HAL
open science

Création et gestation du corps artistique

Lucía Sánchez Napal

To cite this version:

Lucía Sánchez Napal. Création et gestation du corps artistique. Art et histoire de l'art. 2018. dumas-01944395

HAL Id: dumas-01944395

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01944395

Submitted on 4 Dec 2018

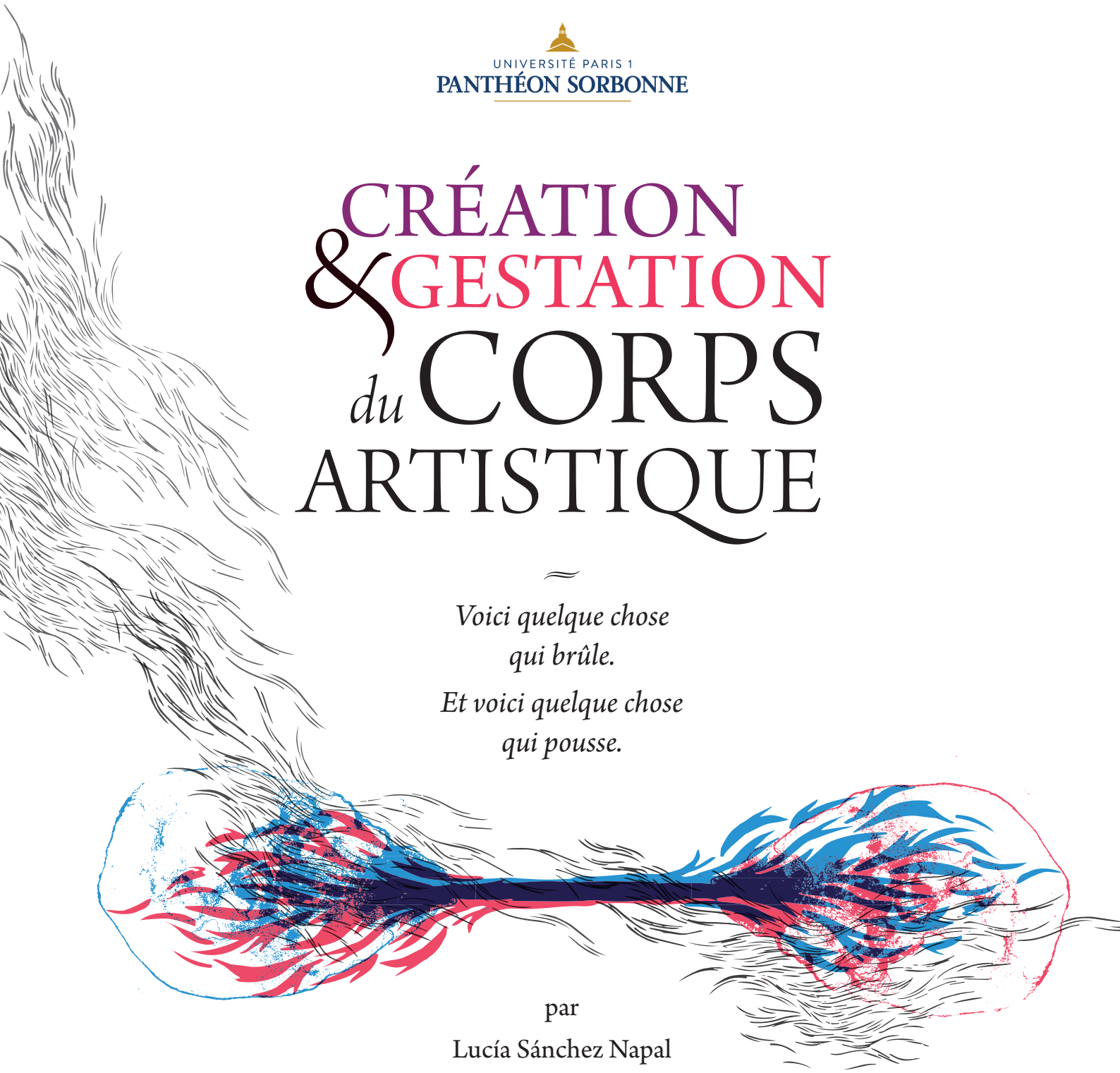
HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

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.

UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

CRÉATION & GESTATION du CORPS ARTISTIQUE

Voici quelque chose
qui brûle.
Et voici quelque chose
qui pousse.



par
Lucía Sánchez Napal
sous la direction de Christophe Viart

Mémoire de Master 2
Création et plasticités contemporaines

École d'arts de la Sorbonne
UFR 04 · Arts Plastiques & Sciences de l'Art
Université Paris 1 · Panthéon Sorbonne

Septembre 2018

CRÉATION & GESTATION *du* CORPS ARTISTIQUE

Voici quelque chose qui brûle.
Et voici quelque chose qui pousse.

par Lucía Sánchez Napal
sous la direction de Christophe Viart

Para Claudia,
loba del alba

Para Luna,
viva en mí
sin cuerpo aún

MERCI

à Christophe Viart, pour sa patience et sa bienveillance

à mes maîtres et guides : Emilio Carrillo, Vincent Bizien, Vicky Fischer, Françoise Loakes, Elisabeth Amblard, Licia Tizziani, Candela Zurro

aux âmes créatives qui m'entourent : Cora Texier, Fanny Muller, Hélène Mourrier, Oleñka Carrasco, Magdalena Fumagalli

aux personnes qui ont rendu possible la réalisation de ***Naissance*** : Anaïs Bouchard, Delphine Melliès, Linh Ha, Léa Fourquin, Mathilda Boutteau, Gaëlle Hispard, Lila Goustiaux, Lara Pegliasco, Carolina Droller, Pauline Tampier, CERVYX, MPAA Broussais, Onda Vaga, Sof Tot

à Vanessa Crepeau et Anna Chasovskikh pour ce *power trinôme*

à Chloé Velluet et Evelyne Farkas *(a.k.a. Mamma Wolf)* pour leurs lectures, corrections, accompagnement et soutien précieux, à Samira Yahoui pour son aide

à Maxime Perez et à toute la famille Perez-Martignon

à mes ancêtres, famille et amis

et à toutes les personnes et circonstances qui, de façon directe ou indirecte, ont collaboré pour que je puisse aujourd'hui marcher sur le chemin de l'art.

SOMMAIRE

20 **1. Le Corps Qui Transforme**

22 **1.1. TRACER LA PRÉSENCE**
22 1.1.a *Desdibujarse*
26 1.1.b Corps dessinant
28 1.1.c La sensation intérieure
30 1.1.d Le temps du dessin

32 **1.2. TRAVERSER L'ENCRE**
32 1.2.a Corps dessiné : ***The Tunnel*** & ***The Wound***
Les dessins de Klara Kristalova
et Berlinde de Bruyckere
38 1.2.b Les deux encres
Analyse de la série ***Gestation***

44 **1.3 L'IMAGE GESTANTE**
44 1.3.a L'organisme et le chaos
48 1.3.b Métabolisme créatif

52 **2. Le Corps Qui Transite**

54 **2.1 DANSER LE DESSIN**
54 2.1.a La chanson-image
55 2.1.b Corps dansant
57 2.1.c Dessiner le mouvement

60 **2.2 TRANSITER L'IMAGE**
60 2.2.a Un être en transit : ***Échos***
Collaborations entre
Françoise Pétrovitch et Elise Ladoué
66 2.2.b Bâtir son image
Structuration temporelle et symbolique
de la performance ***Naissance***
69 2.2.c De l'encre à la lumière

72 **2.3 LE DISCOURS NAISSANT**
72 2.3.a Le corps et l'image
74 2.3.b L'image du discours
80 2.3.c L'entonnoir

84 **3. Le Corps Qui Transmet**

86 **3.1 CONCEVOIR LE LIVRE**
86 3.1.a Le texte brûlant
88 3.1.b Corps créants

90 **3.2 TRANSCENDER LE PAVÉ**
90 3.2.a À travers les pores
Entretien avec Hélène Mourrier
et analyse de ses œuvres
96 3.2.b La pierre et la branche
Analyse de la production du livre d'artiste
Manifesto&Post-Manifesto

102 **3.3 L'ŒUVRE MANIFESTE**
102 3.3.a Le livre corps
103 3.3.b L'artiste inter-médiaire

AVANT-PROPOS

La main et la branche

Un soir de printemps de 2013, je dessinais dans mon carnet sans trop réfléchir.
Cela faisait peu de temps que j'étais arrivée à Paris, et je cherchais.
Du travail, un lieu où vivre, un dessin dans mon carnet. Je cherchais en dessinant, je voulais tout réapprendre, dessiner différemment. Je copiais l'image mentale d'une œuvre du sculpteur russe Ossip Zadkine que j'avais vue, où il avait taillé le corps d'une femme à partir d'un tronc d'arbre.
Quelque chose est apparue dans la main de la figure que je dessinais et j'ai continué à faire jaillir les traits sans trop savoir où j'allais.

Comme les enfants, qui nomment le dessin en le traçant, je me souviens d'avoir pensé, en faisant :

Acá hay algo que arde...

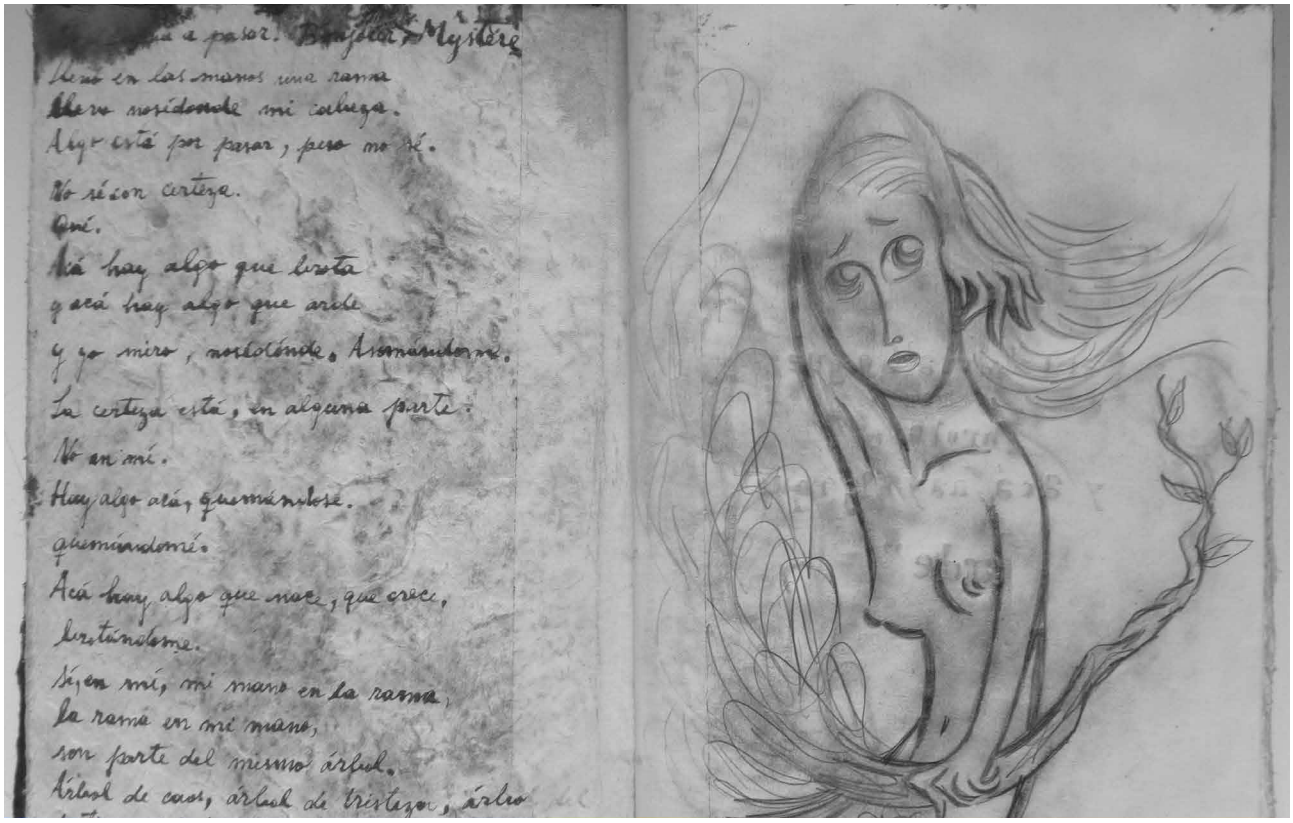
y acá hay algo que brota

La femme tronc tenait une branche, où les traits qui sortaient « libres » sont devenus flamme, mais je me suis dit que ce qui brûlait n'était pas juste une torche, et de l'autre côté j'ai dessiné des feuilles :

Voici quelque chose qui brûle,
et voici quelque chose qui pousse.

J'étais perdue et je cherchais, dans la vie et dans le dessin. C'est dans ce moment d'abîme que l'image est apparue, et ce n'est que plus tard, en l'analysant, que je l'ai interprétée. Ce moment est devenu une sorte de mythe, où, dans la plus absolue incertitude, la main qui dessine se trouve au milieu de deux mouvements pour créer quelque chose de nouveau. Un dessin, une vie.

Quand j'ai choisi de m'engager sur le chemin de l'art, j'ai choisi aussi ce moment comme une sorte d'étendard de la création, pour me rappeler que même si tout semblait se détruire, de l'autre côté il y aurait toujours des nouvelles feuilles.



1

2

Dans le mythe de ***Daphné & Apollon***[1], la dynamique qu'établissent les personnages peut être vue comme une symbolique du processus créatif : Apollon brûle, chasse, court après, c'est le désir, l'énergie de vie. Mais il court parce qu'il y a quelque chose derrière laquelle courir : Daphné, qui échappe, fluide, éthérée, impulsée par cette énergie qui lui court derrière, elle pousse en conséquence. La transformation du corps qui crée, l'apparition du nouveau se produit grâce à cette dynamique.

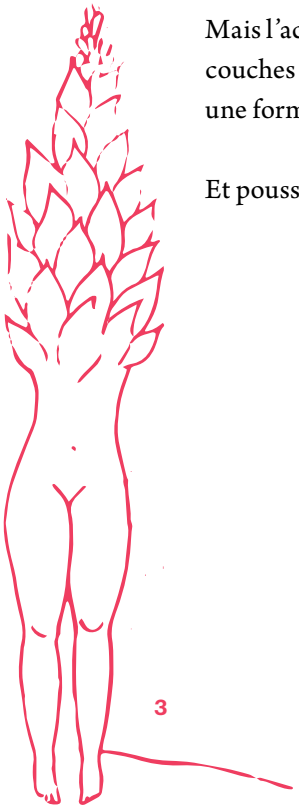
On peut trouver une résonance contemporaine de ce mythe dans l'œuvre ***Topiary*** de l'artiste Louise Bourgeois. Le nom fait référence à l'art topiaire : la pratique de sculpter le végétal pour lui donner une forme. Ces nouvelles feuilles qui poussent comme conséquence de la dynamique créative seraient alors quelque chose de vivant, qu'il faudrait tailler.

Et l'acte de sculpter est aussi, en soi, créatif.
Créer et sculpter sa création, la suivre dans les directions dans lesquelles elle pousse, et se sculpter soi même, en créant.

Mais l'acte de sculpter est aussi destructif : on enlève des couches de matière, sacrifiant des parties pour obtenir une forme.

Et pousser encore plus fort.

1. Selon le mythe, Apollon, percé par une flèche de Cupidon, court après Daphné, qui a été à la fois percée d'une flèche qui chasse l'amour.
Elle demande de l'aide à son père-fleuve Amyclas de l'aider, et avant de se faire attraper elle est transformée en laurier.
Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Rocher, 2002, pp. 499-503.



3

1 Extrait du carnet intime ***Bonjour Mystère*** *(2013-2015)*
Entrée du 14 juin 2013.

2 Giovanni Battista Tiepolo
Apollon & Daphné *(fragment)*
Vers 1743 - 1744
Huile sur toile, 96x79 cm
Musée du Louvre, Paris

3 Version vectorielle du logiciel Illustrator de l'oeuvre de Louise Bourgeois
Topiary *(tel que photographiée lors de ma visite à la galerie Karsten Greve en février 2018).*

INTRODUCTION

Un être en guerre

Qu'est-ce que c'est qu'un corps ?
Pour quoi ce besoin de représenter un corps, parler d'un corps ?
Ça veut dire quoi devenir artiste, devenir femme ?

Tels étaient mes questionnements artistiques et personnels au moment de commencer ce travail de recherche.
À ce moment là, le monde bougeait trop pour que je puisse m'essayer à le théoriser, lui donner un sens, des réponses. Autour du corps, le chaos.
À l'intérieur, c'était la guerre : des révoltes, soulèvements, manifestations.
Des manifestes.
Changements de paradigme, luttes de pouvoir, révolutions, émancipations.
Des victoires et des défaites.
Celles que j'avais été mouraient dedans.
Et avec le corps rempli de cadavres
j'ai écrit, j'ai dessiné, j'ai dansé.

C'est avec ce corps de post-guerre, dans l'expérience de ce *post-corps* que j'ai commencé à entrevoir des réponses.
Car il s'est ensuite suivie une transformation. Ce qui était mort renaît, autrement.
Toute chose est devenue autre chose, a trouvé une nouvelle forme.
Ce qui semblait chair inerte était en fait tissu vivant en silencieuse gestation.
J'ai dû attendre la fin de ce mouvement pour comprendre, voir l'ensemble comme un cycle de régénération ; et ce qui se passait dedans est également apparu dehors : les cycles de vie ainsi que les cycles de création et production des œuvres suivaient aussi à ce que j'ai senti comme un rythme naturel, organique.
Et ce n'étaient pas des cycles séparés, au contraire, ils étaient interdépendants : une expérience artistique en engendrait une autre, chaque étape contenait en soi la graine des étapes postérieures.
Et à chaque fois ce qui était dit se traduisait dans d'autres formes.
À chaque fois celui qui parlait était mon corps.
En me focalisant sur l'expérience créative d'un corps qui fait, qui crée, qui vit, j'ai trouvé un autre rythme possible, un nouveau rapport à la création, à moi même et au monde. Et c'est autour de cette expérience intime que j'ai articulé ma recherche.

La forme dont parle mon corps

Dans ce travail de recherche, je parcours ma production artistique récente et les œuvres qui la conforment comme des étapes d'un processus créatif plus grand : celui d'une démarche.
Suite au constat qu'en créant ce que je faisais n'était pas seulement produire des œuvres, mais aussi en quelque sorte apprendre et construire un langage, j'ai analysé le processus créatif qui mène à la production des œuvres autant que le processus créatif global qui dérive de l'enchainement de diverses productions.
De l'acte créatif *micro* à *macro*. De *poïesis* à *meta-poïesis*.
Ce qui relie toutes les œuvres (de façons plus ou moins explicites) est le corps.
Comme contenu, comme représentation et sujet, et également comme forme de fonctionnement.
La démarche est ainsi envisagée comme une entité vivante en évolution, se développant et nourrissant en permanence grâce aux expériences de création des œuvres.
Alors pour le sujet de ce travail d'investigation, j'ai cherché un mot qui puisse autant représenter un corps en évolution comme la création artistique et ses processus.
L'idée de gestation est apparue comme unifiant ces deux entités -art et corps- représentant aussi d'autres concepts en connexion avec ma démarche : l'allusion à une intériorité, à quelque chose en processus de formation, quelque chose *en devenir* et *en puissance* : suivant un cycle de croissance vers sa manifestation.
L'état de la gestation fonctionne alors comme stratégie allusive au corps au niveau de l'œuvre, et comme façon organique d'envisager la pratique créative au niveau de la démarche.

Comment parler artistiquement de ce qui se passe à l'intérieur d'un corps, d'un corps tel que vécu et ressenti ?
De quelle façon représenter le corps comme matière en transformation ?
Comment non seulement représenter, mais plastiquement donner corps aux œuvres, leur octroyer une corporalité ?
Comment une image peut-elle incarner ce qu'elle représente ?
Et comment le corps de l'artiste peut-il incarner les images qu'il produit ?
Comment envisager une démarche artistique dans cette conception corporelle, organique, gestationnelle, où les médiums se connectent, les gestes se transposent et les œuvres font naître d'autres œuvres ?

Comment trouver sa place en tant qu'artiste dans cette dynamique ?

Pour envisager l'analyse dans cette optique de gestation et de régénération, j'extrais "l'instantané" de trois productions consécutives de ma démarche qui se sont poursuivies avec la montée de l'énergie du printemps.
Ces trois productions tout spécialement, par leur proximité temporelle et la nature des faits qui se sont enchaînés, sont particulièrement liées entre elles, permettant d'analyser leur apparition comme chacune engendrée par l'antérieur et génératrice de la suivante.
Prises en compte alors de façon chronologique, ces trois productions organisent les trois parties de ma recherche :
une **série de dessins**, une **performance dansée**, un **livre d'artiste**.
Chaque production a été une expérience de vie autant qu'une expérience artistique, et en conséquence, non seulement productrice d'un résultat plastique mais aussi génératrice d'une connaissance.

De cette façon, chaque chapitre est également organisé en trois pôles:
médium, **technique**, **résultat**.
Ceux-ci donnent lieu à des sous-chapitres :

Le pôle du médium se divise en **expérience**, **origine**, **contexte**. C'est le «moi».
Il narre l'anecdote personnelle et le vécu intime qui déclenche la production et décrit les conditions d'apparition de l'œuvre ainsi que de l'acte créatif qui donne lieu à son exécution. C'est le plan de la *réalité/réalisation*.

Le pôle de la technique se divise en **matérialisation**, **éléments composantes** et leur **fonctionnement**. Ce sont les « autres » (artistes).
Il analyse les œuvres d'artistes de référence en lien avec ma production d'un point de vue de la technique et du langage plastique employés pour transmettre un message. Il analyse ensuite ma propre production du point de vue de la technique et de la symbolique qui entrent en jeu dans le champ de l'œuvre même.
C'est le plan *esthétique/sémantique*.

Le pôle du résultat est divisé par son double caractère de **produit** d'une chose et **déclencheur** de la suivante. Récapitulatif et transitif. C'est le « spectateur ».
Il explore les enjeux théoriques et discursifs mis en place dans les œuvres à l'aide des théoriciens de référence, prenant en compte le contexte général dans lequel les œuvres participent. C'est le plan *théorique/conceptuel*.

Les éléments qui conforment le langage plastique utilisé dans les œuvres sont traités respectivement dans chaque partie, d'abord la ligne/trait, ensuite la tache puis la couleur.

Le mouvement analytique général va de l'intérieur vers l'extérieur, de *micro* à *macro*, de l'expérience plus subjective et intime à un contexte plus général.
Tel est le cas à l'intérieur de chaque pôle aussi que pour le mouvement qui traverse les trois parties : dans la partie du dessin je me focalise plus dans les œuvres particulières et leurs fonctionnements internes. Dans la partie de la performance, j'analyse plus l'expérience de l'œuvre à la place du spectateur, et dans la partie du livre d'artiste le focus est mis sur la globalité de la démarche.
(Cette troisième partie de l'analyse est moins exhaustive car il s'agit d'une expérience plus récente : l'œuvre étant encore en cours et prévue d'être présentée lors de la soutenance de ce mémoire de recherche.)

Cependant, la méthodologie instaurée pour la recherche n'est pas « fermée » et les pôles s'entrecroisent ; ce que je trouve le plus curieux sont justement cet entrelacement et ces correspondances entre les parties de l'analyse.
Telle que se comporte l'encre, les concepts échappent des bords ; et les idées tout comme les mots s'infusent les unes avec les autres, fluides.

Le corps ne perd à aucun moment sa place centrale : le corps de l'artiste, de l'œuvre, ou celui du spectateur. Le corps qui est représenté dans les œuvres, tout comme le corps qui sert de modèle ; le macro-corps symbolique qui organise l'espace d'une œuvre ainsi que le corps social dans lequel les œuvres et les artistes prennent part.

En général, je considère que le caractère de ce travail de recherche trouve une résonnance dans l'état tourbillonnaire qui a accompagné la période de sa réalisation. C'est un travail de terrain avant tout, correspondant à une époque où mon corps avait du mal à rester immobile. Il était dehors, dans la ville, dans les galeries, dans la vie. J'ai enchainé les productions, les visites des expositions, les échanges avec les artistes, les expériences esthétiques directes, qui peuvent être repertoriées dans la partie Expographie. Ces expériences trouvent la forme d'images et reflexions « orbitant » et entrant en résonnance avec les images principales tout au long du mémoire.
Le ton de l'écriture tente d'être celui d'un journal de bord qui refléterait cet état flottant et déambulatoire, nottament dans le pôle du médium (l'anécdotique), où j'essaie de décortiquer l'expérience intime de création d'une oeuvre de façon poétique, tel que je le ferais dans mes carnets. Ce ton « envahit » parfois aussi la partie analytique, se permettant de s'étaler tout au long du travail.
Les références artistiques choisies pour l'analyse (ainsi que la grande majorité des artistes avec lesquels j'ai interagi lors de la période que je relate) sont pour la quasi totalité des femmes françaises. Ce sont des liens symboliques et des choix affectifs qui m'ont amené à ces créatrices et à leurs œuvres : Françoise Pétrovitch est à l'origine de la toute première exposition que j'ai vue dans une galerie d'art à Paris ; Hélène Mourrier a édité le texte qui a déclenché en moi l'état intérieur qui

origine cette recherche, etc. ... Ce sont elles qui conforment le réseau de fond de ce tissu dans lequel je commence seulement à bouger, espérant étendre ces liens à des collaborations et influences plus variées. J'ai essayé de compenser cet écart avec le choix des références théoriques.

Au travers de cette recherche, j'explorai des expériences artistiques diverses, en essayant de suivre le cheminement de ma pensée et de l'enrichir avec des questionnements et références.
Je propose un parcours dynamique et varié qui tentera de donner un panorama pour approcher le discours plastique et la gestuelle, langages de mon corps artistique.

J'essayerai de donner une réponse à la question de ce qui donne impulsion au mouvement qui engendre les œuvres, la force qui pousse les choses à naître.

1. Le corps qui Transforme

*Le développement d'un vocabulaire visuel, autour de la création de la série de dessins « **Gestation** »*

Une goutte.

C'est par une goutte d'encre rouge que ce parcours commence.
Elle contient déjà en soi -en puissance-, le concentré du chemin qu'elle fera dans son étalement.
Liquide vivant, substance en développement, cosmos en ébullition ; elle se propagera pour former le dessin d'un corps.
Comme une étincelle liquide qui tombe sur le papier, elle peut tout créer mais aussi devenir flamme brûlante et tout détruire : défaire par le dessin une image « stable » du corps pour le montrer comme matière en transformation.
Et dans le processus se déconstruire aussi,
pour pouvoir reconstruire.

Comment le corps de l'artiste est engagé par l'acte du dessin ?
Comment sont engagés les corps qui participent à cette élaboration (modèle, dessinateur, regardeur) ?
Comment dessiner un corps, et comment faire participer la matière en collaboration ?
Quelle image apparaît comme conséquence de cette coopération ?
Que dit-elle sur le monde et comment elle y participe ?
Comment opère l'image dans son rapport avec d'autres images et avec celui qui la regarde ? Quelle incidence peut-elle avoir pour celui qui la crée ?

Dans cette première partie, j'analyserai la production d'une série de dessins à l'encre.
À travers ce médium et à l'aide des théories de l'image, je me propose de parcourir la création d'un ensemble d'images de corps, pour comprendre le passage d'un geste corporel à la représentation d'un corps.

1.1 TRACER LA PRÉSENCE

1.1.a *Desdibujarse*

Ça va jusqu'où un corps ?
Quelles sont ses limites ? Dans quelles lignes
est il contenu ? Est-ce qu'il s'arrête à la peau ?

Dans la tradition statuaire des populations d'Afrique de l'Ouest le corps est considéré comme « *le support et l'expression d'une relation privilégiée entre les vivants et les morts. Les substances composant la personne tout comme son apparence sensible l'inscrivent dans une relation de filiation avec des ancêtres. [...] La corporéité des vivants et l'ancestralité des défunts s'imposent ainsi comme les aspects indissociables d'un même processus où reproduction humaine et reproduction sociale vont de pair* [2]. » Dans ces cultures, les figurations anthropomorphes en volume s'articulent avec des représentations non figuratives des ancêtres matérialisées dans des autels, mettant en évidence leur « *conception circulaire* » [3] de l'apparition et disparition du corps physique : tout corps de ce monde est lié à un autre monde ; l'enfant existe déjà dans l'autre monde avant de naître, et l'énergie vitale des défunts circule dans leurs descendants vivants, assurant leur continuité[4].

Un corps peut-il être aussi tout ce que l'on ne voit pas ?
Sa relation avec l'invisible ?

Dans un autre temps, en Amérique du Sud, -dans ce qui est aujourd'hui le territoire de l'Argentine- les tribus d'indiens *Selk'nam*[5] ne produisaient pas des volumes pour représenter leur relation avec l'autre monde ; à la place ils peignaient des traits sur leurs corps, devenant eux mêmes le support de cette connexion avec le monde non physique. Lors du rituel du ***Hain***, ils réalisaient des dessins sacrés sur leur peau pour invoquer les esprits des ancêtres. Mais il ne s'agissait pas d'une simple représentation, du théâtre : pour eux, à travers le dessin ils incarnaient ce qu'ils invoquaient. Le temps d'un instant, l'individu ordinaire devenait ainsi sacré tout en restant dans son corps, tout à travers son corps, grâce aux lignes qui le reliaient avec les motifs caractéristiques de son clan d'appartenance.
Derrière le masque et la peinture, l'identité individuelle du membre du clan *disparaissait* pour laisser place à des forces supérieures, qui se servaient des corps physiques des indiens comme support pour se manifester dans ce monde, et dans lesquelles les *Selk'nam* trouvaient une cohésion sociale et donnaient du sens à leur existence [6].

En espagnol il existe un très beau mot :

desdibujar

C'est un verbe transitif qui dérive du verbe *dibujar* : dessiner.

Le plus proche à sa traduction en français serait le verbe « estomper ». Mais je trouve cette traduction insatisfaisante. Car estomper me parle de ce qui s'efface, qui disparaît. Et l'action de ***des***-*dibujar* parle aussi d'une disparition mais pas seulement, dans la formulation on dit avec le même mot l'action inverse.

Dibujar est dessiner et *desdibujar* est « dé-dessiner » : l'action de défaire inclut en soi l'action de faire, produisant un dessin dans son processus de disparition, celui des lignes en train de disparaître.

Desdibujar-se est le verbe dans son état pronominal :
le fait d'appliquer l'action à soi même.
Se « dé-dessiner » : s'effacer. Tout en laissant derrière soi les traces de sa propre disparition.
Cette ambivalence décrit ce que j'attends de l'acte du dessin, l'état que je vise à atteindre :
dessiner en me « dé-dessinant ».
Laisser mes traces sur la feuille, étant dans la feuille, étant tellement là que je ne suis plus là.
Dans mes dessins j'essaie souvent de représenter quelque chose de transitif, d'évanouissant, dans le moment précis de sa transformation ; et au même temps j'essaie de m'évanouir moi même en dessinant.
M'évanouir, pour comprendre l'état de ce qui est représenté, le comprendre et le refléter dans une symbiose, une empathie. Devenir le corps évanouissant.
M'évanouir aussi pour que le dessin puisse exister, avoir une vie à soi. Le libérer de moi même, de mes idées sur ce que le dessin devrait être, de mes pensées.

Mais, qui dessine à ce moment sinon ?
S'il n'y a plus moi, s'il n'y a pas la pensée,
qui dessine alors ?

Je crois, -j'ai la sensation- que quand j'arrive à dessiner dans cet état d'abandon, le flux qui tient le crayon vient d'une autre pensée, une pensée du corps. Telle que les *Selk'nam*, j'essaie de disparaître derrière les lignes, non pas pour m'arrêter d'exister, mais pour laisser exister, aider à naître : canaliser quelque chose de puissant et intangible, une énergie au delà de mon discours mental, individuel. Quelque chose qui viendrait du corps même, mais de ses parties en lien avec l'intangible.

2. **Stéphane Breton**, (éd.) *Qu'est-ce qu'un corps ? Afrique de l'Ouest/Europe occidentale/Nouvelle-Guinée/Amazonie*, catalogue d'exposition, Paris, musée du quai Branly & Flammarion, 2006, p.25.
3. *Ibid.*, p.30.
4. *Ibid.*, p.28.
5. L'ethnologue et anthropologue franco-américaine **Anne Chapman** a passé une grande partie de sa vie à étudier ce peuple dans la Terre du Feu, à la Patagonie argentine. Le rituel du *Hain* ainsi que la cosmogonie *Selk'nam* sont décrits en détail dans son ouvrage *Quand le soleil voulait tuer la lune : rituels et théâtre chez les Selk'nam de Terre de Feu*, Paris, Métailié, 2008.
6. Chapman, *Ibid.*, pp. 96-97.

4

Paradoxalement, la disparition a fini par devenir le destin de ce peuple. Conséquence de la colonisation et des siècles d'invasion et exploitation de leur territoire par les propriétaires terriens du sud argentin, le corps du dernier Selk'nam s'est éteint en 1966, laissant seulement les images des traces sur leur peau ; documentées en grand partie grâce aux photographies du prêtre anthropologue Martin Gusinde et du travail de terrain de la susmentionnée Anne Chapman.

4 Martín Gusinde
Sans Titre *(indien Selk'nam pour la ceremonie du Hain)*
1919-1923
Photographie argentique, tirage sur papier baryté
18 x 13 cm
Museo Mitre, Buenos Aires

5

6

5 6

Sans Titre
2018
Dessins à l'encre Écoline sur papier, fond de dessin à la craie sur papier noir
59x42 cm (sans le fond)

1.1.b Corps dessinant

Il consiste en quoi, ce « corps-même » qui dessine, qui crée ? C'est quoi ce corps créateur ?

Le terme *body-artist*, apparu dans les années soixante, est souvent utilisé pour définir l'artiste qui travaille avec son corps [7], se référant à des artistes qui mènent des « actions » lors des *happenings* ou *performances* par exemple, qui entrent dans le cadre du nommé « art corporel » [8].
Je me demande ce que cela veut dire. Pourquoi cet art est nommé comme une catégorie séparée ? Tous les arts ne sont-ils pas, de l'art corporel en quelque sorte ?

Peut-on abstraire une manifestation artistique du corps qui la mène à la vie ?

L'artiste ORLAN est un exemple de *body-artist* [9].
Elle personnifie une façon de parler du corps en disant: « Très jeune j'ai abandonné la peinture, la sculpture que je pratiquais, bien que je revienne souvent, en me disant que c'était vraiment très important d'utiliser le corps [10]. » Mais en peignant n'utilise t'on pas le corps? En sculptant? Quelque chose m'interroge dans cette conception ; elle parle d'un « avant » qu'elle aurait abandonné, comme si avant elle n'utilisait pas son corps pour créer.

Pourtant les mains avec lesquelles on dessine font aussi partie du corps, les connections neuronales du cerveau grâce auxquelles on produit des images mentales se situent aussi dans le corps…

Dans ses performances ***Mesu-RAGEs***, réalisées sur le trottoir autour d'institutions artistiques reconnues, l'artiste s'étire par terre et marque sur le sol la hauteur (-étant en horizontal on dirait longueur ?-) de son corps, et elle répète l'action jusqu'à couvrir le périmètre du bâtiment. Ensuite elle compte les marques pour obtenir le nombre d'*ORLAN-corps* qui déterminent la mesure de la ligne qui entoure l'institution.

À ce propos, elle déclare : « …l'idée était de prendre mon corps comme une mesure, comme un étalon » [11].
Mais c'est ça d'avoir, comme elle dit, abandonné le dessin ?

Déligner, entourer, parcourir, laisser des traces : n'est-ce pas dessiner ?

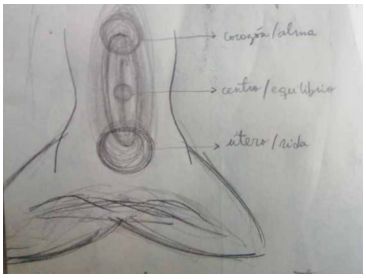
C'est comme s'il existait une séparation entre l'artiste qui utilise « une partie » de son corps pour créer (le dessinateur qui utilise sa main pour dessiner, par exemple), et celui qui se sert de « la totalité » de son corps pour mener des actions. Ou celui qui utilise « le mental » et celui qui utilise « le corporel ».
On dirait que les premiers *body-artists*, traversés par l'idée qui prévalait à la fin du XXe siècle, celle d'un corps « capable de produire de la connaissance qui ne soit pas purement rationnelle ou empirique » [12] essayaient de se détacher d'un certain « cerebrocentrisme » [13], s'y opposant en se focalisant sur le « corporel » entendu presque exclusivement comme une entité unitaire, physique et tangible.
Même si dans la société occidentale et dans la création contemporaine les champs des possibles évoluent en permanence, j'entends dans le discours une idée du corps comme « unité physique » (en contraposition aux parties « non physiques » du corps, les émotions, les pensées produites par exemple), mise en évidence dans l'utilisation du langage.

Quand je dessine, j'essaie de le faire avec tout mon corps. Et quand je dis *corps* je ne parle pas seulement de la force des muscles de la main qui tient l'outil, ou les yeux qui guident les proportions et la distribution des traits sur la feuille. Je dessine avec mon *corps créateur*, qui est aussi les muscles et les yeux, mais c'est aussi le rythme de la respiration, la vibration de la chair, la température qui émane de la surface que j'occupe, les oreilles qui captent le son du geste contre la feuille, qui se contractent dans un reflexe primitif quasi animal quand un bruit latéral

vient interrompre la chanson du papier. J'essaie d'être présente. Attentive. À tout ce qui puisse surgir.
Et dans cet *état de présence* dans mon corps physique, je m'ouvre aux images mentales que mon cerveau élabore dans un champ de vision non physique
(pourtant « visible » : visualisable).

Il y a donc deux champs de vision : *le regard* est dans les yeux physiques qui guident la main et l'outil, mais *l'observation* est dedans, derrière, au delà. J'essaie d'entrer dans un aveuglement avec les yeux ouverts. Une inconscience consciente. Même si je fais des constants allers-retours (en une dynamique « circulaire » entre le visible et le visualisable), ce n'est qu'une fois le dessin est fini que je « me réveille » :
je déplace l'observation aux yeux physiques pour apprécier, juger, nommer ce que j'ai fait.
On pourrait assimiler la sensation de ce *corps créateur* à ce que le philosophe Jean Luc Nancy décrit dans son ouvrage *Le plaisir au dessin* comme « corps gestuel » : « un corps qui se fait moins actif, efficient ou opératoire qu'il ne se prête à une motion –et à une émotion – qu'il accueille, venant de plus loin que de sa corporéité fonctionnelle. Ce corps gestuel est un autre corps que le corps organique, sans être pour autant un corps sans organes : il devient plutôt le *corps-organon* de l'art, donc de la technique *(ars-techné)* mise en jeu, ici graphique, là vocale ou colorée, tactile ou verbale. » [14]
Ainsi, dans mon expérience de création, je constate que le plus j'arrive à devenir ce corps-organe à travers duquel les images apparaissent et se matérialisent (le plus je suis présente dans le corps créateur), le plus « présent » devient le dessin. Le plus je suis satisfaite du résultat car je le sens « singulier » : j'ai l'impression d'avoir atteint quelque chose de sincère, de libre, de vivant.

7. **Tracey Warr**, *Le Corps de l'artiste*, essai d'Amelia Jones, traduit de l'anglais par Denis Armand Canal, Paris, Phaidon, 2011, p. 13.
8. *Ibid.*, p. 12.
9. Et, selon le site web du Musée d'Art Contemporain d'Anvers « la première artiste à avoir engagé son corps comme média pour créer et véhiculer de l'art », texte de l'exposition *MesuRAGEs* réalisée entre octobre 2012 et janvier 2013.
10. Déclarations de l'artiste dans le documentaire *ORLAN-BODY, MeasuRAGE of M HKA Antwerp*, M HKA, vidéo interview par Sophie Gregoir, 2012, min. 2.06
11. *Ibid.*, min. 0.28.
12. Warr, *Ibid.*, p. 14.
13. Expression utilisée par l'historien d'art **Horst Bredekamp** dans son ouvrage *Théorie de l'acte d'image*, théorie qui, selon lui, rejoint d'autres travaux théoriques contemporains dans un essai de s'éloigner des dichotomies du type cerveau/corps, sujet/objet, etc. Paris, La Découverte, 2015, p.303.
14. **Jean-Luc Nancy**, *Le Plaisir au dessin*, Paris, Galilée, 2009, p.50.



7
« coeur/âme, centre/equilibre, uterus/vie »
Extrait du carnet personnel
Manifesto *(2016-2017)*
Entrée du 20/05/2017.

J'ai appris l'état de présence dans le corps physique grâce à la pratique de la méditation, nourrie par des sources spirituelles variées dont je me sers pour construire une spiritualité personnelle et non religieuse, « païenne ».
Ces réflexions ne trouvent donc pas leur fondement dans une seule source, car elles sont conséquence d'une quête qui s'alimente et renouvelle en permanence.
Cependant, l'état de présence est expliqué de façon claire dans l'ouvrage ***El Poder del Ahora*** *(The Power of Now), du guide spirituel allemand Eckhart Tolle, notamment dans le chapitre « El cuerpo interior », Bogotá, Norma, 2000, pp. 101-121.*

1.1.c La sensation intérieure

Si je suis le chemin que mes dessins parcourent [15], je vois s'intensifier avec le temps une volonté récurrente d'ouvrir, de montrer, d'expliquer ce qui se passe à l'intérieur des choses (notamment de mon propre corps). Ce qui commence par des images du corps tangible suit le chemin d'une intimité psychique/émotionnelle, ensuite une intériorité viscérale, pour retrouver une légère tendance à l'abstraction, laissant seulement les traces d'un ressenti. J'interprète cela comme une tentative de représenter non seulement une certaine image d'un corps (théorique, anatomique ou symbolique), mais une *sensation de corps*, un corps vécu.
Le fait de « se sentir vivre dans son corps », ainsi que les petits gestes de la quotidienneté organique (certaines attitudes de grattages, habitudes de postures, formes de se comporter envers son propre corps), font partie de la relation intime et singulière développée par chacun avec son propre habitacle, dont quelques aspects sont partageables avec les autres personnes (les sensations de douleur physique, par exemple), et d'autres sont souvent même pas verbalisés, car « insignifiantes » ou trop complexes à décrire. Les moments où le corps physique produit des sensations déclenchées par des émotions ou liées à des processus psychiques, par exemple.

Par exemple, il m'est arrivé de subir un déchirement musculaire au niveau des côtes, suite à mon retour en France après être rentrée d'Argentine pour les vacances. J'ai interprété ce ***déchirement*** *comme conséquence de la tension émotionnelle produite par la distance entre deux territoires geographiques, manifestée dans le territoire physique de mon corps. J'ai ensuite essayé de donner une image à cette sensation, pour expliquer un processus à la fois physique et émotionnel.*

Il me fallait un vocabulaire visuel pour ces sensations internes, où le physique et le non physique se mêlaient, au delà des processus physiologiques. Où le corporel et l'émotionnel se confondaient. Ou encore là où mon corps devenait lien, frontière ou champ de bataille dans son rapport avec les autres et avec les évènements du monde extérieur.

Le sentiment d'une relation particulière et silencieuse avec mon propre corps est celle que j'avais besoin de nommer par le dessin, parce que je considère que c'est ce que j'ai de plus « vrai » à dire, de plus sincère.
« tout est affaire de sentiment. Ce n'est que par le sentiment, surtout au début, que l'on parvient à atteindre le vrai dans l'art » [16]. Avec cette phrase, le peintre russe Vassily Kandinsky explique la nécessité d'une pratique artistique qui n'est pas précédée par la théorie, affaiblie par l'appartenance à une tendance ou aux désirs de son temps, mais qui réside dans « la racine des racines – le contenu mystique de l'art. » [17], dont la nature est intérieure : « son œil (celui de l'artiste) doit être dirigé vers sa vie intérieure et son oreille tendue vers la voix de la nécessité intérieure. [...] C'est la seule voie pour exprimer Le Mystique nécessaire. » [18]

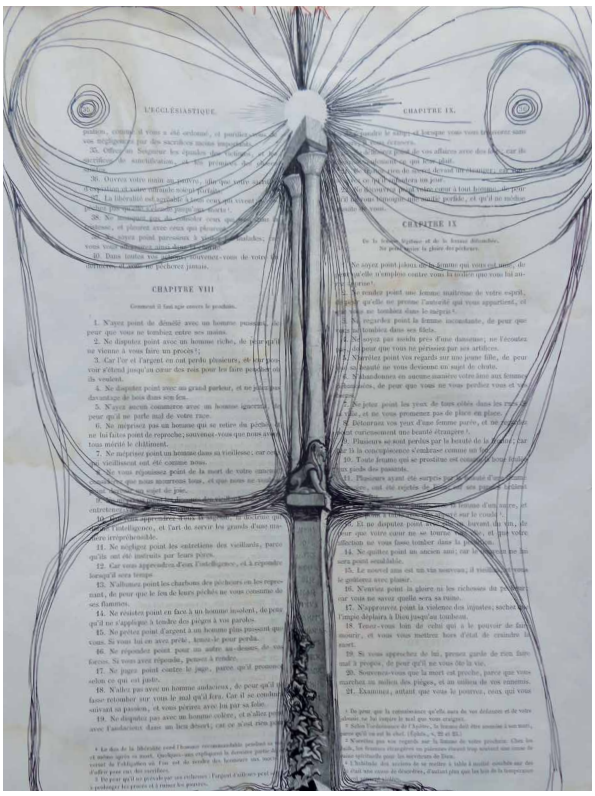
J'interprète l'expression « vie intérieure » comme référant à quelque chose non seulement d'abstrait et métaphorique, mais aussi comme une vie sensorielle, enracinée dans le corps.

Mais comment la rendre partageable,
cette « vie » ? Comment parler en général,
d'une chose si particulière ?

15. « *I try only to follow the path of my work, as it manifests itself.* » [traduction]
« J'essaie seulement de suivre le chemin de mon travail, tel qu'il se manifeste. »
Ici je « suis les pas » de la pensée de l'artiste américaine Kiki Smith à l'égard de mon travail comme quelque chose qui se manifesterait de soi, quelque chose que je suivrait là où ça m'amène : « *It is in being willing to allow the work to reveal itself that I move, rather trah holding an idea of what I want something to look like,* » [traduction]
« C'est en étant disposée à permettre le travail se révéler que j'avance, plutôt qu'en m'attachant à une idée de ce à quoi je veux que cela ressemble.»
Kiki Smith, « To follow the Path of my Work », dans Éric Mezil (éd.), *Les Papesses : Louise Bourgeois, Kiki Smith, Jana Sterbak, Berlinde de Bruyckere, Camille Claudel*, catalogue d'exposition, Arles, Actes Sud, 2013, p. 210.
16. **Wassily Kandinsky**, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Gallimard, 1989, p. 139.
17. *Ibid.*, p. 138.
18. *Ibid.*, pp. 138-139.

8

9



8 ***Recherches***
2010-2017
Techniques et supports variés.
Documents de natures diverses : pages de carnets, gravures, esquisse d'un rêve fait sur un post-it, etc.

9 ***Poitrine***
2017
Dessin au stylo Rotring sur feuille de bible ilustrée par Gustave Doré
43x31cm

1.1.d Le temps du dessin

Je trouverais une réponse dans les expériences de dessin de modèle vivant réalisées à l'atelier de l'artiste Vincent Bizien. L'ambiance de son atelier, dont je me suis imprégnée lors de ses cours, est comme son travail,
« empreint d'une mélancolie à la fois rageuse et silencieuse » [19]. C'est dans le silence et dans la rage créatrice que les poses se poursuivaient et les dessins se multipliaient, et que ma pratique s'est vue déplacée.
Ce n'était plus mon corps ce qui devait être communiqué. Dans les expériences antérieures il s'agissait d'images mentales, internes, d'un corps imaginé, de mon propre corps imaginé, dessiné de mémoire ou *de ressenti*, me servant occasionnellement des photographies ou des images fixes comme référence.
Mais soudain un autre corps se dévoilait devant moi, et inexperte tel que j'étais dans cette activité historiquement réservée aux « académistes », je me retrouvais avec le défi de représenter *un corps autre*, ou plutôt : *une vie intérieure autre* que la mienne. C'est ainsi qu'est née cette série de dessins *sans nom* -différents à tous les dessins antérieurs mais descendants d'eux-, dont je sentais qu'ils cristallisaient quelque chose que j'essayais d'atteindre depuis quelque temps.

Tel qu'un enfant à naître, qui n'a pas encore de nom, mais auquel on tient déjà, j'ai longtemps gardé cette série innomée, l'appelant seulement « ma série très chère ». Postérieurement, j'ai décidé de la nommer ***Gestation****, en cohérence avec les œuvres qui suivent dans mon analyse et dans le cadre de cette recherche.*

Pour sa réalisation, j'ai procédé de façon intuitive, améliorant la technique au cours d'une même séance. D'abord, je mouillais la feuille, car il me plaît le fait que la surface à dessiner ait « vécu » avant d'intervenir sur elle. Ensuite je sentais la pose, je me laissais imprégner par l'image de la pose.
J'entrais en empathie avec Claire –la modèle-, avec son image, sa présence [20]. Une fois captée cette essence de la pose, cet état de présence, j'essayais de la transposer dans la forme de la façon suivante : tout commence par une courbe, la rencontre entre une main et une jambe, le mouvement des cheveux, un certain jeu des poids. Il y a toujours un point de départ dans la pose, un détail visuel par lequel je commence, qui fait naître tout le reste. Et cela s'inaugure avec une première tache d'encre; qui, suivant le chemin déjà ouvert par l'eau, remplit de rouge les formes du liquide sur le support, donnant une première structure au dessin. Ensuite j'approfondis la couleur en rajoutant du noir ou je l'allège avec une goutte d'eau, en fonction de ce que la pose me transmet. Puis sur cette première couche de « présence » j'interviens avec un stylo Rotring très fin à l'encre noire, faisant naître avec les lignes la posture que j'ai devant moi.

Je me basais sur le réel mais également sur les lignes inspirées par la tache même, par ce nouveau corps en train d'apparaître. Souvent, le temps de la pose était trop rapide pour moi, et pendant que je faisais émerger le dessin du corps sur la feuille, son corps à elle avait déjà changé. Il me restait alors un autre temps,
« le temps du dessin ».
C'est avec cette phrase que Vincent m'a conseillé d'aborder la création de l'image du corps vivant : « Il y a tout ce que tu veux dire : tes idées sur les veines, le réseau nerveux, les émotions, le ressenti, les choses dont tu te bases. Mais il y a aussi le temps du dessin. Sois un peu *là-bas*, avec le modèle, mais n'abandonnes jamais le dessin, ce qui est en train de se passer *ici* [21]. »
Je pouvais rester ainsi sur la feuille, en train de retravailler les formes, ou continuer avec la nouvelle pose pour en revenir après, gardant en moi le souvenir de l'instant.
Claire « jouait » ce jour là avec un pantin, une poupée désarticulée. J'ai brouillé dans mes dessins les différences de représentation entre ce qui était corps vivant et ce qui était inerte, ajoutant même des fois des membres inventés par moi même, des lignes imaginaires, déduisant la continuité des mouvements dans ce qui était pourtant très immobile. Parlant moins d'une condition de *modèle* et plus d'une condition de *vivant(e)*.

Plus que tout, j'essayais de capter la dynamique invisible des poids et tensions qui se dégageait de l'image produite par le modèle. De la sentir dans mon corps. De la passer à travers moi, de la traduire en moi, la filtrant par mon propre ressenti et ma vibration interne. D'une certaine façon je me suis représentée aussi, en représentant le modèle. Car c'est à travers mon appareil perceptif que l'expérience d'elle est passée pour se traduire ensuite sur la feuille.

Je me demandais si l'on peut transmettre sa vitalité au trait. Si on peut faire du dessin non seulement l'image d'un corps mais le reflet de l'énergie vitale de celui ci, l'imprégner de vie : que le dessin soit la trace de la vie qui anime le corps qui l'engendre.
Pendant le temps du dessin, en traçant une ligne j'essaie de sentir mes nerfs ; en esquissant une poitrine j'essaie de sentir ma poitrine, la sensation de ma poitrine.
Dans ce « sentir le corps de l'autre » j'ai trouvé une façon non seulement de *représenter* mais de *manifester* mon expérience corporelle d'être vivante, à travers de l'expérience créatrice même.
« ...il ne faut jamais oublier le sang qui coule sous les veines du modèle » [22], certes, mais j'essayais aussi de ne pas oublier ce qui coulait ici, sur la feuille. Car sur la table il était en train de se produire l'évènement « dessin », au delà de l'événement « Claire » en face de moi.
« Peintures et dessins sont partie prenante du monde et non son commentaire [23]. », c'est ainsi que l'italien Andrea Bellini – curateur d'une série d'expositions consacrées à Giorgio Griffa – parle du travail sur papier de l'artiste comme des « signes-événements » que l'artiste observe dans leur apparition, collaborant avec les matériaux plutôt que les utilisant pour parler d'un évènement externe à l'œuvre [24]. Ainsi, « nous faisons partie du phénomène que nous observons » [25]: l'évènement-modèle n'est pas un phénomène que je « regarde par la fenêtre » [26], mais une partie du monde dans lequel je suis aussi immergée, que je filtre par ma perception et qui se manifeste dans l'évènement-dessin, comme un autre phénomène du monde à part entière.

19. Selon les mots de la critique d'art Julie Crenn dans « Portrait d'un punk discret », conversation réalisée à l'atelier de l'artiste le 7 juillet 2015, Vincent Bizien. Animal populaire, catalogue d'exposition de la galerie Maia Muller, Paris, CNAP, 2015, p.3.
20. « Je ne veux pas être dans la représentation, j'essaye d'évoquer, de manière ouverte, des états de vigilance ou d'abandon, d'ouverture ou de repli, de rêverie ou de présence. » Claire de Colombel, artiste pluri-disciplinaire formée à l'École Nationale Supérieure d'Arts de Cergy et ancienne danseuse, décrit ainsi l'expérience de poser nue. **Sabine Huynh**, « ''C'est en écrivant que je me déshabille'' : le métier de modèle vivant vu par Claire de Colombel », *DIACRITIK*, 20 juin 2016. [en ligne]

10 ***Recherche***
2018
Encre et Stylo
Rotring sur papier
30x15 cm

21. Entrée du carnet d'atelier du 29/10/2017. La production en dessin que je présente pour l'analyse a été réalisée dans le site Pommard des Ateliers de Beaux Arts de la Ville de Paris en avril de 2018.
22. Phrase entendue lors de la conférence ***Instaticité*** de Béatrice Andrieux, organisée par les Ateliers de Beaux Arts de la Ville de Paris, au site de Marc Bloch, le 14 décembre 2017.
23. **Aude Launay**, « Giorgio Griffa. Et in macula ego », *Zerodeux*, n°77 : Printemps 2016, pp. 26-28.
24. *Ibid.*, p. 26.
25. Giorgio Griffa se réfère au principe d'incertitude de Heisenberg. *Ibid.*, p. 28.
26. *Ibid.*

1.2 TRAVERSER L'ENCRE

1.2.a Corps dessiné
The Tunnel & The Wound
Les dessins de Klara Kristalova et Berlinde de Bruyckere

Comment alors manifester les évènements vécus (à l'intérieur ou à l'extérieur) en collaboration avec les matériaux ? De quelle façon comprendre la matière qui m'aide à communiquer plastiquement ? Et quels sont ces évènements à communiquer, les phénomènes dont témoignent les matériaux ?

Dans ma recherche d'un lexique plastique, je trouve que les dessins à l'encre ont quelque chose d'immaîtrisable et vivant : quelque chose qui évolue, fait ses chemins, se comporte avec une certaine « conscience » au delà de la manipulation qu'on peut en faire par le pinceau.
C'est en cela que ce matériau me ramène à l'idée d'un corps qui fonctionnerait avec une *conscience* au delà de la *pensée*. Il m'intéresse l'idée -peut être un peu romantique- d'un savoir ancestral qui traverserait les époques et les formes qui prend la culture humaine : une conscience corporelle qui daterait d'un moment évolutif de l'humain antérieur au développement d'une conscience mentale.
Je peux constater que le corps « *se met en marche tout seul* » et accueille des processus organiques simultanés et interconnectés en permanence dont je n'ai pas toute la perception (je ne vois pas la digestion, je n'entends pas la circulation de mon sang), alors que c'est ici, dedans qu'ils se passent. Ces processus organiques du corps humain, qui ont lieu qu'on en soit conscients ou non, au delà de notre décision, cohabitent et des fois aussi convergent avec des processus psychiques à l'intérieur de soi, qui sont d'autres processus internes, des fois produit d'une façon de symboliser les évènements vitaux pour les nommer, les donner du sens. Ainsi, par exemple, on appelle *adolescence* à un moment de transformation corporelle biologique mais qui est aussi lié à un processus de maturation interne, psychique.
Dans le cas de mes dessins, je vois ce « nommer les choses » comme le langage qui font les lignes : un peu entrecoupé, en quelque sorte réfléchi, il parcourt comme une ligne de pensée l'encre qui se développe pour lui donner une

Cette idée à laquelle je pensais a été traitée par Marie-Hélène Lahaye, juriste et autrice du blog Marie Accouche-là, qui milite pour dénoncer les violences obstétricales qui subissent les femmes enceintes dans le milieu hospitalier. Elle parle d'un accouchement comme n'importe quel autre processus naturel du corps, qui se déclenche de façon naturelle, en le comparant à un vomissement « … le corps se met en route tout seul, il n'y a pas de décision à prendre, il faut pas forcer, il faut juste se laisser faire. Il n'y a aucune connaissance à mettre en œuvre. ». La phrase a été prononcée dans la conférence « Le corps des femmes », organisée par l'association CERVYX de Paris 1, le 7 mars 2018. Dans la même table ronde, Mounia El Kotni, docteure en anthropologie médicale et culturelle de l'Université de l'État de New York à Albany, complète la phrase de Marie-Hélène en rajoutant l'idée d'un « savoir corporel » au delà des connaissances rationnelles dont on a été « dépossédés », ou auquel on a arrêté d'écouter pour faire confiance au savoir médical, se reposant sur la science et la technologie.

forme corporelle ; faire en sorte que l'apparent caractère accidentel ou « incontrôlé » de la matière devienne quelque chose d'identifiable comme un corps.
Cette combinaison d'opérations plastiques pour représenter un corps et ses états, ses processus internes, son *devenir*, est mise en pratique par des artistes contemporaines comme **Klara Kristalova** et **Berlinde de Bruyckere**.
Ces deux artistes travaillent le dessin mais ne sont pas souvent cataloguées dessinatrices. Dans leur pratique, elles travaillent surtout le volume : Klara est connue par son travail en céramique, Berlinde par ses sculptures. Il m'a intéressé de voir les rapports qu'établissent avec le trait, la tache et le bidimensionnel des créatrices qui sont habituées à traiter aussi des médiums qui ont une «corporéité», et qui parlent aussi du corps dans les sujets qu'elles traitent.

11
Klara Kristalova
What Holds Me Back, Carries Me Further
2017
Bronze, 195x80x120 cm
Perrotin, Paris
(vue du jardin de la galerie Perrotin, visite du 6 octobre 2017.)

Dans son exposition *Camouflage* à la galerie Perrotin, l'artiste tchèque Klara Kristalova promène le visiteur dans une sorte de forêt mythique, un paysage de conte. À ce sujet, l'artiste dit qu'elle « préfère l'évocation, la sensation du paysage à sa représentation littérale » [27]. Je pense que c'est aussi ce qui m'intéresse en dessinant des corps. Je cherche à l'évoquer, donner la sensation du corps. Contrairement au travail de Kristalova, où le corps est support d'un personnage, un mythe ou une histoire [28] ; dans mes dessins le corps qu'on voit n'a pas de visage, n'a pas d'histoire. Son récit est celui de son propre présent, son état évolutif au moment même de se produire, que j'essaie de témoigner avec les processus de l'encre.
Dans le dessin ***The Tunnel***, Klara Kristalova fusionne évocation du corps et sensation de paysage par l'utilisation de l'encre et l'aquarelle dans un jeu de taches et tonalités qui confondent ce qui est végétal ou humain, espace externe (paysage) ou fluide intérieur. Cette masse confuse compose le personnage, dont les traits qui forment le visage se voient déformés par des touches de pinceau couleur ocre, comme si l'humidité et la terre même du paysage étaient présents sur la feuille. On sent presque l'odeur de la forêt, sa température, sa luminosité changeante qui passe entre les arbres. Tout bouge.
Et dans le même temps, elle est assise. Je dis elle, car même s'il n'y a pas des signes du sexe du personnage (hormis les touches de rouge sur sa bouche qu'on pourrait interpréter comme signe de « féminité »), la quasi majorité des personnages

27. Galerie Perrotin, *Klara Kristalova. Camouflage*, communiqué de presse de l'exposition du 7 septembre au 7 octobre 2017, Paris, non paginé.
28. « *I wanted my stories to have a body.* » La plasticienne déclare ainsi avoir commencé à travailler la céramique : [traduction]
« Je voulais donner du corps à mes histoires. », dans Clare Lilley, *Vitamin C : clay and ceramic in contemporary art*, Paris, Phaidon, 2017, pp.202-203.

12
Klara Kristalova
The Tunnel
2017
Encre et aquarelle sur papier
67,5x57,5x3cm
Perrotin, Paris

représentés dans les œuvres de l'exposition sont féminins ou zoomorphes, ou hybrides, ou asexués, androgynes. Je m'aperçois qu'il n'y a pas ici des grands archétypes de la masculinité, à l'exception des personnages du marin, du jardinier barbu, mais qui semblent justement pas « archétypiquement » masculins mais tendres et enfantins.

Et dans ce contexte des présences, *je la sens* féminine dans sa présence.

Comme une poupée ou un pierrot, posée là, elle ne bouge pas, mais elle se transforme. Dedans, le tunnel à son intérieur est marqué par une imposante tache noire, qui semble répondre à l'autre tache noire qui forme l'œil droit, juste au dessus, comme un autre tunnel vers sa profondeur. Il y a donc deux stades d'intériorité symbolisés : celui de la forêt -ou plutôt du chemin, indiqué par les arbres- (que j'interprète aussi comme une représentation d'un paysage interne), et celui du tunnel ; tellement profond qu'on ne voit pas la lumière à l'autre côté du « corps-montagne ».

J'observe avec satisfaction les « poils » sur les bords d'encre rose étalés sur le papier, qui contournent et contiennent la figure mais ne la délimitent pas, ici il n'y a pas des bords, il n'y a pas de vêtements ni peau, tout est interne et tout est dehors, tout élément se mêle avec ce qui l'entoure. Le blanc du papier « entre » dans l'encre, et l'encre enracine la figure sur le fond grâce a la capillarité du papier de façon organique, naturelle.

Je vois dans l'ensemble une scène de l'être en décomposition, mais non dans le sens de putréfaction de la matière, sinon dans le sens de quelque chose autrefois composée qui se décompose, en transition pour devenir autre chose. L'idée de tunnel auquel fait référence le titre implique un parcours dans l'obscurité, un chemin interne à traverser.
J'ai l'impression d'assister à la scène intime de l'*intériorité* du personnage. Et tout cela semble se produire sans qu'elle doive faire quoi que ce soit. Il n'y a rien à contrôler dans ce chaos. « *I want it to contain something I cannot control, and something I maybe cannot even describe* » [29], dit l'artiste à propos de ce qu'elle trouve le plus difficile à accomplir dans son travail : l'expression.
Dans la pratique, Kristalova manifeste ce non-contrôle du matériau par l'usage des pigments qui « coulent », soit sur le papier, soit sur l'argile.
Assise sur une planche -qui par la couleur et la « matière » du bois répond aux dessins d'arbres de l'intérieur du dessin-, la figure me rend le regard, laissant le jeu des taches se produire en elle, reflétant peut être mes propres jeux de taches internes : créant un tunnel entre les processus internes de l'œuvre et les miens.

On voit comment, grâce à l'usage des dynamismes d'étalement de l'encre ou des techniques humides sur papier, il est possible d'évoquer un univers interne et en transformation.
Mais qu'apporte à cela le geste, la trace dessinée ?

Dans la série de dessins ***The Wound***, l'artiste belge Berlinde de Bruyckere travaille la tache à l'aquarelle d'une façon plus préméditée que dans le dessin de Kristalova vu plus haut. Ou au moins cela donne cette impression [30]. Ceci est donné par plusieurs facteurs.
D'abord, il s'agit d'un travail en série, présenté comme partie d'un ensemble, ce qui oblige un travail de répétition variée dans la production ainsi qu'une sélection et cohérence dans le choix des composants.
Ensuite, le format (ces dessins font presque la moitié que *The Tunnel*) permet au corps de l'artiste de mieux saisir la feuille, d'intervenir à son échelle. Le « geste fondateur[31] » de Berlinde est le soin, le recouvrement. Pour obtenir la « chair » de ses sculptures (des fois recouvertes de tissu), elle travaille par des soigneuses couches de cire et de peinture, qu'elle recouvre à nouveau dans un travail minutieux et répétitif, faisant « …émerger le rouge à la surface » [32] pour donner aux œuvres « l'illusion de la chair » [33].
Ce traitement de recouvrement est celui qu'elle applique au dessin, auquel, après une première couche d'aquarelle rouge, elle semble structurer par des

29. [traduction]
« Je veux que cela contienne quelque chose que je ne peux pas contrôler, et quelque chose que je ne peux peut être même pas décrire » Klara Kristalova, *Why I create*, interview non datée, sur le site Phaidon.com. [en ligne]
30. Je n'ai jamais eu la chance de voir les œuvres de Bruyckere encore, mais les images de ses dessins m'ont frappée d'une puissance que je ne pouvais pas ignorer. Ils contiennent la vie et l'intensité à laquelle j'aspire en dessinant. J'ai eu accès à sa production dessinée notamment en consultant le catalogue d'exposition *Berlinde De Bruyckere : Gand, SMAK* de **Angela Mengoni**, Fonds Mercator, 2014.
31.Frédérique Joseph-Lowery compare l'attitude sculpturale « réparatrice » de Brucykere au « geste aussi fondateur que, chez Louise Bourgeois, celui de tordre un linge pour l'essorer », dans « Berlinde de Bruyckere. Aucune vie perdue », *Artpress*, n°440 : janvier 2017, p.56.
32. Berlinde de Bruyckere, « In het atelier van Berlinde de Bruyckere » vidéo interview, de l'exposition *Berlinde De Bruyckere. Sculptures & Drawings. 2000 - 2014*, au Gemeente Museum La Haye, 2015. Min. 10.43.
33. Joseph-Lowery, *Ibid.*, p.5.

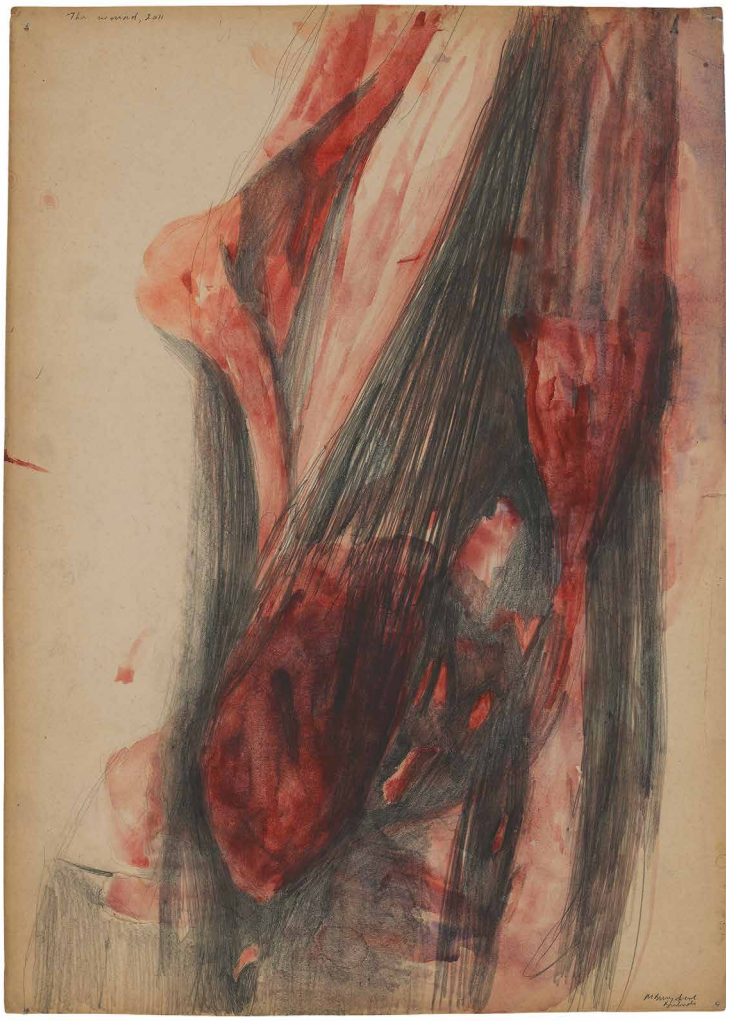
traits en crayon noir qui tombent brutalement mais qui soutiennent aussi le «volume ». Elle laisse le rouge transpercer à travers les traces du crayon, on peut entrevoir ce qui se passe derrière le flux de lignes, (rideau de cheveux ?) qui octroient à la pièce une structure vertigineuse.
C'est comme si avec ces gestes énergiques et puissants, la main de l'artiste essayait de rattraper quelque chose d'inévitable, une *organicité* débordante que les lignes ne peuvent pas empêcher de sortir, s'ajustant alors au mouvement de cette descente, de cette « pendance » [34].
Il n'y a plus de récit, autre que ce qui se passe dans l'œuvre, les tensions entre les couches de matière et de couleur. Il n'y a plus de personnage ou de conte à raconter, et pourtant tout me parle.
Tout est si vif, si intense. Si vrai.
On est plein dans le corps, dans une « nudité plus que nue » [35] : sa vérité plus physique, sa composition complexe de fibres et des nerfs. Et au même temps on ne sait pas exactement *où* on est. Quelque part dans l'ambiguïté entre ce qui au premier abord semble boucherie violente et la fragilité des « *soft parts* » [36] des viscères, vulnérables.
J'interprète le titre de l'œuvre, *The Wound* (La Blessure) plus comme évoquant une ouverture que comme la trace d'un accident, une violence ou une douleur. Les blessures, comme les tunnels, sont des ouvertures vers soi, rappelant des chemins vers l'intériorité du corps.

En incluant le dessin au crayon sur le dessin à l'aquarelle, l'artiste fait apparaître des contrastes dans les traitements : du sec au mou, du trait à la tache, du rouge au noir. D'un contacte doux entre feuille et pinceau à un geste au crayon intense et nerveux. La différence d'énergie dans les gestes dialoguent entre eux, établissent des tensions, donnent l'impression de quelque chose qui *se produit* ; une lutte chorégraphiée, une scène dynamique mais harmonique qui fait un « tout », qui fait corps, montré dans sa complexité intérieure.

34. Les corps pendants sont récurrents dans l'œuvre de Berlinde de Bruyckere. Elle invoque le souvenir de la beauté et la tristesse du poids des corps d'animaux morts, amenés par son père à la maison à son retour de la chasse. Berlinde de Brucykere, *op. cit.*, min. 19.

↑
Cette anecdote me fait penser à la maison de ma grande mère, qui avait au dernier étage une petite chambre fascinante dans laquelle j'aimais aller quand j'étais enfant, dont les étagères étaient remplies de bocaux de fœtus de chien flottants dans le formol, appartenant à ma tante qui avait fait des études en vétérinaire.

35. Selon les mots de la critique d'art Catherine Millet dans « La représentation des corps » *Artpress*, *Ibid.*, p. 46.
36. [traduction] « parties moues », en se référant à ses intentions pour la sculpture *Inside Me*. de Brucykere, *Ibid.*, min. 0.40.



13 Berlinde de Bruyckere
The Wound
2011
Aquarelle et crayon sur papier
33x24 cm

1.2.b Les deux encres
Analyse de la série ***Gestation***

C'est à partir de la combinatoire entre trait et tache que je me propose d'analyser ma production en série de dessins ***Gestation***,
dont j'ai expliqué l'origine plus haut.

Tout d'abord, ce sont pour moi des dessins et pas des peintures, même si la technique est humide et il y a des « couches » de couleur et de sens.
Je les définis par l'activité qui les fait apparaître, qui elle relève du geste, de l'intime, de l'immédiat.
Le dessin est un médium qui permet de véhiculer beaucoup des qualités qu'il m'intéresse de transmettre dans une œuvre d'art, il « décrit sans cesse sa propre genèse dans son devenir [...], et dans son éternel inachèvement, il reproduit toujours l'imparfait et l'incomplet » [37]. Cette capacité à incarner l'état de *devenir* quelque chose (non seulement de ce que l'on dessine mais du dessin même en train de se former en tant que tel), ainsi que la souplesse qui permet son expression et sa perméabilité à mes états d'âme font de lui mon médium de préférence. En permanente gestation, il naît tout le temps, il « se geste » dans ma main et dans mon regard et celui des autres.
Il naît et fait naître.
Les lignes, les idées, les images, les corps.

Le format de ces dessins est petit, abordable par mon corps pour les créer et par le spectateur pour les regarder. Ils demandent une proximité et un temps pour apprécier les détails : je veux garder un certain ton du délicat et du microscopique, sans aller jusqu'à l'obsessionnel. La surface qu'ils occupent sur la feuille n'est pas prédéterminée. Je dessine sur des grandes feuilles d'abord, dans un grand espace blanc et vide, pour que la tâche puisse s'exprimer et les traits s'étaler, et ensuite, une fois les dessins formés et qu'ils ont occupé la surface qu'ils avaient à occuper, je les découpe. Pour faire la série, et les rendre potentiellement « encadrables », j'ai dû uniformiser les mesures du papier. Mais j'aime l'idée que chacun ait sa propre taille, comme les différents corps humains.
J'utilise l'encre Écoline, qui est en vrai de l'aquarelle liquide. Ce qui fait qu'en s'étalant et en se mélangeant avec d'autres éléments elle change (surtout sa variante en noir) : si la surface est trop aqueuse, l'encre jaunit vers les bords. Si mélangée avec le rouge, cette rencontre devient violette. Si diluée dans l'eau, on aperçoit quelques nuances de bleu pâle. Si je parcours une tache avec mon stylo, elle « me laisse passer », s'ouvre par les creux qui laissent les traits, formant des rebords, des nervures. Cette propriété d'être malléable m'aide à travailler dans l'intuition de ses réactions et dans l'urgence (avant que la pose du modèle ne

37. **Emma Dexter**, « Le dessin est le propre de l'homme », *Vitamin D : New Perspectives in Drawing*, Londres, Phaidon, 2005.

14

Voici quelque chose qui brûle. Et voici quelque chose qui pousse.

change, ou avant que l'eau de la surface ne sèche), générant toujours des surprises, des accidents non prévus, avec lesquels je travaille ensuite par la ligne.
Pour ce faire, je me sers de mon stylo Rotring à l'encre noire avec une pointe de 0,3 mm. Cet outil me permet une précision et un flux constant d'encre. Il restreint aussi la liberté du trait : on ne peut pas le tenir trop incliné car cela empêcherait l'encre de couler, et on ne peut pas être trop spontané dans le geste car sa pointe est non seulement très délicate mais aussi très aiguisée et peut blesser le papier. C'est pour ça que je l'aime aussi : c'est à la fois quelque chose de très fragile mais tranchante, comme l'ustensile d'un chirurgien.
Le stylo m'oblige à contrôler mon énergie en demandant une présence corporelle et attention constantes, ainsi qu'un ralentissement gestuel.
Mais en échange il donne.
Il donne des beaux traits, un noir précis et net, et très simplement, du *plaisir*.
Je sens qu'avec cette fine pointe je peux tout faire, me mettre partout, explorer l'infiniment petit de ce micro cosmos en gestation qui apparaît sur la feuille.
Je me promène dans la tache, je retravaille sa forme, ses profondeurs, conquiers son territoire, la civilise [38]. Je joue à imaginer quel corps sort de là, de quels espaces, si c'est une tête ou une jambe ; et si une ligne invisible m'appelle, je l'écoute, je la crée. C'est ainsi que je deviens *partera* [39] de l'image naissante : je ne lui impose pas mes conditions, je l'assiste dans son apparition. Je suis là tout le temps pour aider au processus qui se produit ; mais c'est elle, la forme, qui pousse.
Ces formes naissent, comme déjà décrit, par une première tache.

→ Dans ce dessin il est possible d'observer une première forme centrale, noire et ovale, vers laquelle (ou autour de laquelle) les autres formes convergent. Ce centre est entouré par une autre forme rouge qui sort de lui et se diffuse sur le blanc de la feuille, n'arrivant pas à se fermer complètement. Sur la fusion de ces deux surfaces de couleur, les traits sortent du noir et vont vers le noir, comme dans un retour vers la source d'encre. Mais les gestes qui occasionnent les traits commencent aussi dans le vide, dans le « rien » du blanc, presque fades par l'eau, il se crée une relation circulaire de geste au trait, de noir à blanc, de vide à plein, d'encre concentrée à encre étalée.
Dans cette rondeur, les lignes dessinent des bras et ensuite des mains et ensuite des doigts, soutiennent et contiennent la forme naissante à la fois qu'elles apparentent toucher à un intérieur.
Les variations d'intensité dans le noir des traits et dans la densité de l'encre donnent l'impression de quelque chose non fixe, en mouvement, en processus, en train de se former. On ne sait pas trop si la forme s'engendre ou s'évanouit. On ne voit pas de visage, mais les mains semblent contenir, caresser avec une attitude délicate. Les concavités et convexités font penser à un œuf, à un ventre ou à un sexe féminin. Deux espaces blancs en forme de goutte, inversés et différents par leur taille laissent voir un blanc très net : un fond. Flottante dans l'espace de la feuille, cette figure laisse voir qu'elle a un espace derrière, qu'elle est traversable.

38. Dans son ouvrage *Local Knowledge,* l'anthropologue américain Clifford Geertz décortique l'analyse de Robert Farish Thompson sur le rapport à la ligne dans la culture Yoruba d'Afrique de l'Ouest. Cette analyse démontre un qu'un élément esthétique apparemment abstrait et transculturel comme *la ligne* est pour cette culture un facteur de grande importance dans leur façon de concevoir leur rapport au monde. Dans les statues anthropomorphes Yoruba, les figures sont gravées par des lignes précises et nettes, qui, loin d'être un simple attribut visuel, établissent la relation de l'objet à la réalité et manifestent la façon d'« être dans le monde » de ceux qui les créent. Les Yoruba gravent aussi des lignes sur leurs visages : elles rendent compte du lignage et du statut social d'un individu. Tracer des lignes est une activité associée à l'idée de civilisation. Dans le langage Yoruba, le verbe « cicatriser » a une signification en rapport à l'imposition de l'homme sur le désordre de la nature : ce qui a été « ouvert » a été conquis. « El arte como sistema cultural », *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas,* Barcelone, Paidós, 1994, pp.120-122.
39. En espagnol : sage-femme, ventrière, accoucheuse.

15

Voici quelque chose qui brûle. Et voici quelque chose qui pousse.

Il semblerait que les lignes qui se dirigent vers le centre sont des cheveux ou des traits, des fois définis mais des fois vacillants, incomplets ou maladroits. Par rapport à la maladresse, je ne me préoccupe pas ici de « bien dessiner ». Selon Emmanuel Pernoud, « L'enfant qui dessine pour lui n'est pas malhabile : on n'est malhabile qu'à partir du moment où il faut faire ses preuves, on l'est à l'égard d'un modèle, d'une norme » [40], et la personne qui m'a servi de modèle pour dessiner n'est pas pour moi une norme, un « original » à reproduire avec précision. Tout ce qu'il me faut d'elle sont les lignes, les courbes que son corps émane, que ma main *désire* tracer.
Selon Emmanuel Pernoud, ce désir est aujourd'hui plus important que la règle : « la notion d'art tend à se détacher des normes académiques, à se personnaliser, à revendiquer son ''désir'' [...] Si le dessin ne s'apprend plus à l'école, alors celui qui s'exprime tout seul, sans maître, n'est il pas le nouveau modèle ? » [41]
Même si je n'essaie pas d'imiter le style « enfant », je tiens à garder en tête mes liens avec un stade primitif du dessin (pas primitif de l'humanité mais de mon propre développement), avant la norme, avant l'école où l'on est vite contraint par des logiques du type

ligne = contour
couleur = remplissage

(« d'abord on déligne la figure et ensuite on la colorie » on me dissait à l'école)
Mon dessin naît de l'intérieur. D'abord la couleur, après le contour.
D'abord le rembourrage. Après les bords.
Et ces bords ne sont pas des contours délimités. La ligne ici ne délimite pas ; elle s'ouvre et ouvre la forme, permet d'émerger l'essence, laisse voir ce qui se passe derrière en même temps qu'elle le traverse. La ligne est ici trait. Elle n'accomplit pas sa fonction abstraite de « limite » : ce n'est pas l'idéalisation de la ligne, ou comme dit par le philosophe Hubert Damisch, d'une sublimation : « l'opération qui revient à substituer à une multiplicité de traits une ligne unique » [42].
Elle n'est pas « directrice » mais le tracé d'une direction, l'empreinte du sens, marqué par la pensée de la main de façon analogue.
Je dessine des *traits*. Cependant, l'outil dont je me sers pour le faire a été utilisé historiquement pour dessiner des *lignes* [43]. Mais « Sans doute l'histoire n'est-elle pas à sens unique, mais la direction dominante, celle-là qui va dans le sens de la maîtrise, la ligne comme on l'a dite, directrice, n'en est pas moins nettement indiquée, clairement marquée [44]. » Je me sers de ce contre-sens de maîtrise et maladresse, qui relève de ma propre histoire avec le dessin, de mon rapport avec

40. **Emmanuel Pernoud**, « Le geste en gestation », *Le geste à l'œuvre : Richard Tuttle & pratiques contemporaines*, Montreuil-sous-Bois, Lienart, 2011, p.50.
41. *Ibid.*, p.49.
42. **Hubert Damisch** « Au détour du trait et par le travers de la ligne », *Du trait à la ligne*, Paris, publication de la Galerie d'art graphique du Centre Georges Pompidou, 1995, p. 12.
43. Né un an après la troisième période de l'école de la Bauhaus (1934), le *rapidographe*, héritier du « tire-ligne », a été conçu pour le dessin technique manuel en design et architecture pendant le XXe siècle, et semblerait incarner les idéaux modernes de la « belle forme », où la beauté d'un objet était déterminée par son utilité.
Manlio Brusatin, « La ligne libre, la ligne juste », *Histoire de la Ligne*, traduit de l'italien par Anne Guglielmetti, Paris, Flammarion, 2013, pp.146-153.
44. Damisch, *Ibid.*, p. 12.
45. L'idée de l'encre comme cosmos est traitée par l'éditeur José Corti dans son travail *Rêves d'encre* de 1945, où il « fait référence au "shan sui", au geste de libération de la matière. L'éditeur expérimente la matérialité de l'encre comme fluide fécond, matière matrice pour "révéler un cosmos" ».
Nathalie Ergino, texte du livret de l'exposition *Pratiques cosmomorphes et milieux asiatiques*, Laboratoire Espace Cerveau Station 12, Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne / Rhône-Alpes, 2017, pp. 8-9.

cet outil que je conserve depuis mes années de formation au dessin technique, dont je me suis appropriée pour en détourner l'usage, et qui est devenu un objet de mon quotidien, presque *fétiche*.
De l'outil sortent les lignes, conduites par un mécanisme affiné.
Mais l'encre concentrée dans le réservoir du stylo, guidée par la pensée devient trait quand elle rencontre le geste, le mouvement de la main contre la surface de la feuille humide, où une autre encre est déjà en train de s'étaler.
Les deux encres se rencontrent :

celle de la ligne, condensée, *en puissance*
et celle de la tache, étalée, *en expansion*

Et dans son contacte avec la tache, l'encre du trait s'étale aussi, se rappelant de ses origines en tant qu'encre libre -avant d'avoir été encapsulée dans la « machine »-, de sa possibilité de chaos.
Les traits transpercent, créent des liens entre l'intérieur et l'extérieur des taches, comme des poils qui naissent sous la surface mais qui traversent les limites de la peau pour entourer et protéger le corps, leur racine est dans la chair.
Mais cette chair s'ouvre aussi, perméable à ce qui en elle se produit, devient liquide. Le rouge, plutôt que d'évoquer viande dense agit comme substance : éthérée, fluide, saignante.
Vivante.

Le dessin qui reste à l'observation est enfin le sédiment des pigments, la trace sèche qui reste d'un processus de mutuelle incidence.
Le récit d'une évolution « cosmique » faite corps [45].

J'utilise cet objet depuis le cours d'entrée à l'École d'Architecture, Design et Urbanisme de Buenos Aires, où j'ai étudié le graphisme pendant six ans. Depuis 2005, c'est mon outil d'écriture de préférence, soit pour la liste des courses autant que pour mes pensées le plus profondes, ainsi que pour dessiner les courbes les plus fines.
Je l'appelle « Needle » (aiguille).

1.3 L'IMAGE GESTANTE

1.3.a L'organisme et le chaos

Qu'est-ce qu'on obtient donc, par l'interaction des matériaux ?
Que dit-il, ce récit de la matière ?
Comment alors une trace corporelle, un dessin, devient image ?

Les éléments plastiques sont combinés avec l'intention de monter un dessin de corps, qui devient l'image d'un corps, la représentation de celui-ci. On lit ce signe comme « corps » qui, même s'il ne l'est pas, en représente quelques attributs.
Au delà du sens littérale, ce que j'extrais comme attribut d'un corps est justement, son caractère changeant. Il peut sembler en apparence que le corps humain est toujours le même, mais comme toute matière vivante, il est en changement permanent [46] à des échelles souvent invisibles pour la perception directe.
Il m'intéresse de penser le corps comme plus qu'une masse remplie de matière.
Il m'intéresse son côté processuel, je dirais plus un organisme qu'un corps :
un système vivant, un assemblé de processus individuels, chacun avec ses particularités, mais qui fonctionnent de manière simultanée et interdépendante.
Si on isole un dessin de la série on constate qu'« il se passent plusieurs choses au même temps » qui intentent être interdépendantes pour former l'image. Mais cela s'applique aussi pour l'ensemble : la série peut être comprise comme un organisme, où chacun élément a sa fonction dans un développement. Chaque dessin serait un système visuel de type « ouvert » [47] : tel que la matière vivante, il admet des variations, comporte des mutations et porte en lui les « instructions de construction » du système suivant.
Avec cette logique de comportement, il peut se reproduire à l'infini trouvant toujours des nouvelles combinaisons dans ses constantes et variantes.
Mais au delà de leur processus de construction et la syntaxe des éléments qui les composent (qui aide à renforcer l'idée de l'organique), les images des corps qu'on voit ici sont aussi « ouvertes » dans un sens d'interprétation : elles montrent un corps (ou des corps) qui n'est ni pluriel ni singulier, qui n'est ni mobile ni arrêté. Il est livré à l'interprétation, suspendu dans un état d'ambivalence [48], un espace sans contexte, capté au milieu d'un processus.
Ce n'est pas le corps « fixe » et arrêté du portrait, mais une *scène* corporelle en train de se produire, une action : celle de sa propre gestation.
On y voit comment les mains se reproduisent dans une fusion orgiastique, les traits s'ouvrent formant les courbes des jambes écartées qui pendent détendues, soutenues par un appui que l'on ne voit pas, peut être cette force vient des mains de tout en haut qui se tiennent entre elles.

46. Le philosophe **Raymond Ruyer** explique ces processus en comparant la formation et le comportement des organismes vivants comme ceux d'une machine en permanent fonctionnement où « Le pilote est au même temps un ingénieur », *La Genèse des formes vivantes*, Paris, Flammarion, 1958, p.17.
47. *Ibid.*, p.43.
48. « *Horizontality is a desire to give up, to sleep. Verticality is an attempt to escape. Hanging and floating are states of ambivalence.* »
[traduction] « L'horizontalité est un désir d'abandonner, de dormir. La verticalité est un essai de s'échapper. Pendre et flotter son des états d'ambivalence. », Louise Bourgeois dans *Louise Bourgoeis : Twosome*, catalogue d'exposition, Tel Aviv, Tel Aviv Museum of Art, 2017, p.108.

16

Voici quelque chose qui brûle. Et voici quelque chose qui pousse.

Ces représentations de tension/relâchement du corps se combinent avec des points de tension et repos visuels dans la composition de l'image, dans l'occupation de l'espace et l'usage chromatique. Cette combinaison vise à générer un « champ de forces » dans l'image [49]. C'est une *image-verbe* : le résultat d'une action (le fait de dessiner), qui raconte une action de façon plus ou moins littérale, et qui engage une action de perception de la part du spectateur.

49. Selon le philosophe allemand Theodor Adorno, une œuvre d'art serait un « champ de forces » en soi, qui s'activerait avec le regard de celui qui la perçoit. L'image serait alors quelque chose qu'on « co exécute » en faisant son expérience. Bredekamp, *op. cit.*, pp.301-302.

Comme évoqué précédemment, le format invite le spectateur à établir un rapport de proximité avec l'image, autant corporelle que perceptuelle.
On « reconnaît » des parties identifiables comme des membres du corps, ce qui s'approche à des représentations figuratives du corps. Mais simultanément il y a une intention d'éloignement de celles-ci. Ce qui peut susciter dans l'interprétation des questions pour identifier ce que l'on voit.
On voit l'intérieur ou l'extérieur du corps ?
S'agit-il d'un homme ou d'une femme ? Y a-t-il un seul ou plusieurs corps ?
Voici quelque chose en train de se passer, mais quoi ?
Cette action indéfinie, pas nommable, dont on ne voit pas le début ni la fin, propose au spectateur un moment d'incertitude, une zone de « chaos » dans la reconnaissance des formes, l'invite à faire l'expérience du chaos en lui, à reconsidérer son propre corps, recomposer une idée de corps, participer à une ouverture des images du possible.
Chaque image peut également être interprétée comme « transitive » dans le contexte des autres images de la série, qui peuvent former dans leur ensemble le récit d'une transition. Même si ce n'était pas mon intention originaire, en agençant les dessins de la série en ordre croissant d'occupation sur la feuille, je constate que plus le dessin « grandit », le plus il est reconnaissable comme corps. Cette progression est accompagnée d'un mouvement qui va de l'aquosité vers la sècheresse, des traits plus dilués et incertains devenant de plus en plus nets.
Même si chaque scène peut fonctionner de manière indépendante comme un organisme en évolution, le récit que les images établissent entre elles peut être vu comme « organique » : comme des divers stades gestationnels d'un même organisme, sa traversée par le chaos dans la quête de trouver sa forme.

17

14 - 18

Gestation
(sans titre individuel)
2018
Encre et stylo Rotring sur papier
25x20 cm

1.3.b Métabolisme créatif

Soit individuellement ou dans l'ensemble de la série, ces images montrent une multiplicité du corps plutôt qu'une unicité.
Multiplicité de traits, de superpositions, d'interprétations.
Elles rendent compte d'une manière de voir et considérer le corps, pour laquelle les possibilités de ce qu'est un corps est marquée par des facteurs au delà du champ de l'art.
Contrairement à une conception de l'individu autrefois considéré comme une forme stable et achevée, en occident « La notion de ''moi'' (physique et mental) [...] s'est progressivement érodée, faisant écho en cela à l'évolution des grandes théories du XXe siècle dans les domaines de la psychologie, de la philosophie, de l'anthropologie, de la médecine et des sciences [50]. » : ces théories se sont généralisées et ont eu un impact dans la pensée collective, ce qui fait qu'on puisse considérer le corps « multiple » qu'aujourd'hui je représente, au lieu d'une représentation « individuelle », fixe.
Comme dit le critique d'art et comissaire d'exposition Olivier Kaeppelin :
« Ce corps n'aurait jamais pu se formuler avant que ne se libèrent de la censure ses modes de représentation. Ceux-ci ont leur origine dans l'inconscient et la psychanalyse, dans la littérature érotique ou subversive, dans le dépassement des conventions contraignant les images du corps, par exemple celles des ''contrefaits'', des blessés ou handicapés. Ces multiples vies étaient l'expression de notre identité qui, si elle est d'abord matière, ne cesse de fausser compagnie à cette matière même afin de révéler une multitude d'existences potentielles » [51]. Ce qui est dit ici à propos des sculptures de l'artiste hollandais Henk Visch, permet penser qu'à côté de la théorie, les images reflètent la pensée d'une époque à la fois qu'elles incident dans notre façon de penser.
Par exemple, selon Emmanuelle Berthiaud -historienne spécialisée dans l'histoire du corps, du genre et de l'enfance-, le développement de l'imagerie médicale à partir des années soixante et l'échographie dans les années quatre-vingt ont permis de modifier en profondeur la représentation ordinaire du corps humain dans son développement prénatal [52] d'une façon dont il avait jamais été vu, ce qui a aidé à comprendre le fœtus pas comme « un amas de chair endormi comme on l'a longtemps cru, mais un être en devenir, déjà doué d'une sensibilité et de facultés, voire capable de communiquer » [53], et ce sont les images qui ont révélé sa « vie avant la vie » aidant à le penser différemment qu'avant.
Ces découvertes ont contribué à dissocier le fœtus du corps de sa mère, ne le positionnant plus comme un « organe » mais comme un corps en soi, idée qui a même « incité certains à réclamer qu'un statut (juridique) soit reconnu au fœtus » [54].

50. Warr, *op. cit.*, p.11.
51. « Henk Visch. L'objet n'est pas un but » *Artpress*, *op.cit.*, p.48.
52. *Enceinte. Une histoire de la grossesse entre art et société*, Paris, La Martinière, 2013, p. 205.
53. *Ibid.*, p. 209.
54. *Ibid.*

C'est aussi à travers des images qui nous montrent ce qui est possible que nous arrivons à considérer les champs des possibles. Et à la fois nos idées du possible se reflètent dans ce que nous produisons comme image :
dans ce que nous imaginons.
Ce va-et-vient est ce que l'historien d'art allemand Horst Bredekamp décrit dans sa ***Théorie de l'acte d'image*** [55] non seulement comme un fonctionnement possible du rapport au monde, mais peut être comme le rapport qui nous rend ce monde possible.
Pour lui, les images ne seraient pas de simples surfaces innocentes mais des expériences perceptives potentiellement capables d'agir en celui qui regarde et même de le pousser à agir, passant de la « latence » à l'« influence » [56].
Il s'agit de reconsidérer l'image comme « jouant d'elle même un rôle propre, un rôle actif, en interaction avec le regardeur. […] Ce questionnement suppose de comprendre l'acte d'image comme un effet sur le ressentir le penser et l'agir, qui se constitue à partir de la force de l'image et de l'interaction avec celui qui regarde, qui contemple, effleure, et écoute aussi. » [57] Dans cette interaction, l'humain en tant qu' « *animal symbolicum* » [58] établit aux images du monde des rapports symboliques, hors desquels « il ne peut découvrir aucun ''monde'' » [59].
Les images seraient ainsi partie essentielle de notre compréhension de la réalité, capables d'opérer des résonances perceptives dans les humains[60], en un constant aller-retour avec les ceux qui les regardent et les produisent « selon une sorte de principe de la chauve-souris, qui parvient à s'orienter grâce à l'écho résultant des ultrasons qu'elle émet et qui sont répercutés en écho par les cibles qu'ils rencontrent. » [61]
Dans cette façon de penser les rapports quotidiens avec les images qui nous entourent, je considère le mécanisme créatif comme dérivé de ces résonnances mais agissant plus lentement, il serait aussi influencé par ce qui reste en tant que sédiment de la dynamique décrite d'aller-retour.
Je vois l'acte créatif et le processus de production d'images comme un processus de métabolisme visuel, nourrit par les images du quotidien mais stimulé aussi par une « nutrition visuelle consciente ».
You are what you eat : on est ce qu'on mange et on est ce qu'on regarde [62], et on « mange » une image qui « est vivante et dynamique, elle relie ces deux mondes, intérieur et extérieur, la psyché et le monde. Elle voyage entre l'intérieur et l'extérieur, se transforme et nous transforme » [63].
Autant les images extérieures « quotidiennes », comme celles que je produis, ou celles qui me nourrissent et inspirent provenant d'autres personnes, tout a son incidence dans le processus métabolique.

55. Bredekamp, *op. cit.*
56. *Ibid.*, p.44.
57. *Ibid.*, p.44-45.
58. *Ibid.*, p.305.
59. *Ibid.*
60. *Ibid.*, p.304.
61. *Ibid.*
62. **Leslie de Galbert**, « Manger les images, du côté de la dévoration », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2007/4 n°124, pp. 23-37. [en ligne]
63. *Ibid.*

Tout cela n'a pas pour moi l'immédiateté d'un écho dans la caverne,
des fois les images se recueillent dedans. Il faut un temps de repos, d'infusion.
Un temps de digestion, de gestation.
Je sui plutôt une huître qu'une chauve-souris.

Ces cycles de création (d'images, projets et œuvres en général) varient en fonction de la nature de ce qui entre et ce qui sort, et tel que la série de dessins on peut les penser comme un système de processus « organiques », individuels mais potentiellement interdépendantes : souvent il y a plusieurs processus dedans au même temps, avec des rythmes différents. Des fois les images s'hybrident et se fusionnent. Des fois elles meurent sans jamais avoir trouvé de forme.
Des fois il peut se passer des années avant que quelque chose se cristallise.

« Traverser l'obscurité et laisser une trace de lumière.
La bicyclette qui a une lumière à l'arrière et pas à l'avant.
L'artiste qui mange l'obscurité et défèque la lumière[64]. »

64. Miquel Barceló, texte vu sur le mur de l'exposition *Sol y Sombra*, Bibliothèque Nationale de France, août 2016.

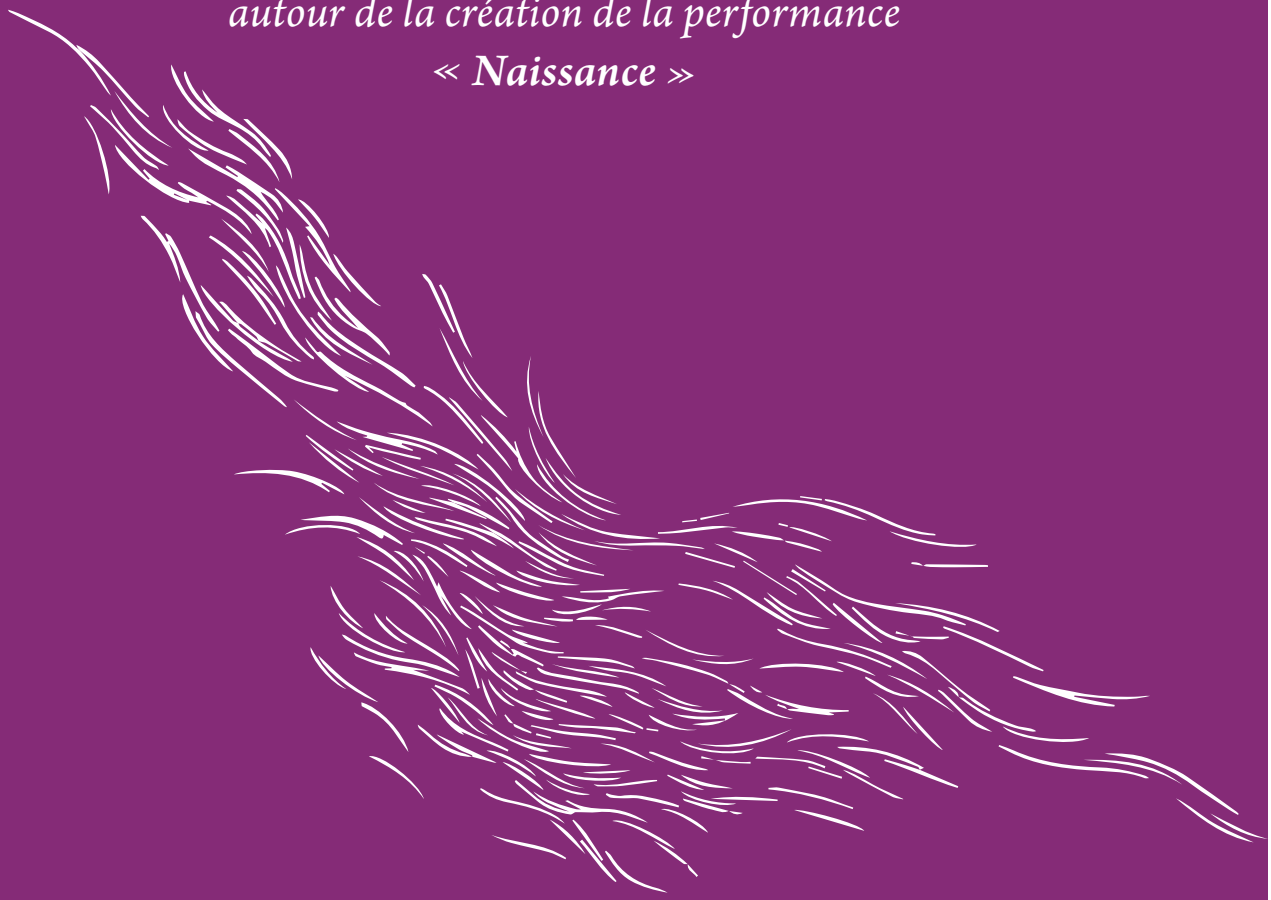
Je « mange » les images et les évènements extérieurs et les ressorts élaborés sous une autre forme. Recueillies par mon corps, les images agissent en moi, je les métabolise dans des œuvres qui agissent sur les autres et dans le monde, rejoignant un discours collectif du corps et de sa représentation, créant ensemble les images qui rendent le reflet ce qui est possible, donc, dans un sens, réel.
Telle est pour moi la puissance de l'image, qui est aussi « créatrice » de la réalité.
Et cela ne fonctionne pas seulement dans un sens
le monde-moi / moi-le monde
mais aussi dans un sens
moi-créateur / moi-regardeur
Je suis aussi la spectatrice de ce que je crée.
Je dessine ce que je veux être, et être ce que je dessine.
Mes images ont agi en moi au point de me pousser à agir, déclenchant un mouvement. À un moment il n'était plus possible de parler d'un certain corps, de le fantasmer par le dessin. À un moment il m'a fallu être ce corps, sentir ce dont je parlais, incarner la vie, la création, la transformation, le mouvement :
il m'a fallu danser.

18

Voici quelque chose qui brûle. Et voici quelque chose qui pousse.

2. Le corps qui Transite

Le développement d'un discours plastique,
autour de la création de la performance
*« **Naissance** »*



Une image est apparue.

Elle prendra force et deviendra vivante, dansante.
Le corps incarnera alors cette image, la traversant.
Lors de leur rencontre ils danseront ensemble, dessineront une nouvelle image en mouvement.
C'est dans l'instant créatif de leur transition en acte qu'ils trouveront un langage, et raconteront ensemble l'histoire d'une création.

Comment le corps de l'artiste peut-il étendre sa gestuelle au delà de la main ?
Comment penser le dessin autrement, le transiter, l'habiter ?
Quelles opérations sont possibles pour transposer une image dans l'espace, et comment interrogent elles le corps ?
De quelle manière l'œuvre engage ceux qui font son expérience, dont son créateur ?

Dans cette deuxième partie, je me propose d'analyser le processus de création et de mise en scène d'une performance dansée, parcourant les aspects sonores, visuels et chorégraphiques qui ont contribué à son élaboration, pour comprendre le rôle du corps, de l'image et de la parole dans la construction d'un discours artistique personnel.

2.1 DANSER LE DESSIN

2.1.a La chanson-image

Depuis quelque temps je sentais en dessinant la pulsion d'un geste plus vaste, tel que j'essayais de « sentir le corps de l'autre avec mon corps » pour l'interpréter, j'essayais de « sentir l'élan de la ligne » avec tout le corps au moment de la tracer.
Cet élan des lignes apparaissait même quand je n'étais pas en train de dessiner. Même quand je n'avais pas du papier et du stylo je dessinais, mentalement. Surtout en écoutant de la musique. Et il y a eu particulièrement une chanson qui allait tout changer.
Cette chanson, plus que l'écouter je la traversais, la sentais dans tout le corps, faisais son expérience.

El Estupor a été pour moi **une image** plutôt qu'un son, dans sa structure concentrique, cyclique, croissante et décroissante. Ses points de tension, ses variantes de nuances et explosions d'intensité construisaient une ambiance presque mythique que je parcourais comme un chemin héroïque.
Le tourbillon, la calme avant l'orage, le climax.
Je traversais la chanson mais elle me traversait aussi, son image apparaissait en moi.
Je la voyais : des parties des courbes majestueuses et des parties d'éclats électriques. Des parties brutes de gribouillages primaires, combinées intelligemment avec des détails raffinés, élaborés.

Mais *je l'entendais* aussi, et les mots des paroles déclenchaient en moi d'autres images :
Luna, sangre, movimiento, conciencia, rebelión, tormenta eléctrica, esfera que gira, el piso late.
(Lune, sang, mouvement, conscience, rébellion, orage électrique, sphère tournante, le sol qui bat.)

Elle me parlait.
Plus que ça, elle m'appelait.

Comme on a vu précédemment, les images ont potentiellement le « pouvoir » d'agir sur celui qui les regarde [65].
Cette chanson a agi en moi comme une image, je la portais à l'intérieur, et quand je l'écoutais tout dansait dedans : d'autres images, les mots, les lignes, les couleurs.
Elle m'invitait à me lever et je ne pouvais plus rester passive.
Depuis la première fois que je l'ai écouté je le savais : il fallait que je la danse.

Cette chanson appartient au groupe musical argentin Onda Vaga. Formé en 2007 dans les plages du Río de la Plata (fleuve qui divise l'Argentine et l'Uruguay), ils combinent avec maîtrise des rythmes latino-américains comme la cumbia, le reggae et la rumba avec des sons du rock et du tango, qu'ils complètent de plus en plus avec des arrangements électroniques. Il n'y a pas un seul chanteur : tous les cinq jouent et chantent à la fois. Cette voix collective combinée avec leur éclectisme sonore donnent à leurs compositions un son unique.
La traduction littérale du titre serait « la stupeur », mais contrairement à l'usage colloquial qui lui donne la langue française, le mot en espagnol n'est pas connoté d'une façon « négative » : ce n'est pas l'étourdissement ou la paralyse de la peur, mais l'éblouissement, l'émerveillement devant la grandeur qu'on peut sentir devant un ciel étoilé ou certaines œuvres d'art, produit de l'extase esthétique ou spirituelle.

2.1.b Corps dansant

Danser a toujours été pour moi comme dessiner : quelque chose pour laquelle je n'ai pas suivi de formation « académique », que j'exerce de façon un peu autodidacte, un peu intuitive; et une énorme source de *plaisir*.
En revanche, je ne sais pas si j'aurais pensé à mélanger ces deux activités si ce n'avait pas été pour la chanson-image.

Sans le but direct de produire une œuvre en particulier, je suivais le cours de danse africaine contemporaine de la professeure Françoise Loakes-Gouju.
J'ai choisi ce type de danse car elle m'a semblé « libre » : pas des règles trop strictes, simple à apprendre mais engageant tout le corps par son expressivité gestuelle. La danse africaine est basée dans des mouvements liés à la nature, qui est, pour la danseuse américaine Isadora Duncan la vraie source de la danse. Selon elle, « l'avenir de la danse réside dans son passé – une danse qui fut et restera éternelle. [...] Sur la plage, nous ne nous interrogeons pas sur ce qu'était le mouvement de l'océan dans le passé ni sur ce qu'il sera dans le futur. Nous réalisons que le mouvement particulier de sa nature est éternel. » [66]
Quelques postures de danse africaine manifestent le rapport à la nature et ce qu'elle a d'éternelle, le sacré : le corps est toujours bien ancré aux appuis mais « s'élève » dans un essai de positionner le danseur en connexion avec ciel et terre.
Quelque chose me gêne dans les danses à deux de la culture latino-américaine comme le tango ou la salsa, où l'un « guide » et l'autre « suit ». J'aime danser seule, me guider et me suivre moi même, danser avec ma propre force et ma propre faiblesse, les faire danser entre elles. J'ai aimé l'expérience de la danse africaine parce que même si je dansais « seule », c'était une expérience *collective*.

65. Même si la problématique que Bredekamp analyse dans sa théorie est spécifique à l'image dû à sa matérialité, dans un sens cet acte « vaut aussi pour les images tout autant que pour les textes littéraires et les œuvres musicales ». *Op. cit.*, p.16.
66. « La danse de l'avenir », conférence donnée à Leipzig en 1903, cité dans Emma Lavigne & Christine Macel (éd.), *Danser sa vie. Écrits sur la danse*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2011, p.35.

19

Extrait du carnet intime ***Post-Manifesto Vol.1, La Montée (Le Chien Qui Tient Sa Propre Laisse)*** *(2017)*
Dessins inspirés par l'écoute de ***El Estupor*** et les pas de danse africaine. Entrée du 26 septembre 2017.

20

Dans la salle de danse -tout comme à l'atelier pour le dessin de modèle vivant-, chacun est dans sa « feuille » mais on est *ensemble*, faisant simultanément l'expérience d'une même musique, d'un même « modèle ».
Les cours sont composés d'une partie initiale d'échauffement et improvisation, où on danse en cercle. Pieds nus, la force monte par les appuis et tombe par les relâchements. L'énergie circule et le geste se libère. Comme en dessinant, cela demande une prise de risque et un investissement corporel.
Tracer une trajectoire en danse c'est aussi comme dessiner (et comme être vivant) : pour aller d'un point à l'autre il y a la visée, l'intention et l'élan, mais tout ce qui se passe au milieu relève de l'instant, c'est de l'incertain. On peut qu'y mettre toute son énergie et faire confiance, se laisser porter par le mouvement.

Enlever le sac à dos et sentir son vrai poids.
Seule dans son corps. Malgré la peur, la non maîtrise, la maladresse. Les voix de jugement internes, mentales. « L'ABC, ou alphabet de la danse est de se mouvoir dans le chaos [67]. » Danser *dans* le chaos et *avec* son chaos. Danser quand même.
(Et dans l'incertitude une seule phrase m'est venue à ce moment-là comme incontestable :)

67. Loïe Fuller, *Ma vie et la danse*, textes réunis par Giovanni Lista, Paris, L'œil d'or, 2002, p. 171-172, dans Lavigne & Macel, *op. cit.*, p. 32.

je sais maintenant que je danserai toute ma vie.

Je disais (p.32) que j'aimais l'idée d'une conscience corporelle ancestrale, antérieure au développement de la conscience mentale de l'humanité. Dans mon expérience vitale, si je pense à l'histoire du développement de mon propre corps, ma conscience corporelle du dessin est plus « ancestrale » que celle de la danse. La main a dessiné plus longtemps que le corps entier a dansé, ce qui fait que même si j'essaie de dessiner en dansant, je n'arrive pas encore à obtenir les traits que pourtant je vois très clairs dedans, à tracer les belles lignes que j'imagine et désire faire exister dans l'espace. Danser c'est un peu ça, en fait. Tracer des lignes sans laisser de trace, des courbes invisibles dans l'espace et dans le temps.

20

Expériences
à l'atelier de danse africaine de Françoise Loakes Gouju, centre universitaire de Clignancourt - Paris 4, Paris.
↑ Répetitions en solo et avec la danseuse et collègue Lara Pegliasco, novembre 2017.
↓ Étude des corps et des voiles. Séance de dessin à l'encre / répète du 28 mars 2018.

21

Répètes / esquisses
← Captures d'écran des répétitions à la salle de danse de la MPAA Broussais, Paris. Séances du 18 et 19 mai 2018.
→ Extrait du carnet ***Naissance*** (2018). Dessins des postures et séquences des mouvents.

2.1.c Dessiner le mouvement

21

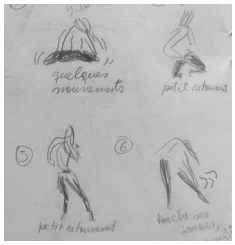
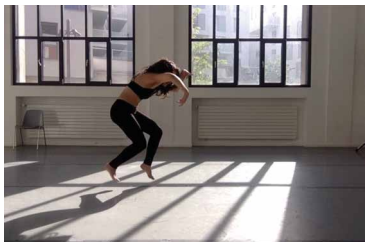
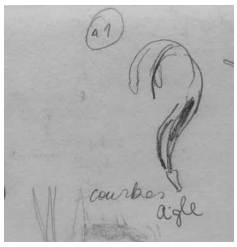
Quand la possibilité de mettre en place une performance est apparue, je ne savais pas du tout ce que j'allais faire. J'avais une date, j'avais une salle et j'avais *ma* chanson.

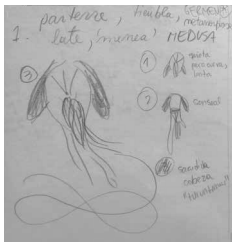
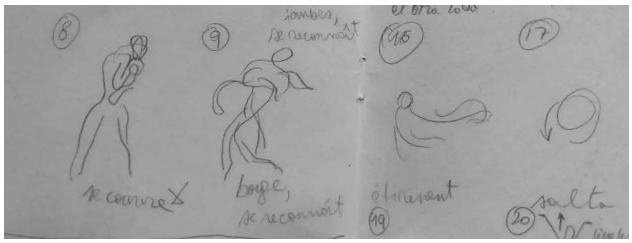
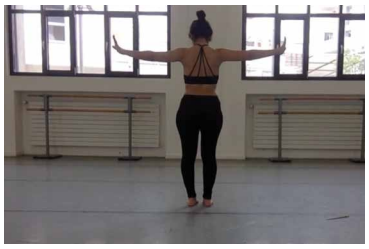
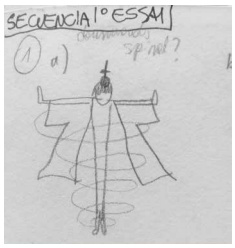
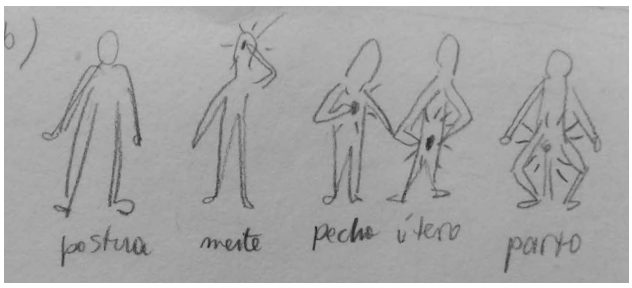
Le 29 mai 2018, la MPAA, Maison des Pratiques Artistiques Amateurs, en collaboration avec le groupe d'action féministe CERVYX (qui fait partie de Ceryx, association de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) ont organisé la soirée « Art et engagement », où la place était donnée à deux créatrices femmes : Coline Grando, réalisatrice du film ***La place de l'homme*** *(documentaire qui traite l'expérience masculine face à des avortements ou des grossesses non voulues dans le couple) et moi même, qui ai présenté l'oeuvre* ***Naissance****.*
Ainsi, en quelque sorte la « mort » et la « vie » étaient representées par chaque créatrice, à sa façon.

J'avais le dessin aussi, mes images et mon corps.
Il y avait à ma disposition une énorme salle de danse pour les séances des répétitions. Mais j'étais seule, et je n'avais jamais créé une chorégraphie. Sans savoir par où commencer, j'ai abordé le défi de la façon que j'ai développé pour comprendre le monde : en dessinant.
La salle de répétitions est devenue mon atelier, et le corps ma matière de travail.

J'ai commencé par dessiner sur le papier les images inspirées par la chanson, puis de les danser avec tout le corps. Si, comme expliqué plus haut, il y avait un *temps du dessin* (lors duquel mon attention est avec le modèle mais aussi et surtout dans l'expérience du dessin), pendant le *temps de la danse* j'avais en tête l'acte du dessin mais étant surtout dans le ressenti gestuel du corps, sans essayer de copier parfaitement la figure mais tentant plutôt de sentir et recréer le geste que ma main avait fait sur le papier.
Cependant, il était difficile de conserver et reproduire ce *geste sans trace*.
Même si je filmais les répètes, il fallait garder le *ressenti* des mouvement pour pouvoir les comprendre et les capturer. Ma mémoire corporelle n'était pas si entrainée.

Où noter les mouvements si pendant qu'on danse on n'a pas de papier, on est « seul dans son corps » ?

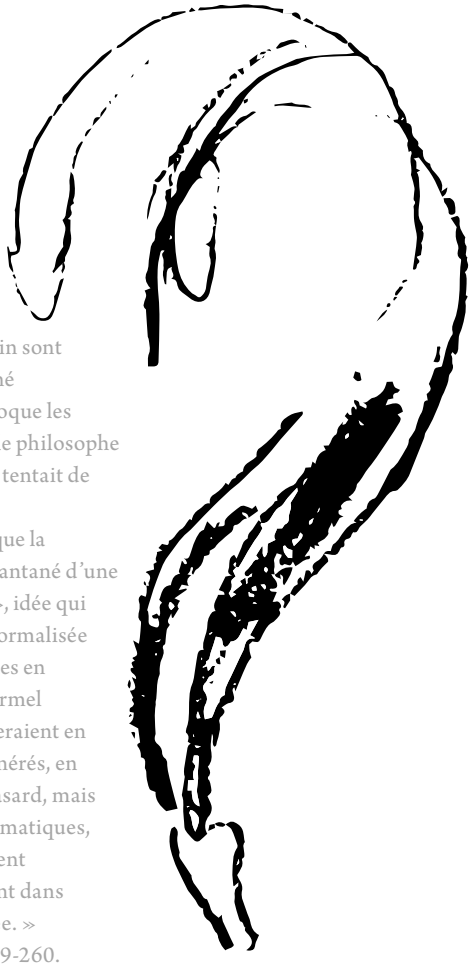




« Danser c'est le verbe. Tu dois nommer les actions [68]. »
Tel est le conseil que Françoise, mon enseignante, m'a donné pour enregistrer les mouvements mentalement.
Ainsi, les actions gestuelles portaient des noms associés aux images inspirées par la chanson, en rapport avec des mouvements de la nature et à des êtres vivants :
« graine », « araignée », « aigle », « *luna radiante* » (lune radiante), « *upwards spiral* » (spirale ascendante), « downwards spiral » (spirale descendante), « *gatito* » (petit chat), « éclair », etc.
Je revenais ensuite au dessin pour mieux les comprendre et les mémoriser. C'était un aller-retour : le dessin était ma guide à la fois que mon « inducteur » [69].
Comme pour la série de dessins décrite antérieurement, chaque scène (chaque action) pouvait fonctionner seule, comme l'image d'une posture. Mais aussi dans un ensemble, et pour créer la chorégraphie il fallait une séquence. J'ai enchaîné les mouvements par une syntaxe d'images corporelles, comme si c'était des mots qui formaient les phrases d'un discours du corps.
Allant des enregistrements des répétitions aux dessins, et des dessins à la danse, le mental et le corporel travaillaient en collaboration.
Pour le chorégraphe japonais Saburo Teshigawara -qui « dessine comme il respire » [70]-, le dessin et la danse sont deux niveaux de travail séparés, qui « semblent pourtant drainer un fond commun d'images, tramer des flux mentaux très proches » [71], où le corps est au delà des mots. Dans mon cas, c'est par le biais du dessin et des mots que j'ai pu approcher le corps.
Et ici le corps comme mot ne fonctionnait plus seulement comme substantif (sujet de la représentation) ou comme adjectif (descriptif de quelque chose).
Le corps était verbe : support du geste et de l'action.

68. Entrée du carnet ***Naissance*** du 25 /01/2018.
69. Selon le processus de création de Guilford, les inducteurs sont des « moyens utilisés en danse pour mettre en jeu la créativité (musique, objets, images, thèmes, poèmes…) ». Joy Paul Guilford a été un psychologue américain qui a étudié l'intelligence et la créativité humaines, dont les recherches son très utilisées en danse. « Le processus de création », *LA DANSE*, document du département d'Éducation Physique et Sportive de Paris 4 Sorbonne Université, sans auteur, non daté, p.2.
70. **Rosita Boisseau**, « Dessiner et danser, flux de vie pour Saburo Teshigawara », *Le Monde Culture*, 6 novembre 2010. [en ligne]
71. *Ibid.*
72. Selon Amy Swanson, danseuse Duncan et chorégraphe, dans ce mouvement de « S » s'incarne le « mouvement de la nature » mentionné plus haut, qui positionne le danseur entre les mouvements de ciel et terre ; avec les mêmes intentions que la danse africaine.
Dans Celine Chéné & Laurent Paulré (réal.), « Isadora Duncan ou l'art de danser sa vie (1877-1927) », *Une vie, une œuvre,* radio documentaire de France Culture du 17 décembre 2016. [en ligne]

22



Comme la « S » que la mentionnée Isadora Duncan avait en tête à chaque fois qu'elle dansait [72], -qui est à la fois une *lettre* et une *ligne*, à la fois un *mouvement* et un *dessin*- j'ai dû dessiner et écrire pour comprendre le mouvement [73].

Dans l'ensemble, j'ai conçu le parcours chorégraphique également comme un corps.
Le « sol-qui-bat » invoqué dans les paroles de la chanson est devenu un « sol-poitrine » autour de laquelle j'ai construit le déroulement de l'action (7 p.27), organisant les moments de « montée » autour de la tête, et les mouvements de « descente » dans le bas du ventre (les génitaux : la partie reproductive, créative du corps), mais toujours en trajectoires cycliques plus grandes ou plus petites qui retournent au même centre. Les multiples images d'éléments naturels mentionnées rencontraient leur position et leur temps dans une structure.
Le « chaos » se mouvait dans des déplacements cycliques, orbitant en harmonie dans un espace interne.

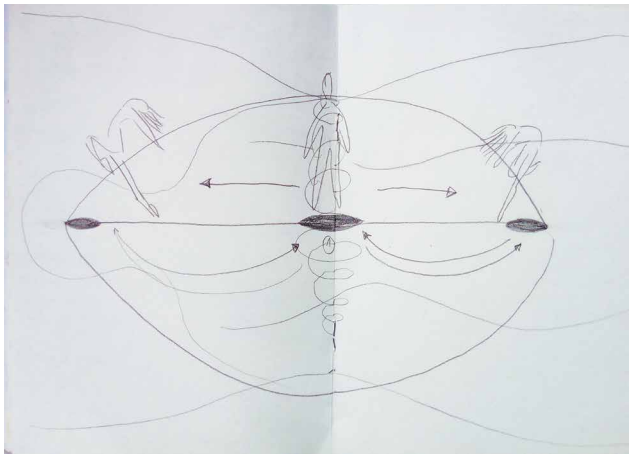
Tout dansait ensemble, trouvait sa place :
dans l'œuvre et en moi.

Quelque chose évoluait et quelque chose allait naître.

73. Les connections pensée/mouvement/dessin sont analysées par le mentionné Horst Bredekamp, qui évoque les esquisses avec lesquelles le philosophe américain Charles Peirce tentait de formaliser ses pensées.
« Pierce était convaincu que la stabilité n'était qu'un instantané d'une dynamique permanente », idée qui selon Bredekamp se voit formalisée dans les variantes des lignes en « S » comme un motif formel universel. « Ses dessins seraient en ce sens les indices autogénérés, en partie constitués par le hasard, mais justement en cela symptomatiques, d'une nature en mouvement permanent et se retrouvant dans le mouvement de la pensée. » Bredekamp, *op. cit.*, pp 259-260.

22
Josef Nadj (danseur)
***Les Corbeaux** (série)*
2009
Mine de plomb, 65x50 cm
Galerie Camera Obscura, Paris.
Photographies de la visite du 17 mai 2018.

23
Extrait du carnet ***Naissance*** (2018).
Esquisse non datée (entre février et mars).



23

2.2 TRANSITER L'IMAGE

2.2.a Un être en transit

Échos. *Collaborations entre Françoise Pétrovitch et Elise Ladoué*

Dans l'espace conçu comme un macro-corps gestant, je traçais des lignes avec ma danse. J'étais devenue la ligne de mes dessins à l'encre, celle qui parcourait les corps sur le papier, les traversant pour les former.
Mais pour continuer avec cette logique, s'il y avait une ligne il fallait une tache.
Je me suis proposée de transposer mes dessins antérieurs sur scène.

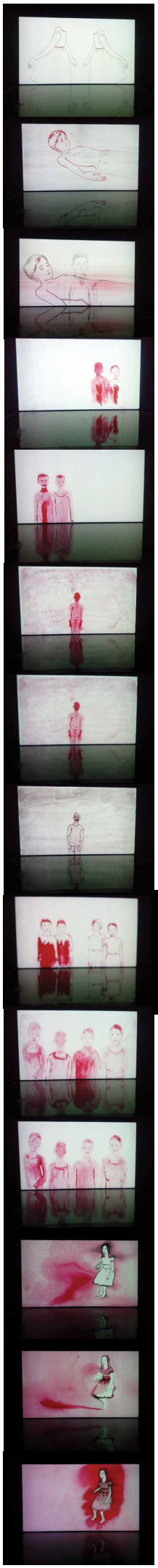
Comment convertir un langage plastique de dessin en espace scénique ? Comment traverser l'encre avec mon corps ?

Françoise Pétrovitch est une artiste française qui, comme les mentionnées Kristalova et de Bruyckere, travaille autant sur papier qu'en volume. Sa pratique du dessin s'étend à des travaux de gravure, céramique et vidéo, explorant les possibilités de la couleur liquide. Elle aborde des sujets similaires à ceux de Klara Kristalova, comme les mythes de l'enfance, les archétypes du féminin et les états de transition, qu'elle traite avec des images évanescentes, « douces et inquiétantes à la fois » [74]. En 2014, la galerie Semiose exhibait les travaux de Pétrovitch dont une œuvre en vidéo qui donnait nom à *l'exposition* : ***Échos***.
Ce travail audiovisuel -également exposé au MAC VAL, Musée d'Art Contemporain du Val de Marne-, a été fait en collaboration avec le réalisateur et photographe Hervé Plumet pour la partie sonore. La pièce montre une séquence de dessins qui s'enchainent, où les couleurs et les personnages se mélangent au son des vibrations et des gouttes d'eau. La surface où ces images sont projetées occupe l'espace d'un mur et est positionné au fond d'une pièce complètement noire, où la seule lumière est produite par l'écran. Entre la place que peut occuper le spectateur dans l'espace et les images projetées il y a un bassin d'eau d'ayant à peu près les mêmes proportions que l'écran mais au niveau du sol, reflétant et dupliquant les images qui se déroulent, « faisant écho » aux sons de gouttes et éclaboussures qu'on entend. Les images d'encre que l'on voit oscillent entre abstraction et figuration, tache et dessin, montrant des personnages aussi ambigus, par des moments tendres et par d'autres effrayants. Ils semblent se mouvoir, se transfigurer, devenir tache, disparaître. Les plans se succèdent et les figures changent de place, se renversent, se rapprochent. Se couvrent de couleur, changent de visage, s'évanouissent.

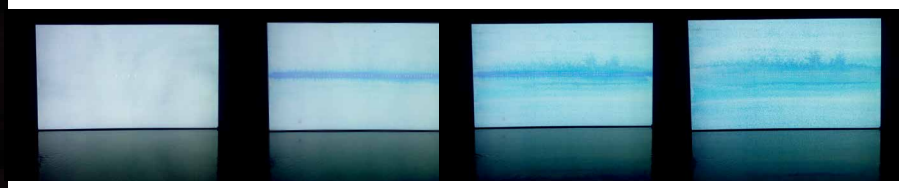
74. Selon le cartel d'exposition de l'œuvre ***Échos***, présentée dans *Sans Réserve*, exposition permanente du MAC VAL.
75. Françoise Pétrovitch, «Entretien avec Françoise Pétrovitch», Nancy Huston & François Michaud, *Françoise Pétrovitch*, Paris, Sémiose, 2014, p.14.

Celle-ci est la toute première exposition d'art contemporain que j'ai vue dans une galerie parisienne, juste avant de quitter le métier de graphiste pour reprendre les études en art.
Dans les états « transitionnels » proposés par les sujets et le langage visuel de Pétrovitch, j'ai vu un reflet de mon propre état de transition professionnelle.

76. Ce que je nomme dorénavant *écran* ne l'est pas dans le sens des téléviseurs ou des portables, où la lumière est inhérente à la surface. Ici écran serait plus surface sur laquelle la lumière se projette.



Les personnages vont de la ligne au plan, du fond à la figure. Des fois seulement une bavure, une ramification du pigment. L'élément qui dans une scène forme l'ombre d'un personnage, dans la suivante apparaît isolé, l'ombre même devient le personnage. Les protagonistes de cette histoire désordonnée ne sont pas alors les enfants qu'on voit se transformer, mais leurs transformations mêmes, leurs fantômes, leurs ombres.
Il y a une ligne qui semble structurer néanmoins cette instabilité des formes, ce désordre. C'est la ligne d'horizon par laquelle la vidéo commence, où une barque s'évanouit au même temps qu'elle recule. Les personnages se situent en relation au haut ou bas de cette ligne, comme en cherchant leur place.
Dans les titres qui ouvrent et clôturent la séquence, on voit les lettres du nom de l'artiste et celles qui conforment le titre de la pièce émerger sur cette ligne, matérialisée par une tache.

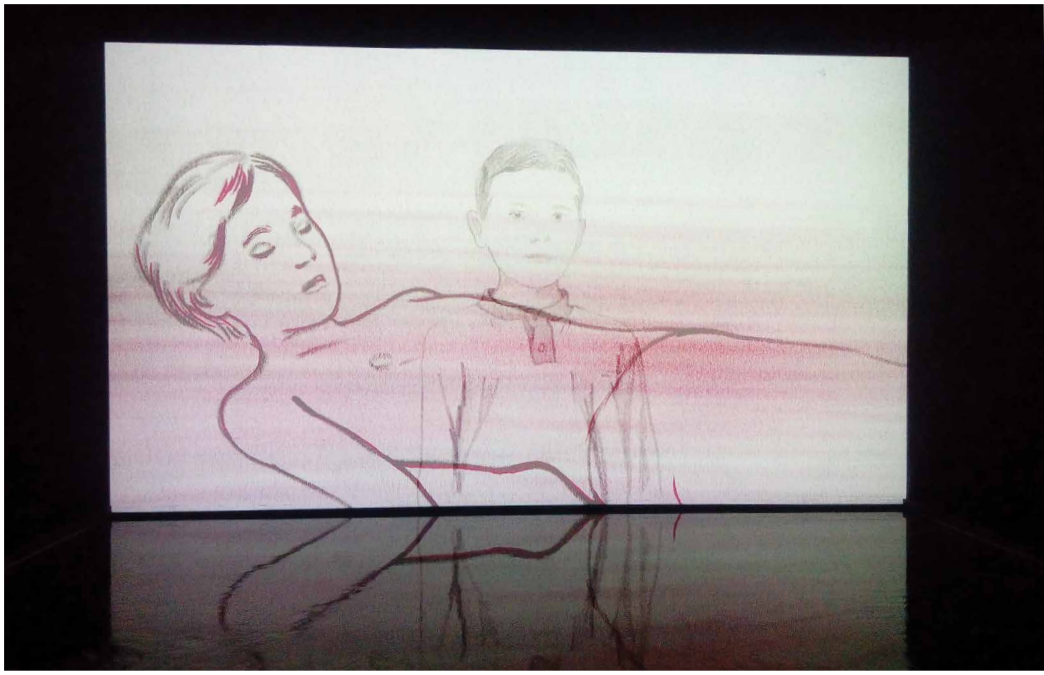


24

La question du *double* est récurrente dans l'œuvre de l'artiste [75], qui paraîtrait se manifester ici par rapport à la ligne centrale qui divise l'espace visuel. Mais les lignes qui marquent le dédoublement ne sont pas seulement intérieures à l'espace de l'écran-feuille : il y a aussi une ligne physique et symbolique, dans la rencontre de l'écran avec le bassin. Cette ligne marque le dédoublement des images dans deux plans d'existence : *image-écran* et *image-reflet* ; cet dernier plan ayant comme support l'eau du bassin, qu'il est possible de toucher (et écouter même, invoquée par l'intervention sonore). L'eau transporte les images inversées vers les spectateurs, placés dans le plan du réel.

Du virtuel au réel, le bassin d'eau fonctionne comme un double de l'écran[76] et comme un intermédiaire, car il est conducteur des images à la fois qu'il met une distance entre le corps du spectateur et ce qu'il regarde.
Simultanément, les figures reflètent le regard, elles « me regardent ».

25

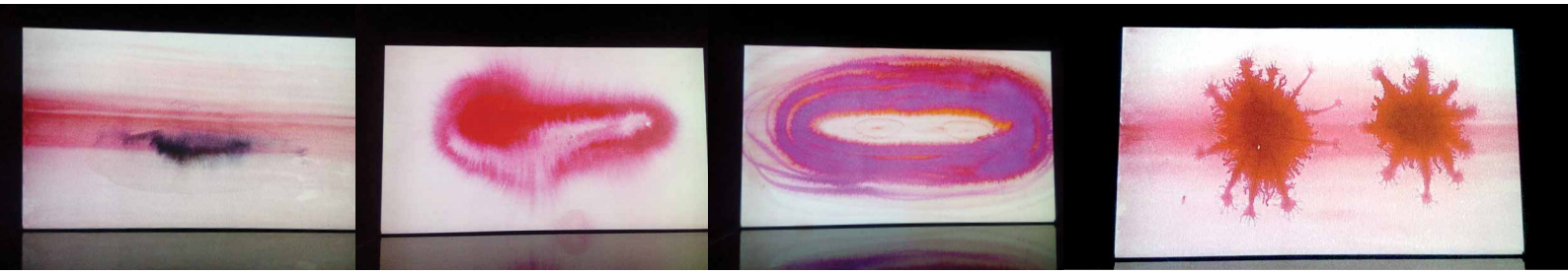


Même si souvent leurs yeux sont couverts ou inclinés vers le bas, ceci est « une invitation à regarder en-dedans, à accomplir le même mouvement de retour vers soi que le personnage, en miroir. » [77]. Ce jeu de double, de miroir et de reflet se déroule dans la plus noire intimité. La pièce enferme le visiteur dans la pénombre, et son corps disparaît en quelque sorte, devient perception pure. Dans ce type de dispositif, « Le visiteur est immergé dans l'installation, enveloppé par l'obscurité mais surtout, en tant que corps sensible par ce qu'il perçoit : il baigne pour ainsi dire dans ses sensations [78]. » On est presque *dans* le dessin, on y baigne comme dans l'eau du bassin, dans les sensations qu'il provoque.

Tout dans l'œuvre se conjugue pour envelopper et engager le récepteur dans l'état d'évanescence qu'elle propose. Et les taches d'encre jouent un rôle primordial comme conducteur du message.
Même si Françoise Pétrovitch dit « lutter contre la narration » [79] et la séquence n'a pas un ordre apparent, visuellement on perçoit le déroulement d'images comme un « tout » cohérent, sans qu'il y ait besoin de trop animer les dessins pour les fusionner entre eux. Seulement en « dissolvant » les images, l'une après l'autre, les transitions entre elles apparaissent comme naturelles (sauf quand de temps en temps une transition est brusque pour rythmer la visualisation avec des tensions) et ceci est dû à la nature de la tache, qui permet que visuellement les figures se fusionnent « seules ».

24-26
Françoise Pétrovitch
Échos
2013
Installation vidéo, couleur, son, bassin d'eau, pompe électrique, durée 5'15''.
MAC VAL, Paris
Photographies de la visite du centre du 2 août 2018.

26



77. Pétrovitch, *op. cit.*
78. **Pascale Weber**, *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.138.
79. Pétrovitch, *Ibid.*, p.15.
80. *Ibid.*
81. *Ibid.*
82. *Ibid.*, p.13.

Comme mentionné antérieurement pour la danse (p.56), la trajectoire entre deux points de stabilité peut relever de l'incertain. Visuellement, les *surfaces non identifiables* [80] entre les scènes et dans chaque dessin sont essentielles, car elles établissent le contexte qui permet que les détails et formes identifiables puissent apparaître et prendre force.
La plasticienne explique sa combinatoire : les formes identifiables sont « à mettre en rapport avec ce qui, dans mon travail, relève de la précision du trait, du détail qui capte le regard, qui fait surgir une émotion particulière, une présence. Pour manifester cette présence, j'ai besoin de faire jouer le contraste entre ce détail (accessoire, forme ou geste très réaliste, couleur intense…) et les zones imprécises, sans forme, ''délavées'' de la peinture ou du lavis. Ce que je n'arrive pas à nommer, cet indice le révèle. » [81]
Ce qu'elle exprime ici comme opératoire pour la peinture ou le lavis est transposable à d'autres œuvres de sa production : « Au bout d'un certain temps, je ne pense plus aux médiums, je passe de l'un à l'autre : tout est lié, superposé, c'est fluide [82]. » La confrontation entre « détails » et « zones imprécises » fait partie de la pensée plastique de l'artiste, qui se transpose comme elle dite de manière fluide dans d'autres médiums.
Ainsi, on voit cette pensée reflétée dans la vidéo, sur la forme dont les images individuelles sont produites, tout comme dans la façon de las séquencer, toujours passant des zones identifiables à des zones non reconnaissables.

Encore, cette composition se complexifie par le rajout d'un élément : le corps.

Grâce à sa présence, la *créatrice* française **Elise Ladoué** donne aux dessins de Françoise Pétrovitch le statut de scène, de contexte. Leurs collaborations remontent à 2007, lors de leur rencontre en résidence à la Manufacture nationale de Sèvres. Depuis, les deux artistes ont fait plusieurs collaborations, notamment lors du PIC NIC au MAC VAL. Le corps d'Élise s'est mêlé avec l'écran d'*Échos*, donnant à la pièce une reformulation par son intervention.

Sur la page de biographie de son site web, cette artiste ne précise pas son métier. À la place, le site même est divisé par ses diverses activités. Plutôt que par substantif, catégorie de la création (« performances », « pièces de théâtre »), elle organise son travail par adjectifs, les différentes identités créatives qu'elle incarne, indiquées dans les onglets : (« danseuse », « actrice », « chorégraphe »). Elle intègre également le collectif suisse La Dernière Tangente, composé par des musiciens, comédiens, danseurs, poètes et artistes. Ils mettent en scène des créations qui visent à dépasser les limites des disciplines artistiques.

Tel que Ladoué décrit son expérience, l'œuvre de Pétrovitch « est un décor idéal pour danser, le corps y est à l'œuvre sur les murs. C'est à la fois une partition et une dramaturgie pour une chorégraphie in situ. L'œuvre picturale ou sculpturale est un support pour le mouvement, mais aussi un partenaire pour ma proposition. J'envisage cette performance comme un duo, un dialogue entre la danse et la peinture. » [83] Elle parcourt souvent les œuvres de la plasticienne proposant entre l'image et le corps des relations d'« imitation, décor, sujet, antagonisme ou complément » [84]. Les rapports entre l'art pictural et le mouvement sont imaginés par la danseuse *in situ*, dans les lieux d'exposition et lors des horaires d'ouverture, avant le jour de la performance. Elle compose ces rapports comme une séquence de déclinaison des mouvements, selon elle, le chemin inverse du travail de modèle : « C'est également l'occasion de rendre visible un travail entamé dans le secret de l'atelier, où la peintre définit la proposition du modèle, qui redéfinit l'intention du peintre, dans un échange vivant et mouvant [85]. » Dans son interaction avec *Échos*, Elise redéfinit les images de l'écran et échange avec elles des relations de postures et de mouvement. Les dessins se projettent sur le volume de son corps, prenant chair. Elle interagit avec les taches, prenant le rôle de ce « détail », la présence qui contraste avec les zones imprécises dont Françoise Pétrovitch parle.

27
Elise Ladoué
Performance pour PICNIC
1er juillet 2018
MAC VAL, Paris
Source : compte Instagram de Françoise Pétrovitch

27

83. « Avec, Contre, Sur » [en ligne] site web *Elise Ladoué*, 2016.
84. *Ibid.*
85. *Ibid.*
86. Weber, *op. cit.*, p.31.

L'idée s'avère très claire quand la danseuse marque la ligne d'horizon qui structure l'écran avec son bras, qui disparaît dans la scène, mangé par l'image. Elle semblerait aussi tracer cette ligne, fondre avec elle dans un geste géant qui étend son corps, et qui se finit dans celui-ci.

Le dessin devient de l'échelle du corps ou le corps devient de l'échelle du dessin ? tout semble possible dans la chambre noire.
Ce type de dispositif permet d'imaginer ce jeu d'échelles car il fonctionne justement comme un espace imaginaire, d'abstraction.
Comme l'explique l'artiste Pascale Weber, l'*installation-projection* « nie l'espace, *plonge* les visiteurs dans la nuit, un espace vierge, non encore bâti » [86].
C'est le spectateur qui finit de bâtir l'espace par le rapport corporel qu'il établit avec l'image. Il crée un espace de perception en rapport à l'image dans laquelle il plonge, comme une chauve-souris dans la cave, qui trouve sa place grâce aux *échos*.

Les pieds dans l'eau, le corps a franchi l'espace qui séparait réel du virtuel, plongeant littéralement dans l'image, se dématérialisant mais devenant au même temps intermédiaire des deux mondes, entre les êtres et les images, entre les spectateurs et le dessin.

2.2.b Bâtir son image

Structuration temporelle et symbolique de la performance
Naissance

Comment communiquer alors, devenir corps intermédiaire entre ma production et les spectateurs ?
Comment bâtir l'image dans l'espace, édifier le temps pour que le publique puisse bâtir lui-même sa participation dans l'œuvre ?

La création chorégraphique n'était pas pour moi une pièce qui se suffisait à elle même, parce que je ne me définis pas comme chorégraphe, ou comme danseuse. Je n'ose pas me définir, parce que je ne « maîtrise » rien. Je me vois comme une personne qui dessine et qui fait d'autres choses. Tel que je le vois, quand je danse je dessine, et quand j'écris je dessine. Le médium change, mais ce que je fais essentiellement est dessiner tout le temps, dessiner un chemin, dessiner un discours. Je cherche, en dessinant.
Les choses « se résolvent » par les différentes solutions plastiques, les mêmes idées *renaissent* dans d'autres œuvres –dans d'autres corps- mais je crois que, comme dit Pétrovitch « Ma démarche n'a pas tellement à voir avec une question de techniques. Les choses viennent les unes après les autres, s'engendrent, s'augmentent [87]. »

28

28
Françoise Pétrovitch
Vue d'atelier
2017
Source: site web de Françoise Pétrovitch, section « ateliers ».

29
Storyboard
Premier esquisse du développement temporel de l'oeuvre ***Naissance***, divisant les élements de la composition de la performance en lumière/corps/tache/son. Réalisé lors de la réunion de l'association CERVYX du16 mai 2018.

Dans cette optique, mon intention a été de faire en sorte que les dessins que je faisais sur papier « engendrent » la performance en suivant une logique similaire. Puis pensant que le « tout » pourrait être un évènement qui transmettrait le discours même de ce positionnement artistique d'engendrement. J'ai conçu alors une dramaturgie (pour reprendre les mots de Ladoué) entre la ligne et la tache, dans laquelle *maîtrise/maladresse, contrôle/incontrôlé, ordre/chaos* danseraient ensemble pour former le dessin vivant d'un corps.

L'idée était de transmettre une sorte de *statement* artistique, une dramatisation autour du processus créatif comme un chemin d'évolution et involution.
Comme pour la danse, ce sont les mots qui m'ont permis de structurer la création (p.58). À la production chorégraphique et graphique se rajoutait alors ma production écrite, qui donnerait une « voix » à l'œuvre.
J'ai *recompilé* et traduit [88] des textes personnels de carnets intimes de différentes époques, les ordonnant et modelant pour leur donner une forme poétique et cohérente. En observant le ton du discours des idées, je me suis aperçue qu'elles se divisaient par leur appartenance à des états de « paix » (harmonie, stabilité, lucidité) et de « guerre » (crise, bouleversement, remise en question) internes, que j'ai rangées alors par des moments de« montée » et de « descente » qui donneraient une organisation temporelle à la performance.
J'ai observé que ces moments se poursuivaient, et ce qui avait été à une époque mon manifeste, mon « cri de guerre », était rectifié après, suivant les diverses changements de mentalité. J'ai senti nécessaire de faire exister un post-manifeste, peut être contradictoire mais aussi ressenti comme réel. Les deux provenant de la même personne en états évolutifs différents mais complémentaires.

Le critère utilisé pour la sélection a été de réunir les diverses stades d'évolution dans la relation avec mon corps.
Je prenais les phrases où je décris les diverses « sensations intérieures », car je voulais capter quel chemin j'ai parcouru pour « arriver jusque là », corporellement. Je croyais qu'il s'agissait de mon « devenir femme ».
Mais vite je me suis rendue compte que ce processus ne pouvait pas être isolé : mon ***devenir femme*** *était lié à mon chemin de* ***devenir artiste****, qui étaient à la fois liés à un certain* ***réveil spirituel.***
Les textes prennent en compte ces trois états de devenir parallèles comme formateurs d'une identité créatrice.

29

L'ordre des actes était ainsi établi : **Manifesto**, **Naissance** et **Post-Manifesto**. Un début par le noir où l'on entendrait ma voix enregistrée lisant les textes (ceux appartenant aux moments de crise, de « destruction »), puis la danse, musique et image (un instant chaotique de « création »), suivies par une deuxième lecture enregistrée (représentant la partie de « paix ») à mode de conclusion, où la voix, le corps et l'image incarneraient le moment de « production » dans lequel les éléments s'assemblent pour communiquer les idées dans l'art.
Le travail dessiné serait projeté sur un écran qui interagirait avec le corps dansant, reflétant ses états intérieurs. Mon intention n'a pas été de donner à voir des images trop complexes ou spectaculaires, mais de suggérer métaphoriquement la symbolique de la dynamique créative qu'établissent les éléments que j'utilise: le trait et la tache.

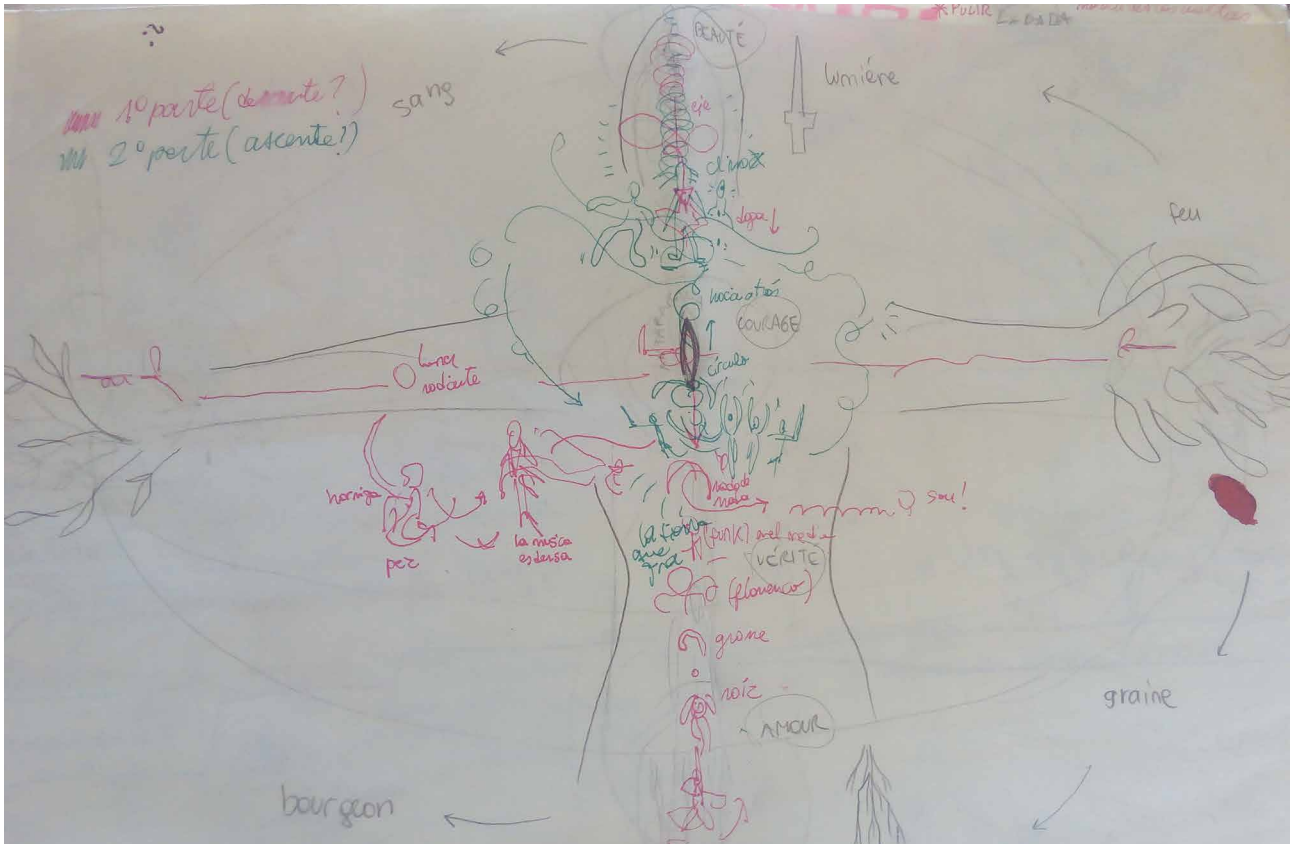
87. Pétrovitch, *op. cit.*, p.13
88. La traduction de ces textes de l'espagnol et de l'anglais au français a été réalisée avec l'aide de Anaïs Bouchard et Lila Goustiaux, membres de CERVYX.

Dans son ouvrage *Le Hasard comme méthode*, la philosophe Sarah Troche analyse le fonctionnement de la tache tel que conçu par le peintre anglais Alexander Cozens. Selon cette étude, la distinction de trait et tache est établie par une dynamique opposée dans la nature de ces éléments : « La tache procède donc d'un mouvement d'idées inverse à celui de l'esquisse : alors que l'esquisse consiste à ''transférer les idées de l'esprit au papier'', la tache au contraire est ce ''à partir de quoi'' les idées surgissent ; elle relève non de l'expression, mais bien de la suggestion » [89].
Même si mes lignes tel que je les utilise dans les dessins ne sont pas une esquisse proprement dite, elles évoquent ici ce caractère de concrétisation, ce qui a été invoqué sur la ligne comme « pensée » (p. 32), comme langage ;
la « descente » d'idées du monde de l'esprit dans le monde concret, sur le papier. Au contraire, la tache serait le surgissement, la « montée », d'idées à l'esprit.

Cette « montée » et « descente » est symbolisée à plusieurs niveaux. D'abord, comme vu plus haut, par la dualité trait et tache dans les dessins.

Également par les textes qui organisent les trois actes de la performance.
Mais l'espace scénique est également organisé ainsi.
Tel que mentionné (p.59), j'avais organisé la chorégraphie dans l'espace d'un *macro-corps* : les mouvements « montent » et « descendent » de la tête au bas du torse de ce corps, en tourbillon.
La dynamique est cyclique, et telle que l'esquisse « fonctionne comme origine et comme fin » [90] à la fois. Elle représente le aller-retour des idées de l'informe et intangible à leur expression et matérialisation.
Quelque chose engendre la suivante et ainsi à l'infini.
De cette façon, le mouvement d'opposés complémentaires tels que *ordre/chaos* ou *évolution/involution* structure toute la performance : à un niveau « superficiel » du contenu des images et du son, au niveau de la technique utilisée pour leur donner forme, mais également au niveau de la structure temporelle de déroulement.
C'est ainsi que j'ai conçu un dispositif scénique avec une séquence définie qui pourrait symboliser le processus créatif, dans une narration où mon corps serait l'intercesseur entre le récepteur et l'œuvre.

30



2.2.c De l'encre à la lumière

Les dessins à l'encre joueraient ainsi un rôle fondamental dans la composition du récit. Comme dans l'œuvre de Pétrovitch, l'encre prendrait la forme des traits et des taches, serait personnage mais serait aussi paysage, des fois fond ou figure, contexte et intérieur, signifié et signifiant.
Particulièrement l'encre dans sa forme de tache recréerait des mouvements d'expansion et rétrécissement concrets, qui symboliseraient des mouvements internes, métaphoriques, qui danseraient avec la musique et « joueraient » le texte.

J'ai dû scénariser d'abord les comportements de l'encre en rapport aux moments de la performance. Pour la partie dansée, la Naissance, l'encre agirait comme tache : chaotique, aléatoire, en mouvement. Elle incarnerait le fluide, la substance. Pour le final, le Post-Manifesto, la tache deviendrait dessin : d'abord goutte, puis forme, signe. Ensuite trait et ligne. La substance crue serait transformée en dessin pour pouvoir naître comme image.

J'ai procédé alors à une opération de dématérialisation et décomposition des étapes de transformation de la matière pour réussir à la manipuler dans le plan virtuel. Grâce à la vidéo, l'évolution de l'encre peut être saisie dans ses temporalités progressives. Contrairement à la série de dessins analysés dans la première partie de ce travail, qui ne peuvent-en théorie- être encadrés et exposés qu'une fois secs, l'encre filmée n'a pas besoin d'être sèche pour être capturée, manipulée et mise en plan vertical.
Pour accompagner la musique de la partie Naissance (*El Estupor*, la chanson-image) où l'encre apparaît pour la première fois, j'ai filmé une surface de papier humide pendant que j'intervenais avec des taches à l'encre rouge et noire, la surface occupée étant de la même taille que les dessins *Gestation* .
J'ai donc travaillé à l'échelle de la main qui m'était habituelle.
L'étalement d'encre n'était pas un accident aléatoire mais un fond évolutif que j'ai dû « construire » comme un personnage à part entière, en fonction du déroulement de la chanson et la chorégraphie.

Selon la pensée de Cozens, la tache construite, « artificielle », est une « technique reposant sur le dosage habile de qualités contraires » [91], jouant entre hasard et dessein, l'exécutant doit se concentrer sur la forme générale de la composition, laissant aux « parties subordonnées » se former seules comme conséquence des mouvements accidentels. [92]
J'intervenais par des petites gouttes ayant en tête la « forme générale » d'un corps humain, laissant les couleurs de l'encre s'étaler et interagir jusqu'à remplir la quasi totalité de la feuille.

89. **Sarah Troche**, *Le Hasard comme méthode : figures de l'aléa dans l'art du XXe siècle*, préface de Bernard Sève, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, pp.58-59.
90. *Ibid.*, p.59.
91. *Ibid.*, p.53.
92. *Ibid.*

30
Macro-corps
2018
Esquisse de l'organisation du développement de la chorégraphie sur la scène.

Ensuite, j'ai édité sur ordinateur cette évolution, la dé-temporalisant pour la re-temporaliser à ma convenance : accélérant ou décélérant les « parties subordonnées », (les moments d'étalement aléatoire d'encre entre les touches de mon pinceau) pour faire coïncider l'arrivée des gouttes avec les différentes ambiances de la chanson (points de tension, explosions, moments de calme, climax).
Pour donner une continuation avec la partie suivante j'ai inversé cette évolution en involution : ce qui commence par une petit goutte et se répand jusqu'à devenir bulle d'encre géante, se contracte et retourne à un état concentré grâce au renversement temporel de la séquence sur le logiciel Adobe Premier.
Cette partie finit donc comme commence la suivante : par une goutte d'encre.

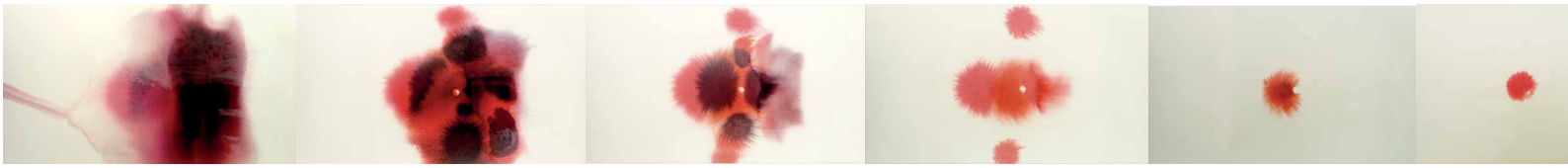
Mais pour la partie finale -celle du Post-Manifesto-, au lieu de filmer, j'ai procédé par la photographie.
D'abord la goutte « abstraite », ensuite des figures, j'ai enchaîné les taches pour former des dessins en ordre croissant du plus au moins abstrait, et en continuité avec les mots du texte.
Cet enchaînement s'est produit sur une même feuille que je photographiais dans les différents états d'évolution de l'encre, au lieu de faire des dessins séparés. C'est à dire que la goutte initiale est perdue derrière le dessin résultant, elle n'est plus visible comme unité mais elle fait partie de l'image finale. La seule trace de l'état original de cette goutte n'est pas sur le papier mais dématérialisée et capturée par la photographie, ainsi que tout le chemin de développement qui a collaboré à construire le dessin final.
Avec les photographies des dessins, j'ai produit une séquence par la simple compilation des images sur ordinateur, l'une après l'autre, à mode de *stop motion*. Comme on a vu pour *Échos*, les transitions entre les images apparaissent comme naturelles, grâce au caractère « hasardeux » de la tache, qui « se donne objectivement comme ''indéterminé'' et peut, du fait de cette indétermination, être complété par plusieurs formes possibles » [93] : ces formes indéterminées se fondent les unes après les autres complétant la séquence, pour atteindre progressivement une forme concrète, reconnaissable. C'est l'indétermination, les parties « non identifiables » dont parlait Pétrovitch, celles qui lient les points identifiables, soit dans un même dessin ou dans la syntaxe d'une série de dessins. La malléabilité de la tache m'a permis d'agglutiner les diverses éléments visuels pour composer une vidéo qui intégrait l'enregistrement de ma voix, sans avoir besoin d'utiliser des techniques d'édition complexes ou des effets spéciaux.

93. Troche, *op. cit.*, p. 59.
94. En espagnol *dar a luz*, donner à la lumière : accoucher.

31
Espace de travail
Journée d'édition du fichier son, génération des images et édition de la vidéo puis compilation image-son. Atelier Mamma Goose, Montreuil, le 22 mai 2018.

32
Naissance + Post-Manifesto
*(zoom sur « **Louve** »)*
Fragment de la séquence visuelle finale : involution de la tache en goutte puis évolution en forme définie. Enregistrement de voix, filmation et photographies prises avec mon portable puis édités en Adobe Premier. Duration totale du fichier : 11'24''.

La production en dessin ainsi que travail d'édition pour cette vidéo a été réalisé à l'atelier Mamma Goose à Montreuil en mai de 2018, avec l'aide et supervision de Fanny Muller, designer diplômée de l'ENSCI. J'ai édité la bande son avec l'aide de l'équipe audiovisuelle de CERVYX : Gaëlle Hispard et Matilda Boutteau, qui s'est occupée également du sous-titrage de la captation.



31

Cette composition audiovisuelle fabriquée avec les dessins réalisés à l'échelle de ma main s'amplifierait à l'échelle de mon corps lors de sa projection, où l'encre perdrait son corps à elle et deviendrait lumière.
Ainsi, j'aurai donné mes dessins à la lumière [94] pour leur naissance.

32

2.3 LE DISCOURS NAISSANT

2.3.a L'image et le corps

Mais ni la chorégraphie, ni la vidéo projection, ni les textes isolés étaient l'œuvre. Tous les éléments devaient composer un ensemble. L'œuvre a été l'instant, les 11'24'' de sa durée, le parcours réalisé par le corps en mouvement à travers du son et de l'image ; le « tout » : la *performance*.

Selon la scénographe Marie-Noëlle Semet Haviaras, la pratique de la performance naît comme genre artistique au début du XXe siècle, quand « l'assurance s'est faite que l'artiste tenait à sa disposition, en sus des moyens traditionnels de la peinture ou de la sculpture, un autre outil, son propre corps. » [95] Comme expliqué plus haut avec l'exemple d'ORLAN, je pense que le corps est un outil « tout le temps », au delà des moyens utilisés ou du fait qu'on laisse ou pas de traces sur un support. Tel que mentionné, d'une certaine façon pendant que je dessine quelque chose en moi danse ; et pendant que je danse quelque chose en moi dessine.
Par contre, ce qui change pour le cas de la performance est le fait qu'en général le moment d'activation de l'œuvre (le moment dans lequel l'œuvre *est* œuvre) tout comme le moment de son exposition se passent simultanément dans l'instant même de la réception : son rapport au public. Originalement, dans les premières performances « le plasticien alla à la rencontre de son public pour provoquer ses réactions et mêler la vie à l'art » [96] : ce qui séparait la performance du théâtre –discipline dont elle est née- était le rapport de la *présentation* à la *représentation*, si leur condition commune était le fait d'*être* devant un public, l'artiste, contrairement à l'acteur, ne jouait pas un rôle [97].
Cependant, ce qui recouvre le terme générique de *performance* est maintenant « beaucoup plus vaste que ce qui l'a engendré, extrêmement fluctuant et impossible à délimiter » [98]. Actuellement, on assiste à un certain retour des artistes plasticiens sur la scène dont ils étaient descendus : le but de la performance étant de brouiller les limites qui le séparaient du spectateur, ce rapport aujourd'hui glisse du *partage* à l'*échange* [99]. Quand déroulée sur scène (et non dans un décor de la « vraie vie »), la performance acquiert un caractère de théâtralisée, permettant au public de « garder son libre arbitre et un certain degré de conscience » [100].
Au lieu d'être une expérience du réel, partagée entre l'artiste et le spectateur, la performance mise en scène établit plutôt un vis-à-vis, un dialogue. Comme mise sur un socle [101], l'action du corps devient image, que, comme on a vu, fonctionne en termes de « résonance ».

La performance *Naissance* a été conçue pour être présentée sur une scène, dans une salle obscure. La création audiovisuelle que j'ai réalisée pour l'occasion de sa présentation inclut dans un même fichier image et son ainsi que les pauses, les silences et les moments d'obscurité. Les trois actes de la performance sont contenus et unifiés dans une même vidéo, qu'une fois activée et projetée sur le fond blanc de la scène donne la lumière et le son nécessaires à chaque moment.
Il faut juste « mettre *play* ».
Alors le dessin dématérialisé, devenu lumière, se matérialise à nouveau, projeté sur le corps qui entre en scène. Le choix du costume noir permet au corps de se « fondre » avec les parties noires de la tache, au même temps que les parties de couleur font rougir la peau. Les membres du corps entrent et sortent de la surface de la tache, comme immergés dans sa profondeur.
Le corps et la vidéo projection se fondent et engendrent une image vivante sur le socle de la scène, incarnant « le symbole de l'activité de l'image » [102] par excellence.

Selon la théorie de Bredekamp mentionnée plus haut, le corps humain utilisé comme support de l'image fonctionne comme *acte d'image schématique* :
« La force de l'image vivante réside dans le fait que le regardeur peut rencontrer son moi propre dans ce vis-à-vis qu'est l'image. Une *enargeia* autonome, qui se rapproche de ce dont peuvent se prévaloir les humains, est active dans l'œuvre, et l'image vivante permet d'aborder ce délicat problème. L'identification intuitive du regardeur permet un type particulier de confrontation avec les contenus et les formes des poses représentées, et la mise en liaison de l'image et du corps aboutit à une activation schématique du regardeur [103]. »
Ces schémas qui s'activent ont été développés par Platon pour théoriser l'image avec l'exemple des *schèmata* : des « modèles des enchaînements de mouvements stéréotypés au cours desquels les corps deviennent images » [104] avec le but de représenter ; faire voir quelque chose.
La danse serait l'achèvement de ce rapport. Avec l'exemple des arts visuels égyptiens, Platon constate que « les modèles de formes organisées se gravent dans la mémoire des jeunes Égyptiens jusqu'à participer de la structuration même de leur personnalité. Pour cette raison, ces modèles sont d'une grande importance pour la formation de l'individu comme de l'être social, et ce, de la même façon. » [105]
Selon cette vision, dans la conception même des images les hommes fondent leur « communauté culturelle » [106], par des phénomènes d'identification.
L'« acte » de l'image et l'« acte » corporel seraient alors intimement liés :
l'image et le corps agissants seraient des exécutants « actifs » de notre conformation sociale.

Mais comment envisager cette identification pour que le regardeur puisse « rencontrer son moi-propre » dans l'image, vivre l'œuvre comme un expérience et lire son message ?

95. **Marie-Noëlle Semet Haviaras**, *Les plasticiens au défi de la scène*, Paris, L'Harmattan, 2017, p.35.
96. *Ibid.*
97. *Ibid.*, p.41.
98. *Ibid.*, p.35.
99. *Ibid.*, p.43.
100. *Ibid.*, p.44.
101. *Ibid.*, p.43.
102. Bredekamp, *op. cit.*, p. 108.
103.*Ibid.*, p. 110.
104. *Ibid.*, p. 32.
105. *Ibid.*, p. 33.
106. *Ibid.*

2.3.b Le discours de l'image

Ma réponse a été de créer un moment intime et collectif à la fois.

J'ai envisagé la salle entière comme une cavité, un espace intérieur. Dans cet espace obscur où l'on commence par entendre seulement une voix, l'entrée en ambiance se fait par la parole.
Ensuite, dans le noir entre en scène le corps.
La « montée » dans le ton du discours du Manifesto donne pied au mouvement, et une fois finie cette première partie l'écran s'allume et commence la chanson, avec la danse et les taches qui se projettent.

Un premier niveau d'engagement perceptif se fait par les taches.
Comme on a vu, la tache fonctionne par opposition aux formes esquissées, reconnaissables. En cela, cet élément est efficace pour opérer des phénomènes de suggestion et de projection sur le regardeur [107]. Lors de la partie dansée, il s'agissait de donner à voir quelque chose « avec suffisamment de forme pour donner prise à l'imagination, mais pas assez pour que l'on puisse ramener la ''forme informe'' à une figure précisément identifiable. » [108]. L'apparence anthropomorphique est suggérée par la disposition initiale des taches en forme de croix, mais l'idée était de faire en sorte qu'on puisse interpréter les taches de façon libre, ou se laisser porter par le mouvement des substances tel que perçu à une échelle inhabituelle, amplifié par la vidéo.
L'usage des possibilités qui ouvre ce médium permet de « parler » plastiquement au spectateur mais par l'intermédiaire des écrans, et « offre tous les outils possibles pour incarner les visions d'un homme d'aujourd'hui qui vit au même instant bras dessus, bras dessous avec Louis XIV et les hip-hopeurs de la cité. »[109]

Le deuxième niveau de contacte avec le spectateur se fait donc par l'emploi de techniques audiovisuelles, qui donne à la pièce son caractère « spectaculaire » avec des moyens technologiques contemporains, permettant de refléter une certaine réalité mais en lui donnant une « aura magique » [110].
La performance propose ainsi un autre niveau de résonnance avec la réalité :
Aux couches d'encre immatérielle sur le corps se rajoute l'effet d'ombre sur la surface de la projection. Ceci génère deux champs d'action : ce qui se passe « sur scène » avec le corps de chair, qui danse et porte les dessins sur sa peau ; et ce qui se passe sur l'écran. L'ombre du personnage *réel* produit un nouveau personnage-silhouette *virtuel* projeté, qui amplifie la taille et les mouvements du premier.
On pourrait imaginer ce deuxième plan comme un reflet amplifié de la vie intangible ou invisible (émotionnelle ou corporelle) du personnage qui danse, il interagit avec ses propres images internes, se noyant, luttant ou dansant avec elles.

33

J'ai eu la chance de voir le travail de José Montalvo avec Carmen(s), présenté au Théâtre de Chaillot en février de 2018. Même si la seule image des robes rouges tournant avec le mouvement des danseuses était déjà époustouflante, le spectacle s'est avéré pour moi émouvant par la vision des témoignages intimes des danseurs projetés sur l'écran géant au fond de la salle : pendant que la vidéo du danseur parlait, immense, son corps réel, minuscule à côté de l'image, dansait et tournait sur la scène, comme une âme dans un corps. Dans cette poétique, le corps de chair du danseur devenait à mon interprétation sa voix interne, le « danseur intérieur ».

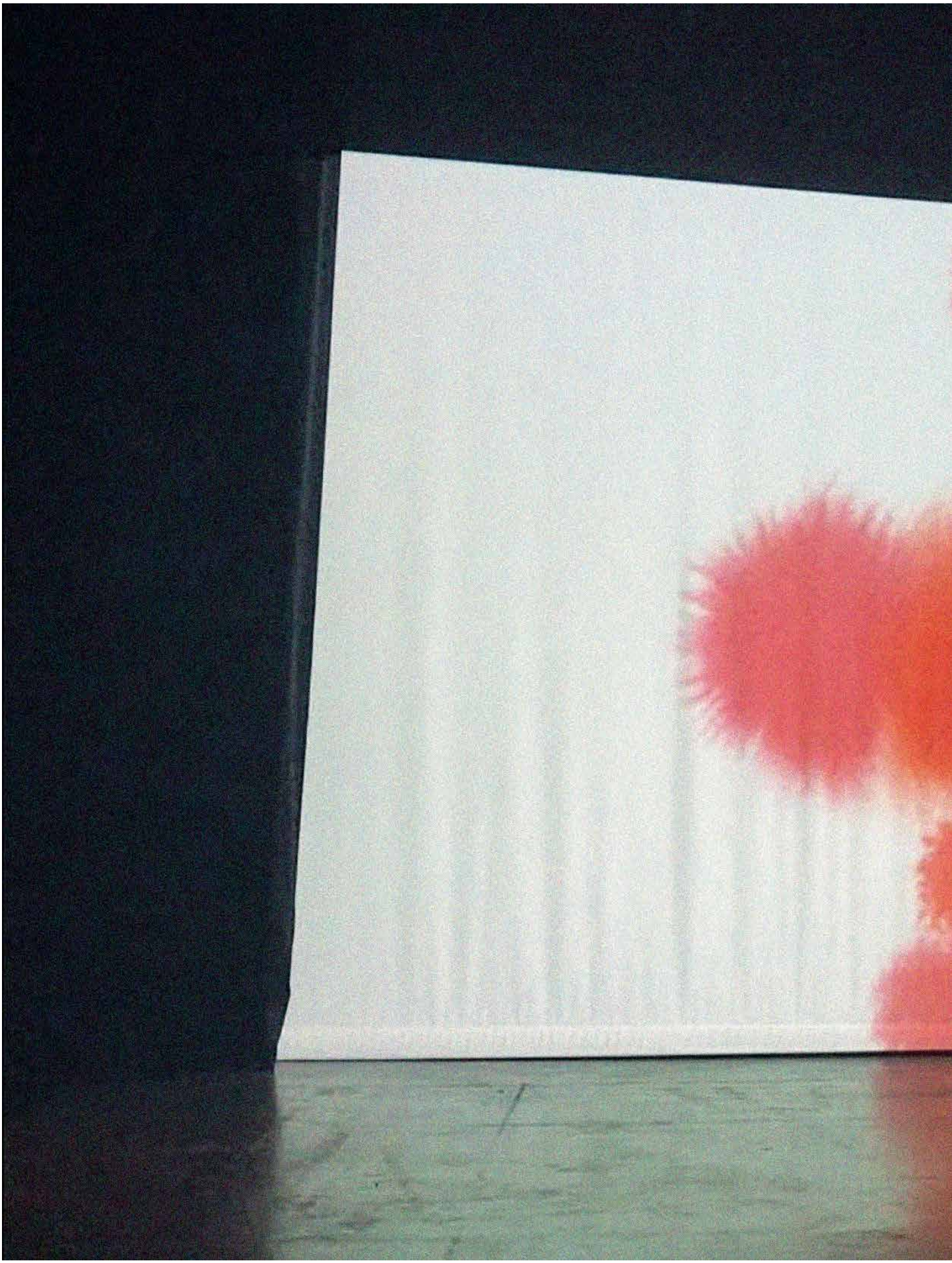
34

Le jeu de superpositions dédoublent le corps et le montrent projeté et reflété plusieurs fois. En chair, en ombre, sur un écran, en tant qu'image : les plusieurs existences réelles et virtuelles qui conforment l'être contemporain.

Dans la partie finale, la tache devient progressivement dessin. D'abord une goutte, après paysage, ensuite figure, elle incarne les mots qu'on entend et que le corps joue, arrivant ainsi à un final de cohésion esprit/corps, conformé par la synchronisation des signes visuels, gestes corporels et le discours qu'on entend. Les postures, comme expliqué précédemment, naissent de signes visuels inspirés par des éléments naturels ; mais aussi par des images de postures corporelles provenant de l'art et de la culture populaire, contemporaines. Des images (de la peinture, le cinéma, les vidéoclips) qui se sont imprégnées en moi avec force, qui m'ont engagé moi comme spectatrice et dont je me suis nourrie pour donner de la force à ma gestuelle.
Les paroles et les images s'incarnent dans le corps. L'image devient discours : même si l'artiste n'ouvre pas sa bouche, tout « parle » ensemble.
Dans ce sens, la pièce propose une représentation possible du signe dans son processus de gestation jusqu'à sa naissance : d'abord dans le noir il y a uniquement le langage, ensuite les formes « informes » dansent avec un corps qui tourbillonne dans l'espace, pour finir avec une communion de tous ces éléments qui créent le récit, le signe comme unité lisible.
De cette manière, corps et matière construisent un discours qu'ils communiquent à l'unisson, qu'ils essayent de transmettre en engageant le spectateur.

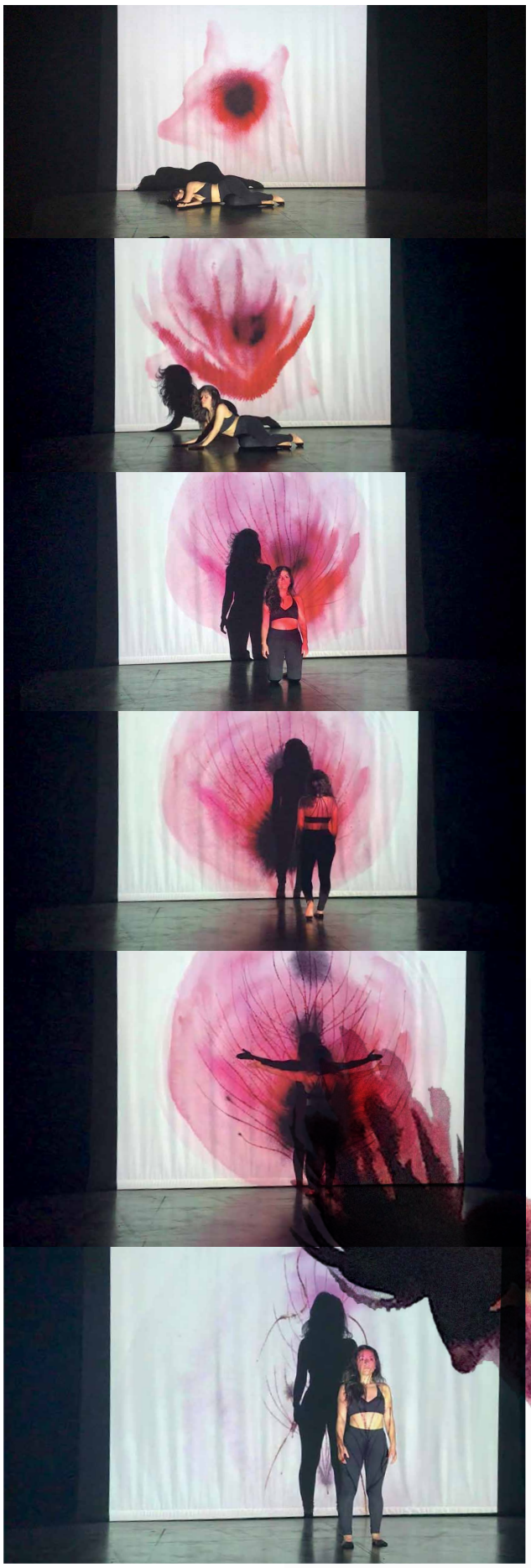
107. Troche, *op. cit.*, p.60.
108. C'est ainsi que fonctionnent les phénomènes des « projections imaginaires » dont Cozens parle dans sa *Nouvelle Méthode*, Troche, *Ibid.*
109. Cette phrase fait référence au travail du chorégraphe et metteur en scène José Montalvo, dans Rosita Boisseau & Christian Gattinoti, D*anse et art contemporain*, Paris, Nouvelles éditions Scala, 2011, p.98.
110. *Ibid.*

33
Inspirations
La Guerre, Henri Rousseau (peinture de 1894)
Black Swan, Darren Aronofsky (film de 2010)
Bailando, Enrique Iglesias (clip vidéo de 2014)
Cave of the heart, Martha Graham (chorégraphie de 1946)
Femme devant le coucher de soleil, Caspar David Friedrich (peinture de 1818)
Carmen(s), José Montalvo, (mise en scène et chorégraphie de 2018)



Voici quelque chose qui brûle. Et voici quelque chose qui pousse.

36



37

... il est tôt,
mais dans l'obscurité
mes yeux sont ouverts,
comme ceux d'une Louve

qui,
parmi des
chiens dormants
se lève ...

parmi les cendres
je me lève
puisant de la force dans
mes entrailles, une flamme
qui ne meurt jamais ...

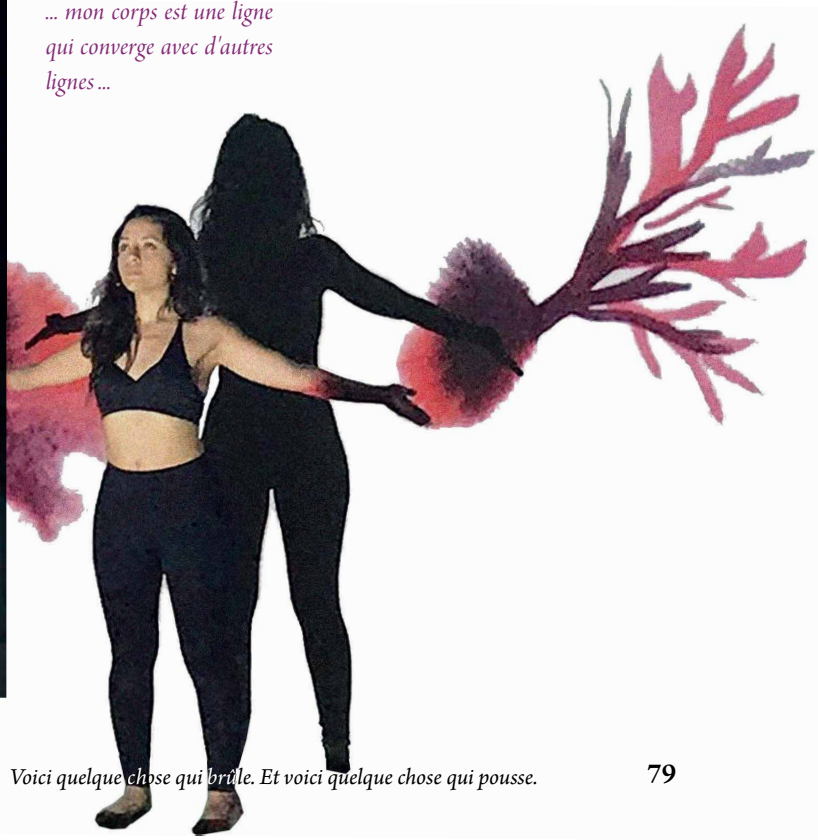
je veux vivre toutes les vies,
briller autant qu'il me soit
possible.
Je suis la Lune radiante ...

... mon corps est une ligne
qui converge avec d'autres
lignes ...

34 - 37
Naissance
2018
Performance dansée sur vidéo projection.
11'24''
Réalisée le 29 mai 2018 à la MPAA Broussais. Soirée « Art et Engagement » de l'association CERVYX de Paris 1.

34-36
Acte « Naissance »
Photographies de Chloé Velluet et captures d'écran de la captation vidéo réalisée par Linh Ha et Léa Fouquin.

37
Acte « Post-Manifesto »
Photographies de Chloé Velluet et Anna Anna Chasovskikh.



Voici quelque chose qui brille. Et voici quelque chose qui pousse.

2.3.c L'entonnoir

D'une façon encore plus générale, l'œuvre peut être une réponse aux problèmes de notre époque : le « sentiment partagé d'un temps qui s'accélère » [111] que je perçois et crois voir perçu aussi par d'autres. Ce que le philosophe allemand Hartmut Rosa tente d'expliquer comme issu d'un impératif culturel héritier d'idées progressistes du milieu du XIXe siècle, où « la qualité d'une existence devait être jugée à l'aune du nombre, et de la diversité, des expériences vécues » [112]. La possibilité et peut être aussi l'impératif culturel [113] de l'individu contemporain de « vivre plusieurs vies dans une seule » [114], génère un « empressement continuel » [115] et une compression dans la sensation du temps, ayant pour conséquence des effets de désynchronisation (climatiques, générationnels, économiques, biologiques, quotidiens) [116]. « A force d'accélérer, les sociétés contemporaines sécrètent une multitude de mouvements asynchroniques qui constituent [...] des contre-effets contemporains significatifs [117]. »
La performance peut donc être vue comme une réponse possible à cette défragmentation en plusieurs vies, à cette multiplication d'exigences temporelles, un essai d'unification et synchronisation des plans d'existence.
Ce serait une invitation à considérer le temps d'une autre façon : hors du temps culturel des horloges il y a le temps des cycles organiques, celui de la nature ou celui du corps. Également le temps interne, celui de la maturation de sa pensée ou le temps créatif, celui des images qui prennent forme dans des projets qui se mettent en place, des cycles internes de « chaos » ou « ordre » : tous faisant partie d'un même mouvement.

On a vu avec l'exemple d'*Échos* que ce qui organisait les images sur l'écran et dans leur rapport à l'espace du réel était la ligne d'horizon.
Dans la structuration que je propose (autant visuelle que chorégraphique), tout naît d'un même centre, évolue à partir de celui-ci et y retourne.
Le « centre-poitrine » que j'avais utilisé pour guider mes mouvements dansés de « montée » et « descente » est spatial, physique et métaphorique à la fois. Il fait allusion au *plexus solaire*, où, selon la danseuse américaine Amy Swanson, tous les mouvements du danseur « naissent, traversent et meurent ». Pour moi, ce lieu du corps symbolise le « canal » par lequel les idées montent et descendent, en référence à ce qui a été décrit plus haut comme le fonctionnement de la dynamique de l'esquisse et de la tache.
Je pense à ce canal comme à un entonnoir : tel que le stylo Rotring, (qui fonctionne en filtrant l'encre « libre », celle de la tache contenue en puissance dans le réservoir pour la faire descendre en forme de trait et lui donner une forme lisible) ; l'entonnoir filtre des idées « flottantes » et images internes auxquelles j'ai accès grâce à l'imagination et la capacité d'abstraction, et las ramène au plan physique, en forme d'énergie créative à travers du corps qui les concrétise.

111. **Gauthier Huber** & **Arthur de Pury** (éd.), *Accélération*, catalogue d'exposition, Zurich, JRP-Ringier, 2007, p.7.
112. Jöel Vacheron « La photographie à l'épreuve de l'accélération sociale » dans Huber & Pury, *Ibid.*, p.47.
113. *Ibid.*
114. *Ibid.*
115. *Ibid.*
116. *Ibid.*, p.36.
117. *Ibid.*
118. Amy Swanson, *op. cit.*
119. Arnd Schneider & Christopher Wright (éd.), *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford, Berg, 2006, p. 17.

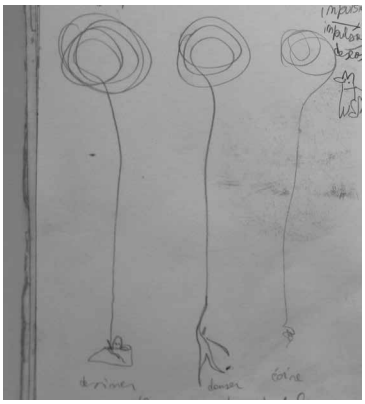
Je pense à un entonnoir à travers duquel passeraient des lignes, potentiellement connectées avec toutes les lignes, qui répondraient à la vibration d'une seule ligne, infinie.
Toutes les lignes : pensée, mouvement, geste, trait.

Tel que je le sens, ceci n'est pas seulement un endroit mental. Il doit avoir un ancrage physique, se trouver aussi dans le corps, peut être au centre de cette vie de « sensation intérieure » dont parle Kandinsky, enracinée au corps. C'est de là peut être, du centre du corps que l'énergie qui anime les cycles naît et meurt, vibrant avec toute l'autre énergie.
Ce sentiment personnel est le fond derrière l'idée de la structuration cyclique de l'œuvre et de l'espace comme un corps.

Naissance se veut une expérience enveloppante, *sensuelle* –des sens-, et à cet égard, rituelle. Selon l'artiste américain Bill Viola, l'art devrait être une expérience qui sollicite le mentale et le physique à la fois, compromettant la totalité de notre perception sensorielle. De cette « tension productive » naitrait une connaissance qui reconnecterait esprit et corps, ce qui est pour lui la fonction principal de l'art, au delà de l'esthétique : « les pratiques d'analyse critique qui dominent nos vies en tant que 'professionnels de l'art' devraient être reléguées à cette fonction rituelle » [119].
Une fonction rituelle qui engage tous les sens (autant pour l'exécuteur comme pour le regardeur), faisant appel à nos capacités, à notre puissance.

La naissance que le nom évoque, -ainsi que le moment de passage qui est ici ritualisé-, n'est plus seulement la mienne, même si l'expérience a été pour moi autant éprouvante que nécessaire. Je propose une naissance de ce à quoi je crois toutes les personnes sont capables, qui se produit à chaque fois que la puissance individuelle traverse le « canal » et se met en marche, dans l'acte qui crée l'indivdu en tant qu'acteur de ce monde.

Même si à mes yeux elle reste encore comme une expérience à améliorer, j'ambitionne que cette œuvre soit un moment « hors du temps » : que tout en étant contemporaine, elle puisse ouvrir une temporalité autre, rituelle, qu'à travers des images elle « active » autant les corps que les esprits, enveloppant l'artiste et le spectateur dans une même expérience cohésive.



38

Entonnoir
2018
Recherches/esquissesà l'encre et crayon
« dessiner/danser/écrire »
Extrait du carnet ***Antakarana*** (2018).

Manifesto

Je n'ai plus rien à dire
que la vérité.
Celle que ne disent pas les mots,
celle qu'hurle mon corps.

Comment se mettre à nu sans enlever
les vêtements.
Comment saigner sans ouvrir la peau.

Je suis fatiguée.
Laissons sortir la vérité du corps.

Mes tétons
traversent l'épaisseur des tissus
fermes et évidents
comme la sincérité qui traverse la
pudeur, malgré les couches de honte qui
m'enveloppent.

Mes poils
cassent la surface de ma peau en poussant
pour sortir, comme s'il y avait dedans une
autre femme, poussant sauvagement pour
sortir de ce costume civilisé.
J'ai beau les arracher, mais ils reviennent
toujours avec l'insistance de la vie.
C'est le corps qui proclame sa réalité, son
existence.
Mes poils reviennent.
Et sont là pour me protéger.

Ne devenons pas les vulnérables versions
domestiquées de nous mêmes.

Salope.
À l'origine, le mot salope désignait une
barque qui tangue avec le vent.
J'ai été une vraie salope dernièrement.
J'ai perdu le timon.
Tout m'a fait changer de direction.

Soyons des salopes.
Laissons nous porter par le fleuve de la vie.

Dansons comme des salopes. La tentation
appartient à celui qui la ressent.
Les corps de nos ancêtres ont été éteints par le
feu. Nous sommes leurs filles.
Les survivantes du feu, les filles du feu.
Ils essayeront de nous atténuer, mais nos corps
ne s'éteindront pas : ils resplendiront.

Existe-t-il une autre femme, en dessous de
toutes ces femmes ? Qui est-ce qui existe
en dessous de toutes les couches de peau ?

Je suis un être en guerre.
Je saigne à l'intérieur, mon corps entier
saigne à l'intérieur. Le sang me parcourt
comme électrifiée, rapidement.
Les veines s'activent avec l'adrénaline et mon
vagin a la fièvre. C'est le vertige et l'euphorie
de ce qui est à venir.
Et je ne peux que pleurer, je ne peux que rire,
je ne peux que brûler.

Ma chair brûle et dedans
le cœur m'explose comme un fruit brûlant.
Brûlons tout, alors.
Brûlons le passé, brûlons le mensonge.
Brûlons la mort, et que tout ce qui doit mourir
meurt.

Mon cœur bat fort.
Ni rapidement ni lentement
juste fort,
lourd,
profond.
Mon cœur
bat profondément,
va et vient dans mon corps
me fait l'amour en me traversant :
être vivante, comme faisant l'amour à la réalité
et la réalité, me faisant l'amour en retour.

Je vais danser
et je vais écrire,
la vie même sera mon manifeste
et mon manifeste
sera ma vie.

Post-Manifesto *(Traité de Paix)*

Je viens du néant.
Du tout petit. Du rien du tout.
Dans le vide j'apparais.
Une graine seulement, une étincelle.

Quelque chose que grandit dedans, et ce n'est pas un enfant.
Quelqu'un pousse à l'intérieur :
c'est moi.
Je nourris ma nouvelle chair avec ma chair.
Le sang de mon vieux corps parcourt mon nouveau corps. Et devient le nouveau sang.
Je nais.
Dans le noir, entourée de douleur, je m'élève.
Il est tôt, mais dans l'obscurité mes yeux sont ouverts, comme ceux d'une louve qui, parmi des chiens dormants, s'élève.
Parmi les cendres je m'élève, puisant la force dans mes entrailles,
une flamme qui ne meurt jamais.

Je ne sais pas danser, mais malgré tout
je danse.
Je ne sais pas dessiner, mais parmi les lignes
j'émerge.
Et des milliers de voix me disent de ne pas le faire, et me voici parmi tout ce chaos, en train de le faire. Mon corps s'élève.

Je ne suis pas écrivaine, mais voici mes mots, qui émergent.
Je ne suis pas politicienne, mais je me sens pleine de puissance.
Je ne suis pas religieuse, mais je me sens sacrée pourtant.
Je ne suis pas dessinatrice,
je ne suis pas peintre,
je ne suis pas artiste.
Je ne suis pas danseuse, pas performeuse.
Je ne suis pas graphiste.
Je ne suis pas militante.
Je ne suis pas féministe.
Je ne suis pas une femme.
Et je suis toutes ces femmes.

L'univers entier en gestation dans mon utérus.
Je veux vivre toutes les vies : briller autant qu'il me soit possible.
Je suis la Lune radiante.
Le Fleuve par-dessous le fleuve.
Le Feu qui jaillit autour du feu.
Le Pouvoir au delà du pouvoir.
L'éblouissement de l'Être devant sa propre conscience.

Et comme un entonnoir de Dieu,
mon corps est une ligne qui converge avec d'autres lignes.
Je suis la ligne qui vibre, qui traverse, qui embrasse, qui peut toujours devenir autre chose dans un tissu infini.

Aujourd'hui, il y a quelque chose en moi qui danse, tout le temps,
danse et continuera à danser toujours,
même en dehors de ce corps.

Non. Je ne veux rien savoir de ce qui viendra.

Voici quelque chose qui brûle :
qui flambe à l'intérieur, qui se consomme et disparaît laissant un éclat de lumière qui traverse l'obscurité.

Et voici quelque chose qui pousse :
qui naît dans la profondeur et déchire la surface avec la puissance créative de la vie.

Le même bois, la même chair.

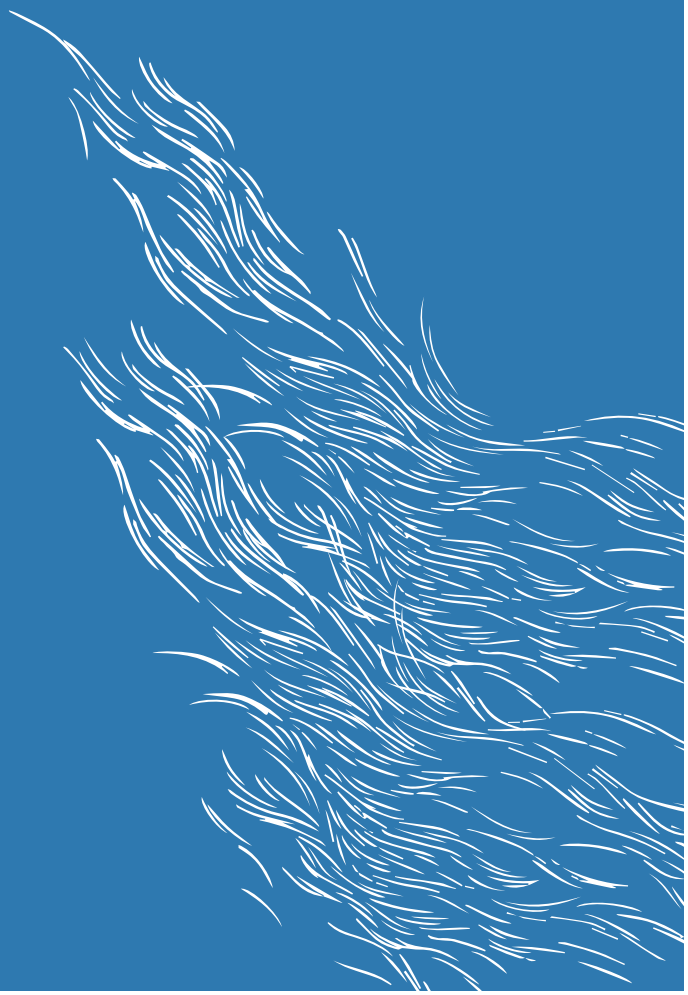
Graine, racine, bourgeon.
Feu, lumière, sang.

Beauté.
Courage.
Vérité.
Amour.
Voici mes mots dans la nuit éternelle.
Voici mon Traité de Paix.

Photographie :
Oleńka Carrasco

3. Le corps qui Transmet

Gestation d'une démarche artistique,
autour de la création du livre d'artiste
*« **Manifesto&Post-Manifesto** »*



Des feuilles poussent.

Le papier entre dans la presse et l'encre et les mots s'étalent sur des nouvelles surfaces. Les idées prennent forme, éclosent.
Grâce au partage l'inspiration voyage, naît, se produit et se reproduit aussi dans le partage.
Les créations se propagent et se multiplient dans un réseau de connections.

Comment le corps de l'artiste s'adapte aux modalités de travail qui lui sont nouvelles, et comment s'adaptent ses idées ?
Comment se met-il en relation avec d'autres corps artistes ?
Comment son œuvre engage le corps du récepteur et quelle place trouve-t-elle dans le corps social ?

Dans cette troisième partie, je me propose d'analyser une expérience de résidence artistique et la conception d'un livre objet pour comprendre la transposition d'un langage plastique en modalité de travail, en démarche.

3.1. CONCEVOIR LE LIVRE

3.1.a Le texte brûlant

Le message de la performance, au delà du discours verbal (le sonore : contenu du texte) portait sur l'importance de faire appel à ses capacités individuelles.
Non seulement comme un fond idéologique, mais pratique : à travers l'identification et l'« action » des images sur l'appareil perceptuel, elle prétendait activer ces capacités dans le spectateur, grâce à la « puissance » de l'acte performatif même.

Je ne sais pas si j'ai réussi en tant qu'artiste à atteindre un tel objectif, ou si j'y réussirai un jour.
Ce que je sais, car j'en ai fait l'expérience,
est que le chemin inverse est possible.

Cette « activation » se produirait en moi grâce à la visite de l'exposition collective *Felicità* en 2016, qui réunissait les travaux des diplômés félicités de l'ENSBA, l'École Nationale Supérieure de Beaux Arts de Paris.
C'est là que j'ai rencontré l'œuvre d'**Hélène Mourrier**. Son installation *Dans ma chambre (je sors ce soir)* incluait une réédition du ***B.I.T.C.H. Manifesto***[120] à mode de brochure à emporter pour le public, dont j'ai pris un exemplaire. Ce livret est resté « en train d'infuser » dans un coin de mon bureau, jusqu'au moment où -plusieurs mois après- je l'ai finalement lu, déclenchant par cet acte un mouvement intérieur, une sorte de réveil qui, nourri par d'autres évènements et influences, allait transformer ma vision des choses et, en conséquence, ma création.
L'état de « guerre intérieure » décrit au début de l'analyse est aussi conséquence de cette lecture, qui, comme tout changement de paradigme, rompt les structures occasionnant un moment de « chaos », jusqu'à ce que tout trouve un nouvel ordre.
Le manifeste *BITCH* (salope, chienne en anglais) est un texte féministe qui reprend un mot pour retourner sa connotation péjorative dans un sens positif et redéfinir le terme en faveur des femmes, comme un synonyme de puissance et insoumission [121].
Des phrases comme « *Our society has defined humanity as male, and female as something other than male. [...] To be able to live, a woman has to agree to serve, honor, and obey a man and what she gets in exchange is at best a shadow life. Bitches refuse to serve, honor or obey anyone.* »[122], ou « *Bitches have to learn to accept themselves as Bitches and to give their sisters the support they need to be creative Bitches. [...] We must be strong, we must be militant, we must be dangerous. We must realize that Bitch is Beautiful and that we have nothing to lose. Nothing whatsoever.* »[123] s'allumaient en moi, bouillonnaient. Même si les mots provenaient de l'effervescence américaine du féminisme des années soixante, de mon expérience de vie en 2016, je n'avais pas lu quelque chose d'une telle nature auparavant.
Les paroles étaient fortes, puissantes :
le texte me brûlait dans les mains.
Ça brûlait et il me fallait, moi aussi, me manifester, écrire.

Ma pratique de l'écriture rejoint l'esprit de ce qui a déjà été mentionné pour la danse et le dessin dans son caractère intuitif et non académique. Mais l'écriture a pour moi quelque chose de physiologique : ça sort de partout, les phrases me débordent,

je dois écrire.

Dans ce sens, le carnet intime fonctionne moins comme moyen de communication que comme un support pour « négocier la relation avec soi même » [124] et avec le monde. C'est là où les expériences les plus singulières se dessinent et s'écrivent, générant une ligne de vie parallèle à la « vraie » vie qui, carnet après carnet –cycle après cycle- ébauchent le récit de mon évolution personnelle. C'est ici le terreau où les « graines » expérientielles se

40

déposent en forme de mots ou d'esquisses, infusent et germent avec le temps.
Le processus de création de mes œuvres se produit aussi de cette façon, chaque projet artistique a sa vie « extérieure » et sa vie dans le carnet qui lui correspond, les coulisses où il prend forme.
C'est ainsi que de l'état d'ardeur interne déclenché par la lecture du *B.I.T.C.H. Manifesto* sont sortis les textes qui, mélangés avec d'autres textes de carnets intimes sont devenus l'adaptation que j'ai mise en scène pour la performance décrite antérieurement.

Le contenu du texte du *B.I.T.C.H. Manifesto* avait traversé les époques, les continents, les langues et les supports pour arriver à mes mains et me pousser à agir : à créer.

Et tout cela s'était produit grâce à une artiste qui l'avait mis la disposition de tous, donnant un corps à ce contenu, le faisant revivre et agir en moi. La possibilité de produire un art qui puisse agir dans le spectateur et le faire évoluer personnellement, se poser des questions et faire bouger les choses -tel que j'en avais fait l'expérience-, est ce qui m'a inspirée quand l'opportunité de créer un livre d'artiste s'est présentée.

120. Ce texte, rédigé par l'écrivaine américaine Jo Freeman (connue aussi comme Joreen) à l'automne de 1968, a été publié dans *Notes from the Second Yeared* par Shulamith Firestone et Anne Koedt en 1970, postérieurement réimprimé comme pamphlet par KNOW, Inc., et réimprimé dans plusieurs éditions.
121. En anglais : *empowerment*.
122. [traduction] « Notre société a défini l'humanité comme masculine, et la féminité comme "l'autre" que le masculin. [...] Pour être capable de vivre, une femme doit accepter de servir, honorer et obéir un homme et ce qu'elle obtient en retour est au mieux une vie dans l'ombre. Les 'Bitches' refusent de servir, honorer ou obéir qui que ce soit. »
Jo Freeman (Joreen), *The B.I.T.C.H. Manifesto* [1968], réédition d'Hélène Mourrier pour l'installation *Dans ma chambre (Je sors ce soir)*, Beaux-Arts de Paris, 2016, p.5.
123. [traduction] « Les 'Bitches' doivent apprendre à s'accepter en tant que 'Bitches' et à donner à leurs sœurs le support dont elles ont besoin pour être des 'Bitches' créatives. [...] Nous devons être fortes, nous devons être militantes, nous devons être dangereuses. Nous devons réaliser que 'Bitch' c'est Beau et que nous n'avons rien à perdre. Rien du tout. », *Ibid.* p.13.
124. Sarah M. Lowe « Essay », dans Carlos Fuentes, *The Diary of Frida Kahlo : an Intimate Self-portrait*, essai et commentaires de Sarah M. Lowe, New York, Abrams, 1995, p. 25.

Il est particulièrement intéressant de voir, 2 ans après l'expérience de l'exposition que je cite ici, au même endroit physique de ce qui avait été la « chambre » d'Hélène, les affiches originales de l'Atelier populaire des Beaux Arts lors de l'exposition ***Images en lutte****, qui réunissait la production visuelle du mouvement de Mai 68, même année de l'écriture du B.I.T.C.H. Manifesto.*

40
Atelier Pommard
La phrase réactualise une des affiches de Mai 68 de l'exposition ici mentionnée.
Ateliers des Beaux Arts de la Ville de Paris.
Juin 2018.

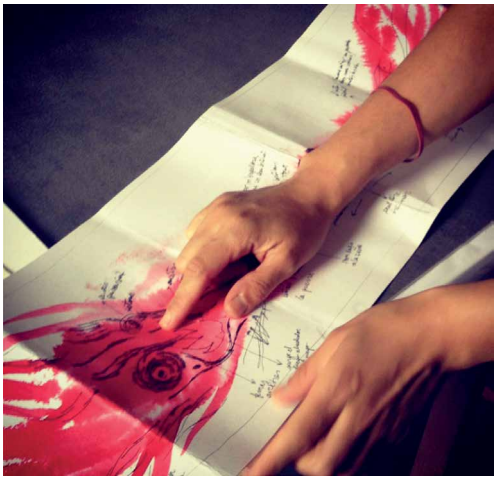
3.1.b Corps créants

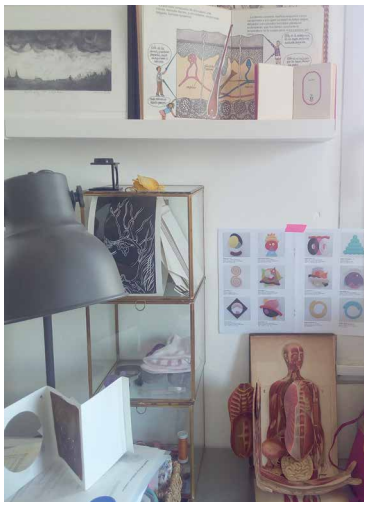
En collaboration avec la plasticienne Cora Texier, nous avons conçu la production imprimée des textes ***Manifesto&Post-Manifesto*** lors d'une résidence à son atelier de lithographie à Chatenay-Malabry.
Ensemble, nous avons entamé la conception entière d'un livre-objet qui inclurait les textes et dessins présentés lors de la performance.
Les étapes de brainstorming du projet ont été un moment de partage enrichissant. Nous avons travaillé ensemble pour la prise de décisions du format, support, couleur et contenu.
Les possibilités se reproduisaient dans un échange qui combinait mes idées avec son savoir faire, alimentant une ambiance créative féconde. Je m'étalais avec mon imagination et mes envies, elle resserrait avec sa connaissance des possibilités du médium.
Je ne « dansais » plus seule. Il fallait s'adapter à un espace de travail inhabituel, aux temporalités d'une autre personne et à une technique nouvelle, avec ses temps et ses exigences particulières. Ces tensions dans l'adaptation étaient malgré tout « productives », elles demandaient un effort donc un engagement de nos capacités.

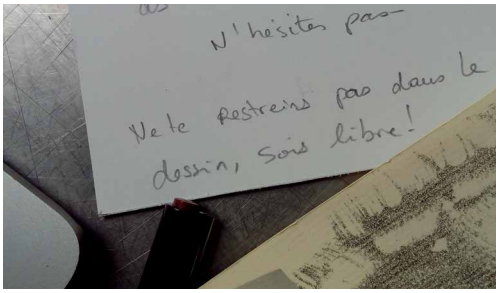
Les possibilités créatives et productives de mon corps se sont alors amplifiées par la collaboration : non seulement deux cerveaux et quatre mains travaillaient au même moment, le temps était aussi exploité. Il était ainsi possible d'entamer des cycles de tâches parallèles et simultanées mais avec des rythmes différents, qui allaient converger dans la production. Pendant qu'elle préparait les pierres, j'esquissais les dessins. Lors qu'elle fabriquait la couleur, je dessinais la pierre.
J'étais soulagée aussi de me laisser guider par son expertise et son professionnalisme, tellement habituée que j'étais à me gérer toute seule. Sa méthodologie et ordonnancement du temps ont encadré mes actions, complétant mes capacités avec sa maîtrise technique.
Les possibilités physiques étaient aussi augmentées. Nous avons continué la collaboration à distance, pendant que son corps tirait la presse pour imprimer les parties à couleur, à l'autre côté de la ville je préparais le fichier avec le texte.
Tel que les dessins avaient « engendré » la performance, la performance « engendrerait » le livre. Mais pour pouvoir mener à bien ce projet, un travail d'adaptation de l'acte a été nécessaire. J'ai dû « traduire » mon discours au format livre dans le langage lithographique : l'adapter à ses possibilités et contraintes. J'ai aussi dû adapter mon corps à travailler sur la pierre lithographique : m'adoucir face à la dureté de la surface à dessiner, aborder différemment le geste. J'ai dû m'adapter au travail partagé, avec une autre temporalité et un autre espace de production.
En bref, j'ai dû m'assouplir et transformer mon langage plastique pour rendre le message transmissible.
C'est de cette façon fluide que le message du *B.I.T.C.H. Manifesto* avait pu arriver jusqu'à ma contemporanéité et « revivre », et c'est de cette façon que l'artiste qui avait rendu cela possible envisage sa pratique.

41
Scènes d'atelier
Recherches, esquisses, espace de travail.
Résidence du 31 mai au 3 juin 2018.

42
Atelier de lithographie
Cora Texier & Presse à bras Voirin
Chatenay-Malabry
Photographie :
Stanislas Augris







41

42

Cora Texier est une plasticienne et lithographe française.
Nous étions toutes les deux graphistes et avons toutes les deux quitté le travail dans le studio de publicité où nous nous sommes rencontrées pour retourner à une pratique artistique « manuelle ».
Après 5 ans d'amitié, nous avons décidé de retravailler ensemble, cette fois pour une collaboration artistique.

3.2 TRANSCENDER LE PAVÉ

3.2.a À travers les pores

Entretien avec Hélène Mourrier et analyse de ses œuvres

Comment faire fonctionner aujourd'hui une pratique contemporaine qui fasse appel à mes capacités créatives et productives d'une façon complémentaire ?
Comment donner vie à une démarche artistique qui s'inscrit dans la communauté et participe dans le monde ?
Comment envisager les processus de gestation des œuvres et la transformation dans la matérialisation de mes idées pour faire naître des nouvelles idées ?

Je suis allée à la rencontre d'Hélène Mourrier, pour retrouver la source d'une démarche qui, à mon avis, répond à ces questions.

Née en 1988 à Le Creusot, France, Hélène est diplômée du cursus d'Illustration Scientifique de l'École Supérieure Estienne (2011) ainsi que de l'École Supérieure des Beaux-Arts de Paris (2015). Designer graphique et militante chez OUTrans de 2011 à 2014 (association trans radicale fondée en 2009), elle a réalisé les livrets *FT* MT** du projet *TRANSformation*, qui présentent les modifications chirurgicales actuellement permises ou connues afin de masculiniser ou de féminiser des corps. Elle enseigne le design au CFA Bagnolet, et « vit et travaille dans le monde » [125].

En octobre 2017, un an après la visite à son exposition des Beaux Arts déjà mentionnée, nous nous sommes rencontrées personnellement lors de la conférence « Chercher une arme » à laquelle elle a participé, dans le cadre du cycle *Design Marabout #2 : Design et activisme* au Centre Georges Pompidou.
Nos échanges se sont poursuivis jusqu'à collaborer ensemble lors de la mentionnée conférence « Le corps des femmes » (p.32) où elle a participé comme conférencière et j'ai réalisé un dessin mural.

Ceci est un extrait de l'interview réalisée le 22 décembre 2017 à la bibliothèque Vaclav Havel dans le 18e arrondissement à Paris ; qui se nourrit aussi des idées que l'artiste a exposées lors des conférences mentionnées, autour de sa pratique, les liens entre l'art et le design graphique et sa façon de penser la trans-formation.

125. Selon sa biographie [en ligne] sur le site internet d'Hélène Mourrier.
126. « Queer signifie que continuer à parler de la femme n'a pas de sens. Queer signifie que des catégories telles que pédé, hétéro, lesbienne n'ont plus de sens. » Diana J. Torres, *Pornoterrorisme*, [en ligne] sur le site internet d'Hélène Mourrier.
127. Comme pour le terme *queer* ou le mot *bitch*, dans le *B.I.T.C.H. Manifesto*, par exemple.
128. « Face aux institutions, une personne trans ne sera jamais considérée comme trans si elle s'autodésigne. Une transition n'est reconnue qu'au travers d'un protocole officiel, induisant une prise en charge psychologique, une prise en charge hormonale et une ou plusieurs opérations de 'réassignation' »
Le terme « transsexuel » n'est alors pas utilisé par les trans car il « ne reconnaît pas l'ensemble des transidentités et des panels d'inventions corporels par lesquels nous pouvons passer pour nous inventer des corps mutants, puissants et révolutionnaires. »
Conférence « Le corps des femmes » [en ligne] disponible sur le site web de CERVYX.
129. **Tiphaine Kazi-Tani**, « Queer Graphics. The Critical Work of Hélène Mourrier.: Designing Counter- knowledge, Shaping Counter-powers », *ENVELOPE 2015: Designing Critical Messages*, University of Plymouth, février 2015. [en ligne] p.1.

43

Conférence «Le corps des femmes »
Table ronde sur la transformation des corps, avec :
Axelle Jah Njiké (gauche), administratrice au sein du GAMS (Groupe pour l'Abolition des Mutilations Sexuelles et des mariages forcés) et Hélène Mourrier (milieu). Table animée par Anaïs Bouchard (droite), chef de projet de l'association CERVYX.
Photographie : Pascal Levy, Direction de la Communication Paris 1 Panthéon-Sorbonne. 7 mars 2018.

L : Comment prends-tu en compte le corps dans ton processus de création ?
Lors du moment créatif, est-ce que tu portes en toi tes luttes et processus internes pour le représenter ?

H : Je me considère comme une observatrice. Je sors beaucoup danser et c'est là que je capte des choses, par exemple. Je pense que c'est ça aussi le travail quand tu es plasticienne ou designer graphique : il y a des choses qui rentrent visuellement en toi, et qu'à un moment donné tu arrives à transformer d'une certaine manière et à faire resurgir. Il y a quelque chose de l'ordre de l'observation de ce qui portent les corps autour de moi dans des espaces queer [126]. Comme des piercings ou des matières portées par des corps, que je vais réutiliser.
Quand je vais à des réunions militantes ou dans des associations, quand je vais dans des colloques, quand je regarde le travail d'autres personnes, quand je vais en boite… je me remplis de choses, je les régurgite et j'essaie de les refaire passer dans le travail graphique, en utilisant des stratégies militantes pour les transposer dans une création, par exemple.

L : Alors tu transformes une stratégie militante en stratégie de communication visuelle ? Comment ?

H : Avec DTF, par exemple. La stratégie « dans ta face » se réapproprie une violence pour la retourner contre l'agresseur [127]; j'ai notamment utilisé cette stratégie dans le cadre du projet *TRANSformation* portant sur la chirurgie génitale trans [128]. En prélevant le triangle rose (cousu sur les vêtements des *pédés* et des *gouines* dans les camps de concentration et d'extermination), et en le retournant littéralement, ACT UP en a fait un emblème du stigmate inversé.

Dans *TRANSformation*, j'ai construit tout mon répertoire illustratif sur ce principe.
Sur le logiciel Illustrator on peut dessiner des corps trans, des opérations à partir d'une grille modulaire de triangles. Grâce au dessin vectoriel, venir construire et déconstruire des organes, des peaux, des sexes et donc des genres. Cette technique a créé une iconographie spécifique, qui s'éloigne énormément de la représentation de l'illustration médicale classique et classiste. Je travaille également le dessin vectoriel avec cette question de trouble dans les outils : utilisant les moyens du design graphique pour produire des éléments plastiques en continuité avec un discours sur la transition et le devenir.

L : Et à l'inverse, tu avais mentionné à la conférence le fait que tu reprends les mêmes éléments utilisés dans tes œuvres d'art pour les intégrer dans une pièce de communication graphique par exemple…

H : Oui, c'est vraiment ça. J'ai une sorte de carte intérieure avec des formes flottantes que j'ai fait où je peux revenir chercher des figures. Ce sont aussi à des fichiers sur mon ordinateur que je peux réouvrir et à chaque fois remodifier et replacer. Il y a quelque chose de l'ordre de la modification qui ressemble au rapport que j'ai sur la transformation du corps, sur le fait que tu puisses l'implémenter, le multiplier.
Par exemple, je suis en train de bosser sur un truc et du coup j'ai cette image qui monte, que je peux récupérer dans mon répertoire et la faire jaillir dans ce que je suis en train de faire.
Je fonctionne comme ça avec les images de figures virtuelles, matérielles, techniques ; mais aussi avec les images de ce que j'ai vécu, d'une soirée, ou des situations que je vais prendre pour leur redonner une autre traduction dans l'art.

L : Tu parles de ces formes mélangées dans un espace non-tangible (celui de ton ordinateur ou ton espace mental) comme des éléments que tu reprends pour les croiser et leur donner une matérialité dans les disciplines de l'art et le graphisme. Est-ce que la conception du « contenu » et le « corps » qu'il prend peuvent être alors envisagés avec cette optique de croisement, de trans-sectionnalité ?

H : Je pense qu'il s'agit aussi de complexifier les objets, ne pas les réduire dans des choses qui ne sont pas poreuses. C'est dans la question de la porosité effectivement où je me dis qu'il n'y a pas de limite en fait. Ce ne sont pas des choses qui sont cantonnées dans des labels : entre deux cases il y a des formes qui se frottent et qui se frictionnent jusqu'à s'interpénétrer puis devenir l'un et l'autre.
C'est cette friction qui me fait toujours considérer la question de l'intersectionnalité. Cette triangulation sexe, race et classe comme zones d'oppressions, et en tant qu'identités ; les façons de s'approcher et de s'éloigner de ces structures dominantes… effectivement, c'est un truc contre la binarité.
C'est pas noir/blanc, c'est pas homme/femme, c'est pas design/art : ce sont des choses plus complexes et qu'on voudrait réduire tout le temps à des modes de pensées naturels et fonctionnels, mais en fait t'as pas à être révérencieu-se de quelque chose.
On peut déborder, détourner, tricher : on a le droit de se permettre ce que le monde nous interdit.
Il ne faut pas abandonner les lieux, tant qu'il y aura des abusés il faut continuer à lutter.

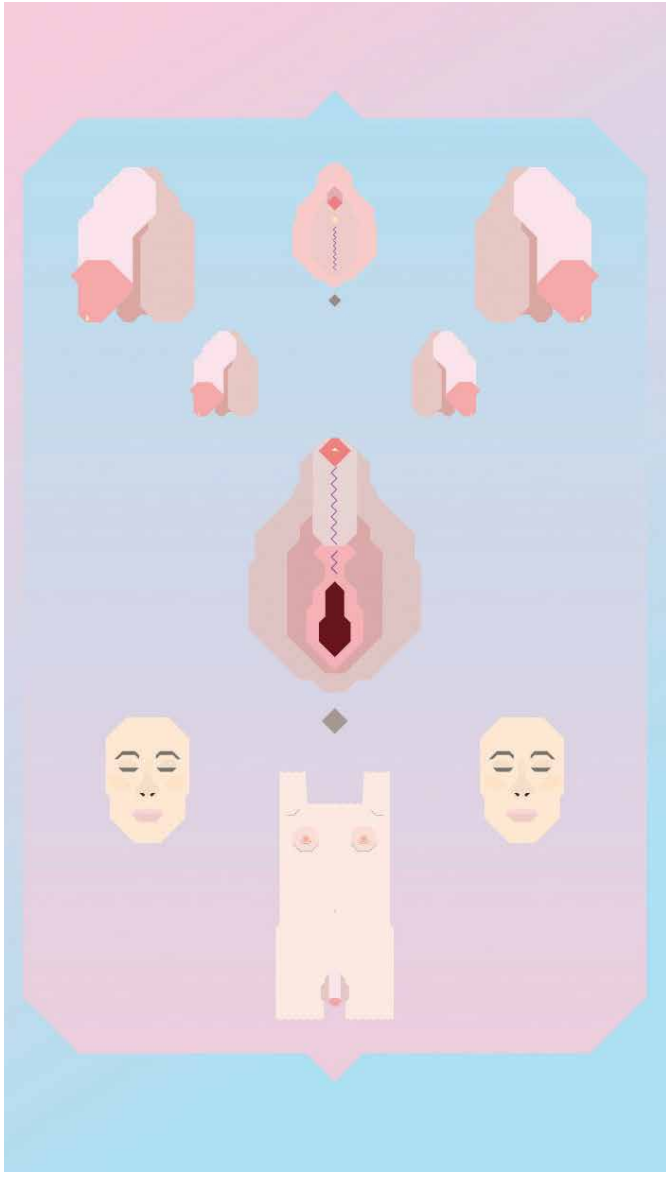
L : La mission de l'artiste est cela pour toi ? (est-ce qu'il y en a une ?)
Comment tout ça rentre dans l'art ?

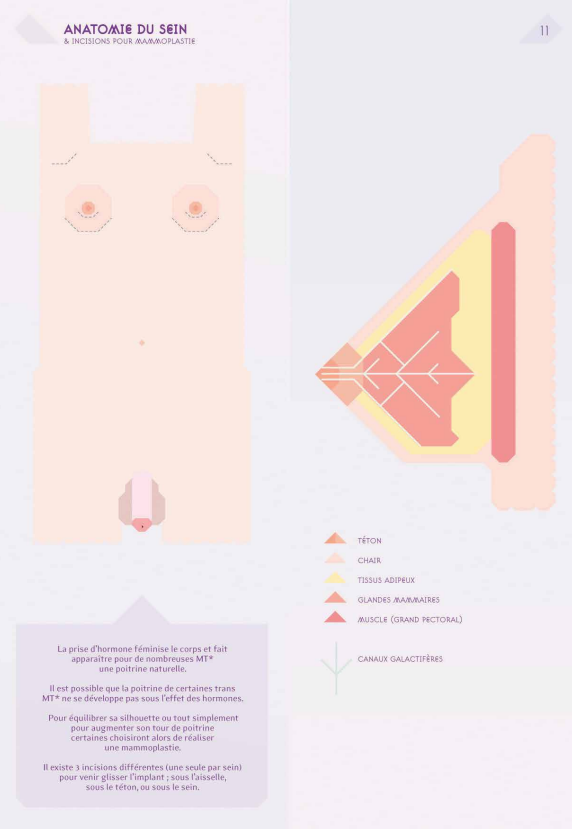
H : Je dis souvent que je fais des objets qui nous manquent. J'ai l'impression que pour moi l'art (et ça comprend le design) c'est la possibilité de faire des objets, d'avoir encore des moyens de production et des outils de production qui sont à ta disposition. La domination ne pensera jamais à faire pour toi ce dont tu as besoin, donc tu dois le faire par toi même. Je considère que l'art, si c'est juste pour remplir le monde de bouse...

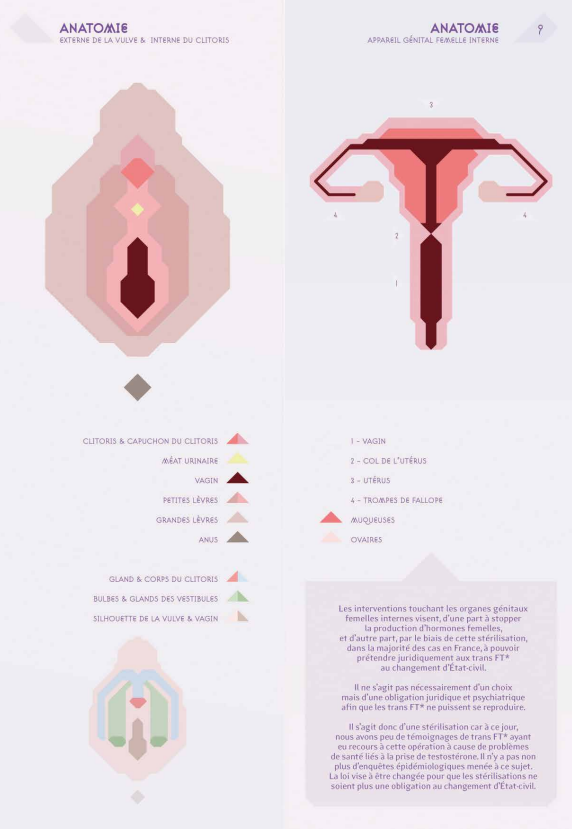
L : Ça veut dire quoi buzz ? *(Malentendu phonétique lors de l'entretien.)*

H : Bouse. Crotte de vache. Il y a plein de trucs dans l'art contemporain aujourd'hui que je trouve choquants. Tous les artistes qui travaillent sur des formes, qui parlent du rapport des formes entre elles… avec les urgences qu'on a dans le monde où on vit, tu ne peux pas juste remplir le monde d'objets inutiles, alors que le monde est déjà rempli d'objets inutiles. Pour moi ce n'est pas possible d'avoir un rapport à l'art qui ne soit pas lié au réel. J'ai comme toi cette double casquette graphiste/artiste et ça me permet de faire ce rebalancement tout le temps, d'être reconfrontée aux besoins du réel et de ne pas partir dans un monde des idées où il ne se passe pas grand chose par ailleurs.

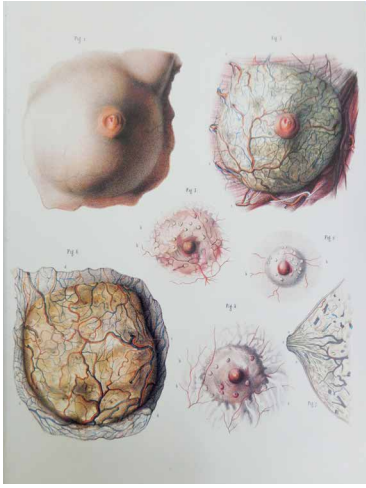
44




ANATOMIE DU SEIN
& INCISIONS POUR MAMMOPLASTIE
11
TÉTON
CHAIR
TISSUS ADIPEUX
GLANDES MAMMAIRES
MUSCLE (GRAND PECTORAL)
CANAUX GALACTIFÈRES
La prise d'hormone féminise le corps et fait apparaître pour de nombreuses MT* une poitrine naturelle.
Il est possible que la poitrine de certaines trans MT* ne se développe pas sous l'effet des hormones.
Pour équilibrer sa silhouette ou tout simplement pour augmenter son tour de poitrine certaines choisiront alors de réaliser une mammoplastie.
Il existe 3 incisions différentes (une seule par sein) pour venir glisser l'implant ; sous l'aisselle, sous le téton, ou sous le sein.


ANATOMIE
EXTERNE DE LA VULVE & INTERNE DU CLITORIS
CLITORIS & CAPUCHON DU CLITORIS
MÉAT URINAIRE
VAGIN
PETITES LÈVRES
GRANDES LÈVRES
ANUS
GLAND & CORPS DU CLITORIS
BULBES & GLANDS DES VESTIBULES
SILHOUETTE DE LA VULVE & VAGIN
ANATOMIE
APPAREIL GÉNITAL FEMELLE INTERNE
9
3
4
2
4
1
1 - VAGIN
2 - COL DE L'UTÉRUS
3 - UTÉRUS
4 - TROMPES DE FALLOPE
MUQUEUSES
OVAIRES
Les interventions touchant les organes génitaux femelles internes visent, d'une part à stopper la production d'hormones femelles, et d'autre part, par le biais de cette stérilisation, dans la majorité des cas en France, à pouvoir prétendre juridiquement aux trans FT* au changement d'État-civil.
Il ne s'agit pas nécessairement d'un choix mais d'une obligation juridique et psychiatrique afin que les trans FT* ne puissent se reproduire.
Il s'agit donc d'une stérilisation car à ce jour, nous avons peu de témoignages de trans FT* ayant eu recours à cette opération à cause de problèmes de santé liés à la prise de testostérone. Il n'y a pas non plus d'enquêtes épidémiologiques menée à ce sujet. La loi vise à être changée pour que les stérilisations ne soient plus une obligation au changement d'État-civil.

45



Comme on peut entendre dans son discours, Hélène envisage le travail de production visuel comme lié aux impératifs du monde, aux urgences réelles. Son travail de graphiste est lié à la communauté activiste, pas autant dans une perspective de co-design mais dans une recherche d'« hybridation de connaissance et savoir-faire » [129]. Dans le travail pour *TRANSformation* dont elle parle dans l'entretien, elle donne forme à un discours visuel et idéologique de façon cohérente.

Ces livrets ont été conçus comme des pièces graphiques d'information imprimée pour « permettre la compréhension des opérations de chirurgie génitale pour les personnes trans, en adoptant un positionnement objectif, dégagé de toute connotation morale. [...] il s'agit de visibiliser les potentialités corporelles permises actuellement par la chirurgie. La construction et la déconstruction du genre existe alors par l'image même ; il s'agit de disposer de nos corps au travers d'une nouvelle représentation : activiste » [130]. Le texte imprimé dans les livrets utilise le lexique médical, mais a été repris et réapproprié par des membres de l'association OUTrans et inclut des termes utilisés par les personnes trans.

Ainsi, deux formes de « parler » sont hybridées dans le discours [131].

Au niveau de la construction de l'image, le mentionné triangle [132] est repris pour constituer plutôt qu'une représentation graphique un outil de reproduction de la forme, une grille avec des possibilités de construction infinies.

Cette forme abstraite n'empêche pas cependant la possibilité de projection et identification dans l'image. Par son usage de la couleur elle redonne un caractère érogène à des zones sexuelles des corps en transition, souvent représentées de façon dénaturalisée ou trop crue dans les pièces d'information médicale habituelles.

Selon le designer et chercheur Tiphaine Kazi-Tani, le travail de Mourrier est aussi un essai afin de « pousser les limites d'une série de représentations qui a artificiellement fait coïncider les métiers traditionnels avec un impératif de vérité. Ici, la designer ne se libère pas de cet impératif de vérité, mais du métier traditionnel, faisant de la place pour un autre régime de vérité, basé en même temps dans les formes que dans le discours activiste » [133]. Ce discours est présent également dans les formes qu'elle donne aux objets qu'elle crées, croisant les frontières entre les catégories de l'art et du design ; mais surtout elle le porte et l'incarne sur son propre corps lors de ses performances. Sa démarche entière ainsi qu'elle même respirent et trans-pirent une même vision : celle d'une réalité malléable, virtuelle et charnelle à la fois, dont nous avons la capacité de transformer ; vision avec laquelle elle fait chair par l'exercice même d'une pratique hybride et transdisciplinaire.

Les livrets de *TRANSformation* sont un exemple de la façon dont la matière imprimée peut donner forme aux compétences de l'artiste en association avec les connaissances des autres, tout en permettant leur circulation dans une grille de multiples acteurs, arrivant à se reproduire, transformer et amplifier les possibilités de ces savoirs, potentiellement capables de modeler la réalité.

130. **Hélène Mourrier & OUTRANS**, « Trans-formation : FT* & MT*, 2010-2013 », *GLAD!* , nº1 : Varia, décembre 2016. [en ligne]
131. Kazi-Tani, *op. cit.*, p.4.
132. « Le triangle a parcouru l'Histoire avec des symboliques ou des interprétations fortes, pour ne pas dire violentes, en termes de catégorisation et de représentations. Dans certaines civilisations premières, son orientation (pointe dirigée vers le bas ou vers le haut) était interprétée comme un des marqueurs du féminin et du masculin. Cette représentation symbolique de la féminité et de la masculinité a été, pendant la Seconde Guerre mondiale, utilisée par le régime nazi pour marquer les homosexuel-les dans les camps. », Mourrier, *Ibid.*, p.5.
133. Kazi-Tani, *Ibid.*, p.4.

44
Hélène Mourrier
TRANSformation : MT* / FT*
2011-2013
Illustrations numériques
Projet de DSAA Design d'Illustration Scientifique, en collaboration avec OUTrans, Paris.

45
Le Sein
Page de l'ouvrage *Atlas of Human Anatomy and Surgery*, traité d'anatomie de J.M. Bourgery (médecin) & N.H. Jacob. (illustrateur), publié entre 1831 et 1854, édité par Jean Marie le Minor & Henri Sick, Londres, Taschen, 2005.

3.2.b La pierre et la branche
Analyse de la production du livre d'artiste
Manifesto&Post-Manifesto

Mais comment traduire ce que l'on « transpire » dans un objet ?
Comment faire en sorte que l'œuvres prennent « la vie » d'un message dans une matière inerte ?

Même les pavés le plus lourds ont des pores, et les surfaces les plus rigides peuvent être matrices. C'est grâce à la porosité de la pierre lithographique que je rendrais mon matériel artistique reproductible et partageable dans un livre d'artiste.

La technique lithographique est un moyen d'impression qui se réalise à partir du dessin sur une pierre calcaire, au crayon ou à l'encre, permettant un geste plus libre que celui d'autres techniques de tirage à presse comme la gravure sur cuivre ou la xylographie. Selon l'historien d'art Michel Melot, à ses origines dans la production d'images pour des livres au début du XIXe siècle, cette procédure a été repoussée par les imprimeurs car non industrialisable, et rejetée par les collectionneurs de reproductions d'art car elle était devenue le « symbole de l'imagerie moderne de mauvais goût » [134]. Cette technique a toutefois contribué à institutionnaliser le rôle fondamental de l'image dans le système de production industriel capitaliste, instaurant l'image dans le livre comme mode de partage et d'acquisition de connaissance [135]. Aujourd'hui, des créateurs d'images contemporains comme Cora Texier l'utilisent avec une approche plastique pour donner forme à leurs projets, profitant des possibilités de cette technique.
Selon l'artiste : « La matière telle que je l'utilise dans le dessin sur pierre avec les encres me renvoie à l'univers, à la création, à l'introspection de notre corps. Le tout et le rien ! » [136]
Au moment de l'écriture de ces lignes, le *Manifesto&Post-Manifesto* est encore en phase de préparation, en vue de sa présentation lors de la soutenance de ce projet de recherche. C'est pour cela que je n'analyserai pas l'objet final de façon exhaustive. Je me limiterai ici à aborder les aspects de sa matérialité auxquels j'ai participé par la prise de décisions dans le processus de production, ainsi que leur participation symbolique au message global de l'œuvre.

Comme mentionné, la performance *Naissance* finissait par une intention d'unir corps, image et parole.

46

134. **Michel Melot**, « El texto y la imagen » [1990], dans *Historia 1*, module 3, recueil de textes de la chaire d'histoire de la communication Gené de la Faculté d'Architecture, Design et Urbanisme, Buenos Aires, Université de Buenos Aires, 2006, p. 80.
135. *Ibid*. p.73.
136. Échange e-mail du 10 août 2018.

46
Dessin sur pierre lithographique de 33x45x6,5cm (pierre calcaire)

47
Détails du dessin en encre lithographique sur la pierre en séchage + préparation des couleurs.

47

Dans le travail d'adaptation de l'acte performatif à l'objet imprimé, il a fallu faire le chemin inverse : défragmenter les signe dans ses aspects matériel, visuel, et textuel.
L'idée a été de réaliser une feuille unique dépliable, où l'image (le dessin) serait imprimée d'un côté et le texte de l'autre. Le corps de l'artiste comme porteur du message disparaîtrait pour laisser la place au papier comme support.
Mais au sein de l'image même les couches se défragmenteraient : tache et trait seraient réalisés séparément puis assemblés dans l'impression.
Nous avons conçu un dessin/tache unique, à imprimer dans deux couleurs différentes qui seraient superposés l'un sur l'autre. Ce dessin a été réalisé sur la pierre calcaire à l'encre lithographique, qui permet des effets de lavis. Par contre ici la couleur n'est pas inhérente à la substance : l'encre lithographique est utilisée uniquement pour « marquer » la surface de la pierre qui ensuite sera encrée par le pigment et s'imprimera sur le papier.
Alors même la couleur a été défragmentée : fabriquée spécialement pour l'occasion à partir des tonalités de rouge présents sur mes dessins, elle a été préparée séparément.

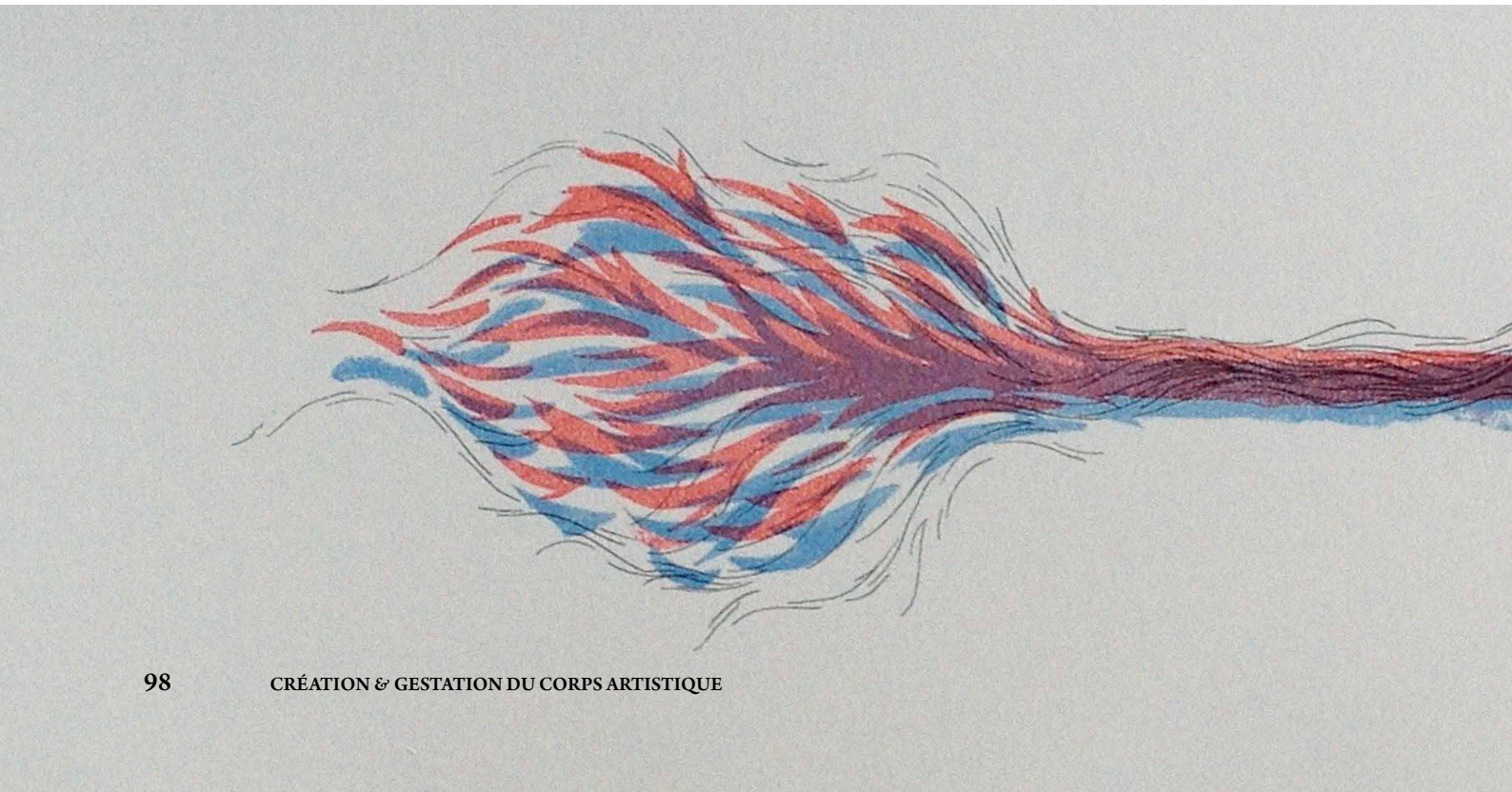
Au moment de dessiner sur papier, le choix de couleur est très primaire, et ce choix m'amène toujours au rouge. Je cherche la couleur que je sens la plus intense, la plus franche. Il faut qu'elle brûle sans être trop lumineuse. Le jaune est trop positif, trop optimiste. Le bleu, trop obscur. Toutes les autres sont « impures », complexes, composées d'autres couleurs. (Sauf le noir. J'aime le noir.)
Le rouge me plait du fait qu'il a sa vie propre. Il *est là* dans toute sa splendeur, il n'a pas besoin d'être autre chose que ce qu'il est déjà pour être puissant.
Il est sincère.
J'aime également le rose car il est aussi sincère mais d'une façon discrète. Mais le rouge n'est pas subtil. Il ne complexifie ni adoucit les choses : il dit ce qu'il a à dire, sans besoin de crier pour parler fort. Puis c'est tout.
Le rouge ne peut qu'*exister*.
Se manifeste, exprime sa puissance par sa seule présence.
C'est de ce rouge qui « se manifeste » dans les dessins sur papier dont nous avons essayé de capturer « l'essence ».

En même temps qu'une continuité des dessins, l'intention a été que le livre ait sa couleur à soi, propre à ce format.
Moins « charnelle » et un peu plus « illustrative », lumineuse.
Moins le sang que l'idée du sang.

Pour l'historien Michel Pastoureau, nous vivons dans un environnement quotidien d'objets qui progresse avec une tendance au bleu, considérée comme couleur consensuelle, une couleur qui « ne choque pas et emporte l'adhésion de tous. Par là même, elle a perdu sa force symbolique » [137]. En revanche, « Nos objets sont rarement rouges. On n'imagine pas un ordinateur rouge par exemple (cela ne ferait pas sérieux), ni un réfrigérateur (on aurait l'impression qu'il chauffe) [138]. » Nous avons alors conçu un rouge qui fasse moins « peinture » et plus « pièce graphique ». Qui pourrait s'infiltrer dans le monde des objets.

Différemment des dessins sur papier, qui mélangeaient uniquement encre rouge et encre noire, nous avons intégré le bleu dans la conception du livre pour contraster les deux passages de couleur qui formeraient l'image, laissant la couleur noire pour les dessins au trait et pour la partie du texte.
Ce noir ferait office de « liaison » chromatique et symbolique entre la face textuelle et la face visuelle : les traits, d'abord dessinés sur un calque puis isolés et révélés dans des plaques à imprimer par un procédé photosensible, tentent de connecter texte et le dessin, séparés par les deux faces de la feuille.
La ligne prendrait ainsi le rôle d'intermédiaire entre l'image et la parole, faisant allusion à « un stade originaire de la *graphè*, antérieure au partage entre écriture et dessin » [139]. Le « stade originaire » des mots et des traits est toujours le même dans ma pratique : le stylo Rotring. Cet outil mentionné préalablement,

137. **Michel Pastoureau & Dominique Simonnet**, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Panama, 2005, p. 25.
138. *Ibid.*, p.41.
139. Philippe-Alain Michaud, « La parole silencieuse du corps. Sur quelques dessins, dont un d'Alighiero e Boetti », dans Emmanuel Alloa (éd.), *Penser l'image III. Comment lire les images ?*, Dijon, Les presses du réel, 2017, p.335.
140. **Caroline Dumalin**, « Où aller pour vivre ivre maigre mais libre », VV n°8 : exposition *Sophie Podolski : Le pays où tout est permis*, Bétonsalon - Centre d'art et de recherche et la Villa Vassilieff, 2018, p.9.
141. Elisabeth Lebovici, "L'Écriture est une chose vivante" : Sophie Podolski à la Villa Vassilieff, 7 mai 2018[en ligne].

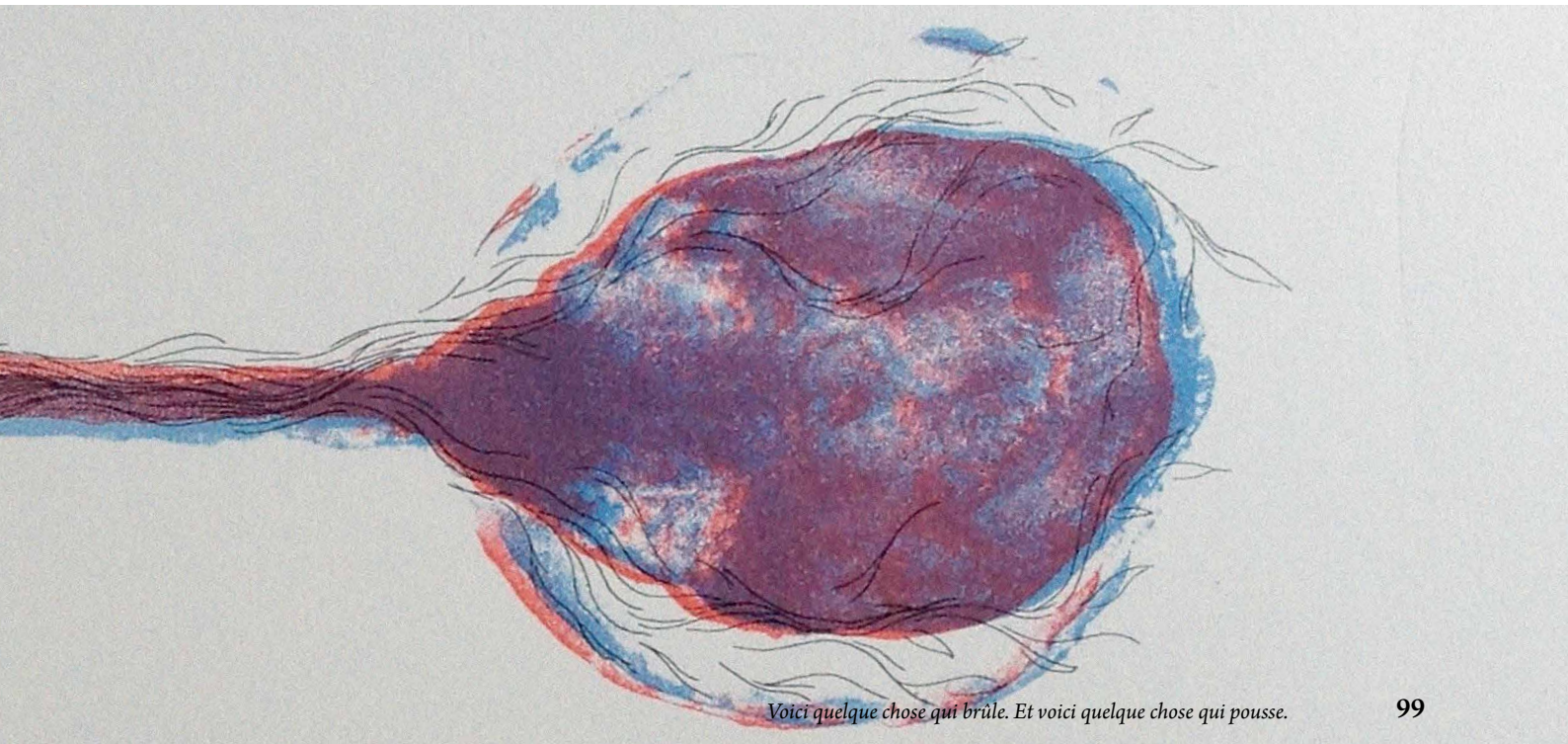


est aussi celui utilisé par l'artiste belge Sophie Podolski dans *Le pays où tout est permis*, un carnet-livre d'artiste de 1972, dans lequel « elle explore toutes les qualités phonétiques, poétiques et plastiques du langage avec le même stylo que celui avec lequel elle pratiquait le dessin » [140]. L'artiste détournait les outils ainsi que les *sources* littéraires desquelles elle se servait sans les citer, célébrant sa position d'*outsider*. Pour l'historienne d'art Elisabeth Lebovici, c'est dans les transformations de la binarité *outsider/professionnel* qui se construit l'histoire de l'art [141]. Le détournement dans les outils, les mots ou les métiers (en gros les modes stables de fonctionnement des choses), tel qu'on a vu avec Hélène Mourrier, fait partie d'un discours qui tente de dépasser ces catégories pour faire bouger les modes du possible.

Ces catégories « contraires » du rouge et du bleu sont celles que j'ai voulu faire jouer ensemble dans la superposition de la forme dessinée sur pierre lithographique, à la base concue pour qu'une forme entre dans l'autre en sens contraire. Grâce à une erreur, nous avons vu que les couleurs vibraient mieux ensemble par la superposition décalée des deux passages de couleur, mettant la forme dans le même sens, au lieu qu'aux sens contraires. Cela fusionne les couches dans un ton violet, mais qui laisse voir sa double composition.
Chaque couleur garde sa vibration singulière mais l'image « vibre » par l'effet de leur association. Le « mouvement » est aussi donné par la combinaison avec les traits au stylo. Ils se superposent aux différentes nuances de matière et de couleur déjà présentes dans l'image, représentant la fluctuation du discours parlé lors de la performance -l'énergie de la voix- et donnant une correspondance au signe typographique imprimé de l'autre côté de la feuille. Le débit des lignes collabore à la vibration de l'ensemble.

Dans l'adaptation de mes textes je me suis inspirée autant du B.I.T.C.H. Manifesto que des sources littéraires et musicales ou de la culture populaire.
Beaucoup proviennent du langage parlé, qui reste résonnant en moi comme une intonation et se re-transpose au moment d'écrire. Il y a autant de la lyrique des payadores latino-américains tels qu'Alfredo Zitarrosa, comme des discours du personnage de Daenerys Targaryen.
Il y a autant de I rise de Maya Angelou que des paroles des chants des peuples Selk'nam. Le manifeste Zapatiste repris dans une chanson par Manu Chao, mélangé avec des phrases des chansons populaires latino-américaines et bien sûr des allusions à El Estupor, la chanson-image.

48
Manifesto&Post-Manifesto *(recto)*
Dessin à l'encre lithographique sur pierre lithographique imprimé en deux passages .
Dessin au stylo sur calque isolé et revelé sur des plaques.
Tirage sur presse à bras Voirin sur papier Blanc, Raisin (50x65cm) BFK Rives 250gr.
Livre d'artiste composé d'une seule feuille de 20,5x38,5 cm, pliée en format « Leporello ».



Voici quelque chose qui brûle. Et voici quelque chose qui pousse.

Nous avons choisi de créer un livre sans reliure cousue ou collée : le format Leporello, « en accordéon ». Ainsi la feuille imprimée serait pliée en zig-zag, permettant deux états physiques du livre : « en puissance » et « en expansion ». L'objet est capable d' « évoluer » et de « régresser ».
Le mouvement en « S » de la danse et de la pensée devient le mouvement en « Z » des plis et incarne ainsi les différents moments de « montée » et de « descente » : du ton du texte, des idées, de l'individu.

Dans l'ensemble, les éléments visuels forment la branche à laquelle je fais référence au début de ce travail. L'image peut alors être « lue » comme une phrase :
« Voici quelque chose qui brûle. Et voici quelque chose qui pousse. »
Le message se matérialise dans un même objet.
Le texte, l'image et le support visent à mettre en évidence la dynamique de ces deux pôles opposés.

Manifesto/Post-Manifesto, brûle/pousse, rouge/bleu, montée/descente,
en expansion/en puissance, évolution/involution, mouvement/quiétude,
tache/trait, intérieur/extérieur, maladresse/maîtrise, chaos/ordre :

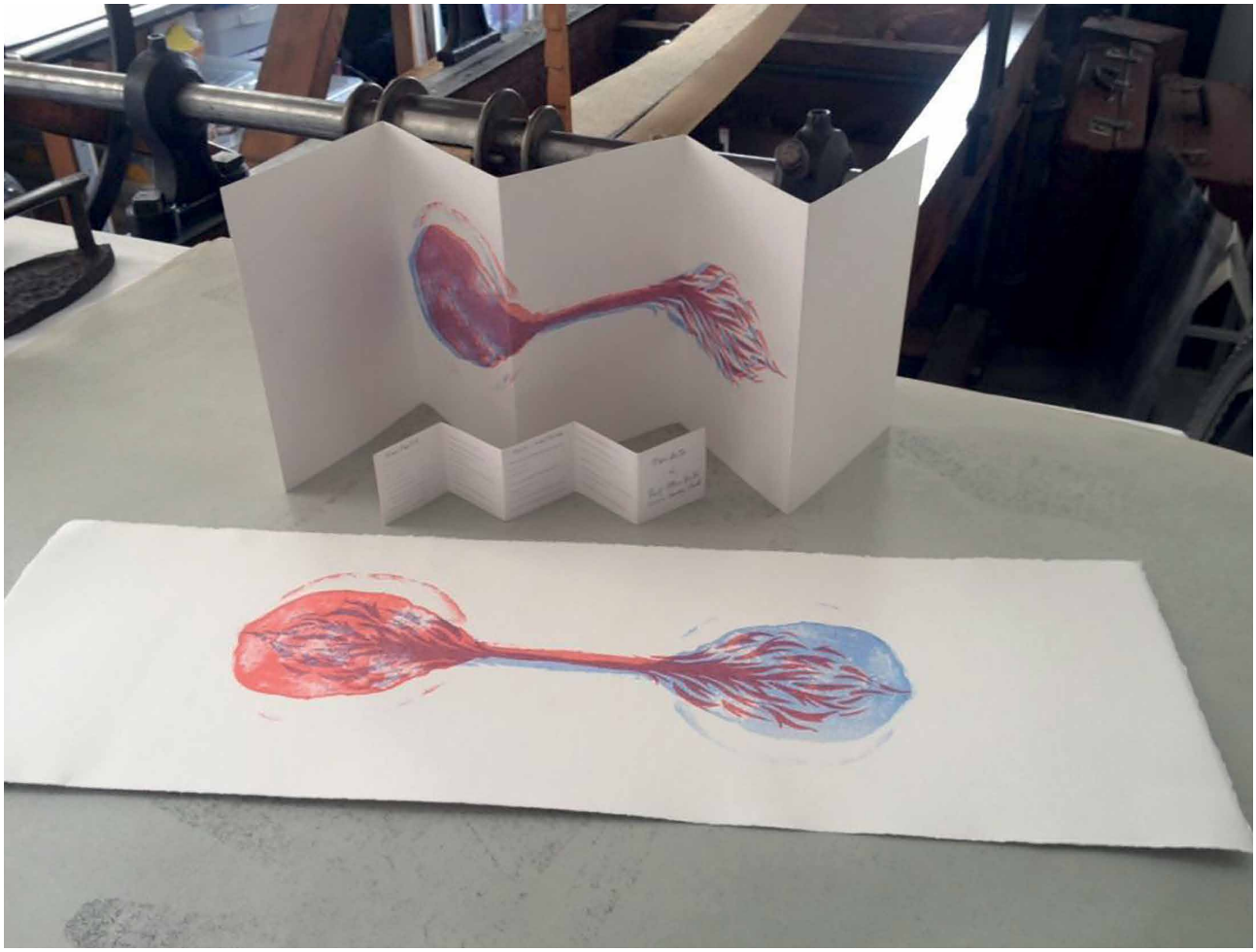
en devenir,
être.

Ma « stratégie » plastique n'est pas de transformer les catégories pour les faire disparaître, j'essaie plutôt d'englober, pour donner sa place à chaque chose. Reconnaître l'existence de chaque élément, faisant tout exister au même temps.

Il me faut que ça existe : une image sur l'intérieur du corps, sur les transformations invisibles, sur les changements qui font que les formes deviennent quelque chose.
J'ai besoin du processus, des coulisses, du brouillon.
Les espaces et les temps dont les choses ont besoin pour prendre forme.
Dont j'ai besoin pour prendre forme.

Dans mon travail, j'essaie d'opérer ces confrontations entre opposés non seulement comme intégrantes d'un même dynamisme, mais de montrer ces tensions comme des frictions nécessaires, créatives.
Et chaque devenir, chaque forme atteinte n'est pas définitive : il m'importe moins le résultat comme un état abouti, que comme propulseur du prochain mouvement.

Car *c'est en devenant*
que je suis.



49

Manifesto&Post-Manifesto *(recto)*
Tests d'impression et de pliage.

3.3 L'ŒUVRE MANIFESTE

3.3.a Le livre corps

Avec la production du *Manifesto&PostManifesto* j'ai voulu donner à mes textes un support pour les rendre partageables. Tel qu'avec les dessins et la performance, mon intention ici est d' « activer » une certaine énergie à travers l'art : la mienne et celle des autres.

L'intention a été que cet objet fonctionne comme un « acte » aussi, dont le récepteur puisse « faire l'expérience » [142] à partir de sa materialité, entrant en rapport d'abord par la manipulation de l'objet, puis par le contenu du texte.
La philosophe Anne Coignard établit un parallèle entre le rapport que le lecteur établit à l'objet-livre comme celui qu'on entretient avec un corps d'autrui, en tant qu' « objet investi d'esprit ». [143] De la même façon que le corps d'autrui est la face matérielle de sa personne, le livre, qui a aussi une face matérielle, n'est pas seulement un objet qui porte du texte mais aussi le véhicule des « intentions de signification. » [144] On entre alors dans un rapport dialectique avec l'objet, qui « parle » et demande à être lu, appelle à une *reconnaissance* de ses intentions, il interpelle le lecteur. [145] C'est un rapport intellectuel mais aussi physique, le livre est manipulable, transportable, partageable, interprétable.
Son contenu part de mes expériences individuelles pour devenir expérience de celui qui le lit. Il porte en soi l'essence des éléments éphémères qui ont constitué la performance (la parole, l'image en « mouvement ») mais possède comme objet sa temporalité propre.
Selon Anne Moeglin-Delcroix, « le livre d'artiste est un support apte à conserver les traces d'autres activités *intermédiatiques*, comme la performance ou, plus récemment, l'installation, et à tirer de leur fugacité la substance d'une autre œuvre, plus durable » [146]. Cette substance est celle dont je considère qu'elle parcourt les œuvres d'un artiste dans sa démarche, comme une sorte de personnalité ou « esprit » qui investit les productions et, à chaque fois, « renaît » dans des nouvelles œuvres-corps. Elle animait les images des dessins et a été la « fugacité » de la performance, traduite à nouveau dans le papier.
C'est en faisant que je construis une façon de parler comme artiste, j'apprends à parler ce discours avec chaque expérience. J'apprends à connaître les « traits », la personnalité de cette substance qui réapparaît, à nouveau dans un geste, ou dans la forme composée avec les éléments.

Pour ce travail, j'aime l'idée que ce soit une œuvre avec un « corps autonome », qui porte en soi le contenu que je lui ai donné, mais que chaque exemplaire ait sa « vie » à soi, suive son chemin. Grâce aux techniques d'impression, au delà de la lithographie, l'œuvre peut être vectorisée et ainsi reproduite et multipliée : vivre multiples vies, autant physiques que virtuelles.

Le livre pourra alors être lu, interprété, détourné, déchiré, brûlé ou il pourra aussi faire germer des nouvelles idées.

142. Bredekamp, *op. cit.*, p. 302.
143. **Anne Coignard**, « Le livre comme ''objet investi d'esprit'' », dans Alain Milon & Marc Perelman (éd.), *Le Livre au corps*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2012, p.15.
144. *Ibid.*, p.18.
145. *Ibid.*
146. **Anne Mœglin-Delcroix**, « L'artiste en généraliste et l'art de l'intermédia », *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980 : une introduction à l'art contemporain*, Paris, Le Mot et le reste, Bibliothèque nationale de France, 2011, p. 46.

3.3.b L'artiste inter-médiaire

Mais quelles sont exactement, ces activités « intermédiatiques » dont parle Moeglin-Delcroix ?

Pour la théoricienne, la catégorie même de « livre d'artiste » nait à partir de l'activité d'artistes pour qui « une technique donnée n'est jamais cultivée pour elle-même, mais est un moyen, souvent non exclusif, de mener à bien une œuvre dont ni la fin ni le sens ne s'épuisent dans la production d'un objet identifiable par sa technique (comme 'peinture', qui peut signifier à la fois un savoir-faire et son résultat) : une œuvre qui, pour beaucoup, cherche dans l'art une manière de vivre et, réciproquement, dans la vie une réalisation de l'art » [147].
Ces démarches étendent leur champ d'action au delà des beaux arts explorant tous les moyens disponibles pour les mettre au service de leur création, souvent empruntant des formes d'expression à la vie quotidienne, comme l'est le livre [148], pour leur donner la forme de cette personnalité artistique.
Le terme *intermedia* est utilisé par l'artiste américain Dick Higgins dans un article de 1966, où il explique le moteur de l'histoire de l'art moderne comme « la recherche de l'autonomie du médium, chaque art cultivant sa spécificité en s'isolant à la fois des autres arts et de la réalité » [149], mouvement auquel il oppose l'esthétique « intermédiatique » : une création qui se sert des médiums artistiques et de la combinaison de ces médiums avec d'autres « non artistiques », prévalant « la continuité plutôt que la catégorisation » [150].
En ce sens, le mot « artiste » dans « livre d'artiste » cacherait dans son imprécision apparente une redéfinition de la fonction artistique même : il désignerait la démarche des « créateurs dont la multi- ou l'inter-disciplinarité instaure des territoires artistiques inconnus où déployer un projet artistique unique » [151].

Ce sont ces territoires inconnus que je souhaite atteindre avec le livre et avec mes œuvres.
Explorer les possibilités qui vont au delà de mon corps individuel et de ma place professionnelle.
Être un transmetteur, laisser passer par moi les idées et les cycles vitaux de leur matérialisation : insémination, gestation, naissance, corporisation, dissémination. Activer les corps et esprits qui conforment mon réseau, perméable à eux et en collaboration avec d'autres transmetteurs, faire circuler l'énergie créative dans le « macro-métabolisme » d'œuvres et des images dans un corps social.

Le fait d'avoir fait ce livre est pour moi un manifeste au delà du résultat ou du texte qu'il porte. L'expérience même est le manifeste d'une manière d'être au monde, d'agir et de voir la vie.
Manifeste d'une manière d'envisager la création et la créativité que je construis en permanence.

147. Mœglin-Delcroix, *op. cit.*, p.44.
148. *Ibid.*
149. *Ibid.* p.45.
150. *Ibid.*
151. *Ibid.*

CONCLUSION

Être créante

Dans le chemin parcouru, j'ai tenté de montrer comment mon corps artistique s'est vu interrogé et déplacé par les différentes techniques et expériences traversées, autant externes qu'internes.
J'ai tenté de donner une réponse visuelle à mes états intérieurs, de développer une façon artistique de communiquer, et de la transposer dans divers médiums. Même si dans l'état final des œuvres les résultats visuels et techniques sont différents, j'ai essayé de travailler à chaque fois de la même façon, récupérant les connaissances apportées par chaque expérience.

Dans un mouvement de « zoom-out », je suis allée de l'échelle de la main sur la feuille à l'échelle du corps sur scène, pour ensuite aller « au delà » de mon échelle corporelle individuelle pour travailler en duo. Au fur et à mesure que se produit cet éloignement, les œuvres se complexifient dans leur composition sémiotique et visuelle : d'un signe composé par une image (dessin sur papier) on passe à un signe du type « image-corps » (interaction du corps avec le dessin sur l'écran) et ensuite à un signe qui lie image-corps-parole (d'abord lors de l'acte final de la performance et ensuite dans le livre d'artiste, le « corps » ici étant symbolique).
On va aussi, de l'analogue au virtuel, dans une « disparition » progressive du corps de l'artiste. Il est présent dans le geste de la main qui crée les dessins, et est entièrement là lors de la performance, mais en quelque sorte dématérialisé, fondu avec le dessin. Dans le cas de l'image imprimée, le geste est là, cependant il n'est plus geste unique mais « matrice » reproductible.
Les œuvres des artistes de référence analysées suivent aussi ce chemin de l'analogue au virtuel, jusqu'à -dans le cas de dessin vectoriel d'Hélène Mourrier- qu'il n'y ait même plus de geste pour créer le dessin.

Dans cette abstraction, cet éloignement, on pourra dire qu'il est possible de dessiner même sans laisser de trace, et encore même sans geste. Ce qui n'empêche pas de retrouver à chaque fois une énergie qui impulse le corps à créer.

Peut on abstraire le dessin de la trace et du geste ? En extraire seulement l'élan qui guide, l'« énergie dessinante » ? C'est quoi cet élan créateur ?

Tel que je le vois, tout au long du chemin parcouru par les trois expériences décrites, il y avait à chaque fois cette impulsion qui faisait possible que les projets existent, une sorte de macro-geste auquel j'adaptais les formes.
Ce que je trouvais le plus intéressant, était cette capacité des éléments et des idées à « revivre » de formes différentes, à chaque fois s'adaptant à un nouveau format. C'est comme ça que j'ai choisi l'idée de gestation, car elle m'amène à l'idée d'un engendrement infini des idées dans la matière, où il est toujours possible d'adapter un langage plastique aux spécificités d'un médium différent.
Je désire pouvoir continuer comme ça, de projet en projet, apprenant en faisant.
Transposant les connaissances acquises d'une expérience à la suivante, accrochée à cet élan d'un geste plus vaste que celui de ma main.
Je ne souhaite pas, pour l'instant, de m'arrêter là où je me sens confortable.
La démarche de Françoise Pétrovitch, qui est pour moi une référence, porte en soi cet esprit.
« L'une de mes motivations est de ne pas être dans la maîtrise, de me remettre en ''danger'', en réflexion, être moi-même dans une situation d'expérience. »[152]
C'est dans cette situation d'expérience permanente que je me positionne aujourd'hui artistiquement, pour construire dans le chemin une façon de dire les choses.

Par rapport à la gestation, le mot a été chois en traduisant le mot de l'espagnol, *gestación*.
Par les différentes conversations et échanges dont je me suis nourrie pour la recherche, je me suis rendue compte que, tel qu'utilisé en France, le mot gestation était quasi exclusivement réservé à un processus produit par le corps d'accueil, le corps accueilli étant une conséquence de ce processus, un récepteur (d'énergie, de chair, de corps, même). Soit dans le cas de la création ou d'un projet, la gestation serait presque exclusive au créateur. Alors que tel qu'on l'utilise en espagnol, la *gestación* est un processus, en soi. Qui a besoin d'un corps d'accueil sans lequel il ne peut pas exister, certes, mais qui est un travail à deux. Plus que ça, tel que je le vois, soit des corps, des œuvres d'art ou des projets, la gestation est surtout impulsée par la *chose naissante*. La force ultime de sa croissance vient d'elle même.

Dans ce sens, la *Théorie de l'acte d'image* de Hors Bredekamp a été particulièrement revelatrice, car en quelque sorte « prouvait » qu'il existe une force interne dans les images, qu'elles peuvent engendrer des processus, des réactions, des phénomènes d'identification, etc. Les images peuvent faire naître d'autres images, et c'est ce phenomène d'engendrement ce qui m'a intéressé montrer tout au long de la recherche, utilisant mes propres idées et techniques comme exemple.

152. Pétrovitch, Ibid., p.13.
153. **Jean Pierre Sag** « La notion de création, une notion complexe », *Sciences humaines appliquées à l'art*, Paris, CNED, non daté, pp.17-27.
154. *Ibid.*, p. 20.
155. **Gilles Deleuze**, « Qu'est-ce que l'acte de création ? » [1987], *Manière de voir. Le Monde diplomatique*, nº148 : Artistes, domestiqués ou révoltés ?, août - septembre 2016.
156. **Catherine Grenier,** *La Revanche des Émotions,* Paris, Seuil, 2008, p.87.

Comme génératrice d'images, ce qu'il m'intéresse est leur capacité à elles, (aux images que je génère), d'engendrer d'autres processus, d'autres images. D'intéragir avec les autres et avec le monde.
Penser aux images non seulement comme un fin en elles mêmes, mais comme entités agissantes et "fértiles", contenant en elles des processus en puissance qui peuvent être activés. « L'image gestante » est celle qui porte en soi une idée, une inspiration, quelque chose qui sera reprise ensuite par d'autres personnes pour créer d'autres choses, ou pour moi même, créatrice, pour créer d'autres images.
Ce que j'ai voulu montrer par chaque expérience à travers de cette investigation est cette idée de gestation comme propre aux oeuvres et aux projets. Je dirais que le sujet de ma recherche n'est pas autant la gestation comme processus de développement, mais la potentielle « fertilité du fœtus ».

Selon le spécialiste en psychanalyse de l'art Jean Pierre Sag, la notion de création est complexe, car de façon métaphorique elle inclut « l'esthétique (avec la création artistique), la théologie (avec la création divine) et la généalogie (avec la procréation génitale humaine). » [153] Comme mentionné précédemment (p.67), ce sont ces trois sphères que j'ai trouvé indissociables dans l'histoire de mon développement à l'heure de compiler les écrits intimes qui donneraient forme au textes de la performance. Le processus de « devenir femme » était lié au « devenir artiste », les deux accompagnés par un certain « réveil spirituel » qui s'est donné presque en simultané.
La récréation de la naissance par un acte performatif, ou « le désir de faire naître, correspondrait au désir inconscient de se faire naître psychiquement, de donner naissance à sa propre identité psychique. » [154] C'est l'identité créatrice que j'ai voulu « faire naître », qui a donné nom à la performance et en quelque sorte aussi à cette recherche.

La capacité des choses à engendrer d'autres choses. Le dessin que j'aide à apparaître, le « pouvoir » des images, l'« autonomie » des œuvres. La force interne qui pousse des créations mêmes au moment de leur création. Leur co-création, qui implique une co-naissance.

C'est ça pour moi, l'*empowerment* créatif. Pas autant recréer « la toute puissance du créateur » en créant, mais plus le fait d'être capable de produire et acquerir une connaissance à travers l'art. Selon le philosophe Gilles Deleuze « Il n'y a pas d'œuvre d'art qui ne fasse appel à un peuple qui n'existe pas encore [155]. » Produire une connaissance du monde, qui suive l'énergie du nouveau. Avoir la main au milieu de la branche, mais avec la conscience de tout ce qui pousse dans un extrême.
Cette branche qui brûle et pousse, « la valse d'Éros et de Thanatos » comme l'appelle l'historienne d'art contemporaine Catherine Grenier, trouve son

contexte « dans le ballet des guerres et catastrophes qui nous environnent, où l'artiste réinvestit le rêve de la pulsion érotique comme ultime lieu de protestation, comme une essentielle affirmation vitale » [156]. Cette affirmation de la pulsion de vie, d'être vivante et être créante est le principe vital qui m'alimente dans la création d'œuvres. Des fois, comme Apollon qui court derrière Daphné, j'ai l'impression de courir après une certaine énergie « créatrice », de la suivre partout où elle m'amène.

Au bout de cette recherche, plusieurs questions restent sans réponse.
Je me demande si on peut nommer cette énergie créatrice de la matière en reproduction, en développement comme « féminine », et je me demande encore ce que cela veut dire.
Longtemps, j'ai cru que mon art était « féminin », ou que le sujet de ma recherche était le corps féminin, car la gestation d'un autre corps est possible évidemment seulement dans le corps d'une femme. Mais les hommes, eux aussi, engendrent. L'écrivain autrichien Jose Maria Rilke, se réfère à la création artistique dans ses *Lettres à un jeune poète* : « Tout est peut-être régi par une vaste maternité, une commune passion. [...] L'homme, me semble-t-il, est aussi maternité, au physique et au moral ; engendrer est pour lui une manière d'enfanter, et c'est réellement "enfanter" que de créer de sa plus intime plénitude » [157].

Est-il possible de penser à une féminité sans le corps qui lui sert de support ?
Une féminité sans genre ?

Et encore,

Mon art doit-il être féminin ?
Mon art doit-il être latino-américain ?
(donc attaché à une certaine identité de mon corps et ma culture?)

Selon l'historien d'art argentin Damián Bayón « On ne peut dire qu'il existe un art masculin et un art féminin, un art latino-américain et un art des autres continents : il y a de bonnes et de mauvaises œuvres d'art, un point c'est tout. »[158]
Je ne sais pas si mes œuvres sont « bonnes » ou « mauvaises », mais globalement je sais qu'il reste beaucoup à améliorer, et mon désir est de continuer à mettre en marche mon corps artistique au delà de ces jugements, apprenant sur le chemin tout ce qu'il me soit possible.

157. **Jose Maria Rilke**, *Lettres à un jeune poète,* (1929), cité dans Jean Pierre Sag, *Ibid.*, p.18.
158. **Damián Bayón**, « Malentendu européen sur l'art latino-américain » dans *Art d'Amérique latine : 1911-1968*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1992, p.23.
159.

« Il faut rester debout, ça engage le corps. »

telles ont été les mots de l'artiste Vicky Fischer, lors d'un des premiers cours de dessin que j'ai eu avec elle, et que j'ai suivis pendant quatre ans.
Avec sa phrase, elle se référait au rapport du corps avec le chevalet à l'heure de dessiner, mais ses mots sont restés en moi en dehors de l'atelier.

Rester debout.
Engager le corps.

50
Salle de danse
Maison des Pratiques Artistiques
Amateurs de Broussais, mai 2018.

APRÈS-PROPOS

Aucune victoire n'est acquise

Avant, la guerre, la défaite.
Après, la paix, la victoire.

Mais **aucune victoire n'est acquise**.

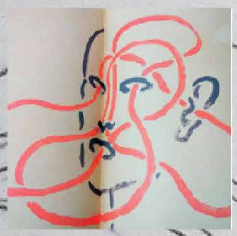
On ne devient jamais quelque chose.
On n'obtient jamais quelque chose.
Tout est un pas qui mène à autre chose.
Tout doit mourir pour laisser naître la chose suivante.

Ne jamais s'arrêter dans une victoire
créative
artistique
corporelle
personnelle
intime

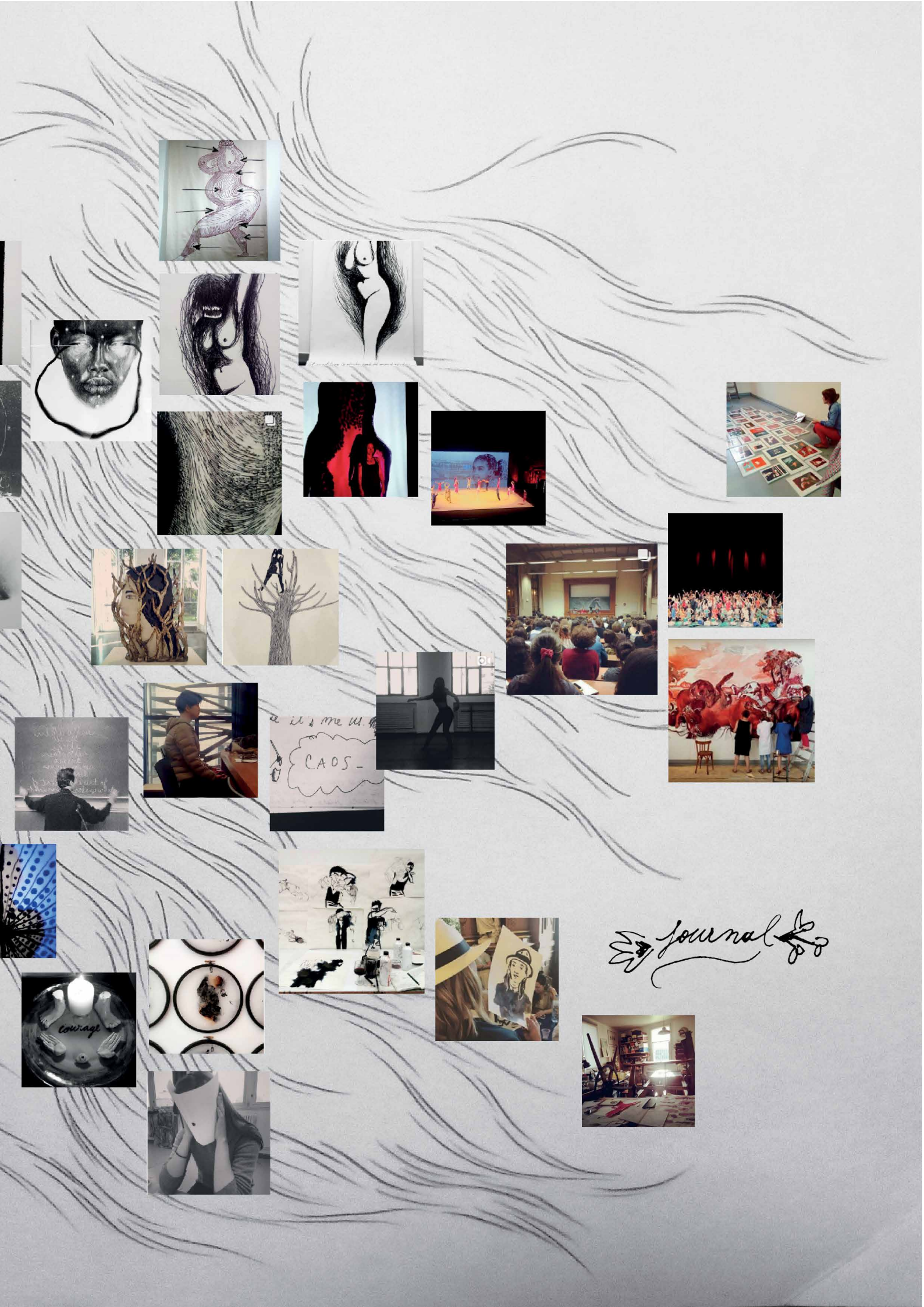
Ne jamais s'arrêter, ne rien posséder.
Aucune certitude n'existe sauf celle de ce qui est transitoire.

Ça avance, mais ça recule,
en ascendant,
en spirale.

Beauté dans les lignes,
courage dans la danse,
vérité dans les mots,
amour dans le partage.



PORTES
OUVERTES


CAOS
courage
journal

INDEX

Noms propres

Adorno, T. 46
Barceló, M. 50
Bayón, D. 108
Berthiaud, E. 48
Bizien, V. 30, 31
Bourgeois, L. 13, 44
Bredekamp, H. 27, 49, 59, 73
Bruyckere, B. 33, 35, 36
Chapmann, A.23
Coignard, A. 102
Colombel, C. 30, 31
Corti, J. 42
Cozens, A. 68, 69, 74
Damisch, H. 42
Deleuze, G. 107
Duncan, I. 55, 58, 59
Fischer, V. 108
Fouque, A. 106
Fuller, L. 56
Freeman, J. 85
Friedrich, C. 75
Geertz, C. 40
Graham, M. 75
Grenier, C. 107
Griffa, G. 31
Guilford, J. 58
Higgins, D. 103
Kaeppelin, P. 48
Kandinsky, W. 29
Kazi-Tani, T. 90, 95
Kristalova, K. 33, 35
Ladoué, E. 64-66
Lebovici, E. 99
Loakes-Gouju, F. 55,58
Melot, M. 96
Millet, C. 36
Moeglin-Delcroix, A. 102, 103
Montalvo, J.
Mourrier, H. 18, 84, 90, 95, 99, 105
Nadj, J. 59
Nancy, J. L. 27
ORLAN 26, 72
Pastoureau, M. 98
Peirce, C. 59
Pernoud, E. 42
Pétrovitch, F. 18, 44, 60-64, 69,71,108
Platon 73
Plumet, H. 60
Podolski, S. 99
Rilke, J. M. 107
Rosa, H. 78
Rousseau, H. 74
Ruyer, R. 44
Sag, J. P. 106
Semet Havarias, M. N. 70
Smith, K. 29
Swanson, A. 58, 78
Teshigawara, S. 58
Texier, C. 88, 89, 96
Tiepolo, G. B. 13
Troche, S. 68, 107
Viola, B. 79
Visch, H. 48
Weber, P. 62, 65
Zadkine, O. 11

BIBLIOGRAPHIE

Sources textuelles

- **AGAMBEN Giorgio**, *L'Homme sans contenu*, Strasbourg, Circé, 1996
- **ALLOA Emmanuel** (éd.), *Penser l'image III. Comment lire les images ?*, Dijon, Les presses du réel, 2017
- **ALPHACHANNELING**, *Book of the Utopian Erotic. Collected works 2013-2017*, Flowering Drum, ville non indiquée, 2018
- **BAYON Damian**, « Malentendu européen sur l'art latino-américain », *Art d'Amérique latine : 1911-1968*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1992, pp. 17-25
- **BERTHIAUD Emmanuelle**, *Enceinte. Une histoire de la grossesse entre art et société*, Paris, La Martinière, 2013
- **BOISSEAU Rosita**, « Dessiner et danser, flux de vie pour Saburo Teshigawara », *Le Monde Culture*, 6 novembre 2010. Disponible sur <https//www.lemonde.fr/culture/article/2010/11/06/dessiner-et-danser-flux-de-vie-pour-saburo-teshigawara_1436420_3246.html>
- **BOISSEAU Rosita & GATTINOTI Christian**, *Danse et art contemporain*, photographies de Laurent Philippe, Paris, Nouvelles éditions Scala, 2011
- **BRUNEL Pierre**, *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Rocher, 2002
- **BREDEKAMP Horst**, *Théorie de l'acte d'image*, traduit de l'allemand par Frédéric Joly, Paris, La Découverte, 2015
- **BRETON Stéphane** (éd.), *Qu'est-ce qu'un corps ? Afrique de l'Ouest/Europe occidentale/Nouvelle-Guinée/Amazonie*, catalogue d'exposition, Paris, musée du quai Branly & Flammarion, 2006
- **BRUSATIN Manlio**, *Histoire de la Ligne*, traduit de l'italien par Anne Guglielmetti, Paris, Flammarion, 2013
- **BUSUTTIL-CESAR Stephanie**, *RED*, introduction de Loic Prigent, Paris, Assouline, 2000
- **CHAPMAN Anne**, *Quand le soleil voulait tuer la lune : rituels et théâtre chez les Selk'nam de Terre de Feu*, Paris, Métailié, 2008
- **CARAËS Marie-Haude & MARCHAND-ZANARTU Nicole** (éd.), *Images de Pensée*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2011
- **CRENN Julie**, « Portrait d'un punk discret », conversation réalisée à l'atelier de l'artiste le 7 juillet 2015, *Vincent Bizien. Animal populaire*, catalogue d'exposition de la galerie Maia Muller, Paris, CNAP, 2015
- **DAMISCH Hubert**, « Au détour du trait et par le travers de la ligne », *Du trait à la ligne*, Paris, publication de la Galerie d'art graphique du Centre Georges Pompidou, 1995
- *La DANSE*, document du département d'Éducation Physique et Sportive de Paris 4 Sorbonne Université, sans auteur, non daté

❋ **DELEUZE Gilles**, « Qu'est-ce que l'acte de création ? » [1987], *Manière de voir. Le Monde diplomatique*, n°148 : Artistes, domestiqués ou révoltés ?, août - septembre 2016.
Disponible sur <http://www.monde-diplomatique.fr/mav/148/DELEUZE/56032>

❋ **DEXTER Emma**, *Vitamin D : New Perspectives in Drawing*, Londres, Phaidon, 2005

❋ **DUMALIN Caroline**, « Où aller pour vivre ivre maigre mais libre », VV n°8 : exposition *Sophie Podolski : Le pays où tout est permis*, Bétonsalon - Centre d'art et de recherche et la Villa Vassilieff, 2018, pp. 7-15

❋ **ERGINO Nathalie**, texte du livret de l'exposition *Pratiques cosmomorphes et milieux asiatiques*, Laboratoire Espace Cerveau Station 12, Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne / Rhône-Alpes, 2017

❋ **FREEMAN Jo *(Joreen)***, *The B.I.T.C.H. Manifesto* [1968], réédition d'Hélène Mourrier pour l'installation *Dans ma chambre (Je sors ce soir)*, Beaux-Arts de Paris, 2016

❋ **FUENTES Carlos**, *The Diary of Frida Kahlo : an Intimate Self-portrait*, essai et commentaires de Sarah M. Lowe, New York, Abrams, 1995

❋ **GALBER Leslie de**, « Manger les images, du côté de la dévoration », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2007/4 n°124, pp. 23-37. Disponible sur <http://www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2007-4-page-23.html>

❋ **GEERTZ Clifford**, *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, traduit de l'anglais par Alberto López Bargados, Barcelone, Paidós, 1994

❋ **GIONI Massimiliano & TENCONI Roberta** (éd.), *The Great Mother : Women, Maternity, and Power in Art and Visual Culture, 1900-2015*, catalogue d'exposition, Milan, 2015

❋ **GRENIER Catherine**, *La Revanche des émotions*, Paris, Seuil, 2008

❋ **GRENIER Catherine**, *Sophie Ristelhueber : la guerre intérieure*, Dijon, les Presses du réel, 2010

❋ **HESSE Hermann**, *Narciso y Goldmundo*, Barcelone, Seix Barral, 1985

❋ **HUBER Gauthier & PURY Arthur de** (éd.) *Accélération*, catalogue d'exposition, Zurich, JRP-Ringier, 2007

❋ **HUSTON Nancy, MICHAUD François & PÉTROVITCH Françoise**, *Françoise Pétrovitch*, entretien avec Françoise Pétrovitch, Paris, Sémiose, 2014

❋ **HUYNH Sabine**, « ''C'est en écrivant que je me déshabille'' : le métier de modèle vivant vu par Claire de Colombel », *DIACRITIK*, 20 juin 2016. Disponible sur <http://diacritik.com/2016/06/20/cest-en-ecrivant-que-je-me-deshabille-le-metier-de-modele-vivant-vu-par-claire-de-colombel/>

❋ **JOSEPH-LOWERY Frédérique**, « Berlinde de Bruyckere. Aucune vie perdue », *Artpress*, n°440 : janvier 2017, pp. 53-56

❋ **KAEPPELIN Philippe**, « Henk Visch. L'objet n'est pas un but » *Artpress*, n°440 : janvier 2017, pp. 53-56
❋ **KANDINSKY Wassily**, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier,* Paris, Gallimard, 1989
❋ **KAPROW Allan**, *L'Art et la vie confondus*, textes réunis par Jeff Kelley, traduit de l'anglais par Jacques Donguy, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996
❋ **KAZI-TANI Tiphaine**, « Queer Graphics. The Critical Work of Hélène Mourrier.: Designing Counter-knowledge, Shaping Counter-powers », *ENVELOPE 2015: Designing Critical Messages*, University of Plymouth, février 2015. Disponible sur : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01120242/document>
❋ **KRISTALOVA Klara**, *Why I create*, interview non datée. Disponible sur <http://fr.phaidon.com/agenda/art/articles/2018/february/15/klara-kristalova-why-i-create>
❋ **LADOUÉ Elise**, *Avec, Contre, Sur*, 2016. Disponible sur <http://www.ladoue.me>
❋ **LANDAU Suzanne**, *Louise Bourgoeis : Twosome*, catalogue d'exposition, Tel Aviv, Tel Aviv Museum of Art, 2017
❋ **LAUNAY Aude**, « Giorgio Griffa. Et in macula ego », *Zerodeux*, n°77 : Printemps 2016, pp. 26-31
❋ **LAVIGNE Emma & MACEL Christine** (éd.), *Danser sa vie. Écrits sur la danse*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2011
❋ **LAZ Lauren, SCHMIDLIN Laurence & SCHMUTZ Lydie** (éd.), *Cécile Reims : l'œuvre gravé 1945-2011*, Milan : Paris, Seuil, 2011
❋ **LEBOVICI Elisabeth**, *"L'Écriture est une chose vivante" : Sophie Podolski à la Villa Vassilieff*, 7 mai 2018. Disponible sur <http://le-beau-vice.blogspot.com/2018/05/lecriture-est-une-chose-vivante-sophie.html>
❋ **LIDDELL Angélica**, « Il y a là des épées en flammes » dans *Trois questions à Angélica Liddell*, propos recueillis et traduits par Christilla Vasserot pour le Festival d'Automne à Paris, livret du spectacle *You Are My Destiny (Lo stupro di Lucrezia)*, Odéon-Théâtre de l'Europe, décembre 2014, pp. 5-6
❋ **LILLEY Clare**, *Vitamin C : clay and ceramic in contemporary art*, Paris, Phaidon 2017
❋ **MELOT Michel**, « El texto y la imagen » [1990], dans *Historia 1*, module 3, recueil de textes de la chaire d'histoire de la communication Gené de la Faculté d'Architecture, Design et Urbanisme, Buenos Aires, Université de Buenos Aires, 2006
❋ **MENGONI Angela**, *Berlinde De Bruyckere : Gand, SMAK*, catalogue d'exposition au Gemeentemuseum, Bruxelles, Fonds Mercator, 2014.
❋ **MÉZIL Éric** (éd.), *Les Papesses : Louise Bourgeois, Kiki Smith, Jana Sterbak, Berlinde de Bruyckere, Camille Claudel*, catalogue d'exposition, Arles, Actes Sud, 2013
❋ **MILLET Catherine**, « La représentation des corps » *Artpress*, n°440 : janvier 2017, p. 46
❋ **MILON Alain & PERELMAN Marc** (éd.) *Le Livre au corps*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2012
❋ **MINOR Jean Marie le & SICK Henri** (éd.), *Atlas of Human Anatomy and Surgery*, traité de J.M. Bourgery & N.H. Jacob, Londres, Taschen, 2005
❋ **MŒGLIN-DELCROIX Anne**, *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980 : une introduction à l'art contemporain*, Paris, Le Mot et le reste, Bibliothèque nationale de France, 2011
❋ **MOURRIER Hélène & OUTRANS**, « Trans-formation : FT* & MT*, 2010-2013 », *GLAD!* , n°1 : Varia, décembre 2016. Disponible sur : <http://www.revue-glad.org/230>
❋ **NANCY Jean-Luc**, *Le Plaisir au dessin*, Paris, Galilée, 2009
❋ **PASTOUREAU Michel & SIMONNET Dominique**, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Panama, 2005
❋ **PERNOUD Emmanuel**, « Le geste en gestation », *Le geste à l'œuvre : Richard Tuttle & pratiques contemporaines*, Montreuil-sous-Bois, Lienart, 2011

❋ **POOLEY Sarah & VEVERS Gwynne**, *Tu Cuerpo : 1. La Piel y los Huesos*, Atlántida, Buenos Aires, 1983
❋ **PUGIN Valérie**, *Françoise Pétrovitch*, communiqué de presse de résidence/exposition, , Saint Claude, Musée de l'Abbaye Saint-Claude, 2012
❋ **RUYER Raymond**, *La Genèse des formes vivantes*, Paris, Flammarion, 1958
❋ **SAG Jean Pierre**, « La notion de création, une notion complexe », *Sciences humaines appliquées à l'art*, Paris, CNED, non daté, pp.17-27
❋ **SCHNEIDER Arnd & WRIGHT Christopher** (éd.), *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford, Berg, 2006
❋ **SEMET-HAVIARAS Marie-Noëlle**, *Les plasticiens au défi de la scène*, Paris, L'Harmattan, 2017
❋ **TOLLE Eckhart**, *El poder del ahora: un camino hacia la realización espiritual*, Bogotá, Norma, 2000
❋ **TROCHE Sarah**, « La Nouvelle Méthode d'Alexander Cozens, ou comment réaliser une tache artificielle », *Le Hasard comme méthode : figures de l'aléa dans l'art du XXe siècle*, préface de Bernard Sève, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, pp. 47-72
❋ **WARR Tracey**, *Le Corps de l'artiste*, essai d'Amelia Jones, traduit de l'anglais par Denis Armand Canal, Paris, Phaidon, 2011
❋ **WEBER Pascale**, *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*, Paris, L'Harmattan, 2003

Sources audiovisuelles

◌ **CHÉNÉ Céline du & PAULRÉ Laurent** (réal.), « Isadora Duncan ou l'art de danser sa vie (1877-1927) », dans *Une vie, une œuvre* par Irène Omélianenko, radio documentaire, 59 min, 17 décembre 2016. Disponible sur <http://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/isadora-duncan-ou-lart-de-danser-sa-vie-1877-1927>
◌ **DIDI-HUBERMAN Georges**, *Images et sons à bout de bras*, vidéo conférence, 73 min, 2017.
Disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=rOm0zW98nbk>
◌ **GEMEENTE MUSEUM**, « In het atelier van Berlinde de Bruyckere » vidéo interview, 29 min, exposition *Berlinde De Bruyckere. Sculptures & Drawings. 2000 - 2014*, Gemeente Museum La Haye, 2015.
Disponible sur <http://www.gemeentemuseum.nl/en/exhibitions/berlinde-de-bruyckere-0>
◌ **M HKA - Musée d'Art contemporain à Anvers**, *ORLAN-BODY, MeasuRAGE of M HKA Antwerp*, vidéo interview par Sophie Gregoir, 6 min, 2012. Disponible sur <http://lalulula.tv/cortitos/sueltos/orlan-como-medida>
◌ **ROSENFELD Julian** (réal.), *Manifesto*, film d'artiste, couleur, 90 min, 2015.
Disponible sur <http://lalulula.tv/cine/ficcion/manifesto>

Sources web

⚘ **Site d'Elise Ladoué** *http://www.ladoue.me*
⚘ **Site de Françoise Pétrovitch** *http://www.francoisepetrovitch.com*
⚘ **Compte Instagram de Françoise Pétrovitch** *http://www.instagram.com/francoisepetrovitch*
⚘ **Site d'Hélène Mourrier** *http://helenealix.hotglue.me*
⚘ **Site de la conférence « Le corps des femmes »** *http://ceryx.info/cervyx-conference-axelle-jah-njike-et-helene-mourrier/*
⚘ **Site du M HKA** *http://ensembles.mhka.be/*

EXPOGRAPHIE

Expositions & expériences esthétiques marquantes

Mars 2010
ABRAMOVIC Marina, *The artist is present,* exposition rétrospective et performance au MOMA, Museum of Modern Art of New York

Décembre 2012
Bohèmes, exposition au Grand Palais

Avril 2013
L'Ange du Bizarre, exposition au Musée d'Orsay

Mai 2013
L'Art Nouveau, la révolution décorative, exposition à la Pinacothèque de Paris

Janvier 2014
BORY Aurélien, *Plexus* - pièce pour Kaori Ito, spectacle de danse au Théâtre des Abbesses

Juin 2014
Van Gogh/Artaud, le suicidé de la société, exposition au Musée d'Orsay

Septembre 2014
PETROVITCH Françoise, *Echos*, exposition à la galerie Semiose

Décembre 2014
LIDDELL Angelica, *You Are My Destiny (Lo stupro di Lucrezia)*, pièce de théâtre présentée à l'Odéon – Théâtre de l'Europe lors du Festival d'Automne à Paris 43e édition

Avril 2015
ZONDER Jérôme, *Fatum*, exposition monographique à la Maison Rouge

Mai 2015
BAUSCH Pina, *Nelken* - Tanztheater Wuppertal, pièce de danse présentée au Théâtre du Châtelet

Novembre 2015
LIDDELL Angelica, *Primera carta de San Pablo a los Corintios. Cantata BWV 4, Christ lag in Todesbanden. Oh, Charles !* pièce de théâtre présentée à l'Odéon – Théâtre de l'Europe lors du Festival d'Automne à Paris 44e édition

Février 2016
KIEFER Anselm, *L'alchimie du livre,* exposition à la BNF, Bibliothèque Nationale de France François-Mitterrand

Juin 2016
Ceramix, de Rodin à Schütte, exposition collective simultanée à La Maison Rouge et à la Cité de la Céramique de Sèvres

Aout 2016
BARCELÓ Miquel, *Sol y Sombra*, exposition à la BNF, Bibliothèque Nationale de France François-Mitterrand

Octobre 2016
CHIPAUMIRE Nora, *Portrait of myself as my father,* création chorégraphique au Théâtre des Abbesses

Felicità, exposition collective des diplômés félicités de l'ENSBA, École Nationale Supérieure de Beaux Arts de Paris

Janvier 2017
Mexique 1900-1950. Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco et les avant-gardes, exposition collective au Grand Palais

Février 2017
SHIOTA Chiharu, *Where are we going ?*, exposition au Bon Marché Rive Gauche

Avril 2017
BARCELO Annette, *Ungewohnet Nähe,* exposition à la galerie Anne de Villepoix

BO Gao, *Les Offrandes*, rétrospective à la Maison Européenne de la Photographie

Expériences artistiques qui ont accompagné et nourri cette recherche

Juillet 2017
SHIOTA Chiharu, *Destination*, exposition et installation in situ à la galerie Daniel Templon
Golem ! Avatars d'une légende d'argile, exposition au mahJ, musée d'art et d'histoire du Judaïsme

Septembre 2017
BAHRI Ismaïl, *Instruments*, exposition au Jeu de Paume
DELPRAT Hélène, *I Did It My Way*, visite guidée par l'artiste lors de son exposition à la Maison Rouge
Inextricabilia, exposition à la Maison Rouge

Octobre 2017
BEUYS Joseph, *Backrest*, exposition à la galerie Thaddaeus Ropac
KRISTALOVA Klara, *Camouflage*, exposition à la galerie Perrotin
LAIB Wolfgang, *The beginning of something else,* exposition à la galerie Thaddaeus Ropac

Décembre 2017
Baselitz aux Gobelins, tapis et tapisseries de Erik Boulatov, Louise Bourgeois, Gérard Garouste, Gottfried Honegger, Shriley Jaffe, Yves Oppenheim, Bernanrd Piffaretti, Maria-Elena Vieira Da Silva, exposition à la galerie Loft 19 – Suzanne Tarasieve Paris
COGITORE Clément, *Braguino ou la communauté impossible* - prix LE BAL de la Jeune Création 2017, exposition au BAL
Defidanse, spectacle de danse de fin d'année des ateliers de danse de l'Université Paris IV-Sorbonne
DIGNE Rebecca, *Tracer le vide*, exposition à la galerie Escougnou-Cetraro
PICASSO Pablo, *Picasso and Maya- Father and daughter,* exposition à la galerie Gagosian
XUE Sun, *Sculptures & dessins*, exposition à la galerie Jean Brolly
VLASSOV Anatoli, *Oracle*, performance de clôture du colloque « Entreprises-Artistes & Mutations Critiques », Amphithéâtre Bachelard, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Janvier 2018
DEUX Fred, *Le Monde de Fred Deux,* exposition rétrospective au Musée de Beaux Arts de Lyon
FILA Sidival, *Exposition monographique*, exposition pensonnelle à la galerie Jérôme Poggi
GAUGUIN Paul, *Gauguin, l'alchimiste*, exposition rétrospective au Musée d'Orsay
Los Modernos, dialogues France/Mexique, exposition au Musée de Beaux Arts de Lyon
Mondes Flottants, 14e Biennale d'Art Contemporain de Lyon
MUTEL Camille, *Animaux de Béance,* création chorégraphique présentée au Festival Faits d'Hiver Paris 20ème édition, studio Micadanses
Performance improvisée : musique danse et peinture, collaboration entre les étudiants des ateliers des beaux arts de la ville de Paris (atelier de peinture Martin Bissière), de l'atelier de jazz du conservatoire (Joe Quitzke) et du département de danse contemporaine (Priscilla Danton et Maxime Rigobert) au CRR, Conservatoire à rayonnement régional de Paris
Pratiques cosmomorphes et milieux asiatiques, exposition du Laboratoire Espace Cerveau à la Station 12, Institut d'Art Contemporain de Villeurbanna/Rhône-Alpes
Womenhouse. La maison selon elles, exposition collective à la Monnaie de Paris

Février 2018
BOURGEOIS Louise, *Editions*, exposition à la galerie Karsten Greve
De Peau d'âme à l'Âme des louves... portrait de femmes, performance collective (Blandine Brasseur et Florence Pageault danseuses, Alejandro Saga peintre plasticien, Alain Douieb percussionniste) à l'espace Jour et Nuit Culture Saint Michel
DOAN QUOC Kim, *Club d'Amour,* vernissage de l'exposition et performances au Carbone17, Aubervilliers
Great, Great, Great… Again !, exposition collective à la galerie Eric Houssenot

HOFFMAN Cristina, *Poétique des traces*, vernissage de l'exposition et fin de résidence de l'artiste à la Médiathèque Françoise Sagan
L'intime & le monde, exposition collective au Centre Wallonie-Bruxelles Paris
MONTALVO José, *Carmen(s)*, création chorégraphique au Théâtre National de la Danse Chaillot
NOVIA Natalia, *L'organisme*, journée dédicace et rencontre avec l'artiste à la librairie BDNET Bastille
SPERLING Josh, *Chasing Rainbows,* exposition à la galerie Perrotin
VALIE EXPORT, *Body Configurations 1972-1976,* exposition à la galerie Thaddaeus Ropac
VANGERTRUYDEN Bea, *Enfanter ses rêves*, exposition à la galerie Marie Vitoux
Voici le temps des assassins (stratégies picturales figuratives aujourd'hui), exposition collective à la Galerie Journiac, Centre Saint Charles, Université Paris 1

Mars 2018
Drawing Now Art Fair, 12ème salon du dessin contemporain au Carreau du Temple
Les faits du hasard, exposition internationale d'art contemporain numérique au 104 Cent-Quatre Paris, dans le cadre de Némo, Biennale internationale des arts numériques-Paris/Île-de-France
SABBATÉ Lionel, *La morsure de l'air,* vernissage de l'exposition à la galerie Ceysson & Bénétière
White Blood, Blue Night, exposition collective au CAC La Traverse, Centre d'art contemporain d'Alfortville

Avril 2018
Images en lutte. La culture visuelle de l'extrême-gauche en France (1968-1974), exposition au Palais des Beaux-Arts, Beaux Arts de Paris
Mon enfant peut en faire autant, exposition collective à la galerie Anne Barrault
MOURRIER Hélène, *Read my lips,* performance réalisée à l'occasion de la sortie de la revue Terrain Vague, présentée à la Slow Gallery
SAHAL Elsa, *Elsa Sahal des origines à nos jours*, exposition à la galerie Papillon
WAMBAUGH Gabrielle, *Unwillingness*, exposition à la galerie Eric Dupont

Mai 2018
Anthropocène. Peurs et espérances, exposition collective à la galerie Joseph Froissart
BONTÉ-HESSED2 Isabelle, *« Qu'emporteriez vous si la maison brûlait ? -J'emporterais le feu. »*, exposition à la galerie de la Voûte
NADJ Josef, *Miraculorum. Dessins, cyanotypes, photographies*, exposition à la galerie Camera Obscura
SPENGLER Christine, *Femmes Combattantes,* vernissage de l'exposition à la librairie Espace des femmes Antoinette Fouque

Juin 2018
ANASTASI William, *Three conic sections*, exposition à la galerie Jocelyn Wolff
ART ORIENTÉ OBJET, exposition à la galerie Les filles du calvaire
Bruit Blanc, exposition collective à la galerie Topographie de l'Art
Danser le XXème siècle, spectacle de fin d'année des élèves de danse du conservatoire de Châtenay-Malabry
GHENIE Adrian, *Jungles in Paris,* exposition à la galerie Thaddaeus Ropac
MARKS Rachel, *Art dating*, rencontre avec l'artiste dans le cadre de l'évènement Jeudi Arty au Carreau du Temple

Juillet 2018
AGRICOLE Charlotte, *Des ricochets sur les vagues,* exposition et échange avec l'artiste au space openBach
DE ANDREA John, exposition à la galerie Vallois
VÁZQUEZ DE LA HORRA Sandra, *Los Misterios,* exposition à la galerie VNH Gallery
Felicità 18, exposition collective des diplômés félicités de l'ENSBA, École Nationale Supérieure de Beaux Arts de Paris
L'invention de Morel ou la Machine à Images, exposition collective d'après le roman écrit par Adolfo Bioy Casares à la Maison de l'Amérique Latine
PICASSO Pablo, *Guernica*, exposition au Musée Picasso
PODOLSKI Sophie, *Le pays où tout est permis*, exposition au Bétonsalon, Centre d'art et de recherche Villa Vassilieff
RODIN Gustave, *Rodin et la danse,* exposition au Musée Rodin
VAN DER HEYDEN Eloïse, *Private Myths*, exposition à la galerie Catherine Putman

Août 2018
ATTIA Kader, *Les racines poussent aussi dans le béton,* exposition au MAC/VAL
Sans réserve, exposition permanente au MAC/VAL

Conférences et évènements

⚘**ANDRIEUX Béatrice,** *Instaticité*, conférence organisée par les Ateliers de Beaux Arts de la Ville de Paris, au site de Marc Bloch, le 14 décembre 2017.

⚘**BARCELÓ Miquel,** discussion entre l'artiste et le réalisateur Christian Tran, animée par Michel Ciment à l'occasion de la projection du film documentaire *Terres Barceló,* cycle de Journées Internationales du film sur l'art 11ème édition « L'art et la matière », auditorium du Musée du Louvre, le 28 janvier 2018.

⚘**BARD Christine**, rencontre lors du rassemblement organisé par le collectif «Sauvons la BMD» contre le réaménagement de la bibliothèque de l'Histoire des Femmes et du féminisme Marguerite Durand, le 18 novembre 2017.

⚘**BENAZET Luc**, *Mnemosyne : regarder le Monde*, conférence organisée par les Ateliers de Beaux Arts de la Ville de Paris au site de Montparnasse, le 12 avril 2016.

⚘**BIZIEN Vincent**, *Figures Idiotes*, journée d'études «Stratégies figuratives de la peinture contemporaine», réalisée à l'amphithéâtre du Centre Saint Charles, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, le 3 février 2018.

⚘**BONICCO-DONATO Céline**, *Les rites d'interaction : l'héritage de la conception chinoise de la face dans la sociologie d'Erving Goffman*, colloque «Autour du Traité des rites (Liji) : de la canonisation du rituel à une société ritualisée», amphithéâtre Guillaume Budé site Marcelin Berthelot, Collège de France, le 22 juin 2018.

⚘*Espace physique : Corps artistique, corps manifeste,* conférence avec les artistes Anne Creissels, Daniella De Moura et Aureline Roy, modérée par Théo Castaings, Evelyne Eybert et Manon Raoul, cycle « Art : Genre Féminin », organisé par le Master 2 Sciences et Techniques de l'Exposition de l'Université Paris 1 avec l'association AWARE, Archives of Women Artists Research & Exhibitions, en résonnance avec l'exposition Womenhouse prononcée à la salle de conférences de la Monnaie de Paris le 21 mars 2018.

⚘**GUILLOT Agnès**, *L'homme, l'animal, la machine,* entretien avec Serge Tisseron, session de clôture du forum «Animal ?» de France Culture au grand amphithéâtre de la Sorbonne, Université Paris 1 le 13 janvier 2018.

⚘**KAZI-TANI Tiphaine**, *Chercher une arme,* table ronde modérée par Romain Lacroix, avec David Enon, Garnet Hertz, Just For The Record et Hélène Mourrier pour le cycle « Design Marabout #2 : Design et activisme », petite salle, centre Georges Pompidou, le 5 octobre 2017.

⚘**MARX Alfred**, *Sang, sacrifices et rites de passage*, colloque interdisciplinaire de la chaire Milieux bibliques « Le sang : discours, rites et pratiques », amphithéâtre Marguerite de Navarre, site Marcelin Berthelot, Collège de France, le 25 mai 2018

TABLE DES MATIÈRES

7 REMERCIEMENTS

8 SOMMAIRE

11 AVANT PROPOS

15 INTRODUCTION
15 Un être en guerre
16 La forme dont parle mon corps

20 1. Le Corps Qui Transforme

22 1.1. TRACER LA PRÉSENCE
22 1.1.a *Desdibujarse*
26 1.1.b Corps dessinant
28 1.1.c La sensation intérieure
30 1.1.d Le temps du dessin

32 1.2. TRAVERSER L'ENCRE
32 1.2.a Corps dessiné : ***The Tunnel*** *&* ***The Wound***
Les dessins de Klara Kristalova et Berlinde de Bruyckere
38 1.2.b Les deux encres
Analyse de la série ***Gestation***

44 1.3 L'IMAGE GESTANTE
44 1.3.a L'organisme et le chaos
48 1.3.b Métabolisme créatif

52 2. Le Corps Qui Transite

54 2.1 DANSER LE DESSIN
54 2.1.a La chanson-image
55 2.1.b Corps dansant
57 2.1.c Dessiner le mouvement

60 2.2 TRANSITER L'IMAGE
60 2.2.a Un être en transit : ***Échos***
Collaborations entre Françoise Pétrovitch et Elise Ladoué
66 2.2.b Bâtir son image
Structuration temporelle et symbolique de la performance ***Naissance***
69 2.2.c De l'encre à la lumière

72 2.3 LE DISCOURS NAISSANT
72 2.3.a Le corps et l'image
74 2.3.b L'image du discours
80 2.3.c L'entonnoir

82 ANNEXE
Manifesto&Post-Manifesto *(textes)*

84 3. Le Corps Qui Transmet

86 **3.1 CONCEVOIR LE LIVRE**
86 3.1.a Le texte brûlant
88 3.1.b Corps créants

90 **3.2 TRANSCENDER LE PAVÉ**
90 3.2.a À travers les pores
Entretien avec Hélène Mourrier et analyse de ses œuvres
96 3.2.b La pierre et la branche
Analyse de la production du livre d'artiste ***Manifesto&Post-Manifesto***

102 **3.3 L'ŒUVRE MANIFESTE**
102 3.3.a Le livre corps
103 3.3.b L'artiste inter-médiaire

105 **CONCLUSION**
105 Être créante

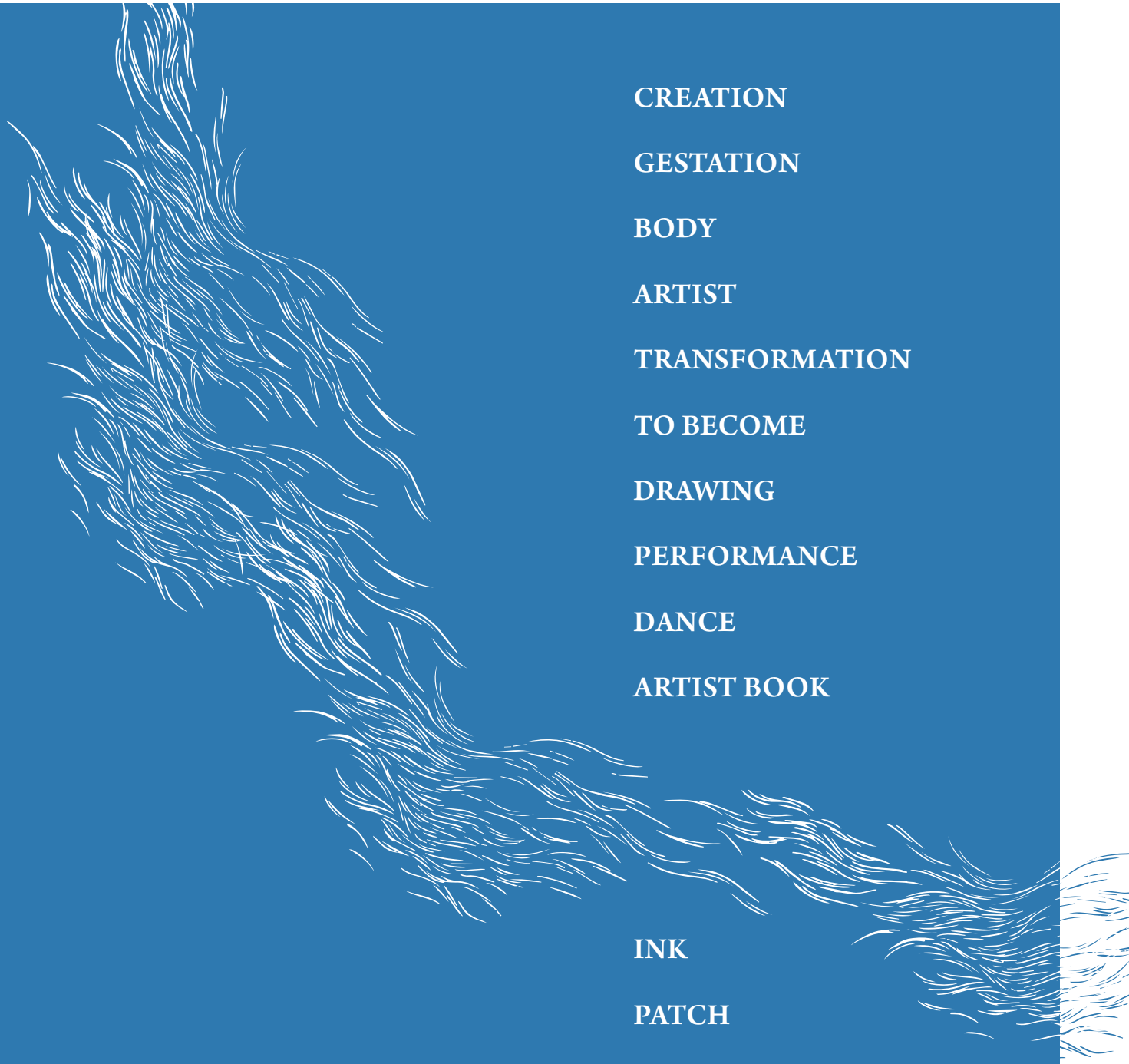
111 **APRÈS PROPOS**
111 Aucune victoire n'est acquise

112 ANNEXE
Journal

115 **INDEX**

116 **BIBLIOGRAPHIE**
116 Sources textuelles
119 Sources audiovisuelles
119 Sources web

120 **EXPOGRAPHIE**
120 Expositions et expériences esthétiques marquantes
121 Expériences artistiques qui ont accompagné cette recherche
123 Conférences et évènements



CREATION

GESTATION

BODY

ARTIST

TRANSFORMATION

TO BECOME

DRAWING

PERFORMANCE

DANCE

ARTIST BOOK

INK

PATCH

LINE

GESTURE

INSIDE

IMAGE

CYCLE

POTENTIALITY

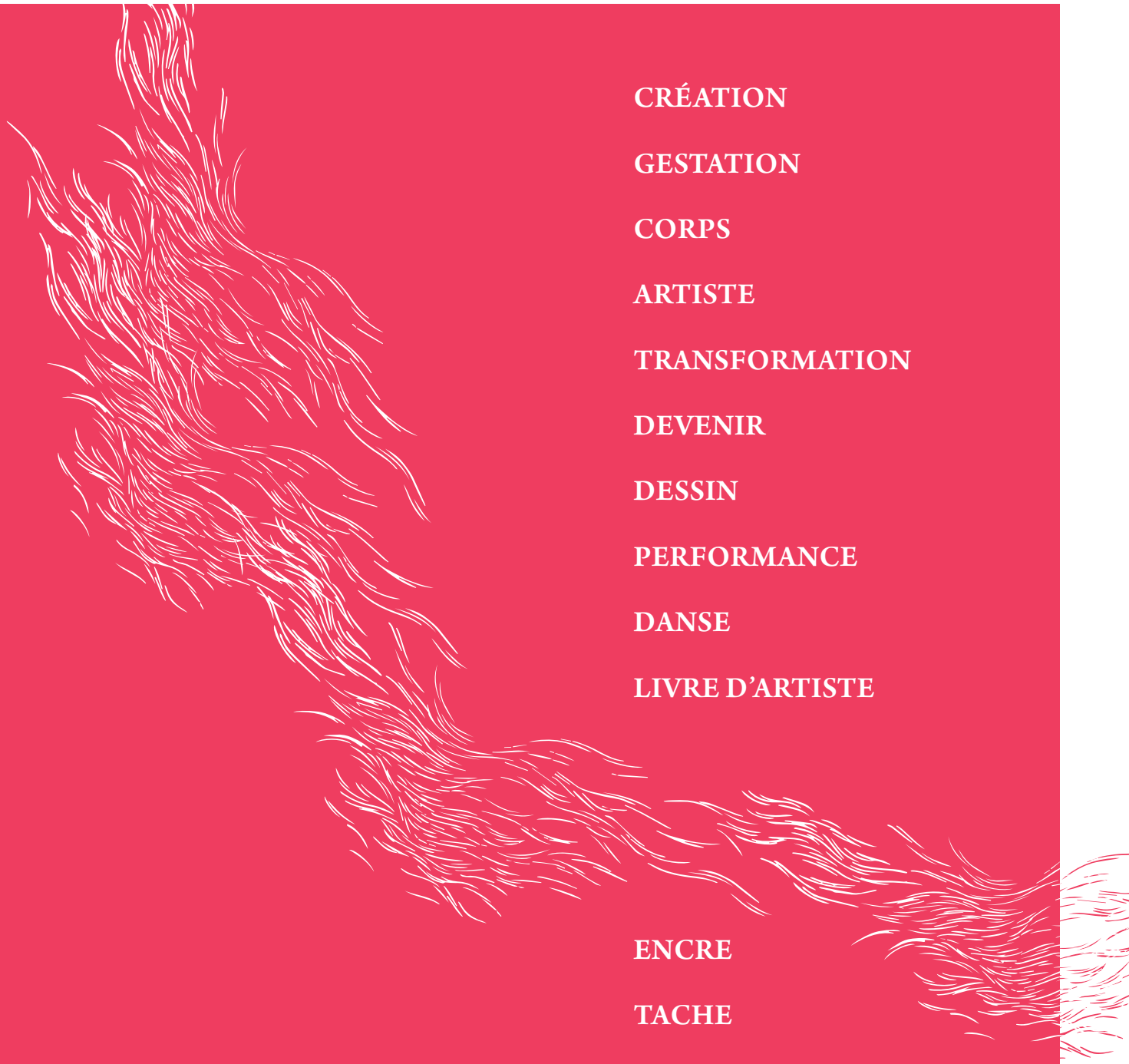
This research aims to analyse a contemporary artistic approach from the point of view of it's evolving nature, by considering the creative processes that lead to the production of artworks along with the very message these works carry as a part of the same speech, the one of ***gestation***.
This state of gestation is representative of my approach, as much in its meaning of evolving process as its hint to a ***state of body***, which is the core subject of my work.
It is about evoking the body in its transitional state: in a process of evolution from a previous form in its way of becoming something else, to reach a new state.
But this *aesthetics* of transformation shown in the artwork grows larger when it turns into *ethics* of an "artistical behaviour".

This way, with a movement from *micro* to *macro*, from work to process, from inside to outside, from *poïesis* to *meta-poïesis*, I will try to analyse my artistic production as an evolving being, weaving ties in between three mediums:
drawing, **performance** and **artist book**.
The creative power that brings these projects to life turns fluid through the ties that join them, and from stain to line the shapes overflow, overlaid and deconstruct, concieving new shapes
but also through the lines and stains where the shapes overflow themselves, are overlaid on each other, imitate and deconstruct themselves, giving birth to whole new shapes.

So how depicting the body as matter in transformation?
How can an image embody what it depicts?
And how can the artist incorporate the images he produces?

Starting from the practice of a handmade experimentation practise which commits the body, I will try to give an answer to those questions, by examining the act of ink drawing on lines and patches under differen circumstances: drawn, danced, recorded, and printed.
A specific attention will be carried on the experience of the body : when the artist is creating, but also when the audience is interacting with the artist's work. This analyse will be made in the aim of understanding how this gestational speech manifests itself when it embodies matter and in its way of acting in the world, by integrating a larger speech and cosmovision of the body which is also constatly changing.

In a society where it seems like Time is constantly speeding up and shrinking, this work is a way to understand the rhythm of the events in a physical and non-mental way, that is to say a *cyclic* temporality, instead of a one-dimensional and linear one.
By going through the domain of Arts (visual arts, performative arts or printed arts) but also through philosophical, aesthetic, or spiritual ways of thinking, my ambition is to find a definition about the place of the artist in the contemporary world as an agent integrating a social, evolving body. The underlying will of my work is a call to consider the gestational processes (physical, emotional, productive, creative but also professional) as conveying an individual power. Indeed, what is "potential" already within itself all its power.
This *creative empowerment* is the bet of my research.



CRÉATION

GESTATION

CORPS

ARTISTE

TRANSFORMATION

DEVENIR

DESSIN

PERFORMANCE

DANSE

LIVRE D'ARTISTE

ENCRE

TACHE

LIGNE

GESTE

INTÉRIEUR

IMAGE

CYCLE

POTENTIALITÉ

Ce travail de recherche vise à analyser une démarche artistique contemporaine dans une optique évolutive, prenant en compte les processus créatifs qui mènent à la production des œuvres ainsi que le message qu'elles portent comme partie d'un même discours, celui de la ***gestation***.
Cet état de gestation est invoqué ici comme représentatif de ma démarche, tant dans sa connotation de processus de développement comme dans son allusion à un ***état du corps***, sujet qui est au cœur de toutes mes œuvres.
Celles-ci évoquent le corps dans un stade transitionnel : en processus d'éloignement d'un stade antérieur pour devenir autre chose, atteindre un nouvel état.
Mais cette esthétique de la transformation au niveau des œuvres prend ampleur quand elle devient aussi un mode d'agir au niveau de la démarche.

C'est avec ce mouvement de *micro* à *macro* : entre œuvre et démarche, intérieur et extérieur, poïesis et meta-poïesis que je me propose d'analyser ma production artistique comme une entité en évolution, tissant des liens organiques entre trois médiums :
dessin, **performance** et **livre d'artiste**.
La puissance créative qui donne vie aux projets devient donc fluide à travers ces liens, et entre ligne et tache les formes se débordent, se reproduisent, se superposent et se déconstruisent ; donnant naissance à des nouvelles formes.

De quelle façon alors représenter le corps comme matière en transformation ?
Comment peut une image incarner ce qu'elle représente ?
Et comment peut l'artiste in-corporer les images qu'il produit,
porter ce discours dans son corps au moment de créer ?

Partant d'une pratique d'expérimentation manuelle -donc corporelle-, j'essayerai de répondre à ces questions, interrogeant le geste du dessin à l'encre en trait et tache sous une multiplicité de formes: dessiné, dansé, filmé, imprimé.
Une attention particulière sera portée sur l'analyse de l'expérience corporelle :
celle de l'artiste au moment du faire, et celle du spectateur lors de son interaction avec les œuvres, dans une tentative de comprendre comment ce discours gestationnel se manifeste lors de son incarnation dans la matière ainsi que dans sa façon d'agir dans le monde, intégrant une cosmovision du corps elle aussi en changement constant.

Dans une société pour laquelle le temps semblerait s'accélérer et se rétrécir, ce travail est une façon de comprendre le rythme des évènements dans un sens « non mental » : celui d'une temporalité *cyclique* et non linéaire. Parcourant les domaines des arts (plastiques, performatives ou imprimées), mais aussi des pensées esthétiques, philosophiques ou spirituelles, j'ambitionne de trouver une définition autour de la place de l'artiste dans le monde contemporain comme acteur dans un corps social en évolution.
De forme sous-jacente à mon investigation se trouve une invitation à concevoir les processus de gestation (corporels, émotionnels, conceptuels, productifs, créatifs, professionnels) comme porteurs d'un pouvoir individuel, car ce qui est ***en puissance*** contient déjà en soi la puissance.
Cet *empowerment* créatif est le pari de ma recherche.