soit propre? Or ce phénomène me paraissais d'une grande

ambiguïté, c'est pourquoi je me mis à revisiter l'esthétique du «*non-finito*» que l'on retrouve plus d'une fois dans les ébauches des oeuvres des grands maîtres notamment au temps de la Renaissance.

De cette gestuelle libérée sont nées plusieurs formes à travers lesquelles je voyais apparaître des corps et des visages difformes. Toutefois je remarquais au fur et à mesure que j'avais l'impression de préciser mon intuition au niveau de la reconnaissance des formes en les reliant systématiquement à l'imagerie corporelle. Je cherchais alors constamment à donner corps à la matière et par prolongement à partir de prémisses formels de ce que je percevais comme étant des fragments de corps, transparaissant le plus souvent à partir de détails de formes arrondis. Ces derniers me faisaient alors penser tantôt au contour d'un visage et tantôt aux courbes d'un corps.

J'ai souhaité confronter l'objet de ma propre pratique à l'art textile se retrouvant tout particulièrement au cœur des questionnements de l'art contemporain. L'œuvre de Magali Rizzo semble en témoigner, son installation illustrée ci-dessous est constituée d'un drap de lin blanc ancien sur lequel est brodée une figure féminine qui n'est autre que la personnification d'une patiente de l'Hôpital de la Salpêtrière. Le dessin qui y est représenté est réalisé d'après l'iconographie de Charcot. Le tissu parvient ainsi ici à convoquer un univers tout particulièrement symbolique qui évoque le corps à la fois dans sa dimension charnelle et psychique.

Figure 1: Magali Rizzo, *Le charme de et envers (Augustine) /Au diapason / Linea di confine*, 217 x 120 cm / 140 x 70 cm / 64 x 61 cm, toile de lin et de coton brodé main, collection de l'artiste, 2007.

2) L'étoffe telle une seconde peau

C'est par l'intermédiaire de la peinture sur textile que j'ai appréhendé le corps représenté et cela par le biais de la matérialité de mon support en cherchant à faire image de chair. Je trouvais alors intéressant le panel de possibilités qu'offre le tissu en matière de significations plurielles. Il peut tantôt renvoyer à l'imagerie du linceul ou encore à celle de la parure à travers le motif de la robe qui fut alors repris plus d'une fois dans l'histoire de l'art. Mais il peut aussi évoquer le voile érotique que l'on doit notamment à Salomée pour avoir séduit Hérode mais aussi au voile sacré de la Madone.

Cependant je me suis alors intéressée à la dimension épidermique du médium plastique dans l'idée de toucher à l'essence même de la matérialité à travers la révélation du "corps de l'oeuvre". Et cela en me sensibilisant à la présence matérielle du corps et à celle de l'expérience picturale dansée. Ce faisant j'ai utilisé de la crème corporelle comme médium pictural afin de donner du sens à la rencontre du tissu corporel et du support pictural en faisant corps avec la toile. La matière crème en se fusionnant à la peinture fait écho à la présence corporelle. Loin d'être anodin ce choix d'utiliser ce produit naturel comme liant pour mes productions picturales, me renvoie à l'usage personnel que je fis de cette crème durant plusieurs mois tout au long de ma période de cicatrisation. Or user de cette crème corporelle comme médium pictural me permets implicitement d'inscrire une part de mon intimité au sein de ma création, en la personnifiant ainsi ce qui donne d'autant plus un véritable sens à ma propre pratique artistique qui se concrétise à l'intérieur de la double rencontre du tissu corporel et de la toile en tissu.

Maintenant je me suis tout particulièrement référée à l'ouvrage de François Dagognet *La Peau découverte* pour comprendre que la vie qui se meut à l'intérieur de la peau, qu'elle soit nue ou vêtue , reste une surface de projection, où l'image peut se dessiner car elle se positionne comme une couche intermédiaire entre l'intime et l'extime corporel. Or je me suis pour ma part attachée à un travail à même le tissu en le considérant comme un support médiateur en me livrant moi-même à une pratique performative autours de ce que j'appelle les étoffes de l'intime. Pour aller plus loin, j'ai eu pour ainsi dire recours à l'emploi de la crème corporelle comme médium et liant pictural afin de confondre le tissu corporel à la toile en tissu. Il était alors pour moi plus que jamais question de faire corps avec la toile. On retrouve cette approche dans une performance comme celle d'Orlan, *Le Drapé, Le Baroque* réalisée en 1980 au musée des Beaux-Arts Jules Chéret de Nice, dans laquelle le corps de l'artiste apparaît comme transporté à l'intérieur d'une procession en étant enveloppé dans

un drap aux allures d'une robe baroque, à l'image d'une icône sacrée. Ici le drap-peau se substitue à la chair féminine, en s'enroulant à l'intérieur le corps de l'artiste s'y perd jusqu'à disparaître dans les étoffes. Au fur et à mesure, les mouvements de plissés sont retransmis sur des moniteurs vidéo ce qui donne alors l'impression d'un tissu et d'une sculpture vivants.

Figure 2: Orlan, *Le Drapé – Le Baroque*, Musée des Beaux-Arts Jules Chéret, Nice, 1980.

L'idée était pour moi d'aller à la rencontre de l'expérience existentielle de l'oeuvre à travers le phénomène de la transformation matiériste. J'accédai par là à une approche charnelle de la matérialité en mettant en œuvre l'expérience de ce qui relevait de la métamorphose de la matière au contact de la peau. Ainsi j'effectuai une série de toiles en faisant corps à corps avec le support textile du drap, sur lequel je laissais l'empreinte de mon corps alors enduit d'une crème pigmentée que je conçu à l'aide d'une poudre de pigment noir.

Ainsi j'ai réalisé une série de toiles qui convoquait métaphoriquement la notion de ce que j'appellerais la "Peauésie" pour reprendre l'expression tirée du roman *Petit éloge de la peau* de Régine Detambel. En effet j'ai souhaité mettre ici en oeuvre une recherche qui inscrirait alors la production plastique au coeur d'une poétique de la dématérialisation et plus précisément au sein d'un processus de métamorphose de la corporéité de la toile. Autrement dit j'ai cherché à travailler autour de la surface sensible du support textile et cela en empruntant un geste chirurgical dans l'intention de révéler les dessous du dessin, à travers le dévoilement de ce qui constitue l'intériorité de la "peau de l'oeuvre". Ainsi j'ai tenté d'illustrer l'apparition du corps de l'oeuvre par le biais d'une mise à nu de sa composition par un recours à l'épuration matérielle traduite ici par un enlèvement

partiel de la couche superficielle suite à une découpe entreprise sur les tissus qui s'est vu alors accentuée par l'acte plastique de la déchirure. Je souhaitais ainsi approfondir la notion de "la renaissance de la figure" au sein du processus de l'image révélée, telle qu'on peut notamment la trouver au cœur de l'art des affichistes comme Mimmo Rotella. J'ai donc voulu pointer ici l'ambivalence du cheminement de l'oeuvre qui à travers une dégénérescence se meurt et renait à la fois, voilà pourquoi je trouvais intéressant de développer le fil de cette démarche artistique qui consistait justement à contredire la perte de ces "peaux créatrices", pour reprendre une expression empruntée à l'ouvrage de Stéphane Dumas (2014).

J'ai par ailleurs cherché ici à jouer avec la symbolique de la matière-mère pour ne pas dire de la matière féconde accoucheuse de formes et plus précisément de figures humaines et cela dans l'optique de questionner le mystère de la création originelle. Et cela parallèlement à la création de type hasardeuse à travers l'apparition parfois fortuite de certaines formes, c'est pourquoi je me suis vu travailler autours du motif de la matrice.

J'ai donc souhaité expérimenter l'état sensible de la toile "à fleur de peau" en mettant en lumière la présence des couches qui la constitue en raisonnance avec la vie sensible de la chair au même titre que la blessure corporelle, en référence à l'ouvrage de David Le Breton *La peau et la trace: Sur les blessures de soi* (2003). À mon sens la corporéîté naît des blessures inscrites à la surface des tissus en révélant une certaine nudité. Et la notion même de déchirure ne serait pas sans témoigner de l'illustration d'une mise au monde de l'œuvre par l'intimité.

Maintenant j'ai apprécié le fait de voir que le visage de mes toiles se métamorphosait au fil de l''évolution de l'état de l'oeuvre. Ainsi j'ai jugé intéressant le fait de mettre en parallèle l'expérience existentielle de l'oeuvre et de la transformation matiériste et cela par le biais de la révélation et du dévoilement de la présence de la matière-oeuvre qui donnait alors une forme particulière à l'oeuvre finale. De même il était surprenant de constater que le corps de l'oeuvre pouvait prendre forme intrinsèquement, en étant tantôt dépendant, tantôt indépendant de la matière qui le sculpte.

Par ailleurs, j'ai fais en sorte de faire fusionner les différents corps à travers l'apparition d'un paysage intérieur, naissant de la forme anthropomorphe qu'on retrouve d'ailleurs dans l'art du

paysage et notamment dans le traitement des montagnes peintes par Paul Cézanne sous la forme de courbes féminines. Par là j'ai aussi implicitement fait allusion à l'imaginaire de la "Carte du Tendre" empruntée au XVIII siècle pour évoquer la notion de cartographie de l'âme qui vient se reposer sur celle du corps et qui se couche elle-même sur les tissus qui l'entoure.

Figure 3: Hermann Nitsch, *Schüttbild*, huile sur toile, peinture sur t-shirt, 200 x 300 cm, 2010.

3) La toile en tissu un lieu d'écriture de l'intime:

J'ai voulu interroger le rapport éphémère qui se lie à l'existence en questionnant l'incessante préoccupation qui consiste à laisser des traces derrière soi. Par ailleurs je trouvais alors intéressant de jouer avec les mots « texte » et « tissu » qui ont une racine commune.

De fait il existe bel et bien des liens étymologiques, analogiques et métaphoriques entre les notions de texte et de textile. Dès lors le tissu s'apparentait pour moi à une "matière confessionnelle" étant donné que la toile textile qui accueille le dessin devient aussitôt l'objet d'une mimesis, il incarne symboliquement le mouvement de la vie et renvoie à une dimension mémorielle. À partir de là, j'ai explicitement ou implicitement cherché à mettre en lumière le dénuement d'un corps à travers l'exhibition de mes gestes plastiques en étant parvenue à donner à voir ce que la plupart du temps l'intimité tient caché. Personnellement je me suis replongée dans les tissus de mon enfance et cela en redonnant une nouvelle vie aux chutes de tissus blancs qui m'environnaient. Or c'est en recyclant ces bout de tissus que je leur ai alors redonné une nouvelle âme ou pour jouer avec les mots que je leur ai fait peau neuve. Quelque part l'intimité qui s'était alors imprégnée dans ces tissus m'a amené à représenter des chimères.

Et qui plus est la chute de tissu m'est apparue ici comme une page vierge, sur laquelle viendrait s'esquisser l'écriture d'un poème imagé à l'encre. Or cela ne pouvait que renvoyer à l'esthétique inspirée de l'art de l'estampe japonaise et de la calligraphie que l'on peut trouver dans les Saintes Écritures. Par ailleurs, je me suis fortement inspirée de l'imaginaire du rêve et de la notion d'épiphanie qui fut alors très présente dans la peinture romantique allemande, notamment dans l'œuvre de Caspar David Friedrich. Et qui plus est en travaillant autour de la notion de paysage intérieur renvoyant bien sûr à l'imagerie du Romantisme. Ce qui m'a notamment évoqué l'intitulé de l'exposition *Les Archives du Rêve* présentée au Musée de l'Orangerie à Paris en 2014.

De plus je me suis aussi intéressée à la fragmentation du corps parallèlement à celle des mots. En effet j'ai voulu mettre en valeur une poésie du fragment, en cherchant à jouer avec la mise en abyme et en procédant à une double retranscription textuelle et plastique. De même je me suis référée à l'univers magique dépeint dans le roman de Carole Martinez, *Le coeur cousu* (2007).

En ce qui concerne la dimension plastique, j'ai fais la trouvaille de l'oeuvre photographique de Lalla Essaydi à travers sa série qui revisite l'imagerie orientaliste du XIXe siècle, avec des portraits de femmes odalisques entourées par l'art de la calligraphie arabe. Chez cette dernière l'écriture recouvre à la manière d'un pansement, le corps fragmenté de femmes immergées au sein de mises en scène intimistes qui questionnent alors indéniablement l'identité féminine au Moyen-Orient. Or c'est à travers cette dimension omniprésente de l'écriture qui dissimule à la manière d'un voile les corps que j'ai voulu orienter l'objet de ma création personnelle.

Figure 4 : Lalla Essaydi, *Les Femmes du Maroc, Triptyque Danseuse*, tirage chromogène 103,5 x 84,45 cm Hood Museum of Art Acquis grâce au Fonds Robert J. Strasenburgh, 1942 Inv. n° 2006.76.1 Photographie, courtoisie de la Galerie Edwynn Houk, New York Exposition Black Womanhood, San Diego Museum of Art.

Cette production m'a donné l'occasion de pouvoir hiérarchiser des images et symboliquement des pensées, tels des souvenirs suspendus au sein d'un même espace pictural. En faisant naître de leur rencontre des corps. Enfin j'ai souhaité travailler ici à l'intérieur d'un cheminement de la ligne et du dessin/dessein des formes et cela sur le modèle de la pratique littéraire de la poétique qui consiste à inventorier des techniques et des poïétiques et cela dans la mesure où je trouvais intéressant le fait de lier intimement le dessin et l'écriture.

J'ai souvent eu recours à la notion de «narration visuelle» pour nourrir ma propre création et cela à travers l'acte de présence de l'écriture dans l'art. Cela m'a ainsi plus d'une fois amené à questionner la rencontre des arts plastiques avec l'écriture. L'art fut originellement et intrinsèquement malgré lui intimement lié à des sources textuelles en provenant initialement des Saintes Écritures. Il était intéressant pour moi de réfléchir autour de la liaison toute particulière qu'entretient la production plastique avec la création littéraire, voir poétique. En faisant fusionner et en comparant la pratique du plasticien à celle de l'écrivain. Parallèlement à la relation qui se joue entre l'écriture et l'art par rapport à la notion de "graphie" qui d'une part relève d'une représentation écrite et d'autre part d'une représentation picturale et plus largement plastique. Dès lors l'écriture devenait pour moi un médium artistique et le fait d'œuvrer à partir de la matérialité de l'écriture faisait déjà oeuvre. Car au fond l'essence de l'écriture ne renvoie t-elle pas à une forme de dessin pour ne pas dire de dessein? Et l'écriture n'est-elle pas finalement un moyen privilégié permettant de passer de la vie à l'art et de l'art à la vie? En reliant ainsi l'acte d'écrire littéralement et l'écriture au sens plastique du terme, cela consisterait respectivement à produire une trace graphique signifiante, en donnant lieu à la transmission de messages et à s'approprier une façon toute originale d'oeuvrer à travers un style par le recours à une manière singulière digne de la «*maniera*» renaissante. Or bon nombre d'artistes accordent une place cruciale en faveur de l'écriture qui pour la plupart d'entre eux correspond métaphoriquement à l'esquisse même de leur projet artistique. Mais alors faut-il envisager l'écriture comme une simple illustration de la pratique de ces artistes ou comme un élément à part entière faisant indépendamment ou du moins tout autant oeuvre? L'écriture peut donc être conçue comme un guide et plus métaphoriquement parlant comme le fil conducteur donnant vie à leurs oeuvres. C'est finalement en revisitant la narration visuelle et en renouant indirectement avec la tradition de l' " *Ut Pictura Poesis*" que certains artistes témoignent du fait qu'ils soient restés attachés à une pratique d'écriture et cela en lui vouant un rôle essentiel au coeur de leur démarche artistique.

L'écriture offre alors à la fois une certaine mise à distance et fait d'un autre côté présent d'une grande intimité. Ainsi en étant tout aussi bien productions plastiques que créations poétiques certaines oeuvres plus que d'autres naissent à partir de textes qui accompagnent les images et dans certains cas ces mêmes images à leur tour servent les textes qui leur sont adjoints, autrement dit ils se répondent mutuellement. Il est par ailleurs intéressant de voir transparaître de nos jours un nouvel attrait pour l'écriture notamment chez des artistes d'art urbain comme les acteurs de la scène des "calligraffitis". Ainsi l'écriture peut relever à la fois d'une source d'inspiration et devenir matière même en se substituant et en s'alliant à la dimension plastique en tant que composante centrale et intégrante de l'objet d'art et qui plus est en faisant ainsi des artistes de véritables auteurs.

Or c'est par l'étude d'oeuvres issues plus particulièrement de la pratique de femmes plasticiennes que je me suis alors confrontée à l'écriture comme médiateur sensible pouvant refléter toute la poésie d'une oeuvre et concentrer la poeïtique toute entière d'un art. Et cela à travers l'analyse comparée de différents dispositifs artistiques et procédés d'écriture qui mettaient alors en oeuvre l'objet textile pour raconter des histoires plus ou moins intimes à l'intérieur d'une narration visuelle, tout aussi bien ancrée dans une réalité que produite par le biais d'une fiction. C'est justement sous la forme de jeux de mots qu'Annette Messager compose une série déployant plus de 200 proverbes misogynes brodés sur des pièces de tissu blanc[5]. Or le choix du support n'est pas anodin car le tissu symboliquement renvoie à l'objet d'une activité proprement féminine, à savoir la couture. Cette dernière inscrit donc sa pratique artistique au coeur de l'artisanat féminin en faisant du tissu sa matière première, renouvelant ainsi à l'ère contemporaine les arts du textile et cela dans la lignée des artistes femmes du XXe siècle. Par là elle dénonce les idées préconçues qui touchent l'existence féminine: «La femme la plus heureuse n'a pas d'histoires». L'artiste parvient ici à faire dialoguer le dessin et la poésie en mettant au cœur de sa production l'écriture afin qu'elle puisse faire notamment l'objet-prétexte d'autoportraits. Car la démarche artistique de cette dernière se caractérise tout particulièrement par la mise en scène d'une autobiographie fictive qu'elle créée de toute pièce à travers ses oeuvres, à la manière de journaux intimes. Ces bouts de tissus calligraphiés sont en quelque sorte des fragments de la vie que partagent des milliers de femmes. Par ailleurs, l'ensemble des partis-pris plastiques qui me firent office de références pour ma propre production me ramenèrent maintes fois aux enjeux esthétiques propres au genre du livre d'artiste.

[5] En référence à l'œuvre d'Annette Messager *Ma collection de proverbes*, set de 15 pièces de tissu de coton blanc, 28 x 35 cm, 1974.

Figure 5: Annette Messager, *Histoire des trois nuits blanches*,installation, habits, vêtements, acrylic, fibres végétales, papier, metal, encre et crayon, cadre en trois parties,1,51 m x 4,6 cm/ 1,39 m x 5,7 cm, Courtesy Marian Goodman Gallery,1990.

Ce faisant j'ai cherché une manière de transposer un certain nombre de choses qui me sont chères en mettant en oeuvre une sorte de mécanisme laissant place à la dimension intuitive et poétique au sein de la pratique du dessin.

Il m'importais ainsi ici d'introduire une certaine rythmique, pour ne pas dire une sorte de chorégraphie, au niveau de la gestuelle que j'ai alors souhaité travailler autours d'une écriture libérée. Et cela en la faisant dialoguer au sein de ma pratique artistique personnelle, étant quant à elle essentiellement préoccupée par le dialogue qui s'instaure entre le dessin, l'écriture et le support textile.

4) Esthétique du voilement et du dévoilement:

«Comment les haillons du rêve peuvent devant le rêveur valoir pour le tissu serré du monde vrai... Ni que l'observable le soit jamais tout à fait, ni qu'il soit fait d'un autre tissu que le rêve...»[6]

C'est ainsi que j'ai souhaité travailler à partir de la richesse de la plasticité du tissu et autour de l'esthétique du voile dans la mesure où je trouvais intéressant le fait que le support textile soit à mi-chemin entre transparence et opacité. Toutefois je voulais montrer en quoi la toile pouvait elle-même faire voile tout en étant voilée de l'histoire et de la mémoire intime de l'artiste qui en est

[6] Citation empruntée à MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible suivi de notes de travail,* Paris, Gallimard, 1993.

l'auteur. Par ailleurs, cela me renvoya à la notion illusionniste de la surface trompeuse propre à la représentation picturale. En référence au «*velum*» théorisé par Albrecht Dürer qui repose sur l'idée que le tableau serait métaphoriquement un voile transparent ou encore pour reprendre la citation albertienne: « (Le tableau) est pour moi comme une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire[7]». J'ai donc tenté de traduire à travers le voile un seuil[8] qui se situerait entre un espace extérieur et un espace intérieur, c'est-à-dire entre ce qui se donnerait à voir et ce qui serait de l'ordre de l'intime et qui plus est en posant la question de sa relation au corps et au sacré. Or le flou du tissu me permettait justement de recréer une sorte de «*sfumato*» et cela aussi dans l'optique de susciter un effet de sublimation.

Dans le cadre de la réalisation de cette série l'idée était de concevoir une réalisation plastique mettant alors en jeu les notions de "voilement" et de "dévoilement" des corps intimes. Or chacune de ces représentations proposaient alors un parcours pour ne pas dire un cheminement faisant à mes yeux référence à l'imaginaire invoqué par Jean Jacques Rousseau dans *Les Rêveries du Promeneur solitaire* (1782) de même qu'à la flânerie parisienne décrite par Walter Benjamin ou encore au contexte d'une retraite spirituelle conférant ainsi aux toiles un air de reliques.

Or ma toute première intention était ici de questionner la relation qui pouvait se tisser entre l'espace et la composition et cela afin de pouvoir concrétiser le rapport intime qu'entretient le corps avec la spatialité. J'ai ainsi cherché par là à instaurer un dialogue entre la distinction des toiles dans l'espace de la pièce et l'entremêlement des corps à l'intérieur de la représentation picturale en travaillant autour de l'illustration des corps fragmentés. Faisant alors écho au motif de la fenêtre en ayant à l'esprit à la fois le principe de la *«cosa mentale»* de Léonard de Vinci et de la métaphore albertienne. J'ai ainsi tenté de traduire à ma manière la toile à l'image d'une fenêtre ouverte sur un monde intérieur et imaginaire. Par ailleurs j'ai souhaité œuvrer ici autour d'un procédé plastique relatif à l'archivage simultanément à la création d'une mise en abyme visuelle à travers la représentation de visages à l'intérieur d'autres visages et de corps à l'intérieur d'autres corps afin de

[7] Citation empruntée à ALBERTI Leon-Battista, au Livre I du *Della Pictura*, trad.fr. J.-L. Scheffer, Macula, 1992, p. 115.

[8] En référence au concept de "L'aître de l'œuvre" tiré de CLÉVENOT Dominique(dir.), *Esthétiques du voile,* «Belles(s)-aux-voiles dormant/maillages et déchirures d'un ça-voir en deuil...: État d'aître», S.Soulard, PUM Presses Universitaires du Mirail, 2014, p.103.

créer un effet de profondeur en ayant recours à un système d'emboîtement d'images comparable à celui des poupées russes. Or cela m'a amené à travailler plus précisément autour d'une esthétique visionnaire de l'écho, à la fois visuellement parlant au sein de la représentation de la figure ainsi qu'au niveau de la gestuelle à travers la réitération de certains actes plastiques.

Je me suis donc intéressée au double enjeux que posait le support textile à travers l'esthétique du voilement et du dévoilement. Et cela parallèlement au double schéma que l'on retrouve dans l'histoire des mythes et notamment à travers les attitudes contradictoires de Prométhée et d'Orphée qui pour l'un cherchait à dévoiler et pour l'autre se contentait de respecter le voile des mystères de la Nature. Je me suis par ailleurs demandé si ce n'était justement pas le rôle de l'artiste que de soulever ce voile? Or selon Martin Heidegger dans *L'Origine de l'œuvre d'art* (1935), l'art serait ce qui donne la possibilité de parvenir à un au-delà de l'étant, autrement dit de la matière jusqu'au dévoilement de l'être pour ne pas dire à l'essence même de la chose. Ainsi je souhaitais par là donner une forme visible à l'âme qui habite ma production et cela en la projetant à la surface de la toile afin qu'elle puisse faire corps avec cette dernière. Cependant il ne faudrait pas omettre vis-à-vis de l'art du dévoilement, la métaphore qui unie le voile au visage et à toute l'imagerie du masque[9]. Or pour aller encore plus loin dans mes recherches, je me suis référée à des sources fondées sur deux types de croyances, premièrement à travers le mythe du voile de Māyā «C'est la Māyā, le voile de l'illusion» citation tirée de l'ouvrage *Le Monde comme Volonté et comme Représentation* (1818) d'Arthur Schopenhauer ou encore en référence à l'épisode de l'apparition de la Sainte Face sur le Voile de Sainte Véronique ou encore à la légende du « Saint-Suaire » autrement dit du linge qui aurait dévoilé le visage du Christ car je me suis intéressée de très près à la notion de «Vera Ikon». Toutefois je me suis permise d'effleurer la notion de voile divin notamment en référence à la tradition orientale qui voila le visage de Dieu. Je me referais alors à une double approche au voile respectivement à travers le tissu trompeur de Maya appartenant au rêve et celui véridique de Véronique en tant que porteur d'une image vraie. Tout cela reflète alors un des enjeux essentiel de ma série, dans la mesure où j'ai tenté ici de traduire le phénomène tantôt du voilement et tantôt du dévoilement, en œuvrant à la fois à partir de la notion d' «apparence» dans l'esquisse des corps et d'«essence» par le biais de la matérialité du tissu.

[9] CLÉVENOT Dominique (dir.), *Esthétiques du voile,*«Le visage derrière le voile» I. Goldberg, PUM Presses Universitaires du Mirail, 2014, p. 113.

Or j'ai en quelque sorte mis ici en scène un autoportrait fragmenté, dans la mesure où celui-ci était à la fois constitué de chair et de tissu et qu'il présentait un contraste entre les parties du visage et du corps. Ce qui pouvait d'ailleurs renvoyer implicitement à la dualité qu'il existe entre l'âme et le corps, autrement dit à la présence d'une fragmentation entre la dimension spirituelle et la dimension charnelle. Or pour moi le médium textile correspondait justement à travers le recours à la couture à un support-prétexte au raccommodement des parties déchirées. De même le tissu représente ici symboliquement une page vierge ou en quelque sorte une seconde peau sur laquelle vient se poser des cicatrices, des rides et des maux (mots) et cela au fil du temps. C'est donc à partir de ce principe que chacun des bouts de tissu devient porteur d'une histoire et qui plus est lorsque ces derniers ont enveloppé et revêtu un corps. Ainsi pour moi le morcellement des sentiments qui vit à l'intérieur de nous-même se déteint sur les tissus qu'ils soient vêtements ou peau. Ainsi indirectement je me suis référée à l'imagerie du tatouage qui pareillement immortalise à l'encre à même la peau des signes révélateurs inscrivant ainsi l'art dans la peau. De même je reprends l'idée selon laquelle un dessin en dit déjà long de son propre dessein car il porte intrinsèquement les traces de sa propre genèse.

Au cours des recherches entreprises dans le cadre de ce mémoire, je me suis référée à tout un ensemble d'oeuvres revisitant alors la plasticité du voile comme support principal et notamment en m'appuyant sur des propositions artistiques contemporaines.

Figure 6: Francesca Woodman, *From Angel series*, Rome, Italy, 1977.

Je me suis alors aussi tournée vers les champs des voiles photographiques, en me sensibilisant à l'œuvre énigmatique de Francesca Woodmann[10] qui travaillait autour d'un langage intime de l'autoreprésentation. Interrogeant alors l'expérience du visible par la mise en place de jeux de voiles , dans tous les sens du termes jusqu'à introduire l'objet textile dans l'ensemble de ses clichés métaphoriquement comme peau photographique. Et cela à travers la présence d'étoffes et de tissus suspendus qui viennent recouvrir le décors et où le corps de la jeune photographe devient lui-même un voile qui selon les poses entreprises échappe au cadrage photographique en créant une mise à distance. Je trouvais alors intéressante la plastique de cette photographie qui se brouille dans les effets d'un flou artistique dû aux mouvements du corps, tout en se confondant avec des formes aux allures spectrales et évanescentes. De cette mise en scène de voiles photographiques, il est donné à voir une esthétique complexe qui touche à la question de l'identité et de l'image de soi et cela par le biais du genre de "l'autophotographie", mené par Francesca Woodman. Par ailleurs celle-ci situait sa pratique entre le voilement et le dévoilement en devenir, dans la mesure où elle s'expose à la fois au désir de faire apparaître et disparaître[11] ses autoportraits. Non seulement en se dérobant à la vue et en mettant en place toute une série de stratégies de dissimulation tel que le camouflage qui n'est d'ailleurs pas sans évoquer le suicide prématuré de cette dernière. L'ensemble de ces images fantomatiques font par ailleurs écho à toute une tradition photographique, en s'inscrivant elles-mêmes dans le prolongement de la photographie spirite du XIXe siècle. Le motif fantomal constitua l'objet d'une préoccupation première au coeur de l'œuvre de Francesca Woodman qui se dicta à elle-même de devenir un ange, *"On Being an Angel"*. Celle-ci aspirait entre autre à capturer l'insaisissable dans l'intention de recréer une intemporalité. Or selon moi, cette dernière témoigna de manière extraordinaire et qui plus est en photographie du fait que «l'art ne reproduit pas (simplement) le visible (mais qu') il le rend visible» comme l'énonçait alors le peintre Paul Klee[12] et c'est justement ce qui m'interpella plus particulièrement au sein de ma pratique personnelle.

Par ailleurs dans le cadre de cet écrit, je me suis aussi tout particulièrement intéressée à l'œuvre d'Annette Messager qui revendiqua un grand intérêt pour l'étude de l'image du corps, en œuvrant

[10] En référence à l'exposition de Francesca Woodman (1958-1981) *On Being an Angel* présentée à la Fondation Henri Cartier-Bresson (11 mai- 31 Juillet 2016).

[11] En référence à la citation tirée de l'ouvrage de Roland Barthes, *Le Plaisir du texte,* Paris, Seuil, 1973,p. 17-18: *«C'est ce scintillement même qui séduit, ou encore: la mise en scène d'une apparition-disparition.».*

[12] En référence à l'ouvrage de Paul Klee (1879 - 1940) "L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible", Paul Klee, *Credo du créateur*, Conférence de 1920.

plus spécifiquement en faveur d'une célébration de la condition de la femme. C'est en inscrivant sa pratique artistique au coeur de l'artisanat féminin et en faisant du tissu sa matière première que cette dernière renouvela avec la tradition de l'art du textile et cela dans la lignée de bon nombre de femmes artistes qui œuvrèrent au XXe siècle. La démarche artistique d'Annette Messager se caractérise notamment par la mise en scène d'une autobiographie fictive qu'elle créa de toute pièce à travers ces oeuvres, à la manière de journaux intimes, elle-même se dit collectionneuse de plusieurs "annettes". Son nom en dit déjà long sur son rôle d'artiste qui par le biais d'une réflexion plastique sur la représentation du corps parvient à esquisser des histoires universelles, en incitant le spectateur à reconstituer sa propre histoire par rapport à son vécu et à ses désirs intimes. Or je me suis attardée plus longuement sur l'étude de sa série, entreprise au cours de l'année 1990, qui s'intitule *Histoires des Robes* et cela dans la mesure où cette dernière me semblais dévoiler le fil conducteur et les enjeux essentiels de son oeuvre. *Maman et histoire de sa robe verte* (1990) constitua la première pièce inaugurant la série conférant ainsi à cette dernière un arrière-fond autobiographique. Or je me suis référée à deux de ses autres installations intitulées *Histoire des Robes* et *Histoire des trois nuits blanches.* L'artiste sacralise ici des histoires par l'objet d'un vêtement en disant elle-même que: «le sacré c'est notre quotidien». La robe est ici mise à l'honneur en tant que symbole de l'identité socioculturelle féminine. Mais il ne s'agit plus de robes anodines, ni d'une vitrine de prêt-à-porter, car l'objet y est ici détourné par l'artiste. Or en tant qu'entité reflétant la vie au féminin, la robe devient l'objet de souvenirs et se dote d'une valeur existentielle. Chacune des pièces exposées au mur est constituée d'un ensemble de boîtes mises sous verre reprenant la disposition d'un triptyque. Ces dernières contiennent chacune une robe encadrée dressée à l'intérieur de vitrines rectangulaires conçues sur-mesure et montées verticalement leur donnant l'allure de cercueils. Or ces "robes-tableaux" sont mises en scène à l'image de saynètes muettes dignes de portraits d'apparat où les robes donnent à voir des silhouettes ornées ayant pour motifs un ensemble d'illustrations miniatures composées de petits textes incantatoires, de dessins enfantins ou encore de photographies de fragments de corps de femmes en noir et blanc. Formant alors une composition négligemment attaché par des épingles à nourrice et suspendus au bout de minces ficelles recouvrant ainsi les robes sur le modèle traditionnel de l'exposition muséographique, leur prêtant alors un caractère de reliques sacrées en référence aux ex-votos. Par là l'artiste rend hommage aux histoires de femmes révolues en les enveloppant à l'intérieur de ces robes qui proviennent soit de collectes issues de marchés aux puces ou encore de la conservation d'effets personnels appartenant à l'artiste elle-

même. En tant que vêtement emblématique féminin, la robe se décline à la vue du spectateur à travers une sorte de mise à nu d'un ensemble de corps perdus. Or il apparaît plastiquement parlant une tension entre le corps et l'objet que l'artiste parvient à traduire par le phénomène de l'absence-présence, s'inspirant de l'essai de Roland Barthes intitulé *Fragments d'un discours amoureux* (1977). Car ici le support-matière de la robe en tissu se substitue métaphoriquement à la dimension charnelle du corps qui n'y est plus représentée mais suggérée à travers des vêtements désincarnés et désertés mais pour autant dotés d'un vécu voir d'une âme. Exposées ces robes pour la plupart teintées d'un blanc immaculé renvoient à toute l'imagerie symbolique de la robe illustrant l'identité plurielle de la femme à travers un défilé de toutes sortes de robes représentant les milles et une facettes du « corps » féminin, invoquant alors la robe de communion, la robe de mariée, la robe de chambre ou encore la robe mortuaire. L'ensemble de ces robes confinées s'articulent de manière plurielle et métonymique où chacune d'entre elles semble convier le regardeur-voyeur à un récit anecdotique retraçant ainsi la vie de femmes toutes aussi différentes que la nature des robes. Ainsi la série *Histoire des robes* questionne métaphoriquement l'espace du corps et qui plus est en instaurant une interaction entre l'installation et le regardeur qui par le biais du vêtement parvient à toucher à l'intime et à converser avec l'artiste en devenant en quelque sorte un confident privilégié. Ce dernier fait donc ici une double expérience à fleur de peau physiquement par la sensation de l'œuvre in situ et psychiquement en cheminant au coeur d'une réalité fictive pour ne pas dire déguisée en effleurant diverses étapes essentielles propres à la vie quotidienne d'une femme. Or une fois n'est pas coutume, l'artiste rend ici une fois de plus hommage aux qualités intrinsèques et aux propriétés physiques du textile à travers cet hymne aux robes «Contrairement à certaines féministes, je considère le tissu comme un atout des femmes. C'est aussi beau qu'une grande toile de mec. C'est un matériau qui entre dans l'histoire de l'art». Chacune des robes s'est donc métamorphosée en un support inédit car en étant détournées en ready-made, celles-ci deviennent plus qu'une seconde peau mais s'imprègnent d'une seconde vie. A la fois emprunt d'une grande poésie et d'un fond dramatique le tissu devient alors matière privilégiée d'une certaine mélancolie et se voit doté de ressources plastiques questionnant des notions telles que la mémoire, l'intimité ou encore la culture. Maintenant il va s'en dire qu'il émane de cette série une part de fétichisme à travers l'identification symbolique et la personnification du vêtement or l'enjeu de cette série repose justement sur le statu de la femme-objet, en tant que corps fétichisé, sacralisé. L'exposition de ces robes inanimées devient en fait un prétexte pour illustrer l'histoire fragmentée et intemporelle de la femme. Enfin le titre de l'installation, *Histoire des trois nuits blanches* reste assez énigmatique pour que le spectateur

puisse interpréter librement ce moment clé qui pourrait ici renvoyer au temps sacrifié par l'artiste pour la réalisation de ses robes ou encore à un enchaînement de souvenirs précis en lien avec les robes et le thème de la nuit blanche or c'est en quelque sorte ce que j'ai tenté de réaliser au sein de ma propre série de toiles.

5) Vers une danse des voiles:

Je me suis alors grandement inspirée de la danse des voiles de Loïe Fuller pour la mise en oeuvre de mes performances. J'ai été par ailleurs visiter les installations cinétiques, au cours du mois de décembre 2017 au Centre d'Art et de Danse l'Éléphant de Paname à Paris, qui étaient alors issues d'une création originale en photographies et en projections réalisées par l'artiste numérique Julien Nonnon, centrée sur la performance de la danseuse et chorégraphe Isabelle Pollet-Villard. Cette dernière occupe l'espace scénique de ses formes en mouvements inspirée de la *« Danse de Fleurs »* de Loïe Fuller, danseuse américaine devenue alors mythique pour sa « technique du drapé ».

Figure 7: Julien Nonnon et Isabelle Pollet-Villard, *«Danse de Fleurs»,* photographies et projections, Centre d'Art et de Danse l'Éléphant de Paname, 2017, Paris.

C'est au coeur de l'Art Nouveau qu'apparaît la danse des voiles de Loïe Fuller, la «fée électricité» comme on l'appelait qui est surtout une des première danseuse à avoir introduit une dimension spectaculaire. Or sa première chorégraphie est connue sous le nom de la *Danse serpentine* (1892), celle-ci fut alors conçue grâce à l'interaction du corps et du costume de scène de la danseuse qui

performait avec une longue robe de soie blanche et deux longues baguettes en bambou, prolongeant ses bras, telle une paire d'ailes, qu'elle agitait et ondulait afin d'accentuer la dynamique dansante. Et cela en coordonnant l'ensemble de ces mouvements avec un jeu de lumières colorées obtenu par un équipement d'éclairages de scène doté de filtres en gélatine teintée. La danseuse sculptait alors des effets spatiaux lors de ses prestations et de ses gestes ondoyants faisait apparaître des formes abstraites en constante métamorphose. Ici la danse est mise en valeur par le médium textile en étant d'abord présent à travers le costume comme dans le film muet colorisé (selon la technique du pochoir, réalisation anonyme (1minutes), collection Gaumont Pathé archives, CM 911) où le vêtement devient un support artistique non plus simplement accessoirisé mais acteur dans le cadre de la performance dansée. Loïe Fuller aura ensuite recours à des miroirs dans l'intention de démultiplier son image sous une forme animée qui sera alors capturée par des prises de vues décomposant le mouvement continu caractérisant alors sa danse.

Par ailleurs, le costume constitua pour moi-même un sujet de recherche en accompagnant et mettant en lumière mes gestes. De là m'est alors venue l'idée de conserver après chaque performance le vêtement porté sous la forme de robes-palettes. Or dans ma performance la *Danse des voiles* (8min48), 2018, (Annexe VI), j'ai volontairement travaillé à partir du tissu en dentelle non seulement en le prenant comme toile et en peignant dessus mais aussi en dansant vêtue d'une robe en dentelle, ce qui m'amena à confondre le corps et la toile. D'autant plus que j'ai expérimenté un effet "kaléidoscopique" avec une projection numérique offrant alors une chorégraphie de fragments.

«Quand une danseuse a quitté la scène, l'esquisse de sa danse, si on pouvait la voir, devrait être aussi parfaite dans sa symétrie qu'un morceau de dentelle[13].».

[13]Extrait de FULLER Loïe, *Ma vie et la danse. Autobiographie, Théorie de la Danse*, Paris, Éditions l'Oeil d'or, coll.« Mémoires & miroirs» 2002, p.171.

Figure 8: Eugène Druet, *Loïe Fuller dansant*, épreuves gélatino-argentique, H. 40; L.30 cm, avant 1900, Paris, musée Rodin, Ph. 01444; Ph.01546; donation Rodin 1916.

Ainsi la danse fait acte de métamorphoses et pour cela il suffis de se référer à la comparaison de Paul Valéry associant alors le corps dansant à la morphologie d'une méduse.

« La danseuse n'est pas une femme qui danse, car ce n'est point une femme, et elle ne danse pas (...) La plus libre, la plus souple, la plus voluptueuse des danses possibles m'apparu sur un écran où l'on montrait de grandes Méduses: ce n'étaient point des femmes et elles ne dansaient pas[14].».

Mary Wigman avec *Danse de la sorcière* fit figure en ayant recours à l'objet-masque reflétant d'ailleurs "l'inquiétante étrangeté" que l'on retrouve d'ailleurs dans les toiles d'Emil Nolde. Je m'emparai moi-même du masque au sein de ma performance (Annexe VI) la *Danse des voiles* (8min48), 2018, ce qui suscita alors un dédoublement du corps faisant écho au duo danse/peinture.

«Ce tissu n'avait-il pas dans sa beauté barbare, sa rigidité somptueuse quelque chose qui correspondait au caractère effrayant de la danse? Et puis, il y avait aussi le premier masque inutilisé de personnages de cérémonie, dont les traits étaient les miens, transposés dans le démoniaque. Je sus tout d'un coup que le tissu et le masque allaient ensemble; qu'ils avaient dû ainsi attendre le retour d'exil afin que, ensemble, ils donnent à la *Danse de la Sorcière* son visage authentique, son image théâtrale propre[15].».

---

[14] VALÉRY Paul, *Degas Danse Dessin*, dans Pièces sur l'art, Oeuvres complètes, t.II, Paris, Gallimard, 1960, p.1173.

[15] Extrait de Mary Wigman, *Le Langage de la danse: La Danse de la Sorcière (Hexentanz)*, traduit de l'allemand par Jacqueline Robinson, Paris, Éditions Chrion, 1990.

Figure 9: Mary Wigman, *Hexentanz*, épreuve gélatino-argentique, 1926.

Le chorégraphe et pédagogue américain Jérôme Andrews se livrait lui aussi à une activité artistique conçue à partir de tissus. Il démontra alors que toucher et danser avec des étoffes déployait l'espace intime et corporel de chacun sans artifice. Il réinvestissait un rapport au tissu au coeur de son travail de danse pour retrouver un dialogue tactile libéré « Tout change tout le temps, vous changez, je change. C'est ce changement, cette respiration, ce jeu que j'approche par le moyen des tissus».

Dans cette première partie, nous avons ainsi envisagé le tissu comme l'objet d'une mémoire, à la fois tactile et visuelle. Cette dernière pouvant alors accueillir les dessins de formes et les desseins de corps. Car le tissu en étant intiment lié à l'activité corporelle fait métaphoriquement de l'étoffe l'objet d'une seconde peau. De plus force est de constater que la toile en tissu peut se substituer à une page blanche et à un lieu d'expression, voir plus précisément d'écriture de l'intime. Or toute pratique artistique de nature textile renvoie forcément à l'esthétique du voilement et du dévoilement et donc induit toute une série de contrastes aussi bien au niveau plastique que sémantique. Toutefois bien plus qu'un support plastique, le tissu engage le corps et se prête à l'objet d'une activité performative que j'ai alors moi-même, orienté du côté de la danse afin de révéler la matérialité plastique et rythmique des formes produites par la gestuelle dansée.

II. Le corps dansant et peignant un espace performatif :

Pour entamer ce deuxième mouvement, je reprendrai bien volontiers les paroles de Chiharu Shiota en guise d'introduction «Moi, moi-même et mon corps participons à un rituel, qui devient art[16]». Je me suis alors référée principalement à l'ouvrage «Danser la peinture»[17] et cela en me tournant au fil du temps du côté de la performance, avec l'intention d'expérimenter l'instinct de la trace, en inscrivant le langage pictural dans mon corps. Et cela afin de donner forme à une peinture de chair animée. Je trouvais alors intéressant de revenir sur le statu historique de la danse qu'on assimilait alors à l'objet d'une représentation picturale « À la charnière du XVIe et XVIIe siècles, la fonction essentielle d'un ballet est de représenter graphiquement au sol des figures symboliques et géométriques. [...] C'est que la danse se pense alors écriture immanente et inscription graphiques de symboles.[18]». Il était pour moi essentiel de dire que tout art est de corps et cela en sollicitant la présence du corps dansant comme médium premier sur la toile. En situant alors la danse et la peinture entre "art du geste" et "art de la trace" et cela dans la volonté de rapprocher le geste du danseur à celui du peintre. J'ai donc cherché à mener un travail autour des sensations corporelles en m'exprimant par le corps et la peinture à travers une expérience sensorielle des gestes peints et dansés. L'idée étant avant toute chose de rapprocher la corporéité de la gestuelle du peintre et de la survivance du geste instantané du danseur[19]. Or un des enjeux fut ici de se détourner de la représentation en se reposant essentiellement sur la chorégraphie, ce qui m'amena à interroger les limites de ce qui se danse sur la toile. Toutefois c'est dès le milieu du XVIIIe siècle qu'apparaît une nouvelle préoccupation au niveau de l'expérience esthétique recentrée autour de la présence du corps, L'Abbé Du Bos en témoigna: « Notre plaisir esthétique ne naît pas toujours de l'objet figuré mais de l'acte même de la représentation, du geste du peintre. » Mais cela se poursuit à l'ère de la Modernité avec la valorisation de la matière picturale alors incarnée par la présence du corps de l'artiste. Enfin le tableau chez les

---

[16] Citation de Chiharu Shiota sur le site: http://www.artmag.com/events/exit2001.html (mai 2018)

[17] PAILLIER Laurent et VERRIELE Philippe, *Danser la peinture : pour une contre-histoire dansée de l'art*, photographies de Laurent Paillier, textes et entretiens de Philippe Verrièle, Lyon, Nouvelles éditions Scala, 2015.

[18] POUILLAUDE Frédéric, *Le désoeuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'oeuvre en danse*, « Chapitre 1:d'une graphie qui ne dit rien», Paris, J. Vrin, 2009, p.221.

[19] DIDI-HUBERMAN Georges, L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, Paris, Minuit, 2002.

artistes romantiques devient plus que jamais le lieu d'un engagement corporel où se manifeste l'instantanéité du geste.

« Autant dire que c'est dans la danse que se lit pour nous l'essence de l'art. (...) Comme l'a montré Erwin Straus, la danse manifeste une unité originaire du sentir et du se mouvoir, unité antérieure à tout apprentissage et constitutive de l´un et de l'autre. Elle est une mise en forme spontanée de l'ordre auditif inhérente à l'audition même; elle révèle une activité de création inscrite dans la réceptivité sensible elle-même. L'art chorégraphique, quant à lui, n'est autre, comme le remarque Straus, qu'un modelage spécifique d'une unité générale qui préexiste aux impressions sensorielles et aux mouvements, et qui se confond avec l'approche elle-même. La danse se situe ainsi à l'articulation des créations spontanées de la sensibilité et de la création artistique et elle en révèle par là même la continuité.[20]».

Car en effet il est cette fois-ci ici question d'évoquer le passage du "corps dansant" au "corps peint", en analysant le processus entrepris par le "corps peignant". Autrement dit considérer la peinture comme un événement en s'attardant sur l'acte pictural en train de se faire. C'est justement ce que traite Florence de Mèredieu dans son ouvrage *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain* en abordant la notion du « corps en tant que matériau» lorsqu'elle analyse l'enjeu qui se greffe tout autour, en questionnant les «rôle et fonction du corps dans l'art: du corps figuré au corps réel».

Figure 10: Edgar Degas, *Scène de ballet*,1896-1898, National Gallery of Scotland, Édimbourg.

Par ailleurs, j'aborde ici une nouvelle piste de réflexion à travers le prisme de la danse, thème qui fut plus d'une fois traité dans la peinture, tel qu'on le retrouve dans les séries des danseuses peintes d'Edgar Degas pour ne citer qu'elles, faisant alors tantôt l'objet d'une étude historique et tantôt

[20] BARBARAS Renaud, *Sentir et faire. La phénoménologie est l'unité de l'esthétique*, dans Éliane Escoubas édition, *Phénoménologie et esthétique*, Fougères, Encre marine, 1998, p. 38-39.

artistique. Je trouvais alors intéressant d'aborder la danse contemporaine en questionnant la présence de la chorégraphie parallèlement aux expérimentations menées dans le champs de l'art contemporain. Car en effet les artistes plasticiens ont souvent été sollicité pour des collaborations, entre autre pour la réalisation de décors de scène ou de costumes, quant à eux les danseurs ont eux aussi souvent posé en tant que modèles ou ont été sources d'inspiration pour bon nombre de peintres. Ainsi il en va s'en dire que les arts plastiques et la danse tout au long du XXème siècle et jusqu'à aujourd'hui se sont donc nourri d'une influence commune en donnant naissance à des œuvres qui empruntent réciproquement à ces deux arts comme en témoigne Emma Lavigne:

> « Il y aura bien évidemment des œuvres qui représentent la danse, mais le cœur du sujet est plutôt de voir comment la danse a généré de nouvelles formes picturales, plastiques, photographiques... et, inversement, comment les arts plastiques ont inspiré les chorégraphes et les danseurs pour inventer de nouvelles formes. C'est l'influence réciproque des médiums qui nous a intéressées. Nous avons voulu montrer comment l'art et la danse ont réinventé l'art du corps en mouvement[21].»

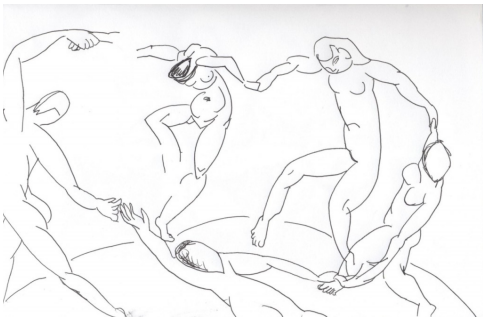
Or une fois n'est pas coutume, la richesse des échanges entre les artistes et les danseurs a souvent donné lieu à la création de chefs-d'œuvre modernes. On peut alors penser à l'œuvre d'Henri Matisse qui s'est emparé du corps nu qui danse dans l'espace comme terreau pour un renouveau pictural. Par ailleurs, la rencontre de la peinture avec la danse ne pouvait pas s'opérer tant que les artistes se préoccupaient uniquement du thème de la danse et non pas de ses enjeux propres. Le motif de la ronde de danseurs se retrouve souvent au coeur des oeuvres d'Henri Matisse illustrant alors l'intériorité corporelle comme source de création.

Figure 11: Henri Matisse, *La Danse inachevée,* 3 panneaux, huile sur toile, 355 x 1271 cm, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1931.

[21] Commissaire de l'exposition «Danser sa vie : art et danse de 1900 à nos jours» (au Centre Pompidou, musée national d'art moderne, du 23 novembre 2011 au 2 avril 2012).

« J'aime beaucoup la danse. La danse est une chose extraordinaire: vie et rythme. Il m'est facile de vivre avec la danse. Lorsqu'il m'a fallu composer une danse pour Moscou j'ai simplement été au Moulin de la Galette le dimanche après-midi. Et j'ai regardé danser. J'ai regardé notamment la farandole. Cette farandole était très gaie. Les danseurs se tiennent par la main, courent à travers la salle, entortillent les gens qui sont un peu égarés. Quand j'ai eu à faire une composition, je suis retourné au Moulin de la Galette pour revoir la farandole. En rentrant chez moi, j'ai composé ma danse sur une surface de quatre mètres, en chantant le même air que j'avais entendu au Moulin de la Galette, si bien que toute la composition, tous les danseurs sont d'accord et dansent sur le même rythme. Je vis davantage dans la danse: mouvements expressifs, rythmiques, musique que j'aime bien. Elle était en moi, cette danse. Je n'ai pas eu besoin de me chauffer : j'ai marché sur des éléments vivants[22].»

Figure 12: Henri Matisse, *Esquisse de La Danse*, 1909.



Pour une référence plus contemporaine, j'ai trouvé intéressant le travail pictural mené à partir de la représentation du corps dansant au sein de l'œuvre d'Ewa Hauton, peintre qui donne vie à ses oeuvres par un jeu d'effets obtenus à l'encre noire. Laissant par là transparaitre un jet de vie et cela en maniant avec une grande liberté les gestes picturaux qui concordent parfaitement avec la fugacité de la gestuelle dansante du modèle représenté.

Figure 13: Ewa Hauton, *Danse l'Envole*, 89x150 cm, peinture, encre de Chine et fusain sur papier canson, 2016.

[22] MATISSE Henri, *Écrits et propos sur l'art*, 1960, pp.62-63.

Je trouvais alors intéressant de montrer que mise à part le corps de l'artiste et plus particulièrement du peinture, le support sur lequel ce dernier oeuvre peut lui-même faire l'objet d'une danse. Et c'est justement le cas avec la toile circulaire d'Alfons Schilling dont le système de roue donne lieu à une possible interaction. Or pour ma part, la toile en tissu en étant déjà en elle-même mouvante donne l'impression de danser, d'où l'appellation de ma performance *Danse des voiles* (8min48), 2018.

Figure 14: Alfons Schilling, *Alfons Schilling in front of a spin painting*, Paris, Charim Galerie, 1961.

Maintenant c'est en tenant compte de ces trouvailles issues de la culture artistique que j'ai souhaité orienter ma propre recherche en la déplaçant au coeur de l'espace de la danse performative et en étudiant la corporéité dansante. J'ai voulu montrer que la danse laisse des traces au coeur d'une gestuelle chorégraphique que j'ai par ailleurs cherché à matérialiser picturalement par ma pratique artistique. Le tout en considérant la présence du corps dans sa matérialité la plus pure, c'est-à-dire en optant pour une peinture gestuelle qui consiste à peindre de tout son corps et à danser de toute sa chair dans un premier temps sans chorégraphie préconçue. Conduisant par la suite à la mise en oeuvre d'une expérience tactile et visuelle à travers une série de gestes spatialisés en faisant « l'expérience vivante de l'espace[23] » à partir du mouvement dansé et du geste pictural libre.

[23] STRAUS Erwin, « Les formes du spatial,leur signification pour la motricité et la perception » traduit par Michèle Gennart, *Figures de la subjectivité*, *Approches* phénoménologiques *et psychiatriques*, études réunies par Jeaun-Francois Courtine, Éditions du CNR? Paris, 1992.

1. Performance picturale et improvisation du geste dansé:

J'ai avant toute chose souhaité questionner un processus de création par le biais de l'aléatoire de la composition et d'une spontanéité instinctive, à travers une recherche libre autour du mouvement improvisé dansé. Et dans un second temps, j'ai désiré mener un travail de composition au niveau plastique autour de la réalisation d'une oeuvre picturale, en me concentrant au coeur d'un travail de réécriture qui consiste à revenir sur la composition instantanée et en conservant les meilleurs moments et éléments improvisés. Et cela afin d'expérimenter le passage d'une spontanéité vécue à l'œuvre représentée. Or cet entre-deux de l'improvisation et de la composition caractérise particulièrement la création contemporaine. Par ailleurs, le mouvement dansé amène parfois à une immobilisation pour marquer un blanc un silence, le temps d'un instant avant de se remettre en mouvement afin de prendre conscience de ce qui est en jeu pour pouvoir enchaîner avec une suite de mouvements anticipés par rapport à ce qui est en train de se faire. Ces gestes dansés sont en fait des émotions mises en action qui influent sur l'intensité, la qualité et l'impulsion de ceux-ci. Les mouvements que j'effectue ne sont pas toujours contrôlés lorsque je me laisse mouvoir par une danse en donnant forme à certains gestes spontanés et improvisés parmi de nombreux gestes possibles. Toutefois je cherche toujours à donner un sens à la gestuelle que je mets alors en œuvre et cela en me laissant guider, la plupart du temps au fil d'un processus d'improvisation , en faisant transparaître des mouvements sur le vif. Il en résulte ainsi des compositions instantanées.

J'ai souhaité explorer les répercussions de l'outil, du geste et de la trace qui se manifestent dans la rencontre de la peinture et de la danse. Pour cela je me suis donc livrée à une pratique performative. Plus généralement, la performance désigne un mode d'expression qui consiste à produire des gestes ou des actes au cours d'un évènement dont le déroulé temporel constitue l'œuvre elle-même. Or l'origine de la performance comme action artistique s'est manifestée pour la première fois dans le champ de la peinture, au milieu du XXe siècle par l'entreprise de l'Expressionnisme Abstrait américain qui avait la volonté de désacraliser l'œuvre d'art comme objet fini et cela en ritualisant l'acte de peindre comme processus artistique à part entière. Et plus précisément à travers une action ritualisée qui place le corps de l'artiste au coeur de l'œuvre, la danse en tant qu'art vivant met justement en oeuvre un instant fugitif déployé dans l'espace.

Cependant les artistes qui se sont vu pratiquer à la fois la danse et les arts plastiques ont avant tout cherché à faire fusionner l'art et la vie. Et notamment en pratiquant l'art de la performance et cela depuis les premières actions dadaïstes au Cabaret Voltaire jusqu'aux recherches du Black Mountain College dans les années 60 lorsque Merce Cunningham entame un dialogue simultané avec des compositeurs et des plasticiens. Je me suis alors intéressée à la «performance» au sens d' «action artistique» en expérimentant essentiellement l'action improvisée par l'art du corps en mouvement à travers la «danse performative». Et cela en abordant la corporéité sous le prisme de la danse comme objet de l'art chorégraphique et le corps dansant sous l'angle des mouvements dansés.

« La danse, dans sa nouveauté et sa vie propre, confronte la pensée esthétique à ses propres limites; elle n'est pas seulement un art du geste mais un art qui fait geste (...) La question de l'improvisation apparaît centrale pour penser le geste dansé, dans la mesure où celui-ci, dans sa liberté, semble ne plus devoir emprunter à un quelconque modèle mais procéder de soi, dans une sorte de point zéro ou de commencement absolu qui lui donne son évidence et sa pureté[24].»

Je me suis alors appuyée sur l'expérience visuelle et tactile en mettant en lumière la faculté de sentir au profit de tout résultat pour reprendre les paroles de Loïe Fuller : «Je ne sais pas ce que j'ai fait, j'ai seulement fait ce que je ressentais[25].». Je me suis donc proposée de questionner le mouvement à l'œuvre, pensé pour et par lui-même. Car le geste dansé engage bel et bien la question de la création artistique d'après un mode d'improvisation constituante qui agit sur la constitution des formes. Ce modèle de création se caractérise par un geste en train de se faire qui sollicite pour cela un corps transcendantal.

«Que le corps puisse trouver une poétique propre dans sa texture, ses fluctuations, ses appuis, se rapporte à l'invention même de la danse contemporaine. Inventer un langage en effet ne revient plus à manipuler un matériau préexistant mais à donner naissance à ce matériau même, tout en justifiant artistiquement la genèse, et en compromettant dans cette entreprise le sujet, à la fois producteur et lecteur de sa propre matière[26].»

---

[24]BOISSIERE Anne et de KINTZ Catherine, *Approche philosophique du geste dansé : de l'improvisation à la performance*,Centre d'étude des arts contemporains, Villeneuve-d'Ascq Nord, Presses universitaires du Septentrion, 2006, p.7-9.

[25] Citation empruntée à FULLER Loïe, *«La Théorie de la Danse»*, p.178.

[26] LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, Paris, 1997 et 2000, p.44.

Il s'agit en quelque sorte pour le dire autrement, d'une mise en abstraction gestuelle qui résulte à la fois des mouvements et des formes peintes consistant selon Didier Anzieu à «se laisser travailler dans sa pensée consciente, préconsciente et inconsciente[27]». Ce qui fait ainsi du corps objectivé un sujet de l'action artistique plutôt que l'instrument servant à la création de métamorphoses expressives. Ici cela remet donc en question l'ambivalence qui existe entre le corps-objet et le corps-sujet.

Par ailleurs je me suis vu rapidement adopter une approche plasticienne du corps dansant et du mouvement dansé, en confondant les médiums de la danse et de la peinture. Faisant ainsi de mon propre corps un outil de création essentiel. Le tout en réalisant une suite de gestes rythmés et en cherchant à les transposer picturalement. Or l'ensemble des recherches théoriques qui m'ont amené à traiter le sujet de la danse moderne ont définit cette dernière comme un art de la composition. J'ai alors travaillé à partir de différents mouvements qui ne se limitent plus uniquement dans un rapport visuel aux formes prises par le corps dansant mais qui s'inscrivent dans une réflexion autour du ressenti.

J'ai en fait tenté de démonter que le mouvement dansé repose sur un éternel renouveau, en le traduisant par la transition de gestes picturaux et l'enchaînement simultané de poses. Et cela afin de rendre visible l'esquisse d'images encore invisibles mais qui petit-à-petit sont soulignées par les mouvements dansés du corps. J'ai par là compris que le langage gestuel naturel du corps constitue une forme d'expression vivante et artistique lorsqu'il devient le matériau de la danse. Il se met alors en place un état de conscience corporelle qui prend tout son sens dans l'acte de danser et au cours de la pratique picturale. De plus il y a mobilisation de «l'énergie corporelle» au moment où tout l'être est à l'œuvre se retrouvant au coeur d'une impulsion intérieure à l'origine des mouvements.

Dans le champ de la peinture, il faut attendre les années 60 pour que se développe alors une nouvelle esthétique. C'est au fil des actions menées par la génération d'artistes de l'Expressionnisme Abstrait que le processus de création commence à intéresser plus que l'œuvre finale, en faisant de la peinture le résultat d'une action et du corps de l'artiste le médium privilégié. Or cette nouvelle préoccupation se retrouve notamment au coeur de la démarche de l'Actionnisme viennois.

[27] ANZIEU Didier, *Le Corps de l'œuvre*, Paris, coll. Connaissance de l'inconscient, Gallimard, 1981,p.44.

Figure 15: Otto Muehl, *Ensevelissement d'une Vénus*,1963, photographies noir et blanc de Luigi Hoffenreich, 40 x 40 cm, Galerie Krinzinger.

Otto Muehl est un artiste qui représente par excellence le mouvement de l'Actionnisme viennois et qui met plus que jamais en jeu le corps au coeur de la pratique picturale. Avec «l'action matérielle» *L'Ensevelissement d'une Vénus* (1963), l'artiste en apprêtant sa toile à partir d'un modèle féminin et en appliquant la matière picturale sur la surface de la peau de ce dernier fait ici du modèle vivant une toile et de la peinture l'objet d'une expérience totale. Günter Bruce autre actionniste viennois est l'auteur de performances qui mettent en scène son propre corps recouvert de peinture à la manière d'un "tableau-poème". Ce dernier énonce dans son manifeste de 1965 : «Mon corps est l'intention, mon corps est l'événement, mon corps est le résultat.».

Giorgio Agamben dans l'article *« Le geste et la danse »*[28] (1992) évoque alors le statut ontologique du geste et questionne la notion kantienne de la "finalité sans fin" en faisant de la danse « une pure possibilité de se mouvoir » Or c'est l' "état de danse" que je veux moi-même dépeindre lorsque j'entreprends mes performances de danse-peinture. Je trouve alors impressionnant pour l'avoir vécu, la capacité d'abstraction qu'a le corps vis-à-vis de ce qui l'entoure en se concentrant sur son intériorité propre.

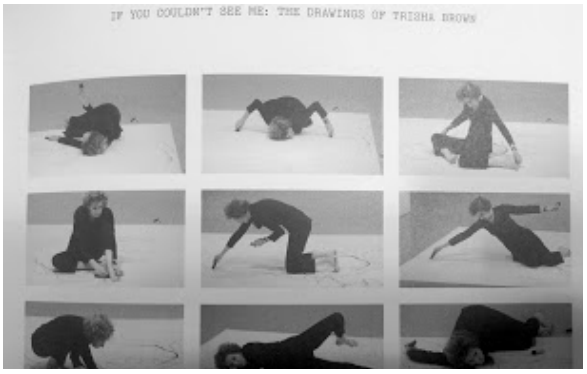
[28] AGAMBEN Giorgio dans l'article *« Le geste et la danse »* issu de la revue d'esthétique, N°22, Paris, Ed. Jean-Michel Place, 1992.

« Oui, ce corps dansant semble ignorer le reste, ne rien savoir de ce qui l'environne. On dirait qu'il s' écoute et n'écoute que soi. C'est donc bien que la danseuse est dans un autre monde, qui n'est plus celui qui se peint de nos regards, mais celui qu'elle tisse de ses pas et construit de ses gestes. Mais dans ce monde-là, il n'y a point de but extérieur aux actes [...] La danseuse n'a point de dehors [...] Rien n'existe au-delà du système qu'elle forme par ses actes[29].»

Figure 16: Günter Brus, *Selbstbemalung 1* (*Handbemalung-Kopfemalung-kofzumalung*), *(Self-Painting [Hand painting – Head Painting – Total Head Painting])*, photographie noir et blanc de Luigi Hoffenreich, 25.9 x19.2 cm, 1964.

Le champ pictural est devenu une arène se métamorphosant en un champ d'action pour les peintres qui se sont mis à réaliser de véritables tableaux-vivants. Et qui plus est en faisant de leur propre corps le support premier de leur acte pictural, tout comme l'initia Günter Brus dans sa série de *Self-Painting.*

Figure 17: Trisha Brown, *Eleven*, *If you couldn't see me,* fusain, encre et peinture sur papier, 2003.



[29] VALÉRY Paul, *Philosophie de la danse*, *Oeuvres*, tome I, Gallimard, Paris, p.1397-1398.

Trisha Brown quant à elle a allié la danse et le dessin à même le sol, à la manière d'une machine à dessiner, allongée sur une immense feuille blanche, elle conçoit et réalise des dessins en outillant ses mains et ses pieds de crayons « J'adore dessiner, s'exclame-t-elle. Je me tiens d'abord debout sur la feuille jusqu'à ce que je sois dans un état de transe, au point d'avoir peur de ce qui va arriver, puis je tombe par terre et les dessins sont là. » Cela fait bien entendu référence à la série de dessins *Eleven, If you couldn't see me,* réalisés en 2003 avec son propre corps au fusain, à l'encre et à la peinture contre du papier sur le sol d'un studio. Cette dernière dévoila véritablement la façon dont le corps «dessine» en dansant.

2. *Danses de soi comme expression de la subjectivité:*

«L'essence de la danse me paraît être d'exprimer l'homme, le paysage de son âme[30].»

Il est par ailleurs essentiel de ne pas concevoir la danse uniquement comme le simple objet d'un spectacle résultant d'une perception visuelle mais aussi d'un point de vue plus kinesthésique, en explorant l'intimité du présent corporel et de la subjectivité du corps dansant. Or c'est au coeur de l'improvisation que la sensibilité corporelle peut trouver un espace libre, où s'instaure un dialogue intimiste entre l'œuvre et le corps, autrement dit dans un corps-à-corps significatif.

« La danseuse est toute entière dans ses yeux fermés, est toute seule avec son âme, au sein de l' intime attention[31].»

Maintenant la mécanique du corps œuvrant, selon le modèle de l'écriture automatique peut aussi faire référence à la série *Blind Time Drawings,* réalisée en temps limité dans le noir et à l'aveugle par Robert Morris qui tâtonne alors la toile directement avec ses doigts.

---

[30] Extrait de Martha Graham, édition française sous le titre *Mémoire de la danse*, traduit de l'américain par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1992.

[31] VALÉRY Paul, *L'âme et la danse*, dans *Oeuvres*, tome II, p.158.

Figure 18 : Robert Morris, *Blind Time IV (Drawing with Davidson)*, mélange de graphite en poudre et d'huile sur papier, 96 x 127 cm, collection art graphique - La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, 1991.

La métaphore de la création dite à l'aveuglette renvoie donc finalement à ce qui échappe au moi de la création. Or j'ai moi-même tenté de peindre les yeux bandés, en procédant par tâtonnements dans l'optique de prendre conscience de l'enchaînement des gestes picturaux, (Annexe V) *Peinture dansée*, *Clair de lune* (9min57), 2018.

«L'aveugle peut toujours devenir le voyant ou le visionnaire [...] Il y a, à l'origine du dessin, deux logiques de l'aveuglement : transcendantale (sa condition de possibilité) et sacrificielle (son économie) transcendantale : pour Derrida, tout dessin d'aveugle montre, en plus de la représentation, la condition de possibilité du dessin. C'est comme si le dessin s'interrogeait, comme s'il spéculait sur sa propre possibilité. Comment est-il possible de dessiner? Avant de tracer un trait, il faut rompre avec le présent de la perception visuelle, accepter de ne pas voir ce qu'on dessine, une certaine renonciation, un aveuglement. Même pour le voyant (le regard aigu du dessinateur), il faut ce retrait pour produire un excès, une sur-vue, un plus-de-vue, qui vient doubler la vision. Cette condition de possibilité ne se pose nulle part, elle n'est jamais thématique, elle compose avec l'invisible, toujours sous-jacente [...] Il y aurait, au commencement de l'image, un temps d'aveuglement, une ruine. Quand le dessinateur trace le premier trait, rien ne lui appartient, il ne voit pas, il se guide avec ses mains, comme l'aveugle. Son dessin se trace en un clin d'oeil, par un frayage, aidé par un ange invisible [...] Il faut sacrifier ce qui vient aux yeux, ce qui est représenté, ce qu'on voit, le mettre en mémoire pour substituer une figure à une autre. Toute oeuvre fait le deuil de ce qu'elle est pour autre chose. La substitution peut être inconsciente, involontaire. Elle peut renvoyer au roman familial, à une scène de la vie quotidienne, à un ressentiment, une vengeance, une castration (yeux crevés ou brûlés); ou encore à une sublimation, une intériorisation, une révélation. Dans tous les cas le dessinateur doit d'abord abandonner ce qu'il voit (sacrifice) pour le remplacer par autre chose. Il doit représenter l'irreprésentable selon une logique économique, qui implique abandon, culpabilité et dette. On ne remplace pas un thème par un autre sans perte.[32]»

Il existerait alors un état entre la vision et l'improvisation, ce que désigne Jacques Derrida par le terme "l'aperspective de l'acte graphique" qui en somme correspond au processus artistique relevant du phénomène de l'apparaître. Or la question de l'aveuglement fut plus d'une fois présente dans la

[32] DERRIDA Jacques, *Mémoires d'aveugle, L'autoportrait et autres ruines,* 1990, p.96.

peinture. Cette dernière questionne alors la place du corps qui se situe dans un entre-deux, tantôt du côté de l'apparition et tantôt de la disparition, à la fois physique et psychique.

« Le moi est avant tout une entité corporelle, non seulement une entité toute en surface, mais une entité correspondant à la projection d'une surface[33].»

Je me suis alors donnée comme fin de me projeter dans l'espace de la toile, en expérimentant l'improvisation dansée au contact de la surface du tissu, et en explorant différents gestes se caractérisant tantôt par la continuité, la suspension, la reprise, l'accélération et la répétition du mouvement. Ce qui me permis alors de réfléchir autour de l'origine du mouvement caractérisé par le mélange de gestes, à la fois intentionnels et involontaires, le tout provenant d'une impulsion intérieure. Par ailleurs je me suis aussi intéressée au principe du *Contact Improvisation*, inventé par Steve Paxton, découlant alors de la *Danse contact* qui repose justement sur un corps-à-corps entre les danseurs. Sur ce j'ai souhaité me livrer à l'expérience du contact improvisé en l'opérant à l'échelle picturale.

Maintenant la danse serait avant tout l'art d'exprimer des émotions à l'aide de mouvements corporels rythmés, comme postule Émile Jacques-Dalcroze[34] soutenant alors une conception du corps et de son expressivité plastique, en l'associant au reflet des mouvements de l'âme : «Je me prends à rêver d'une éducation musicale dans laquelle le corps jouerait lui-même le rôle d'intermédiaire entre les sons et notre pensée, et deviendrait l'instrument direct de nos sentiments».

Ceci explique alors la montée d'une nouvelle corporéité en terme d'expérience sensorielle qui fit du corps moderne un lieu de projection de l'identité et de forte expressivité, allant jusqu'à le dévoiler par sa propre mise à nu. Or ce n'est pas un hasard si la quête de "danser l'extase" marqua les arts visuels et la scène de la danse dans le années 1905-1910.

---

[33] Citation de Sigmund Freud, « Le moi et le ça », in Essais de psychanalyse, Paris, Payot, 1973, p. 194.

[34] La pédagogie d'Émile Jacques-Dalcroze ou la pratique dalcrozienne dédiée à l'éducation musicale met en relation les liens naturels entre le mouvement corporel et le mouvement musical en fonction des rythmes musicaux au sein de paysages naturels. Elle postule de vivre sensoriellement par le biais de la stimulation de la motricité, de la perception et de la conscience corporelle et de vivre son propre corps comme premier instrument. Elle promeut l'étude de la technique et de l'expression corporelle en débouchant sur la danse artistique et la création chorégraphique basée sur l'improvisation corporelle. Ouvrant ainsi la voie à la danse contemporaine par le biais d'une pédagogie par l'expérimentation et l'improvisation telle qu'elle fut alors prônée par le Black Mountain College.

Les arts plastiques ainsi que la danse ont en commun une tendance de veine expressionniste qui privilégie la résurgence de la subjectivité, en la manifestant tantôt par des médiums artistiques de type picturaux, tantôt par le corps lui-même. Or il est intéressant de pointer la subjectivité à l'orée de la naissance de la « danse libre » alors élevée à son apogée par Isadora Duncan:

« Mon art est précisément un effort pour exprimer en gestes et en mouvements la vérité de mon être... Devant le public qui venait en foule à mes représentations, je n'ai jamais hésité. Je lui ai donné les impulsions secrètes de mon âme. Dès le début, je n'ai fait que danser ma vie[35].»

La danse devient ainsi véritablement un pivot avec l'émergence de l'esthétique moderne et cela parallèlement à la conception nietzschéenne du corps comme « je en action » ouvrant alors la voie à la culture du corps libre.

«Voyez comme je me sens léger; voyez, je vole; voyez, je me survole; voyez, un Dieu danse en moi[36]»

Cela nécessite avant tout un travail autour des perceptions corporelles. En considérant le corps présent dans sa matérialité la plus simple, le corps devient alors un lieu d'expressivité, où se met en place un travail sur les intentions corporelles qui se transforment en actes conscients et concrets. Or l'art corporel introduit inévitablement l'ambivalence du corps-objet et corps-sujet. Cependant l'activité sensorielle permet en quelque sorte de faire taire l'ego et de faire apparaître le soi.

«Mouvement de destitution et de constitution de soi, le geste dansé soulève la question philosophique classique des rapports entre le corps et l'esprit, comme d'ailleurs celle de l'intersubjectivité: la part de l'autre dans le rapport à soi[37].»

Je me suis alors proposée d'entreprendre un travail autour des intentions corporelles en les rendant les plus explicites possible par l'acte de peindre en dansant et cela en me livrant à un va-et-vient constant sur la toile.

---

[35] Citation empruntée à DUNCAN Isadora, *Ma Vie,* 1928.

[36] NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi Parlait Zarathoustra*, 1883 (livre d'or de nombreux artistes et danseurs de la modernité).

[37] BOISSIERE Anne et de KINTZ Catherine, *Approche philosophique du geste dansé : de l'improvisation à la performance*,Centre d'étude des arts contemporains, Villeneuve-d'Ascq Nord, Presses universitaires du Septentrion, 2006, p.11.

3. La performance picturale comme un acte chorégraphique:

Explorer le geste à la croisée de la peinture et de la danse me semblais alors intéressant. Or le processus de création en danse consiste justement à passer du "geste" au "voir" en peignant le mouvement simultanément. Mais à partir du moment où l'on considère l'acte de peindre comme oeuvre, alors la dimension chorégraphique devient incontournable.

«Je demande plus de variété et d'expression dans les bras; je voudrais les voir parler avec plus d'énergie; ils peignent le sentiment et la volupté, mais ce n'est pas assez, il faut qu'ils peignent la fureur (...) toutes les passions innées enfin dans l'homme et que, d'accord avec les yeux la physionomie et les pas, ils me fassent entendre le cri de la nature[38].»

Et vice-versa, Jean-Georges Noverre a lui-même eu recours à un terme de registre pictural pour caractériser la nature des gestes dansés.

«Il nous semble en effet qu'il faut conférer à la danse le rôle que Maurice Merleau-Ponty attribuait à la peinture. [...] La danse se situe ainsi à l'articulation des créations spontanées de la sensibilité et de la création artistique et elle en révèle par là-même la continuité. La danse précède l'acte chorégraphique.[...] Comme la peinture pour Merleau-Ponty, elle permet une réduction phénoménologique de l'art[39] en ce qu'elle dévoile le mode d'exister constitutif[40].»

Or c'est véritablement en prenant conscience du langage des mouvements que l'on se rend compte alors du fait que la danse engendre une certaine plastique vivante, à l'intérieur d'un acte corporel expressif animé selon un processus d'improvisation et de composition.

---

[38] NOVERRE Jean-Georges, *Lettres sur la danse et les* ballets, XXII, réédition Divoire, Lieutier, 1952, p. 192-195.

[39] MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1944.

[40] Extrait de RENAULD Barbara, *Vie et intentionnalité recherches phénoménologiques,* Paris, Vrin, 2003, p. 39.

«Les formes-traces du mouvement peuvent être considérées comme le déploiement temporel et éphémère des énergies dans l'espace. La projection des formes-traces sur la surface d'un espace limité ou personnel, c'est la danse[41].»

Nicolas Floc'h dans la *Performance painting* (2005) met en place un dispositif de danse-peinture dans un espace cloisonné aux murs blancs. La peinture noire et blanche coulant en continu sur le corps du danseur réagit au contact de ses mouvements, en projettant des tâches picturales sur les murs et en laissant place à l'aléatoire dans le mélange des couleurs. Ici la peinture corporelle s'inscrit à l'intérieur d'un processus en devenir.

Figure 19: Nicolas Floc'h, *Performance painting #2*, 2005 © Adagp, Paris 2011.

Me concernant, j'ai avant tout cherché à expérimenter simultanément le corps peignant et le corps dansant, en faisant de ma pratique en arts plastiques, un art mobile au même titre que la danse. Et cela, en mettant en lumière la relation qui se joue entre la peinture et la danse à travers la considération du corps dans l'espace par l'objet d'une traduction graphique qui se substitue alors à une notation de danse. Dans la danse picturale à laquelle je me suis livrée, c'est l'action qui produit l'oeuvre autour d'un libre jeu au niveau des mouvements des mains. En effet il s'agit à chaque fois pour moi de réaliser une oeuvre de peinture à mains nues, en procédant à une succession de touches avec les doigts, le tout en suivant un certain rythme. Je trouvais alors intéressant de voir la force d'expression du corps qui passe par les mains aussi bien au coeur du travail du danseur et du peintre qui associent tout deux le geste au mouvement. Ci-dessous est représentée une série de clichés faisant alors écho à la performance *La Danse des mains* qui fut mise en scène par Loïe Fuller en 1914.

[41] Extrait de LABAN Rudolf, *Vision de l'espace dynamique, dans Espace dynamique*, Textes inédits, Bruxelles, Contredanse, 2003,p.224-281.

Figure 20: Anonyme, *Mains de Loïe Fuller (quartes vues),* épreuves gelatino-argentiques, Paris, musée Rodin, vers 1914, Ph.01729, Ph.01731, Ph.01732, donation Rodin 1916.

Maintenant tout peintre fabrique quelque part un langage plastique de type chorégraphique. Or c'est grâce à l'expérimentation chorégraphique que la danse à la possibilité d'échapper au figé, à travers un don de survivance. C'est pourquoi la création chorégraphique se définit comme un art de l'action corporelle se référant à un art vivant. Ainsi c'est à partir d'une peinture qui se dit chorégraphique que j'ai souhaité travailler en tentant de relier la représentation au mouvoir afin de traduire en peinture les « mots de corps », pour reprendre l'expression de l'artiste Stéphanie Kristofic: « Mon travail met en scène le langage du corps comme vecteur d'une humanité universelle. A contrario des tendances pessimistes actuelles, je me centre sur l'étincelle de vie qui fait de l'homme un être sensible, unique et mystérieux. » Cette dernière réalise des performances picturales avec des danseurs en les déclinant en installations à travers la photographie, la vidéo et la peinture dans l'intention d'immerger le spectateur:

« J'utilise la performance comme un catalyseur, un instant de prise de parole du corps, dense et surprenant, qui me permet d'emmagasiner des choses que je restitue ensuite dans mon travail plastique. Chaque invité transmet, librement et en improvisation, ce que j'appelle son "humanité intime". Je tente alors de capter ce langage de corps et de le traduire sous forme plastique, parfois via mon propre corps, tantôt par la peinture, les impressions corporelles… ».

Figure 21: Stéphanie Kristofic, série *Des Equilibres,*performance, Strasbourg, 2009.

Au sein de cette seconde partie, j'ai ainsi souhaité mettre en valeur la relation fusionnelle qui anime le corps dansant et le corps peignant, en donnant lieu à un espace performatif relevant d'une performance picturale autours du geste dansé. Cela m'amena entre autre à expérimenter le champs de l'improvisation. Par ailleurs le processus de création qui s'opère par l'union de la danse et de la peinture met alors en jeu l'expression d'une certaine subjectivité, s'inscrivant quelque peu dans la lignée de l'esthétique expressionniste. Mais surtout ceci me permis de concevoir la performance picturale à l'orée de la danse à la manière d'un acte chorégraphique.

III. La poïétique du geste picturale et de l'image peinte:

La double nature de ma pratique artistique d'une part allographique à travers l'art de la danse et autographique en ce qui concerne la peinture[42] m'amena à dépasser la réalité matérielle et immanente de la peinture et à faire rimer la danse avec l'idée de transcendance. Mais le recours à l'artifice graphico-pictural m'aida à combler le caractère éphémère de l'action menée au présent, en accentuant les effets esthétiques au-delà du pur instant en mettant alors en relation l'expérience esthétique de la danse et celle de la peinture sur un même plan.

Or il est intéressant de comparer le passage du geste à l'empreinte et de la performance dansée à la performance picturale. L'empreinte du corps se définit comme une marque immémoriale qui

[42] En référence à l'ouvrage de GOODMAN Nelson, *Langages de l'art*, Nîmes, Chambon, 1990.

préexiste déjà avec les traces de «mains négatives» présentes dans les cavernes de l'ère paléolithique, thème faisant alors écho au texte de Marguerite Duras *Les Mains Négatives,* dans Le Navire Night, Le Mercure de France, 1979. Ce qui m'inspira alors pour la réalisation de la toile *Les Mille et Une Mains négatives* (2016), travaillée à la peinture et présentée sous la forme d'une installation suspendue, donnant alors l'impression à la toile de danser sur elle-même par son mouvement de rotation dans l'espace (Annexe I). Ici le corps représenté se substitue au corps de la toile incarné par la présence d'une chute de tissu où apparaissent justement des empreintes de mains laissées à la peinture noire (Illustration 1).

Le geste est un mouvement signifiant du corps qui appartient au domaine artistique par le biais de la danse. Mais ce dernier n'intervient réellement dans le milieu pictural qu'au cours du XXe siècle avec la consécration de l'*action painting,* autrement dit avec l'art de Jackson Pollock qui engage alors tout le corps comme en témoignent les photographies de Hans Namuth.

«Pollock a abattu toutes les barrières entre sa toile et lui-même: c'est la peinture la plus immédiate et la plus spontanée. Chacun de ses tableaux fait partie de lui-même.»[43]

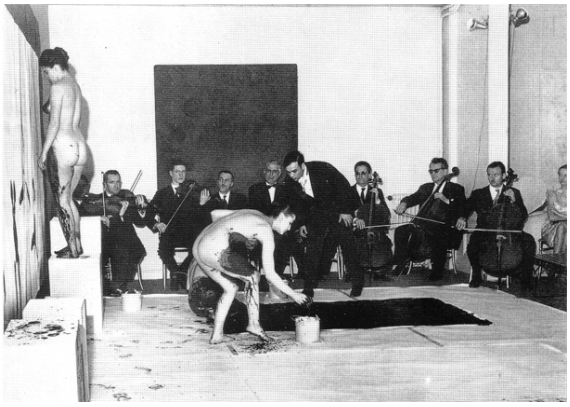
L'esthétique de l'expressionnisme abstrait se traduit par l'expression plastique d'un matériau brut mais celle-ci renvoie aussi à une nécessité intérieure, à valeur cathartique où l'artiste laisse libre cours à l'extériorisation de ses affects. La matière picturale rendue par la technique du *dripping* se présente alors ici comme métaphore du corps de l'artiste.

Figure 22: Hans Namuth, *"Pollock au travail"*, photographies en noir et blanc, 1950.

[43] Cité in Steven Naifeh et Grégory White Smith, *Jackson Pollock*, Tritram, 1999, p.546.

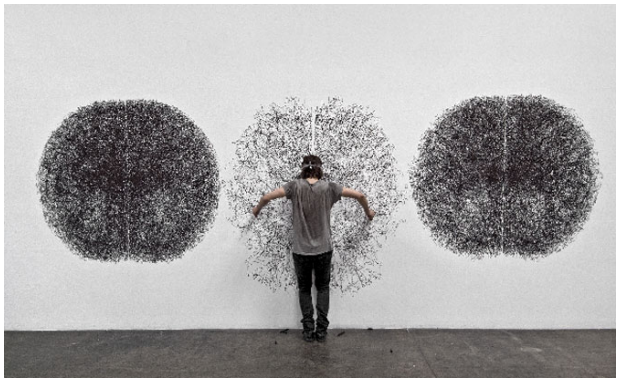
Toutefois l'empreinte corporelle fait véritablement son entrée sur la scène artistique avec les premières actions et performances artistiques d'Yves Klein, *Les Anthropométries* de l'époque bleue, réalisées face à un public le 9 mars 1960 à la Galerie Internationale d'Art Contemporain. L'artiste endosse ici le rôle du chef d'orchestre de la « Symphonie monoton » tout en guidant les modèles nus dont les corps recouverts de peinture bleue se meuvent sur des toiles tels des «pinceaux vivants» en laissant une série d'empreintes. Cela met alors en exergue un premier écart entre le modèle et la représentation amenant au passage de la représentation à la présentation.

Figure 23: Yves Klein, *Anthropométries de l'époque bleue*, performance, Galerie Internationale d'Art Contemporain, Paris, 1960.



Tony Orrico danseur contemporain est l'auteur de performances qui se caractérisent par l'enchaînement de mouvements chorégraphiques faisant du corps un outil de mesure tel un spirographe. Cette mise en oeuvre témoigne alors de la nature physique de l'art, lorsque le corps entre en transe en s'offrant au spectateur comme métaphore du mouvement de la vie.

Figure 24: Tony Orrico, Penwald: 4: *unison symmetry standing*, graphite sur papier, performance 3 jours consécutifs, 80 x 216 pouces, 2010.



La chorégraphe espagnole Bianca Li dans « Solstice », son dernier spectacle présenté au Théâtre national de Chaillot à Paris, met en scène avec sa compagnie de danseurs, une danse-picturale à travers la mise en oeuvre de tracés de cercles infinis dans une fine terre noire, en inscrivant leurs corps dans un dessein environnemental. Ces derniers réunissent alors au sein d'une même création leur énergie corporelle par des gestes dansés.

Figure 25: Bianca Li, *Solstice,*Nico-Bustos, Théâtre national de Chaillot, à Paris, 2018.

1. La peinture gestuelle, une écriture du corps dans l'espace pictural:

Le propre corps de l'artiste est quelque part déjà à lui seul un espace sensible de la création. Cela explique alors en partie pourquoi je me suis tournée au fil du temps vers la performance en peinture. J'avais l'intention d'expérimenter l'instinct de la trace en inscrivant le langage pictural dans mon corps afin de donner forme à une peinture de chair animée. Je trouvais alors essentiel de dire que tout art est de corps et cela en sollicitant la présence du corps dansant comme médium premier sur la toile. Or un des enjeux premier fut de se détourner de la représentation en se reposant essentiellement sur la chorégraphie, ce qui interroge alors les limites de ce qui se danse sur la toile. Mes interventions sur le tissu se sont faites à mains nues au contact du tissu. Je suis ainsi allée à la recherche de moyens plastiques qui me permettaient de traduire le fait de se mouvoir à travers l'espace de la toile. Étymologiquement la choré-graphie est déjà en elle-même une sorte d' "écriture" qui témoigne de la présence d'une trace faisant ainsi l'objet métaphorique de l'écriture corporelle.

«La sensation, c'est ce qui est peint. Ce qui est peint dans le tableau, c'est le corps, non pas en tant qu'il est représenté comme objet, mais en tant qu'il est vécu comme éprouvant telle sensation[44].».

J'ai dû alors travailler autour d'un système graphico-pictural de retranscription des mouvements dansés. Les formes apparaissantes se substituaient au fur et à mesure à une partition pour la danse , c'est pourquoi je m'efforçais de peindre autour et à partir de ressentis. En me concentrant sur l'expression plastique des gestes, je me suis alors mise à composer la danse graphiquement en prêtant une attention toute particulière à la dimension instinctive de la gestuelle. Non pas tellement en jouant avec les rythmes du corps au hasard de l'inspiration charnelle mais en conscientisant ou du moins en contrôlant cet élan instinctif. Je me suis en somme tournée vers la voie de l'automatisme en peinture qui se retrouve entre autre dans la pratique picturale de Jean Degottex qui était notamment fortement influencée par la calligraphie orientale. On fait ici face à la présence d'une écriture qui signifie le mouvement du corps et qui contient l'énergie lyrique du tracé, le tout à l'intérieur d'une pulsion scripturale. Or en ce qui concerne la danse cette dernière engendre elle aussi une répétition de motifs dans l'espace.

«Ainsi, de même que la poésie libère de l'idiome en libérant la langue, la musique libère du bruit en libérant le son, la peinture libère du visible en libérant le visible, le geste dansé libère du corps en libérant le corps[45].»

Le corps lorsqu'il est livré à l'espace apparait comme un «lieu blanc» où vient prendre place l'aléatoire. Or cela n'est pas sans évoquer le "geste blanc" définit par Guillaume Apollinaire comme l'expression et la manifestation de l'être peignant renvoyant aussi à l'imaginaire de la page blanche et au défaut de mémoire.

---

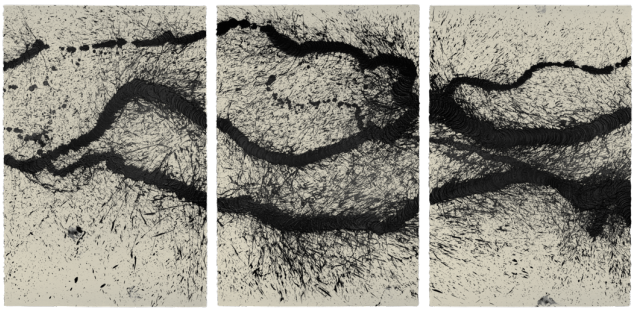
[44] Citation de Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, I, éditions de la différence, 1981.

[45] BOISSIERE Anne et de KINTZ Catherine, *Approche philosophique du geste dansé : de l'improvisation à la performance*,Centre d'étude des arts contemporains, Villeneuve-d'Ascq Nord, Presses universitaires du Septentrion, 2006, p.17.

Figure 26: Degottex Jean , *Médiagraphe (III)*, acrylique, encre de Chine/Papier/Toile, 150x100 cm,1973.

La plupart du temps la gestuelle informelle se trouve animée par un travail autour d'une maturation de la forme abstraite qui provient des visions qui habitent l'artiste. L'oeuvre de Fabienne Verdier propose justement une danse du pinceau qui donne vie à une coïncidence entre la peinture et l'écriture calligraphique autour d'un langage libre propre à la peinture abstraite. Cette dernière fait littéralement corps avec son pinceau en lui donnant intuitivement une orientation et parvient à révéler la dimension vibratoire de la matière picturale, en travaillant autour de la notion du vide. J'ai pour ma part, cherché à faire corps avec l'expérience picturale vécue par mon propre corps en me livrant à une traversée de la toile. Et cela en me perdant corps et âme sur la surface picturale en faisant resurgir une expérience intérieure intense. Par ailleurs, l'acte de peindre en dansant donne naissance à une expression vitaliste où la maîtrise spontanée de la matière picturale s'impose. J'ai alors essayé d'explorer l'intériorité propre à la quête de libération à tout formatage à laquelle aspire le danseur lui-même.

Figure 27: Fabienne Verdier, *Serie Walking - painting, Triptyque n° 05*, encre de Chine sur papier, "Moulin du Gué", 198 × 402 cm, 2013.



Cependant on pourrait aussi comparer la danse à la mise en œuvre d'une écriture de l'espace. Or un ouvrage comme *« Danses tracées: dessins et notations des chorégraphes »* (MAC, Marseille,1991), témoigne du travail des systèmes d'écriture du mouvement mis en oeuvre dans la culture de la danse occidentale, illustrant une textualité enrichie sous forme de partitions, de dessins, de croquis ou encore de notes.

Il est intéressant maintenant de concevoir les mouvements dansés et picturaux comme le processus d'une écriture en acte, là où en réponse à la métaphore valéryenne, Stéphane Mallarmé décrit la chorégraphie de la danseuse comme l'incarnation métaphorique d'une écriture corporelle.

«A savoir que la danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, ect., et qu'elle ne danse pas, suggérant par le prodige de raccourcis ou d'élans, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialogue autant que descriptive, pour exprimer dans la rédaction: poème dégage de tout appareil du scribe[46].»

2. Entre fusion, confusion et abstraction du corps peignant et des corps représentés:

Mon intention n'est pas tant de figurer plastiquement la danse mais de lui donner corps, à la fois par la présence de mon corps et par des moyens picturaux. Le travail que j'ai mené autour de la pratique d'une peinture dansée appréhende une esthétique aux allures transcendantales. Cela m'a surtout amené à mesurer la capacité du corps à l'art. Et vice-versa à comprendre que l'art se manifeste essentiellement par le mouvement du corps en tant que médium de l'expression psychique, tout en étant à la fois médium artistique et auteur d'une mécanique organique singulière.

[46] MALLARMÉ Stéphane, "Crayonné au théâtre", *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll."La Pléiade", 1945, pp.291-351.

Figure 28: Trisha Brown, *Untitled Set Bat three*, 2008.

La relation qui se tisse alors entre la danse et la peinture donne forme à une oeuvre picturale chorégraphique, ce qui renvoie assez directement au travail de Trisha Brown chorégraphe et plasticienne auteur de dessin-performance.

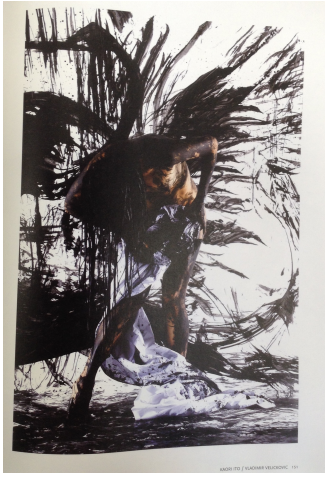
Tout d'abord la danse m'a révélé à mon propre corps que je n'avais pas toujours conscience d'avoir. La peinture me fit percevoir ce que je ne voyais pas jusque là, en parvenant à sentir la peinture avec le corps plus qu'avec les yeux. La rencontre corporelle s'est opérée à plusieurs niveaux, d'autant plus qu'il y a une présence redoublée du corps au sein de ma pratique à travers la question de la représentation du corps. En effet la performance amène à éprouver son propre corps et à vivre physiquement le moment or à force d'effectuer un certain nombre de mouvements similaires, le temps induit une certaine fatigue et modifie par là-même les gestes et les traces produites sur le support. Ici l'organisation des traces picturales traduit des «états de corps». Cependant cela ne m'a pas empêché de procéder selon un mode plus ou moins "compositionnel" *«Or la représentation est indispensable non pas à la danse - et encore, cela se discute - , mais certainement à la forme chorégraphique comme oeuvre.»*[47]

Je me suis alors penchée sur un travail collaboratif dans le cadre d'un duo pour une danse-peinture avec la performance *Duo peinture dansée, Double danse*, (7min23), 2018 (Illustration V et Annexe

[47] PAILLIER Laurent et VERRIELE Philippe, *Danser la peinture : pour une contre-histoire dansée de l'art*, photographies de Laurent Paillier, textes et entretiens de Philippe Verrièle, Lyon, Nouvelles éditions Scala, 2015, p.142.

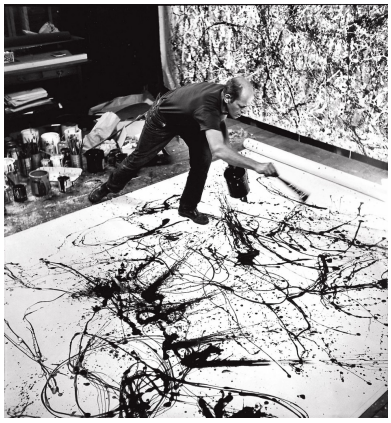
VII), réalisée à quatre mains au sein de laquelle les corps dansants et peignants se fusionnent et émergent au coeur de la peinture pour finalement en venir à se confondre avec les silhouettes représentées. Mais à titre comparatif, je pense notamment au projet qui se situe à la croisée de la danse et de l'art pictural, alors mené par la danseuse et chorégraphe japonaise Kaori Ito et le peintre Vladimir Veličković.

Figure 29: Vladimir Velickovic et Kaori Ito*, La représentation et le Mal,* chorégraphie et danse de Kaori Ito, scénographie et lumière de Laurent Pailler, Studio LB, Paris, 29 avril 2012.



Toutefois Jackson Pollock est le premier peintre issu de l'expressionnisme abstrait à avoir proposé une traduction physique du geste pictural, en transcrivant en peinture le mouvement d'une danse. La vitalité de Jackson Pollock donne à voir une saturation de corps sur la toile mais en ne percevant pas de suite ce qu'il fait tout comme le danseur. C'est donc seulement suite à une prise de distance qu'il devient alors possible pour lui de mesurer ce que le corps exprime, c'est-à-dire au moment où l'artiste tend sa toile au mur qu'il peut enfin y percevoir le sens. Je trouvais alors intéressant d'étudier ce que la danse apporte à la perception du monde physique et ce que la peinture peut exprimer de la danse. C'est par le biais de la peinture gestuelle, qui fait soit dit en passant référence au mouvement de l'abstraction lyrique, qu'il en découle un investissement corporel qui transparaît à travers l'expressivité du geste de l'artiste.

Figure 30: Jackson Pollock, *Rythmes d'automne (Number 30),*peinture émail sur toile , 266,7x526,8cm, Metropolian Museum, New-York, USA, 1950.



«En effet, lorsqu'on parle de mémoire de la danse, de conservation des oeuvres et des modes de transcription du mouvement, on oublie toujours que le seul danseur à avoir résolu cette fixation définitive du mouvement de manière graphique, c'est précisément Jackson Pollock, danseur que tous considèrent encore comme un peintre...»[48]

Figure 31: Rosemarie Castoro, *Foyer*, installation architecturale de panneaux de masonite enduits de gesso et striés de graphite, Broadway 1602 Harlem, New-York, 1971.

L'artiste peintre Rosemarie Castoro se faisait elle-même photographier devant ses panneaux en prenant des poses de danse en mêlant la peinture et l'acrobatie. Or ce n'est pas un hasard si elle affirmait que «Les peintures sont des réflexions. Elles sont les manifestations de la sexualité.».

[48] GUISGAN Philippe, «Pollock ou les états de corps du peintre», in revue *Déméter*, juin 2004, Université de Lille 3.

Figure 32: Bruce Conner et Edmundston Shea, *Sound of two hand angel*, impression à la gélatine argentique, collection de Tim Savinar et Patricia Unterman, 1974.

Bruce Conner avec son oeuvre *Sound of two hand angel* (1974) joue quant à lui avec le corps visible et le corps invisible de la silhouette érigée à la verticale, en capturant l'empreinte négative du corps et des mains, en leur donnant ainsi un aspect spectral, rappelant alors à la fois la posture du peintre et celle du danseur.

Figure 33: Christian Lapie, *«Des métamorphoses»,* bronzes et dessins, Galerie Placido, Paris, 2017.

Nous avons pu au sein de cette troisième partie comparer simultanément la poïétique du geste pictural et celle de l'image peinte. Et cela en définissant la peinture gestuelle comme l'objet d'une écriture du corps dans l'espace pictural. Par ailleurs, il était intéressant de distinguer les différents phénomènes qui s'opèrent autant sur le mode de la fusion, de la confusion et de l'abstraction, selon qu'il s'agisse du corps peignant ou des corps représentés.

IV. La durée intérieure/intime comme expérience esthétique:

«C'est que la Danse est un art déduit de la vie même, puisqu'elle n'est que l'action de l'ensemble du corps humain ; mais action transposer dans un monde, dans une sorte d'espace temps, qui n'est plus tout à fait celui de la vie pratique.[49]»

1. La musicalité comme source du mouvement:

J'ai alors considéré la danse comme le mariage du musical et du plastique en les alliant de pair au sein de mon travail. Et cela afin de confronter le rapport spontané au sonore et le lien d'essence qui unit la danse et la musique. C'est ainsi que j'ai intégré l'accompagnement musical et la présence d'une source sonore dans l'optique de donner une orientation à mes gestes. Dans la performance *Peinture dansée*, *Boléro* (14min22), Paris, 2018 (Annexe IV), je me suis laissée guider par le morceau de Maurice Ravel *Le Boléro* qui contient déjà en lui-même une impression inhérente de mouvements. En l'interprétant picturalement et en y laissant transparaitre volontairement la cadence du morceau en crescendo. Et cela à travers ma propre gestuelle, c'est pourquoi j'ai opté pour une accélération progressive de l'image filmée.

Figure 34: Wassily Kandinsky, *Fugue*, 129,5 x 129,.5 cm, Fondation Beyeler, Riehen/Bâle, 1914.

Il faut attendre l'année 1910 avec Wassily Kandinsky pour que le geste intègre le spontané et le hasard avec l'inauguration de l'abstraction lyrique. Au sein de ses toiles qu'il intitule tantôt

[49] VALÉRY Paul, *Philosophie de la danse*, *Oeuvres*, tome I, Gallimard, Paris, p.1391.

«composition» tantôt «improvisation», Kandinsky crée de toute pièce un « ordre polyphonique» qui convoque tout autant l'univers de la danse que celui de la musique. Or la naissance de l'abstraction participa à la libération du corps en suscitant l'apparition d'un nouveau répertoire de gestes.

«De la même manière qu'en musique ou en peinture, il n'existe pas de «résonance laide» ni de «dissonance» extérieure, c'est-à-dire que de même que dans ces deux arts toute résonance ou consonance est belle lorsqu'elle procède de la nécessité intérieure, de même, bientôt, dans la danse la valeur intérieure de chaque mouvement sera ressentie et le beau intérieur remplacera le beau extérieur. Cette danse de l'avenir, élevée au niveau de la peinture et de la musique actuelles, deviendra instantanément susceptible de concourir, en tant que troisième élément, à la composition scénique, qui sera la première oeuvre de l'art monumental. La composition scénique comportera tout d'abord ces trois éléments : 1.mouvement musical, 2. mouvement pictural, 3. mouvement chorégraphique. Après ce que j'ai dit ci-dessus de la composition purement picturale, il sera facile de comprendre ce que j'entends par le triple effet de mouvement intérieur (=composition scénique)[50].»

Une musicalité mouvante et expressive éveille des sensations. La musique se présente pour ma part comme une source essentielle induisant des mouvements engagés producteurs de traces que je cherche à fixer sur la toile. L'expérience sonore constitue donc en quelque sorte l'objet d'une palette car je m'applique à traduire avec des gestes la sensation que me suscite la musique. Car quelque part le geste dansé est lié intrinsèquement dans sa spontanéité à la musique qui rend alors mes gestes présents. Bien que l'œuvre chorégraphique est susceptible à l'inexactitude de la trace[51] cette dernière se présente comme partition offrant un cadre qui rythme et stabilise l'œuvre.

«(La musique) forme d'abord la structure de l'espace dans la quelle le mouvement dansant peut se produire. L'espace optique est l'espace du mouvement finalisé, qui est dirigé et mesuré, l'espace acoustique est celui de la danse [...] De même que la vision, l'audition, le toucher sont en interrelation les uns avec les autres, le sentir est lié par une relation interne au mouvement vivant.[52]»

---

[50] KANDINSKY Vassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, 1912.

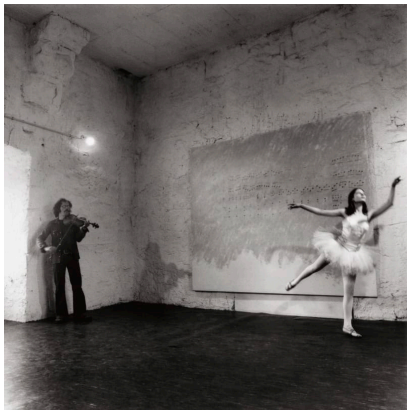
[51] POUILLAUDE Frédéric, *Le désoeuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'oeuvre en danse*, Paris : J. Vrin, 2009.

[52] ROUGET Gilbert, *La musique et la transe, Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, préface de Michel Leiris, Gallimard, Paris, 1980.

La reprise d'une oeuvre est déjà en elle-même mise en oeuvre de la mémoire, ce qui m'a amené à travailler l'œuvre de l'intérieur et à l'intérieur du cadre constitutif de l'œuvre[53]. Les signes sonores ont eu une influence me concernant n suscitant chez moi un panel de gestes. En effet, la musique vient se greffer à la performance non pas tellement pour combler un quelconque silence qui renvoie à la nature muette de la peinture mais pour participer d'autant plus à l'animation de l'œuvre à travers la mise en oeuvre d'une chorégraphie. Parallèlement à une évolution du corps dans l'espace il se créée au fil des mouvements émis par les gestes des formes et des textures sur le dessus de la toile en tissu autour d'un rythme intérieur et d'une perception des mouvements naturels «L'émergence du geste libre renouvelle la problématique de l'expression en art dont on faisait jusqu'alors le privilège de la musique, dans sa dimension non représentative (...) La danse prend le relais de la problématique musicale de l'expression[54]. ».

Le contour musical m'inspire la plupart du temps des images, elle suscite une dimension représentative que à mon sens, seule la danse peut rendre vivante et la matière picturale visible. Toutefois avec la performance *Danse des voiles* (8min48), 2018 (Annexe VI), je me suis livrée à une autre manière de faire en tentant de libérer la danse de sa dépendance vis-à-vis du motif musical et en expérimentant autour du silence. A ce sujet Loïe Fuller déclarait : «Une grande danseuse n'a pas besoin de musique, car la musique la limite dans ses mouvements et ce n'est pas la liberté entière[55]».

Figure 35: Jannis Kounellis, *Da inventare sul posto (À inventer sur place)*, performance, 1972, Documenta V, Kassel 1972.



[53] DERRIDA Jacques, «Le parergon», in *La Vérité en peinture,* Paris, Flammarion, 1978, p.44-168.

[54] BOISSIERE Anne et de KINTZ Catherine, *Approche philosophique du geste dansé : de l'improvisation à la performance*,Centre d'étude des arts contemporains, Villeneuve-d'Ascq Nord, Presses universitaires du Septentrion, 2006, p.10.

[55] FULLER Loïe, *Ma vie et la danse. Autobiographie, Théorie de la Danse*, Paris, Éditions l'Oeil d'or, coll.« Mémoires & miroirs» 2002, p.172.

D'un autre côté, il se trouve que l'intervention musicale peut parfaitement guider le danseur pour la création spontanée de mouvements comme c'est le cas avec la performance *Da inventare sul posto* (1972) de Jannis Kounellis, où improvise un violoniste et une ballerine devant une toile de l'artiste. Ici il s'opère alors un véritable dialogue entre la peinture, la danse et la musique.

2. L'enregistrement de la performance dansée le corps-archive entre oeuvre-atelier et oeuvre-finale:

La performance autour d'une danse improvisée peut s'émanciper du présent de l'action que par le biais d'une reproduction mécanique. Et l'enregistrement filmique semble lui seul en mesure d'assurer la survie de l'œuvre chorégraphique. L'enregistrement vidéo de l'œuvre dansée ou de la performance une fois filmée propose un processus de mémorisation. Cela renvoie au concept de «corps-caméra» pour reprendre l'expression qu'utilise Sophie Delpeux pour définir la pratique de certains artistes des années 1960 et 1970 faisant alors de leur propre corps « une surface sensible, à la fois image et productrice d'images[56] ». Maintenant de nombreux peintres se sont vu adopter une démarche chorégraphique au sein de leur pratique à travers l'inscription du mouvement par le biais d'une matérialisation sur la toile ou encore par un enregistrement de leurs actions artistiques faisant alors partie intégrante de leur processus de création. Or certains d'entre eux ont eu l'occasion de pouvoir présenter leurs performances simultanément à un public, ou alors de conserver une trace de leur performance (que ce soit en optant pour la vidéo ou la photographie comme témoin de l'action performative). Il est important de mesurer l'écart qui s'instaure entre ces deux manières d'oeuvrer et qui plus est lorsque la pratique artistique est de nature éphémère et qu'elle engage la mémoire corporelle kinesthésique. Elle n'est d'ailleurs pas toujours forcément réalisée dans la perspective d'être confronter à un rapport avec un public. Elle peut toutefois faire l'objet d'un mode singulier de transmission et de conception mémorielle propre à l'archive «Toute matière conserve en sa forme la mémoire d'un vécu. Le souvenir d'un contact, d'un geste[57]» Maintenant la volonté de promouvoir une forme vivante de transmission liée à une performance passée à défaut d'une prestation live n'est pas anodine. Car elle témoigne de l'intention qu'affiche l'artiste envers son oeuvre à savoir d'en conserver une trace le plus souvent par le moyen d'un enregistrement numérique, en considérant ce

[56] DELPEUX Sophie, *Le Corps-caméra, le performer et son image*, Paris, Textuel, 2010 p. 145.

[57] Citation tirée de l'ouvrage de CELANT Germano, *Penone, ni Penone*, Édition Electa, Milan, 1989.

dernier comme une manifestation directe de l'œuvre. À travers l'enregistrement, la performance dansée échappe au simple statu d'événement et devient un art autographique multiple. Tout compte fait, cela constitue en quelque sorte l'objet d'une archive en acte où le corps devient une archive vivante et créé un espace de réécriture de l'œuvre. Or la notion de «reenactment»[58] permet justement un renouvellement des modalités de présentation de l'œuvre qui se situe entre les actions de performer, enregistrer et répéter[59]. Cependant la pratique de réitération est bel et bien inscrite dans la tradition de la danse et participe à la construction du sens de l'œuvre qui évolue au fil de la performance. La chorégraphie ne se limite pas au moment de la danse mais sa temporalité dépasse l'instant même de la performance. Je me suis alors moi-même servi de ressources numériques pour enrichir mon travail autour de la performance danse-peinture.

Figure 36: Bruce Conner, *Breakaway*,16mm, film noir et blanc, Collection SFMOMA,1966.

Au sein du montage vidéo de l'enregistrement de mes deux performances *Peinture dansée*, *Boléro* (14min22), 2018 (Annexe IV) et *Peinture dansée*, *Clair de lune* (9min57), 2018 (Annexe V), j'ai choisi de jouer avec l'effet d'accélération des images animées afin de parvenir à une fixation des mouvement. Et cela à la fois par la peinture et par la caméra et aussi pour accentuer l'aspect dansé de la gestuelle . C'est par ailleur ce que l'on retrouve chez Bruce Corner dans le film *Breakaway* qui met alors en scène la danseuse Toni Basil.

[58] LEPCKI André, «Body as Archive: Will to Re-enact and the Afterlives of Dances», in Dance Research Journal, vol.42, n°2, hiver 2010, p.28-48.

[59] JONES Amelia et HEATHFIELD Adrian, *Perform, Repeat, Record: Live Art in History,* Bristol et Chicago, Intellect, 2012.

Figure 37: Gina Pane, *Azione Sentimentale*, dans un coffret en toile bleu gris : 16 photographies noir et blanc collées sur carton signées et numérotées, encre de Chine sur papier, épreuve gélatino-argentique, 1973.

J'ai souhaité me référer à l'action de Gina Pane réalisée à la Galerie Diagramma à Milan faisant symboliquement acte de communion féminine et cela pour la poétique qu'il en émane et parcequ'elle fut surtout conservée par une série de photographies illustrant le processus de création de l'artiste. J'ai alors moi-même pris le soin de conserver quelques photographies instantanées en noir et blanc tirées au Polaroïd afin de rester fidèle à l'esthétique contrastée propre mon travail en peinture. Les photographies donnent alors à voir un corps médium, elles captures des moments clés de la performance. Or j'ai voulu travailler autour du geste artistique et de sa mise en image, autrement dit en confondant différents modes de représentation, celui de la performance éphémère et celui de l'image pérenne. J'ai aussi souhaité donner à voir une mise en présence instantanée du processus de l'œuvre en train de se faire renvoyant entre autre aux performances du Body Art.

Figure 38: Yoko Ono, *Œuvre découpe (Cut Piece)*, performance interprétée par Yoko Ono, Carnegie Recital Hall, New York, 1965.

L'*Œuvre découpe (Cut Piece)* renvoie à la performance interprétée pour la première fois par Yoko Ono au Carnegie Recital Hall à New York en 1965. L'artiste conviait et invitait le public à venir découper un morceau de sa robe avec des ciseaux, en signe de paix. Or cette performance qui se veut pacifique et emblématique fait partie des évènements dits de «*reenactment*», dans la mesure où cette dernière a été sujette à de nombreuses reconstitutions. L'objet-robe fait pour moi aussi pleinement partie de mes performances, en incarnant le corps dansant. Mais plus encore en tant que robe-toile, cela me permet alors de me confondre avec et d'entrer en quelque sorte dans la toile.

J'ai aussi eu recours dans la *Danse des voiles* (8min48), 2018 (Annexe VI) à une captation vidéo simultanée en la projetant sur la toile et en la superposant à l'action elle-même. Il apparait à l'intérieur une sorte de mise en abîme de corps, où le corps dansant, le corps projeté et le corps peint se rencontrent simultanément mais de manière tout à fait hasardeuse.

> «Par-delà l'invention, chaque mouvement est responsable du contexte dans sa totalité, de ce qui précèderait comme de ce qui suivra. Nous n'anticipons pas une action, le dispositif est ouvertement révélé sans pour autant être exécuté avec une énergie voyante qui le détacherait du tout. Chaque mouvement est le dernier. C'est aussi l'amorce du suivant. Le passé est relié à l'avenir par une fraction de temps qui s'isole clairement des deux autres[60].»

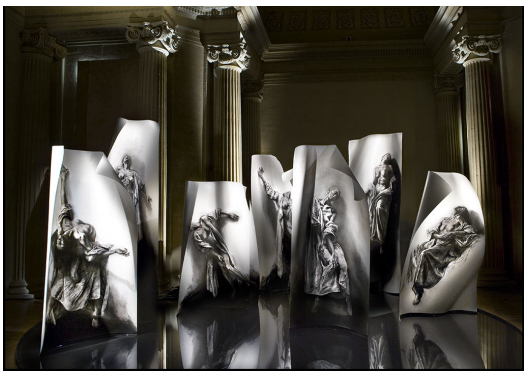
3. Une exposition chorégraphiée entre suspension et projection:

En ce qui concerne le mode de présentation de la série *Apparitions* (Illustration 2), j'ai fais le choix dans le cadre de mon travail d'installation de disposer l'ensemble de mes toiles dans la salle qui leur été alors dédiée pour leur exposition pour ne pas dire une "expeausition", en les suspendant à des fils. Or cette manière de les présenter pouvait renvoyer au fil de la destinée, où l'art incarne le flux énergétique qui relie ces pièces à "la vie qui ne tient souvent qu'à un fil" ou encore au passage entre deux mondes connotant ainsi le phénomène d'élévation qui donnait alors l'impression de relier mes

[60] BROWN Trisha, «Un mystère concret», texte inédit traduit de l'anglais et révisé en 2011 par Denise Luccioni, *Le Bulletin du Centre national de danse contemporaine d'Angers*, n°5, janvier 1990, numéro spécial «XXe Anniversaire de la compagnie Trisha Brown», n.p.

toiles à un au-delà. Or cet idée d'envol renvoie aussi à l'univers de la danse. Car en effet je voulais entretenir et faire ressortir la dimension dansée par le biais de mon installation. En offrant au spectateur un parcours et une ballade chorégraphique au coeur d'un labyrinthe constitué de toiles blanches planant en apesanteur ,en proposant ainsi un cheminement tactile au coeur de mes oeuvres. De plus cela m'évoqua la série d'Ernest Pignon-Ernest, elle-même inspirée de l'œuvre de Michelangelo Merisi da Caravaggio Le Caravage, intitulée *Les Extases* (2010), où se dressent à l'intérieur d'une église les portraits de femmes mystiques chrétiennes réalisés à la pierre noire sur des feuilles à dessin grandeur nature. Je trouvais alors fascinant le caractère charnel que pouvaient endosser les feuilles de papier courbées, où le papier devient peau et la peau devient tissu, mimant ainsi par là le mouvement de ces corps extasiés à travers la représentation d'un jeu de drapés. Ainsi j'ai tenté de combiner à la fois les mouvements de mon propre corps et ceux des corps que j'ai cherché à faire émerger de la peinture et de l'encre, dont j'ai volontairement limité le traitement des couleurs aux teintes noire et blanche car je souhaitais travailler autour d'une représentation très contrastée voir saturée.

Figure 39: Ernest Pignon-Ernest, Les *Extases,* série dessins papier, pierre noire, Chapelle des Carmélites, musée d'Art et d'Histoire de Saint-Denis, 2010.



J'ai alors accordé une certaine importance au dispositif de présentation de l'œuvre en travaillant autour d'une mise en scène en mêlant à la fois la suspension et la projection. J'ai cherché à mettre les mouvements en relief par un dispositif de projection dédoublant le corps peignant, en me servant du tissu comme surface de cette projection faisant ainsi de la toile blanche et de mon corps en mouvement une fois confondus, un espace de projection à la manière d'une toile vivante. L'idée était pour moi de constituer une projection à l'oeuvre. J'ai aussi voulu travailler autour du prolongement

de la performance dansée en imaginant un mode d'exposition adapté qui permettrait de laisser une trace matérielle et cela en réponse aux propos de Merce Cunningham qui avance que:

> «La danse ne donne rien en retour, ni manuscrit à garder, ni peintures à mettre au mur ou même à exposer dans des musées, ni poèmes à publier ou à vendre, rien sauf cet instant fugace, unique, où vous vous sentez vivre[61].».

Je me suis donc intéressée à l'exposition d'une oeuvre qui serait performative par la mise en exposition de traces. Ainsi j'ai souhaité quelque part participer à une réinvention du format de l'exposition de type muséal par le chorégraphique[62]. En terme de scénographie, j'ai alors tenté de jouer avec les propriétés du médium textile en partant du drapé afin de reconstituer l'objet d'une danse.

Jean-Luc Nancy a par ailleurs mené une réflexion sur le corps et sur la danse, en définissant le mouvement de l'existence comme le mouvement qui unit l'âme et le corps. Et cela en mettant en évidence qu'exister revient à la fois à être exposé au monde par notre extériorité corporelle et à être au monde par notre conscience « l'être [s']expose et qu'il est en même temps exposé[63] ».

Enfin il me semblait indispensable d'évoquer au coeur d'une dernière partie, la durée intérieure comme temporalité du processus de création relevant de l'intime et cela en qualifiant cette dernière comme l'objet privilégié d'une expérience esthétique. Dans la mesure où d'autres facteurs sensibles sont entrés en jeu tel que le rôle de la musicalité comme source d'inspiration, impulsion et cadre pour peindre. De plus cela me donna aussi l'occasion d'aborder la question de l'enregistrement de la performance dansée à travers le concept du "corps-archive", parallèlement à la dimension du *work in progress* de "l'œuvre-atelier" en train de se faire.

---

[61] CUNNINGHAM Merce, *Changes:Notes on Choregraphy,* New-York, Something Else Press, 1968, n.p; trad de l'anglais (États-Unis) par M. Dachy, Change, n°41, *l'Espace Amérique,* mars 1981.

[62] En référence à *«Une exposition chorégraphiée »* exposition organisée par Mathieu Copeland à la Kunst Hall de Saint-Galle en Suisse (1er décembre-13 janvier 2008) et à la Ferme du Buisson à Marne-la-Vallée (8 novembre-21 décembre 2008).

[63] DESCARTES René cité par FISCHER Miriam , (p.156), NANCY Jean-Luc: *la danse comme pensée* in A la rencontre de la danse contemporaine, porosités et résistances, sous la direction de Paule Gioffredi, L'harmattan, Paris, 2009.

Illustrations des travaux et oeuvres personnels:

Illustration 1

Célia Roulet (Celiangessence), *Les Mille et Une Mains négatives*, installation, tissu, carton plume, peinture acrylique, photographies noir et blanc, exposition collectif Exhib'Art, La Demeure des Artistes, 24 rue de Lappe, 75011 Paris, 10-16 juin 2016.

Illustration 2.

Célia Roulet (Celiangessence), *Apparitions*, série de toiles en tissu et carton plume, peinture acrylique noire et blanche, vernissage Celiangessence, Le Cinq Beaubourg, 2016, Paris.

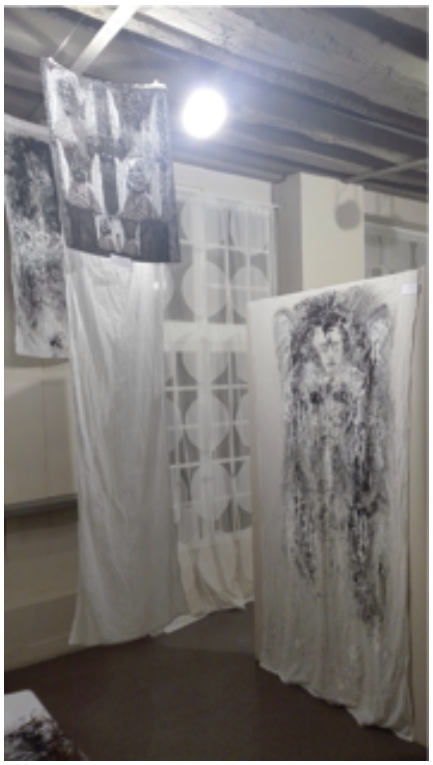


Illustration 3.

Célia Roulet (Celiangessence), *Peinture dansée*, *Boléro et Clair de lune*, chute de dentelle, peinture acrylique noire et blanche, gesso, pigment noir, crème corporelle, Espace de création ateliers le 100ecs, Paris, 2018.

Illustration 4.

Célia Roulet (Celiangessence), *Danse des voiles*, série de photographies tirées de la performance danse-peinture, École des arts de La Sorbonne, Paris, 2018.

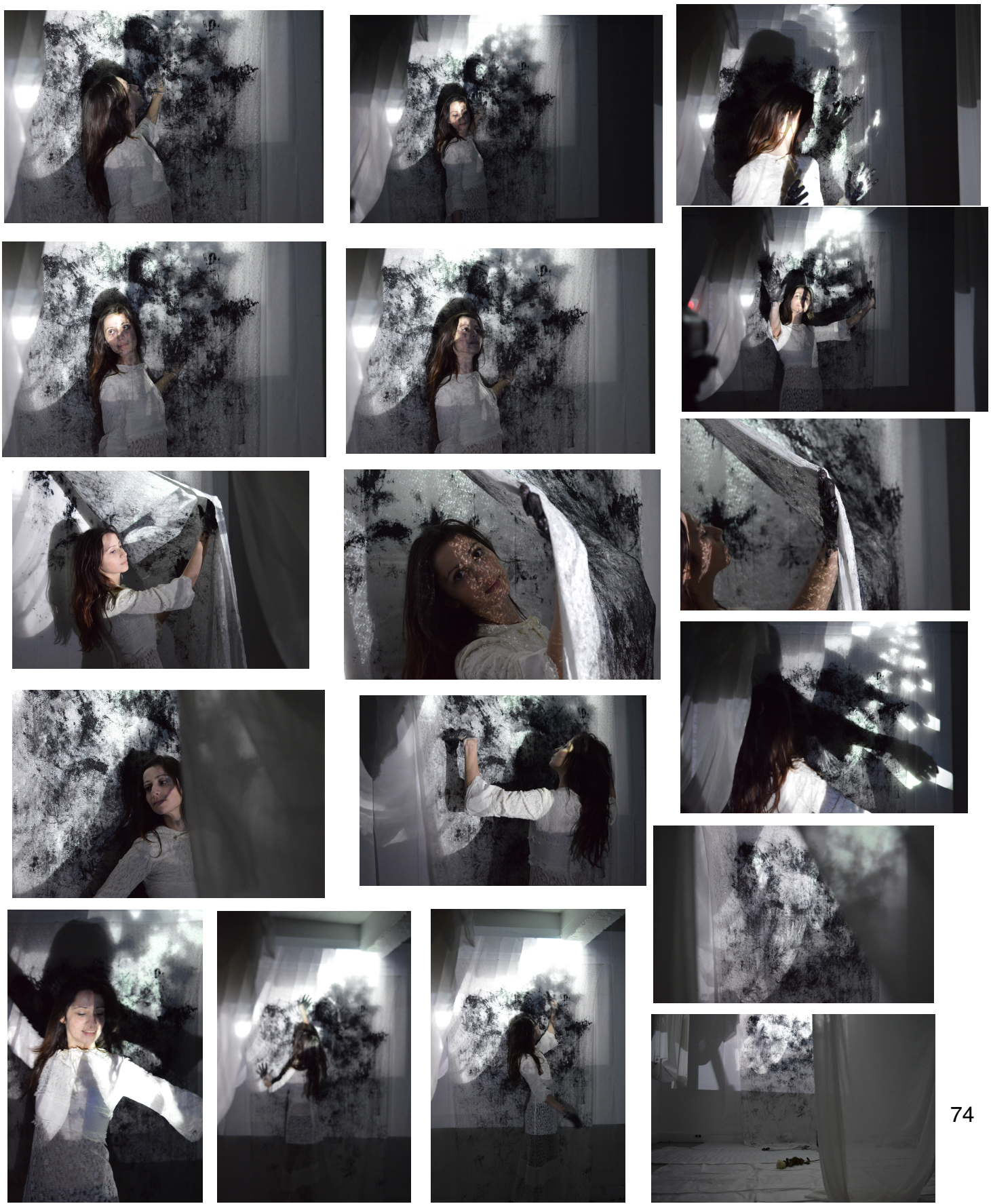


Illustration 5

Célia Roulet (Celiangessence) et Ersilia Severo, *Duo peinture dansée, Double danse*, Espace de création le 6b, Saint-Denis, 2018.

Transposition didactique:

Ce faisant j'ai réfléchi à une possible mise en relation de l'objet de ma propre recherche parallèlement aux extraits du programme d'enseignement des arts plastiques en reprenant les questionnements du cycle 4. Or cela coïncide notamment avec les entrées suivantes: **« L'œuvre, l'espace, l'auteur, le spectateur**» qui interroge justement « **La relation du corps à la production plastique**: l'implication du corps de l'auteur, les effets de gestes indiciels et visuels obtenus, la lisibilité du processus de production et de son déploiement dans le temps et l'espace. Des traces visibles, le corps comme prolongement de l'outil, la performance » ainsi que « **L'expérience sensible de l'espace de l'œuvre**: les rapports entre l'espace perçu, l'espace ressenti et l'espace représenté ou construit: l'espace et le temps comme matériaux de l'œuvre, la mobilisation des sens; le point de vue de l'auteur et du spectateur dans ses relations à l'espace, au temps de l'œuvre, à l'inscription de son corps dans la relation à l'œuvre ou dans l'oeuvre achevée. ».

Maintenant si je devais concevoir un cours qui reprendrait le fond de ma propre problématique, je veillerais tout d'abord à sensibiliser les élèves en les amenant à découvrir « la peinture au toucher », autrement dit à explorer avec eux la matérialité en peinture et la dimension tactile et sensorielle des œuvres. Et puis dans un deuxième temps, je les initierais à une activité tactile en les aidant à mettre leur propre corps à l'épreuve. Il s'agirait alors de proposer une séquence d'expériences picturales à partir des mouvements intérieurs des élèves afin qu'ils prennent pleinement conscience de leurs perceptions corporelles au cœur de l'acte de peindre. Dans l'idéal, j'aurais souhaité leur montrer les correspondances qui peuvent se tisser entre le tissu, le corps et le mouvement. Cela reviendrait donc à mettre en place un dispositif particulier, où le corps serait en mouvement dans l'espace tout en étant au contact de différentes matières. Et cela afin que les élèves puissent ensuite transposer leurs propres sensations via l'expérience plastique, à partir d'une approche sensorielle liant une pratique à mains nues et parfois outillée à l'intérieur d'une gestuelle tantôt spontanée tantôt maîtrisée.

Par ailleurs, je me suis référée au dossier pédagogique intitulé « L'étoffe de l'art » de Natacha Petit, Professeur d'arts plastiques et Ingénieur de Formation Continue du 2nd degré à l'Académie de Rouen, qui mena une réflexion autour de la question de l'étoffe en l'inscrivant dans les différents

axes des programmes de collège et de lycée: http://arts-plastiques.ac-rouen.fr/APL/BEF_Evreux_files/L'étoffe%20qqde%20l%27art.pdf.

Il est alors intéressant de voir avec les élèves que le corps et la gestuelle de l'artiste entrent en jeu dans la production de l'œuvre, en laissant transparaître des effets signifiants révélant un certain processus de création. Démontrant ainsi qu'une œuvre d'art peut faire l'objet d'une action artistique et que la démarche peut primer sur le résultat en faisant acte de création. Or si je devais présenter aux élèves une référence artistique, je m'attarderais sur les oeuvres de Jackson Pollock qui à travers l'acte de peindre laisse des traces de ses gestes picturaux, en investissant l'ensemble de la surface de la toile, le tout en pratiquant une chorégraphie à même la toile. L'idée serait alors de proposer un projet plastique qui mette en question par la pratique la notion de trace, en faveur de l'intention de mettre en lumière la présence du corps, par la gestuelle de l'auteur. Ce qui amènerait en outre les élèves à se livrer à une expérience sensible qui consisterait à peindre avec les mains, pointant ainsi avec eux l'importance de la mise en mouvement. Ce serait aussi l'occasion de les sensibiliser plus particulièrement à l'expression de la danse, notamment en se référant au thème de la représentation de la danse dans l'histoire de la peinture.

Mais il serait avant tout question d'amener les élèves à comprendre que le corps et la gestuelle de l'artiste sont des éléments significatifs dans l'œuvre. En leur montrant en quoi le corps de l'artiste peut lui-même laisser des effets indiciels dans la production de l'œuvre et en quoi l'œuvre d'art peut se manifester par une attitude rompant avec l'idée d'une oeuvre pérenne. Car dans l'art contemporain, le corps de l'artiste est souvent impliqué dans la création artistique comme un instrument pour la réalisation d'œuvres et cela en mobilisant des mouvements corporels pour donner forme à une composition. De plus, il serait bon de montrer qu'il peut y avoir une certaine maîtrise de procédés ou de savoir-faire, bien que le hasard soit très présent au sein de la démarche artistique.

«C'est chez les tout petits que doit commencer l'éducation des sens. Grâce à elle, nous aurons des générations plus sensibles aux manifestations artistiques, et en même temps plus aptes à les juger. Les simples théories ne suffisent pas pour éduquer la jeunesse, elles doivent être contrôlées et enrichies par les expériences...[64]»

[64] DALCROZE Émile Jacques, *Souvenirs. Notes et critiques*, Neuchâtel et Paris, Éditions Victor Attinger,1942, p.159.

De plus, il serait intéressant d'aborder la notion de «narration visuelle» à travers l'acte de présence de l'écriture dans l'art. Cela nous conduirait aussi à questionner la rencontre des arts plastiques avec l'écriture. Car l'art fut originellement et intrinsèquement malgré lui intimement lié à des sources textuelles provenant par ailleurs initialement des Saintes-Écritures. Il serait bien de réfléchir autour de la liaison toute particulière qu'entretient la production plastique avec la création littéraire, voir poétique et cela en faisant fusionner et en comparant la pratique du plasticien, à celle de l'écrivain. Et cela parallèlement à la relation qui se joue entre l'écriture et l'art par rapport à la notion de "graphie" qui d'une part relève d'une représentation écrite et d'autre part d'une représentation picturale et plus largement plastique. Car faire de l'écriture un médium artistique et œuvrer à partir de la matérialité de l'écriture revient à faire travailler les élèves autour de différents types de langages artistiques. Autrement dit cela permet aux élèves de se familiariser avec la notion même de «narration visuelle», en la leur présentant, non plus seulement comme faisant l'objet d'une traduction d'histoires en images mais comme un médium artistique propre faisant lui-même œuvre. Car au fond l'essence de l'écriture ne renvoie t-elle pas à une forme de dessin, pour ne pas dire de dessein? Et l'écriture n'est-elle pas finalement un moyen privilégié qui permettrait de passer de la vie à l'art et de l'art à la vie? Or il est certain qu'une maîtrise commune de quelques gestes est nécessaire à chacun des deux arts. Autrement dit il serait aussi essentiel d'inciter les élèves à dessiner et à écrire simultanément autour de leurs productions en les amenant progressivement à travailler sur les différentes écritures possibles tout en les encourageant à en inventer de nouvelles selon divers registres à la fois sémantique et plastique. Et donc il serait judicieux de veiller à ce que leur conception plastique de la narration visuelle soit accompagnée de l'écriture quelle qu'elle soit et cela afin de les aider à mettre en mots leurs idées avant même qu'ils ne les traduisent en images. Maintenant ceci dit cela nous conduirait à évaluer la place cruciale qu'accordent certains artistes en faveur de l'écriture qui pour la plupart d'entre eux correspond métaphoriquement à l'esquisse même de leur projet artistique. Car c'est en revisitant la narration visuelle et en renouant indirectement avec la tradition de "l'Ut Pictura Poesis" que certains artistes témoignent du fait qu'ils soient restés attachés à la pratique de l'écriture et cela en lui vouant un rôle essentiel au coeur de leur démarche artistique. L'écriture offre alors à la fois une certaine mise à distance et fait d'un autre côté présent d'une grande intimité.

Ainsi en étant tout aussi bien productions plastiques que créations poétiques, certaines oeuvres plus que d'autres naîtront à partir de textes qui accompagneront les images. Et dans certains cas ces mêmes images à leur tour serviront les textes qui leur seront adjoints autrement dit, ils se répondront à l'intérieur d'une relation réciproque. Maintenant il est intéressant de voir transparaître de nos jours un nouvel attrait pour l'écriture notamment chez des artistes d'art urbain comme les acteurs de la scène des "calligraffitis". Ainsi l'écriture peut relever à la fois d'une source d'inspiration et devenir matière même en se substituant et en s'alliant à la dimension plastique. En tant que composante centrale et intégrante de l'objet d'art et qui plus est en faisant ainsi des artistes de véritables auteurs. Pour ainsi dire l'écriture peut se présenter et se concevoir comme un médiateur sensible pouvant refléter toute la poésie d'une oeuvre et concentrer la poeïtique toute entière d'un art.

Ce sera alors l'occasion d'exposer aux élèves la diversité des formes d'écriture au sein des arts et notamment dans le champ de la danse. En leur faisant prendre connaissance du rôle des systèmes de notation en danse utilisés tantôt comme support d'apprentissage dans l'enseignement de la danse et tantôt comme outil de mémoire dans le processus de création. Et cela dans l'intention de leur prouver qu'il est possible d'écrire la danse en l'illustrant par des symboles et des dessins traduisant les mouvements dansés dans l'optique de reconstituer les mouvements à partir d'images. Enfin il s'agira de sensibiliser les élèves en leur faisant prendre conscience que tout individu est auteur d'une écriture corporelle et qui plus est lorsqu'elle rencontre un médium plastique comme la peinture.

Conclusion:

Au cours de cet écrit je me suis donnée pour fil de pensée de questionner la relation que nous tissons au monde visible et invisible par le recours à la création plastique et du geste par lequel le corps dialogue avec l'espace qui l'entoure. J'ai donc pour ainsi dire tenté d'entrer dans l'écriture du geste dansé et du geste peint en écrivant autour de la rencontre qui s'opère entre la peinture et la pratique picturale. Car la danse et la peinture sont au fond intiment liées au geste et les motifs dépeints par le corps résultent finalement de la mise en oeuvre d'une écriture dansée. Par ailleurs les recherches qui accompagnent ma pratique expérimentale précisent justement un travail recentré autour du geste et du mouvement en accordant une place privilégiée au thème du corps dansé parallèlement au champs des arts plastiques. J'ai alors pour ma part cherché à montrer que l'expérience esthétique qu'elle se manifeste sous la forme dansée ou picturale à travers le mouvement spontané nous permet de vivre pleinement une pratique artistique. Maintenant force est de constater que l'art de nature corporel nous dépayse mais la plupart du temps nous ramène à notre propre subjectivité, en écho à notre histoire personnelle. Autrement dit, il est capable d'éveiller en nous notre propre conscience, voir notre inconscient, en nous abandonnant à nous-mêmes. Or au fil de mes expérimentations je me suis rendu compte que le tissu apparaissait comme un révélateur nous renvoyant à notre propre image de nous-même. Il est en effet doté d'un rôle de médiateur entre notre vie spirituelle et notre vie sensible, car il est en capacité de faire à la fois réfléchir et ressentir des émotions. J'ai essayé de montrer en quoi le tissu pouvait jouer au fond ce rôle en procurant l'occasion-prétexte d'une expérience intime. Et cela en m'appuyant sur divers témoignages d'artistes tel que Jackson Pollock : «L'artiste moderne, me semble-t-il, travaille et exprime un monde intérieur; en d'autres termes, il exprime l'énergie, le mouvement et d'autres forces intérieures.[65]».

Je me suis alors questionnée à propos de la parenté qu'il existe entre la danse et l'art de la performance depuis le 20e siècle, et cela en étroite relation avec les expérimentations liées à l'art contemporain, car bon nombre d'artistes se sont vus pratiquer à la fois la danse et les arts plastiques en parvenant à rapprocher l'art de la vie. L'histoire de l'abstraction ne s'expliquerait guère sans la libération du corps en mouvement qui s'est opérée au cœur de la danse en trouvant au sein des arts

[65] Citation de Jackson Pollock dans l'ouvrage de NAMUTH Hans, *L'atelier de de Jackson Pollock,* Éditions Macula, Pierre Brochet.

visuels un nouveau registre de gestes. Pour étudier le sujet je me suis tout particulièrement référée à l'exposition *Danser sa vie art et danse de 1900 à nos jours* qui recense la rencontre qui s'est faite au cours du 20e siècle entre performeurs et plasticiens. Et c'est parallèlement en découvrant le travail de Claire Suire peintre, orthophoniste et art-thérapeute auteur de la méthode de la Peinture Sensorielle, co-fondée en 2006 avec la danseuse et chorégraphe Nien Mari Chatz, que j'ai à mon tour tenté de « faire participer le corps en mouvement à l'acte créateur de peindre ».

Or l'ensemble de mes productions font plus d'une fois corps avec le support textile. Toutefois j'ai voulu mettre ces derniers en mouvement en leur rendant une certaine autonomie, par le biais de mises en scènes particulières et plus généralement à travers une représentation frontale de corps peint, les faisant comme sortir de la surface plane pour leur donner un semblant de chair. Pour cela j'adoptais une mise en oeuvre éclectique à travers plusieurs écritures picturales. En effet je me suis livrée à une expérimentation plastique en ayant recours à différents gestes faisant ainsi de la peinture une sorte de jeu d'enfant. Je me suis donnée pour fin de vivre la peinture non seulement à travers ma pratique personnelle mais aussi intérieurement par le biais de la gestuelle de mon propre corps. J'ai en fait cherché avant toute chose à restituer l'essence de la peinture en réfléchissant autour de la manière dont j'allais laisser une trace de l'énergie de mes propres gestes, en donnant libre cours à mes impulsions et en faisant confiance à mon intuition plastique. Maintenant c'est au cœur de cette double expérience de la rencontre du corps dansé et de la peinture qu'est née en moi l'envie de révéler les dessous du processus de création, en entrant métaphoriquement dans l'intimité de la mise en œuvre de mon propre corps et en considérant le geste extériorisé comme un écho du geste intérieur. Le tout en envisageant une écriture corporelle comme système d'écriture relevant de la danse. J'ai alors trouvé dans l'étoffe le moyen privilégié pour donner corps à une "danse picturale". Je souhaitais travailler au coeur d'une transdisciplinarité en questionnant les limites entre la danse et la peinture, deux disciplines universitaires dont la différence reste ténue. Car là où la performance est considérée comme objet d'étude des arts plastiques, la danse elle est reliée aux arts du spectacle. Or il m'importa de montrer le moment où la peinture devient danse et cela en explorant une peinture gestuelle. Je me suis donc intéressée au processus corporel engagé à travers la fusion du corps et de la matière picturale, de cette rencontre est née une écriture de l'intime qui transparaît à travers une calligraphie corporelle mouvante. Le rapport que pouvait alors entretenir le corps face au support m'intriguais, dans la mesure où il pouvait questionner plastiquement parlant le

phénomène de repentir. J'ai donc trouvé intéressant de travailler autours du geste pulsionnel en mettant en lumière la transparence de ce dernier qui témoigne de l'état d'âme et de la présence du corps de l'auteur par le biais de l'empreinte corporelle. Cela revenait ainsi à dévoiler l'autopoïétique du geste pictural tout au long du processus de création dans le processus de création artistique. C'est ainsi que j'ai tenté de répondre au sujet à partir de mon expérience lorsque le corps devient un outil d'écriture ainsi que l'objet d'une chorégraphie du geste et enfin une traduction possible par le mouvement corporel dans le contexte de la peinture gestuelle. Cela m'a donc amené à questionner la dimension intime et haptique en peinture que j'ai baptisé "les étoffes de l'intime". Et cela m'a fait surtout prendre conscience du fait que le mouvement dansé est avant toute chose un mouvement corporel qui se fait la plupart du temps naturellement autour de gestes simples et parfois même répétitifs en étant avant tout en accord avec la pensée intérieure.

Je vous ai ainsi partagé mon expérience artistique en ayant l'intime conviction que l'esthétique du voile peut transcender notre perception de l'œuvre qui sous la forme textile devient réflexive en soi et dissimule plus particulièrement un regard de soi sur soi. Autrement dit les limites de l'esthétique du voile dépendent des limites sensorielles du corps ainsi cette dernière n'échappe donc pas à la mise en oeuvre de la vie psychique. Je me suis aussi intéressée aux tests projectifs de personnalité qui comme le "Thematic Apperception Test" donne l'occasion au patient de projeter sa vision personnelle, autrement dit son interprétation visuelle de la forme qu'il perçoit à travers l'objet d'une tâche. Il existe par ailleurs au sein de la théorie de la réflexion optique une relation analogique entre la réflexion et le phénomène de réflexivité, or selon moi le support textile en est un substitut idéal. Ainsi nous avons pu voir que l'expérience esthétique du voile propose en fait une éternelle promenade de "l'oeil vivant" qui nous invite alors à poser un nouveau regard sur l'oeuvre textile, en la dotant à chaque fois d'une nouvelle apparence. Le tout en nous donnant personnellement la possibilité de nous découvrir un ensemble de facettes et de toucher aux bas fonds de l'intimité le temps d'une danse improvisée. Je conclurai donc ce mémoire une fois encore sur les paroles de Jackson Pollock :

« Quand je suis dans ma peinture, je ne me rends pas compte de ce que je fais. Ce n'est seulement qu'après une période de "mise au courant " que je vois où j'en suis. Je n'éprouve pas de crainte quant à introduire des changements, à détruire l'image, ect, car la peinture a sa vie propre[66] ».

[66] Citation de Jackson Pollock tirée de l'ouvrage de DAMISCH Hubert, *Fenêtre jaune cadmium. Ou les dessous de la peinture*, Le Seuil, 1984.

Bibliographie:

ANDRADE Graziela, *Corpographies en danse: Les traces sensibles du corps dans l'espace,*essai, traduction de Leonardo Assis, Le corps en question, Paris, Éditions L'Harmattan,2015.

ANZIEU Didier, *Le Moi-peau,* Dunod ,1985.

ANZIEU Didier, *Le corps à l'oeuvre*, Gallimard,1981.

ARDENNE Paul*, L'Image Corps - Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*, Éditions du Regard, 2001.

BACHELARD Gaston, *L'Intuition de l'instant*,1965.

BARBARAS Renaud, *Sentir et faire. La phénoménologie est l'unité de l'esthétique*, dans Éliane Escoubas édition, *Phénoménologie et esthétique*, Fougères, Encre marine, 1998.

BARTHES Rolland, *La Chambre claire*. *Note sur la photographie,* Collection Cahiers du Cinéma, Gallimard,1980.

BEAUQUEL Julia et POUIVET Roger, *Philosophie de la danse*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

BECQUET Simon et PROKHORIS Sabine, *Fabrique de la danse*, lignes d'art, PUF, 2007.

BENICHOU Anne, *Recréer-scripter : mémoires et transmissions des oeuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Dijon, Presses du réel, 2015.

BOISSEAU Rosita, GATTINONI Christian, *Danse et art contemporain*, photographies de Laurent Philippe, Paris, Nouvelles éditions Scala, 2011.

BOISSIERE Anne et de KINTZ Catherine, *Approche philosophique du geste dansé : de l'improvisation à la performance*,Centre d'étude des arts contemporains, Villeneuve-d'Ascq Nord, Presses universitaires du Septentrion, 2006.

BOULBES Carole, *Femmes, attitudes performatives* : [actes du colloque, Vandoeuvre-lès-Nancy, Centre culturel André Malraux, 21-22 novembre 2012] / [organisé par l'École nationale supérieure d'art de Nancy], École nationale supérieure d'art (Nancy), Dijon, les Presses du réel, 2014.

LE BRETON David, *La Peau et la Trace. Sur les blessures de soi*, Paris, Métailié, 2003 ; id., *Expériences de la douleur. Entre destruction et renaissance*, Paris, Métailié, 2010.

BRUYANT Anne-Marie, *La danse libre : sur les traces d'Isadora Duncan et François Malkovski*, Toulouse, C. Rolland, 2012.

BORT Françoise et DUPONT Valéry, *Texte, texture, textile, variations sur le tissage dans la musique, les arts plastiques et la littérature*, Art et patrimoine, édition universitaires de Dijon, 2013.

BOURRIAUD Nicolas, *Formes de vie, l'art moderne et l'invention de soi*, Denoël, 1999.

BURKHALTER Sarah et SCHMIDLIN Laurence, *Spacescapes : danse et dessin depuis 1962 :* [Colloque de Genève, Université, 31 mai - 1er juin 2012] , Dijon : Presses du Réel, Zurich : Ringier, 2017.

CHEVILLOT Catherine (dir.), *Rodin et la danse, :* [exposition Rodin et la danse, musée Rodin du 7 avril au 22 juillet 2018], éditions Hazan, Musée Auguste Rodin, Paris, 2018.

CLÉVENOT Dominique (dir.), *Esthétiques du voile*, PUM Presses Universitaires du Mirail, 2014.

COPELAND Mathieu, *Chorégraphier l'exposition*, Dijon, la Ferme du buisson, Les presses du réel, 2013.

DELPEUX Sophie, *Le Corps-caméra, le performer et son image*, Paris, Textuel, 2010 p. 145.

DERRIDA Jacques, *Mémoires d'aveugle: l'autoportrait et autres ruines*; avec la collaboration d'Yseult Séverac, Paris, Réunion des musées nationaux,1990.

DESPRES Aurore, *Gestes en éclats : art, danse et performance*, Presses du réel, 2016.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ouvrir Vénus, Nudité, rêve*, collection Le Temps des images, Gallimard,1999.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.

DUMAS Stéphane, *Les Peaux créatrices. Esthétique de la sécrétion*, Préface de Jean-Luc Nancy, Postface de François Dagognet, Klincksieck, Paris, collection d'Esthétique, 2014.

ELIADE Mircea, *Le Chamanisme et les Techniques Archaïques de l'Extase*, Paris, Payot, 1951.

FILLIOT Philippe, *Être vivant, méditer, créer*, Actes Sud, 2016.

FISCHER Miriam, *Jean-Luc Nancy : la danse comme pensée in A la rencontre de la danse contemporaine, porosites et resistances,* sous la direction de Paule Gioffredi, Paris, L'harmattan, 2009.

FRÉMON Jean, *Degottex*, Paris, Édition du Regard, 1986.

FRETARD Dominique, *Danse contemporaine : danse et non-danse : vingt-cinq ans d'histoires,* Paris, Cercle d'art, 2004.

GUÉRIN Michel, *Le geste entre émergence et apparence éthologie, éthique, esthétique* [colloque, Université d'Aix-Marseille, Centre d'Aix, Presses universitaires de Provence, collections Arts Histoire, théorie et pratique des arts, 2014.

HECQUET Simon, *Fabriques de la danse*, Paris, Presses universitaires de France, 2007.

HULIN Michel, *La mystique sauvage. Aux antipodes de l'esprit,* Coll. « Perspectives critiques », Paris, P.U.F, 1993.

LABAN Rudolf von, *La Maîtrise du mouvement*, essai trad. de l'anglais par Jacqueline Challet-Haas et Marion Hansen, Arles, Actes Sud, 1994.

LESCAUT Poumi, *Dansez! Le corps*, livre de connaissance, Éditions Accarias, l'Originel, 2017.

LOUPPE Laurence (éd.), *Danses tracées. Dessins et notations des chorégraphes*, Paris, Dis- Voir, 1991.

MACEL Christine et LAVIGNE Emma, *Danser sa vie : art et danse de 1900 à nos jours* : [exposition, Centre Pompidou, musée national d'art moderne, du 23 novembre 2011 au 2 avril 2012], Paris, éditions Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 2011.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible suivi de notes de travail,* Paris, Gallimard, 1993.

MICHAUD Stéphane, *Muse et madone, visages de la femme de la Révolution française aux apparitions de Lourdes*, Seuil, 1985.

PAILLIER Laurent et VERRIELE Philippe, *Danser la peinture : pour une contre-histoire dansée de l'art*, photographies de Laurent Paillier, textes et entretiens de Philippe Verrièle, Lyon, Nouvelles éditions Scala, 2015.

PERRIN Michel, *Les praticiens du rêve*, 2e éd., Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2011.

POUILLAUDE Frédéric, *Le désoeuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'oeuvre en danse*, Paris, J. Vrin, 2009.

ROUX Céline, *Danse(s) performative(s) : enjeux et développements dans le champ chorégraphique français (1993-2003)*, Paris, L'Harmattan, 2007.

ROWELL Margit, *La peinte, l'action, L'existentialisme en peinture*,Klincksieck, Collection d'esthétique, 1985.

SIMMEL Georg, *Philosophie de la mode*, Paris, Éditions Allia, 2017.

E.TODD Mabel*, «le Corps pensant»*, *The thinking body* (1937), Bruxelles, éditions Contre-danse, 2012.

SAILLARD Olivier, *Madame Grès. La Couture à L'oeuvre*, catalogue de l'exposition, Musée Bourdelle, Paris, Éditions paris-musées, 2011.

VALÉRY Paul, *Degas Danse Dessin,* (1938), dans Pièces sur l'art, Oeuvres complètes, tome II, Paris, Gallimard, 1960 et *Eupalinos; L'Âme et la danse; Dialogue de l'arbre,* Poésie Gallimard, 1970.

VALÉRY Paul, *Philosophie de la danse*, *Oeuvres*, tome I, Gallimard, Paris.

WOODMAN Francesca, *Devenir un ange*, préface Agnès Sire, essai Anna Tellgren, Anna-Karin Palm et George Woodman, Éditions Xavier Barral, 2016.

Table des illustrations des travaux et oeuvres d'artistes:

Figure 1: Magali Rizzo, *Le charme de et envers (Augustine) /Au diapason / Linea di confine*, 217 x 120 cm / 140 x 70 cm / 64 x 61 cm, toile de lin et de coton brodé main, collection de l'artiste, 2007.

Figure 2: Orlan, *Le Drapé – Le Baroque*, Musée des Beaux-Arts Jules Chéret, Nice, 1980.

Figure 3: Hermann Nitsch, *Schüttbild*, huile sur toile, peinture sur t-shirt, 200 x 300 cm, 2010.

Figure 4 : Lalla Essaydi, *Les Femmes du Maroc, Triptyque Danseuse*, tirage chromogène 103,5 x 84,45 cm Hood Museum of Art Acquis grâce au Fonds Robert J. Strasenburgh, 1942 Inv. n° 2006.76.1 Photographie, courtoisie de la Galerie Edwynn Houk, New York Exposition Black Womanhood, San Diego Museum of Art.

Figure 5: Annette Messager, *Histoire des trois nuits blanches*,installation, habits, vêtements, acrylic, fibres végétales, papier, metal, encre et crayon, cadre en trois parties,1,51 m x 4,6 cm/ 1,39 m x 5,7 cm, Courtesy Marian Goodman Gallery,1990.

Figure 6: Francesca Woodman, *From Angel series*, Rome, Italy, 1977.

Figure 7: Julien Nonnon et Isabelle Pollet-Villard, *«Danse de Fleurs»,* photographies et projections, Centre d'Art et de Danse l'Éléphant de Paname, 2017, Paris.

Figure 8: Eugène Druet, *Loïe Fuller dansant*, épreuves gélatino-argentique, H. 40; L.30 cm, avant 1900, Paris, musée Rodin, Ph. 01444; Ph.01546; donation Rodin 1916.

Figure 9: Mary Wigman, *Hexentanz*, épreuve gélatino-argentique, 1926.

Figure 10: Edgar Degas, *Scène de ballet*,1896-1898, National Gallery of Scotland, Édimbourg.

Figure 11: *Henri Matisse, La Danse inachevée,* 3 panneaux, huile sur toile, 355 x 1271 cm, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1931.

Figure 12: Henri Matisse, Esquisse de *La Danse*, 1909.

Figure 13: Ewa Hauton, *Danse l'Envole*, 89x150 cm, peinture, encre de Chine et fusain sur papier canson, 2016.

Figure 14: Alfons Schilling, *Alfons Schilling in front of a spin painting*, Paris, Charim Galerie, 1961.

Figure 15: Otto Muehl, *Ensevelissement d'une Vénus*,1963, photographies noir et blanc de Luigi Hoffenreich, 40 x 40 cm, Galerie Krinzinger.

Figure 16: Günter Brus, *Selbstbemalung 1* (*Handbemalung-Kopfemalung-kofzumalung*), *(Self-Painting [Hand painting – Head Painting – Total Head Painting]),* 1964, photographie noir et blanc de Luigi Hoffenreich, 25.9 x19.2 cm.

Figure 17: Trisha Brown, *Eleven*, *If you couldn't see me,* fusain, encre et peinture sur papier, 2003.

Figure 18 : Robert Morris, *Blind Time IV (Drawing with Davidson)*, mélange de graphite en poudre et d'huile sur papier, 96 x 127 cm, collection art graphique - La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, 1991.

Figure 19: Nicolas Floc'h, *Performance painting #2*, 2005 © Adagp, Paris 2011.

Figure 20: Anonyme, *Mains de Loïe Fuller (quartes vues),* épreuves gelatino-argentiques, Paris, musée Rodin, vers 1914, Ph.01729, Ph.01731, Ph.01732, donation Rodin 1916.

Figure 21: Stéphanie Kristofic, série *Des Equilibres,*performance, Strasbourg, 2009.

Figure 22: Hans Namuth, *"Pollock au travail"*, photographies en noir et blanc, 1950.

Figure 23: Yves Klein, *Anthropométries de l'époque bleue*, performance, Galerie Internationale d'art contemporain, Paris, 1960.

Figure 24: Tony Orrico, Penwald: 4: *unison symmetry standing*, graphite sur papier, performance 3 jours consécutifs, 80 x 216 pouces, 2010.

Figure 25: Bianca Li, *Solstice,*Nico-Bustos, Théâtre national de Chaillot, à Paris, 2018.

Figure 26: Degottex, *Médiagraphe (III)*, acrylique, encre de Chine/Papier/Toile, 150x100 cm,1973.

Figure 27: Fabienne Verdier, *Serie Walking - painting, Triptyque n° 05*, encre de Chine sur papier, "Moulin du Gué", 198 × 402 cm, 2013.

Figure 28: Trisha Brown, *Untitled Set Bat three*, 2008.

Figure 29: Vladimir Velickovic et Kaori Ito*, La représentation et le Mal,* chorégraphie et danse de Kaori Ito, scénographie et lumière de Laurent Pailler, Studio LB, Paris, 29 avril 2012.

Figure 30: Jackson Pollock, *Rythmes d'automne (Number 30),*peinture émail sur toile , 266,7x526,8cm, Metropolian Museum, New-York, USA, 1950.

Figure 31: Rosemarie Castoro, *Foyer*, installation architecturale de panneaux de masonite enduits de gesso et striés de graphite, Broadway 1602 Harlem, New-York, 1971.

Figure 32: Bruce Conner et Edmundston Shea, *Sound of two hand angel*, impression à la gélatine argentique, collection de Tim Savinar et Patricia Unterman, 1974.

Figure 33: Christian Lapie, *«Des métamorphoses»,* bronzes et dessins, Galerie Placido, Paris, 2017.

Figure 34: Wassily Kandinsky, *Fugue*, 129,5 x 129,.5 cm, Fondation Beyeler, Riehen/Bâle, 1914

Figure 35: Jannis Kounellis, *Da inventare sul posto (À inventer sur place)*, performance, 1972, Documenta V, Kassel 1972.

Figure 36: Bruce Conner, *Breakaway*,16mm, film noir et blanc, Collection SFMOMA,1966.

Figure 37: Gina Pane, *Azione Sentimentale*, dans un coffret en toile bleu gris : 16 photographies noir et blanc collées sur carton signées et numérotées, encre de Chine sur papier, épreuve gélatino-argentique, 1973.

Figure 38: Yoko Ono, *Œuvre découpe (Cut Piece)*, performance interprétée par Yoko Ono, Carnegie Recital Hall, New York, 1965.

Figure 39: Ernest Pignon-Ernest, Les *Extases,* série dessins papier, pierre noire, Chapelle des Carmélites, musée d'Art et d'Histoire de Saint-Denis, 2010.

Annexes- Performances peinture-dansée:

- Annexe I: Installation danse-peinture, Célia Roulet, *Les Mille et Une Mains négatives* (5min10), exposition collectif Exhib'Art, La Demeure des Artistes, 24 rue de Lappe, 75011 Paris, 10-16 juin 2016.

- Annexe II: Interview de Celia Roulet, "Vernissage de Celiangessence" (5min40), Antenne-Culture, Le Cinq Beaubourg, La Trotinette Bleue, Degré-Zéro, Nocturne d'improvisation interventions artistiques multidisciplinaires, 5 rue Cloître Saint-Merri, 75004 Paris, 12 Novembre 2016.

- Annexe III: Performance danse-peinture *Paname* (7min20), Le Cinq Beaubourg, La Trotinette Bleue, Degré-Zéro, Nocturne d'improvisation interventions artistiques multidisciplinaires, 5 rue Cloître Saint-Merri, 75004 Paris, 12 Novembre 2016.

- Annexe IV: Performance danse-peinture 1: Célia Roulet et Léo Ouzegdouh, *Peinture dansée*, *Boléro* (14min22), Espace de création ateliers le 100ecs, Paris, 2018.

- Annexe V: Performance danse-peinture 2: Célia Roulet et Léo Ouzegdouh, *Peinture dansée*, *Clair de lune* (9min57), Espace de création ateliers le 100ecs, Paris, 2018.

- Annexe VI: Performance danse-peinture 3: Célia Roulet, *Danse des voiles* (8min48), École des arts de La Sorbonne, Paris, 2018.

- Annexe VII: Performance danse-peinture 4: Célia Roulet et Ersilia Severo, *Duo peinture dansée, Double danse* (7min23), Espace de création le 6b, Saint-Denis, 2018.

Index des notions:

Action 49, 50, 51

Abstraction 13, 41, 42, 57, 59, 61, 62, 63, 80

Aléatoire 13, 14, 49

Chorégraphie 23, 31, 34, 38, 54, 59, 64, 66, 77, 82

Ecriture corporelle 54, 57, 79, 81

Empreinte 13, 17, 51, 52, 53, 61, 82

Geste dansé 39, 40, 47, 51, 55, 63, 80

Geste pictural 13, 38, 51, 59, 61, 82

Mise en abyme 20, 25

Intime 44, 50, 62, 70, 77, 80, 82

Étoffe 9, 11, 16, 17, 27,33, 82

Index des noms propres:

Alberti L.B., ... 24
Andrews J., ... 33
Anzieu D., ... 9, 41
Agamben G., ... 42
Apollinaire G., ... 55
Balzac H., ... 12
Barbaras R.; 35
Barthes R., ... 10, 27, 29
Basil T., ... 66
Benjamin W., ... 24
Du Bos A., ... 34
Boissière A., ... 40, 47, 55, 64
Le Breton D., ... 18
Brown T., ... 43, 44, 58, 68
Bruce G., ... 42, 43
Caravage M., ... 69
Castoro R., ... 60
Cauquelin A., ... 11
Celant C., ... 65
Cézanne P., ... 18
Charcot J.M., ... 15
Chéret J., ... 16
Clévenot D., ... 8, 24, 25
Conner B., ... 61, 66
Cunningham M., ... 40, 70
Dagognet F., ... 16
Dalcroze E. J., ... 46
Detambel R., ... 17
De Vinci., ... 24
Degas E., ... 32, 35
Degottex J., ... 55, 56
Deleuze G., ... 55
Derrida J., ... 45, 64
Didi-Huberman G., ... 34
Druet E., ... 32
Dumas S., ... 18
Duncan I., .../..... 47

Duras M., ... 5
Dürer A., ... 24
Descartes R., ... 70
Essaydi L., ... 20
Fischer M., ... 70
Floc'h N., ... 49
Freud S., ... 46
Friedrich C.D., ... 20
Fuller L., ... 30, 31, 32, 40, 49, 50, 64
Goodman N., ... 51
Graham M., ... 44
Guisgan P., ... 60
Hauton E., ... 37
Heathfield A., ... 66
Heidegger M., ... 25
Jones A., ... 66
Kandinsky W., ... 62
Kaori I., ... 59
Kintz C., ... 40, 47, 55, 64
Klee, P., ... 27
Klein, Y., ... 13, 53
Kounellis J., ... 64, 65
Kristofic S., ... 50, 51
Laban R., ... 48
Lapie C., ... 61
Lavigne E., ... 36
Lepcki A., ... 66
Li B., ... 54
Louppe L., ... 40
Mallarmé S., ... 57
Martinez C., ... 20
Mathieu G., ... 12
Matisse H., ... 36, 37
Mèredieu F., ... 35
Merleau-Ponty M., ... 23, 48
Messager A., ... 22, 23, 28, 29, 30
Morris R., ... 44, 45
Muehl O., ... 42
Naifeh S., ... 52

Namuth H., ... 52
Nietzsche F., ... 47
Nitsh H., ... 19
Nolde E., ... 32
Nonnon J., ... 30
Noverre J.G., ... 48
Nancy J.L., ... 70
Ono Y., ... 67
Orlan 16
Orrico T., ... 53
Paillier L., ... 34, 58
Pane G., ... 67
Paxton S., ... 46
Pelpeux S., ... 65
Pouillaude F., ... 34, 63
Pollet-Villard L., ... 30
Pollock J., ... 13, 52, 59, 60
Pignon E.P., ... 69
Ravel M., ... 62, 63
Renauld B., ... 48
Rizzo M., ... 15
Rotella M., ... 18
Rouget G., ... 63
Rousseau J.J., ... 24
Schilling A., ... 38
Schopenhauer A., ... 25
Shiota C., ... 34
Straus E., ... 35
Tinguely J., ... 14
Valéry P., ... 32, 43, 44, 62
Velickovic V., ... 59
Verdier F., ... 56
Verrièle P., ... 34, 58
Véronique (Sainte) 25
White-Smith G., ... 52
Wigman M., ... 32
Woodman F., ... 26, 27