



**HAL**  
open science

## Le corps suspendu

Ersilia Severo

► **To cite this version:**

| Ersilia Severo. Le corps suspendu. Art et histoire de l'art. 2018. dumas-01980495

**HAL Id: dumas-01980495**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01980495>**

Submitted on 14 Jan 2019

**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.

UFR 04: Arts Plastiques et Sciences de l'Art

# Le Corps Suspendu

Sous la direction de M. Michel SICARD

Ersilia SEVERO  
Numéro étudiant : 113 23 713

Master II de recherche : Création et Plasticités Contemporaines  
Session de septembre 2018

## Remerciements

De nombreuses personnes ont soutenu ce travail de recherche. J'ai le plaisir de les remercier. En premier lieu ma reconnaissance va à mon directeur de mémoire M. Michel Sicard. C'est grâce à la précision de ses critiques, à son attention et à sa bienveillance que j'ai pu développer et présenter mon étude. Je le remercie pour avoir donné des orientations utiles sur le sujet de mon étude et pour m'avoir communiqué le plaisir de la recherche. C'est grâce à ses conseils que j'ai découvert l'importance de plusieurs aspects de la recherche artistique contemporaine en relation notamment avec des théories cognitives de la conscience et la question des logiques du sens, des mouvements aberrants et de l'image en mouvement de Gilles Deleuze.

Je remercie les enseignants de ma formation en Arts plastiques et Sciences de l'Art de l'Université Paris I Panthéon- Sorbonne qui ont contribué avec attention aux premières étapes de cette étude. La recherche autour des références artistiques s'est avérée complexe et longue, dans le temps et dans l'espace. Mes remerciements vont à toutes les personnes du Centre des Arts d'Enghien les Bains qui m'ont accompagnée dans cette recherche et qui m'ont permis de participer à plusieurs éditions des « Bains Numériques », en témoignant compréhension et intérêt pendant mes activités.

Mes remerciements vont ainsi au personnel de la Bibliothèque et du service informatique de la Faculté de la rue Saint Charles pour la disponibilité, l'écoute et l'aide tout le long de ma formation.

Un remerciement chaleureux à mes amis et collègues qui m'ont aidé, notamment : Celia Roulet, Jean-François Lançon, Alexandra Boucherifi, Hervé Wolfer, Adrien Maurizi, Baptiste Joet, Elise Azé Laporte.

Enfin les plus personnels remerciements vont à mes proches, à mes parents et à ma sœur Flora, pour la patience et l'aide irremplaçable lors de ces années de formation et de recherche. Merci pour tout ce que, au quotidien vous avez fait pour m'aider à la réussite de cette entreprise intellectuelle et artistique.

## Avant propos

### Mes sources, mes engagements

Ce mémoire reflète mon parcours et mes expériences qui alimentent ma curiosité intellectuelle et artistique. Tout d'abord ma recherche plastique a été nourrie par mes découvertes pendant les années de ma formation en Arts plastiques et Sciences de l'Art à l'Université Paris I Panthéon- Sorbonne<sup>1</sup>. Notamment pendant le cycle Master j'ai pu découvrir l'importance des thématiques de la recherche artistique contemporaine autour du corps, du mouvement, de la conscience de soi-même, et expérimenter plusieurs installations interactives.

Bien évidemment j'ai pu découvrir beaucoup de recherches sur le corps et des dispositifs variés dans les nombreuses expositions qui se tiennent à Paris et en région parisienne : de Catherine Ikam à la dernière, par ordre de temps, exceptionnelle exposition de *Teamlab* à la Villette. Souvent dans mes visites j'ai ressenti la nécessité et l'utilité de produire des croquis, et d'effectuer des reprises photographiques et des enquêtes qui interrogent le public présent.

D'autres sources ont alimenté mes recherches : je réside depuis 2003 à Enghien les Bains une ville qui a un Centre des Arts. Cette institution culturelle a un rôle international dans le développement des arts digitaux. Depuis les années 2010, j'ai pu visiter plusieurs expositions et aussi participer en qualité de médiatrice aux « Bains numériques » - initiative qui se tient tous les deux ans, depuis 2008 - organisés par le Centre des Arts d'Enghien les Bains. J'ai apprécié notamment les expositions d'artistes tels que Yoichiro Kawaguchi, Alain Fleischer, Ange Leccia, Bill Viola, Zaven Paré, Etienne Saglio, etc. Tout cela m'a rendue attentive à la notion de simulation, de l'image en mouvement et à l'importance grandissante des arts et des nouvelles technologies informatiques dans la recherche artistique.

Mes références à la recherche artistique italienne sont nombreuses : Michelangelo Pistoletto Giuseppe Penone, Alberto Burri, etc. Je me rends régulièrement en Italie - notamment dans les régions de la Toscane, de l'Ombrie et à Venise, ce qui m'a donné l'occasion de visiter les trois dernières éditions de la Biennale d'art, en 2013, 2015 et 2017<sup>2</sup> et de découvrir - entre autres - les œuvres de Jaume Plensa, Yasuaki Onishi, Loris Gréaud.

Mes recherches ont été alimentées par les lectures de textes artistiques, philosophiques, littéraires, découverts souvent lors de visites des expositions des musées et des galeries ainsi que dans les bibliothèques, principalement celle de la Faculté de la rue Saint-Charles. Le corpus des lectures est bien évidemment relaté dans la bibliographie. Pour la rédaction de ce mémoire une place particulière a été occupée par la lecture de certaines œuvres de Gilles Deleuze, suggéré par mon directeur de mémoire, M. Michel Sicard, qui m'a amenée à m'interroger sur la notion de « mouvement aberrant » et à développer certaines analogies entre la pensée du philosophe et la recherche artistique sur le corps suspendu.

---

<sup>1</sup> Inscrite en Arts plastiques et Sciences de l'Art à l'Université Paris I Panthéon – Sorbonne en 2013 j'ai obtenu la Licence en 2016 et le Master 1, mention recherche, en 2017.

<sup>2</sup> Il s'agit de la 55<sup>e</sup> édition de la Biennale de Venise de 2013, de la 56<sup>e</sup> édition de 2015 et de la 57<sup>e</sup> édition de 2017.

## Résumé

La notion de corps convoque de nombreuses disciplines à la frontière entre les sciences et la recherche artistique. Le Corps suspendu désigne le recul que prend le sujet pour découvrir la nature du rapport d'intentionnalité qui lie la conscience au monde. Le phénomène du monde, ses représentations et ses obsessions, nous empêchent d'étudier la conscience de soi et le surgissement du vécu pour lui-même. La suspension de tout jugement de réalité, permet de naviguer dans l'univers des fantasmes et de l'inconscient. Suspendre est une action conceptuelle mais aussi spatiale et temporelle. C'est une action - au sens propre et figuré - qui veut déclencher et ouvrir des sentiers inattendus dans la perception de soi-même. Comment appréhender soi-même ? Comment la création artistique peut-elle permettre la révélation de mouvantes et surprenantes identités de soi-même ?

Mes recherches et mes créations artistiques - présentées dans ce mémoire - ne veulent pas montrer ou abstraire, mais bien *extraire* des "visibilités" modifiées, des métamorphoses produites par la lumière et l'ombre, à partir des choses, de l'événement et de la perception.

## Mots clés

Corps, Suspension, Mouvement, Métamorphose, Transparence, Inconscient, Perception.

# **Sommaire**

## **Introduction**

### **Chapitre I: Corps en suspension**

- I.1 Dans les labyrinthes du Corps : fêlures et déchirements
  - I.1.1 Le corps à nu : micro explorations et modes de vision
  - I.1.2 Cyborg, mutants
  - I.1.3 Le corps robotisé
  - I.1.4 *Body Painting*
  - I.1.5 La pollution comme métamorphose
  - I.1.6 Post-humain, inhumain : Matthew Barney, Josh Kline
  - I.1.7 Exhibition de l'intime
  - I.1.8 Le corps : medium et œuvre
  - I.1.9 Intervalles et transitions : Loris Gréaud
  - I.1.10 Déformations et déchirures: Alberto Burri

#### **I.2 L'identité à l'âge électronique : Catherine Ikam**

- I.2.1 De la représentation à la simulation. Florian Schonerstedt, Ugo Louche.
- I.2.2 Interactivité et feedback
- I.2.3 Fusions et contaminations des temporalités
- I.2.4 Interaction et suspension: *TeamLab*
- I.2.5 Le mur support : *Tuborosso et fragments*
- I.2.6 Peinture en volume
- I.2.7 Accumulation organique
- I.2.8 Dé/figurée : autoréflexion
- I.2.9 L'intime : la *Think-eggs-box*

### **Chapitre II : Transparences immersives**

#### **II.1 Perception et image immersive**

- II.1.1 Le vide et l'invisible : Yasuaki Onishi
- II.1.2 Immersion et surgissement du corps
- II.1.3 Le reflet et le flou : Bill Viola
- II.1.4 *Corpi immersi*

#### **II.2 Le simulacre : être et apparaître**

- II.2.1 Dispositifs dé/formants
- II.2.2 Images spéculaires
- II.2.3 Voir et donner à voir le rêve : le simulacre
- II.2.4 Les fantômes et le rêve, l'inanimé prend vie : Etienne Soglio
- II.2.5 Le flou et le diaphane

## **Chapitre III : Métamorphoses aberrantes**

### **III.1 Métamorphoses et logiques irrationnelles : Gilles Deleuze, Roland Barthes**

III.1.1 Processus de création et consciences fracturées

III.1.2 Déformations

III.1.3 *Mathesis universalis*

### **III.2 L'image et la perception de soi-même**

III.2.1 Le miroir comme révélateur : Michelangelo Pistoletto

III.2.2 La révélation de soi-même: Jaume Plensa

III.2.3 Capturer l'insaisissable

III.2.4 L'empreinte de soi-même: Alain Fleischer.

III.2.5 L'empreinte soi-même et la nature : Giuseppe Penone

### **III.3 Les corps flottants**

## **Conclusion**

## **Bibliographie**

## **Table des illustrations**

## **Index**

## Introduction

Ce mémoire de recherche parcourt les questionnements qui animent mon engagement dans la création artistique et dans l'ancrage à ce qui m'entoure et aux dimensions critiques, et dramatiques, du monde actuel. Comme toutes recherches artistiques elle n'est pas développée « in vitro », à travers seulement des notions abstraites. J'ai développé mes recherches « in vivo » dans une itération continuelle entre la pratique artistique de mes installations et de mes créations, la réflexion sur les concepts et enfin les références aux productions des artistes qui me passionnent.

## Problématique

La problématique de mes recherches concerne la perception de soi-même. Le « paraître » du corps est-il un simulacre de l'« être » ? L'« être » peut-il vraiment se manifester dans l'« apparaître » du corps ?

Comment discerner les différences entre l'être, le paraître et l'apparaître, entre le visible et l'invisible, entre le tangible et l'insaisissable ?

Comment l'image en mouvement du corps exprime l'identité de soi-même ?

Ma recherche plastique s'interroge sur ces questions par le biais de la suspension, du flou et de la transparence. Dans mes installations les corps et les visages apparaissent grâce à des projections et aux reflets qui produisent des métamorphoses aberrantes. Le public est concerné dans un double sens : il est le producteur d'images déformées, de corps - sortes de fantômes - qui participent à l'installation et il est sollicité à s'interroger sur son « apparaître » et sur son identité.

Notre identité est-elle intelligible ? Pourquoi la réalité - de nous même, de ce qui nous sommes et de ce qui nous entoure - est-il si complexe d'accès ?

Tout jugement trop rapide - dans une société caractérisée par l'immédiateté - semble obligatoirement faux. Pour saisir les différences - et les opacités - entre le visible et l'invisible, entre le tangible et l'insaisissable, il est nécessaire d'avoir une prise de distance critique, une suspension du jugement.

La suspension est en philosophie l'*epochè*, un mot grec qui veut dire en premier lieu : « arrêt, interruption, cessation ».<sup>3</sup>

L'*epochè* désigne aussi le recul que prend le sujet pour découvrir la nature du rapport d'intentionnalité qui lie la conscience au monde. Il ne s'agit pas de douter de la réalité du monde, mais il s'agit d'une prise de distance. Le phénomène du monde, ses représentations et ses obsessions, nous empêchent l'examen de la conscience et d'étudier le surgissement du vécu pour lui-même.

Pour les psychanalystes, l'*epochè* est la suspension de tout jugement de réalité, dans l'objectif de naviguer dans l'univers des fantasmes et de l'inconscient.<sup>4</sup>

Suspendre est une action conceptuelle mais aussi une action spatiale et temporelle. C'est une action - au sens propre et figuré - qui veut déclencher et ouvrir des sentiers inattendus dans la perception de soi-même. Comment appréhender soi-même ? Comment la création artistique peut-elle permettre la révélation de mouvantes et surprenantes identités de soi-même ?

Mes recherches et mes créations ne veulent pas montrer ou abstraire, mais bien *extraire* des "visibilités" modifiées, des métamorphoses produites par la lumière et l'ombre, à partir des choses, de l'événement et de la perception. Elles explorent l'essence énigmatique de la

---

<sup>3</sup> <http://www.histophil.com/epoche.php>.

<sup>4</sup> Idem.



rencontre entre l'artiste et le public, là où la vie et la matière se mélangent et se métamorphosent au travers du processus de création.

Ce travail passe par plusieurs phases, se transforme selon des modalités et des dispositifs divers, pour se développer vers la prise de conscience du corps, vers des logiques du sens et des mouvements et de l'image en mouvement. Le mouvement qui est, selon les *Métamorphoses* d'Ovide<sup>5</sup> un reflet changeant: « Toute forme est une image errante » : vers la suspension du corps, de l'identité, de l'espace, du temps.

## Corpus

La notion de corps invite de nombreuses disciplines, imposant des méthodes et des épistémologies diverses, suivant les sujets des recherches à la frontière entre les sciences et la recherche artistique. Le corps est un lieu privilégié de la recherche artistique contemporaine.

Suspendu désigne plusieurs concepts différents et amplifie davantage le sens polysémique du thème.

Suspendu signifie faire tenir en l'air, accrocher, attacher, pendre, mais ce mot désigne aussi l'idée de captiver quelqu'un. Accorder une attention soutenue à quelque chose, s'y intéresser passionnément. Suspendu veut signifier, par métaphore, la dépendance par rapport à quelque chose ou à quelqu'un et aussi interrompre temporairement une action, un processus, un mouvement, de manifester un sentiment.

Suspendu désigne le temps, ou un laps de temps : signifie différer.<sup>6</sup>

Cette association de termes - « le corps » et le « suspendu » - permet de mettre en œuvre une sorte de « polysémie organisée »<sup>7</sup>. C'est le fil rouge de cette recherche : la tension entre le corps - avec toute la puissante résonance aux problématiques de la conscience et de l'existence - et la suspension comme processus.

Mais de quel corps, de quel processus, parlons-nous ?

## Hypothèses : Le corps et l'imaginaire

Dans toute société la conscience du corps n'est pas séparable de l'imaginaire de la vie et de la vision du monde.

Dans la tradition chrétienne l'homme est créé à l'image de Dieu, beauté parfaite : « au contraire, la difformité du corps diabolique donne figure, par sa monstruosité, à la négation de l'ordre que la Création a introduit dans le chaos pour en faire un cosmos<sup>8</sup> ».

---

<sup>5</sup>Les *Métamorphoses* sont un long poème épique latin d'Ovide, dont la composition débute probablement en l'an 1. L'œuvre comprend 15 livres (près de douze mille vers) et décrit la naissance et l'histoire du monde gréco-romain jusqu'à l'époque de l'empereur Auguste.

Source : [https://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9tamorphoses\\_\(Ovide\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9tamorphoses_(Ovide)).

<sup>6</sup> <http://www.cnrtl.fr/definition/suspendu>

<sup>7</sup> Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Éditions de Minuit, Paris, 1998, p. 45.

<sup>8</sup> Daniel Arasse, *La chair, la grâce, le sublime*, in Georges Vigarello (sous la direction), *Histoire du corps, I de la Renaissance aux Lumières*, Editions du Seuil, Paris, 2005, p. 438.

Perfection et corruption : à cette double vision antique la Renaissance ajoute une troisième détermination qui porte à son comble le prestige du corps : microcosme, au centre du monde, il est le reflet et le résumé du macrocosme du monde<sup>9</sup>.

Le glissement du cosmos divin vers le monde de l'art signe l'effondrement de la notion corps-microcosme. Daniel Arasse a analysé la trajectoire de cet effondrement qu'on peut résumer ainsi : de la transfiguration baroque du corps à la représentation scientifique et rhétorique jusqu'à la double approche du « secret » ou du « mystère » du corps moderne.<sup>10</sup>

Cette dimension est explorée ainsi à l'aune de l'âge numérique que nous vivons, avec les phénomènes de simulation, d'interactivité, de contaminations, d'accumulation organique et génétique dont le corps robotisé constitue une des dimensions les plus prégnantes. Ce mode de manipulation du corps, du visage et de l'identité m'a interpellé et m'a poussé vers des recherches plastiques - installations, et d'autres dispositifs itératifs - qui interrogent la simulation, l'hybridation, l'interactivité et le mode dialogique de l'art contemporain.

Mes œuvres - « Anima », « Apparition fantomatique », « Le Simulacre », en 2017, et notamment « Les corps flottants et la réalité dévoilée » que j'ai réalisées en 2018 dans le cadre du Cours de Master 2 « Démarche et création », Michel Sicard, professeur - ont pour objectif d'investir l'espace et de permettre la participation du spectateur par le mouvement, la lumière, la transparence, le flou. Il s'agit d'une esthétisation de l'espace sombre qui rend le spectateur actif et qui transforme l'espace lui-même dans un lieu dont les limites entre réalité, imagination et rêve sont brouillées.

« Les corps flottants et la réalité dévoilée », est une installation suspendue qui révèle les visages du public sous une forme changeante et vibratile. L'œuvre interroge la perception à travers la lumière et la transparence et les relations entre le réel, l'imagination et la dimension onirique.

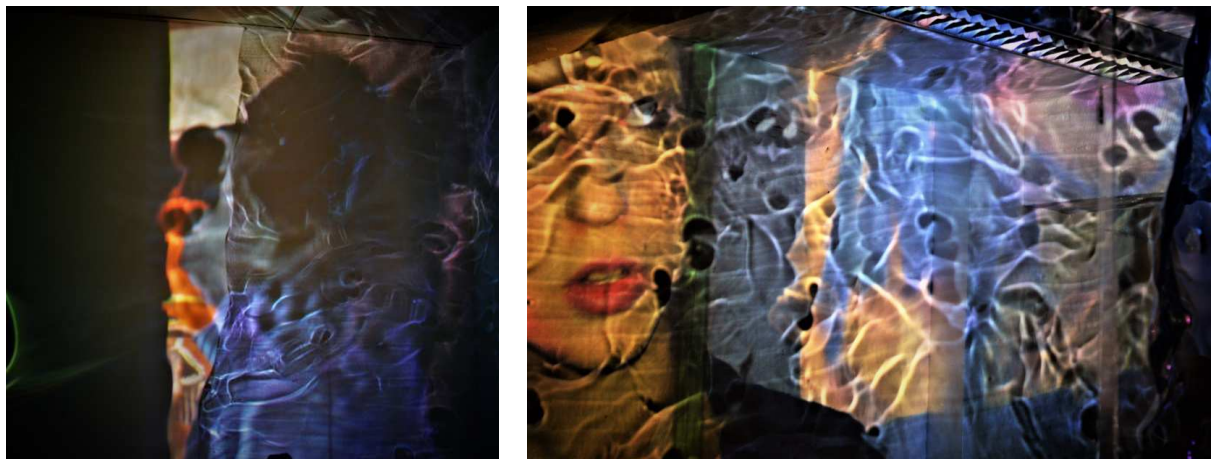


Figure 1. à gauche : *Les corps flottants et la réalité dévoilée*. Installation d'Ersilia Severo.

Le reflet. Détail de la projection du visage déformé d'un spectateur sur le mur. Prise de vue de l'auteur.

Figure 2. à droite : *Les corps flottants et la réalité dévoilée*. Installation d'Ersilia Severo. Projection d'un visage. Prise de vue de l'auteur.

---

<sup>9</sup> Par ailleurs, comme l'observe Arasse, Leonardo da Vinci s'intéresse particulièrement aux mouvements du corps, donc à des situations où se trouve inévitablement altéré visuellement la perfection idéale et les proportions mathématiques.

<sup>10</sup> Daniel Arasse, *La chair, la grâce, le sublime*, in Georges Vigarello (sous la direction), *Histoire du corps, I de la Renaissance aux Lumières*, Editions du Seuil, Paris, 2005.



Figure 3. *Les corps flottants et la réalité dévoilée*. Installation d'Ersilia Severo. Reflets colorés du plastique projetés sur le mur. Prise de vue de l'auteur.



Figure 4. *Les corps flottants et la réalité dévoilée*. Installation d'Ersilia Severo. Spectateur qui observe les modifications de son visage. Prise de vue de l'auteur.

## **Ma pratique plastique : les mediums utilisés, la façon de travailler, de présenter les œuvres, mes intentions questionnent le corps suspendu.**

J'ai exécuté plusieurs expositions en suspension : ma pratique artistique se développe sur la thématique du corps et du visage, décomposé, déchiré, recomposé, sorte de métamorphoses aberrantes de l'identité. Un dialogue entre l'artiste et le spectateur s'installe.

L'œuvre invite à une expérience globale – physique et mentale - à une immersion sensorielle. Elle fait appel à l'imaginaire car l'œuvre dépasse sa matérialité pour produire une certaine irréalité.

### **Méthode de recherche et de travail**

Mon travail de recherche artistique se fait en trois temps:

- Organiser, c'est-à-dire modéliser, à partir du corps et d'objets trouvés ou d'instruments fabriqués ;
- Réfléchir et projeter par l'ombre et la lumière, qui renforcent les effets incertains des matières et des objets, par leur transformation matérielle et conceptuelle.<sup>11</sup>
- Imaginer et métamorphoser le corps et l'image de manière que l'inattendu, l'aléatoire et le surprenant puisse surgir.

### **Plan de la recherche**

Afin de présenter ma recherche artistique ce mémoire s'articule autour de trois axes principaux qui donnent lieu respectivement à trois chapitres :

1. La notion de corps suspendu. Loin de l'idée toute puissante du corps, ce mémoire s'interroge sur les fêlures, les déformations et les déchirements du corps, sur la notion d'intime, et enfin sur le corps autant que medium et œuvre artistique.
2. La transparence immersive est l'un des axes qui nous permet de donner réponse aux questions de la vérité de l'image. Nous explorons les ambiguïtés de la transparence : là où le transparent cesse d'être ce qui est évident ou manifeste pour devenir au contraire nettement flou, flottant, incertain. Tout cela interroge le rapport entre l'illusion et la vérité mobilisant le vide et l'invisible, le reflet, les images spéculaires, le diaphane, le rêve qui « fracasse la réalité ». Il s'agit d'un des fils conducteurs de mes créations : le corps s'immerge et surgit, il est suspendu sans cesse à des complexes multi-sensoriels.
3. Les métamorphoses aberrantes. La pensée de Gilles Deleuze sur les logiques irrationnelles<sup>12</sup> permet de mettre en évidence certaines analogies avec la création

---

<sup>11</sup>Marcel Duchamp, a exploré « l'ombre de l'idée »: par exemple avec l'œuvre "Le Grand Verre", 1915/23, Philadelphia Museum of Art. Il a exploré l'idée de "faire un tableau d'ombres portées". Voir : Christine Buci-Glucksmann, *L'ombre du Blanc*, Préface du catalogue Bernard Moninot, Galerie nationale du jeu de paume, Paris 1997.

<sup>12</sup> Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Seuil, Paris 2002.

artistique telle que j'ai essayé de la mettre en pratique pendant mes études et mes recherches. Par le biais de la notion des mouvements aberrants nous mobiliserons ces analogies pour permettre un transfert vers l'élaboration du concept de métamorphoses aberrantes. L'image et la perception de soi-même renvoient à une multiplicité d'éléments décomposables et recomposables : la vie, le sens, les sensations, le désir - comme les images - ont leurs métamorphoses inattendues, indéterminés, aléatoires.

La recherche nous mène à examiner l'individu et ses tranches d'existence comme des fragments inattendus de vérité. Derrière l'existence tangible des choses se tient ce qui m'a longuement intéressée : interroger le corps suspendu c'est soulever le voile des fantômes qui nous habitent et nous hantent.

L'écriture de chaque chapitre est organisée de manière de croiser trois entrées différentes :

1. Dans un premier temps je ferai une approche conceptuelle qui dégage des notions ainsi que les problématiques subjacentes.
2. Puis dans un second temps, je présenterai mes sources d'inspiration et mes références artistiques.
3. Enfin j'analyserai ma pratique plastique : les mediums utilisés, les dispositifs suspendus, la façon de travailler et de présenter les œuvres et mes intentions.

## Chapitre I. Corps en suspension

Le thème de « corps suspendu » est strictement lié à la notion de « corps » qui tient une place fondamentale dans la pensée de la conscience et de l'existence de l'Homme - avant d'en être l'objet - et qui est un lieu privilégié de la recherche artistique contemporaine. La notion de corps engage de nombreuses disciplines, des méthodes et des épistémologies diverses, des sujets des recherches à la limite entre les sciences et la recherche artistique : l'étude des perceptions, des pratiques, des consommations ou des représentations, etc.

Le qualificatif de « suspendu » - qui est joint à cette base conceptuelle - élargit encore le sens polysémique du thème.

Mais ce qualificatif présente plusieurs ambiguïtés générées par l'étymologie même du mot.

Suspendu signifie faire tenir en l'air, maintenir à une certaine hauteur du sol. Se suspendre, équivaut à s'accrocher, s'attacher. Mais aussi l'idée de captiver quelqu'un, ou accorder une attention soutenue à quelque chose, s'y intéresser passionnément.

Suspendu veut signifier - par métaphore - la dépendance par rapport à quelque chose ou à quelqu'un, être subordonné.

Signifie interrompre temporairement une action, un processus. Par exemple cesser temporairement un mouvement ou cesser momentanément d'éprouver ou de manifester un sentiment. La dimension temporelle est inscrite dans le mot suspendu : mettre provisoirement fin à l'écoulement du temps, ajourner, différer.<sup>13</sup>

Le « suspensible » est aussi une personne ou une chose apte à suspendre une action ou un processus<sup>14</sup>.

Il s'agit - face aux ambiguïtés de cette association de termes, « le corps » et le « suspendu » - de mobiliser une « polysémie organisée »<sup>15</sup>,

L'addition de ces deux termes génère une tension entre le corps - avec toute la puissante résonance aux problématiques de la conscience et de l'existence - et la suspension comme mouvement (et dans le même temps le cesser temporairement du mouvement). De manière spéculaire la tension s'installe, vice-versa, entre le corps comme objet, comme une matière vivante et l'action de suspendre auquel il est assujéti.

Pour mettre en œuvre cette tension nous allons, tout d'abord, définir et circonscrire les notions de corps et de processus de suspension.

---

<sup>13</sup> <http://www.cnrtl.fr/definition/suspendu>

<sup>14</sup> Paul Ricoeur, *Philosophie de la volonté*. Le Volontaire et l'Involontaire, Paris, Aubier, 1949, p. 91

<sup>15</sup> Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Éditions de Minuit, Paris, 1998, p. 45.

## I.1 Dans les labyrinthes du Corps : fêlures et déchirements.

La notion de corps convoque de nombreuses sciences, contraignant à adapter les méthodes, les épistémologies, selon l'étude des sensations, des techniques, des consommations ou de l'expression. Cette diversité, des méthodes et des épistémologies, est distinctive de l'objet lui-même. C'est bien parce qu'il est « point frontière » que le corps est au centre de la recherche artistique. Le corps est à la fois réceptacle et acteur face aux normes bientôt enfouies, intériorisées, privatisées, lieu du pulsionnel et du spontané.

L'art corporel et le bio-art incarnent le développement de l'art contemporain en réintroduisant les représentations antérieures avec une nouvelle tension critique, qui exprime notre époque.

Le corps exprime le monde changeant: des conditions matérielles, des manières d'habiter l'espace, d'assurer les échanges. Il exprime les cultures : les modes divers d'éprouver le sensible et de l'utiliser. La plupart de nos gestes sont fabriqués par des normes collectives<sup>16</sup> : manière de marcher, de découvrir l'espace, d'exploiter la dimension ludique et du plaisir, de dormir, de contempler, de méditer, de transformer et d'hybrider le corps.

D'où l'étendue possible de la notion de corps : du monde de la lenteur à celui de la vitesse, du portrait peint à celui de la photographie, des soins individuels à la prévention collective, de la sexualité moralisée à la sexualité psychologisée, du corps de la beauté au corps mécanisé - cyborgs, mutants, transhumanisme - au corps défiguré, du corps médium au corps œuvre, le corps sujet et objet d'art<sup>17</sup>. Comme l'explique Georges Vigarello :

« Le corps, autrement dit, existe dans son enveloppe immédiate comme dans ses références représentatives : logiques « subjectives » elles aussi variables avec la culture des groupes et les moments du temps<sup>18</sup>».

Le corps peut conduire à la conscience avant d'en être l'objet. L'étude du corps et de ses actes peut révéler l'intelligence du mouvement et de l'appréhension de l'espace<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> Mauss, est un des premiers à avoir montré l'importance des normes collectives. Voir : Marcel Mauss, *Les techniques du corps* [1934], in *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1960

<sup>17</sup> Voir : Jean-Jacques Courtine (sous la direction), *Histoire du corps, 3. Les mutations du regard. Le XXe siècle*. Editions du Seuil, Paris, 2006.

<sup>18</sup> Georges Vigarello (sous la direction), *Histoire du corps, I de la Renaissance aux Lumières*, Editions du Seuil, Paris, 2005, p. 8.

<sup>19</sup> Idem, p. 10.



### I.1.1 Le corps à nu : micro explorations et modes de vision

On assiste, dans le XXe siècle et dans les premières décennies du XXIe siècle à la multiplication de nouvelles ressources observationnelles - scientifiques et utilitaires - du corps, qui sont rapidement mises au service de l'art. Ces nouvelles ressources sont au centre de l'investigation scientifique du geste humain pour le rationaliser et en améliorer les performances et au centre de la connaissance des pathologies et des méthodes de soin. La connaissance du corps a une double visée : celle de l'efficacité du geste productif véhiculé par les théories et les pratiques du taylorisme et du fordisme<sup>20</sup>, et celle des maladies, de leurs symptômes et de leurs remèdes. L'art, comme l'a noté Yves Michaud<sup>21</sup>, s'empare de ces nouvelles ressources et développe un double registre : celui de la perfection mécanique - représenté par les recherches du Bauhaus, du Futurisme et du Constructivisme - et celui de la maladie et du stigmate quelle qu'en soit la possible signification symbolique (les tragédies de la guerre, les signes de la déchéance, les annonces de la fin de l'humanité).

Le photographe américain Weegee est le maître, à la fin des années 1920 du reportage photographique et de l'icône tragique à partir du fait divers<sup>22</sup>.

« Face à la mort, Weegee est sans retenue, sans pudeur aucune. Il montre à l'Amérique cette violence qu'elle craint et qui la fascine. Le regard fixe des cadavres démantibulés sur la chaussée. Les "rôtis", ces hommes carbonisés dans leur voiture. Les victimes des incendies qui pleurent leurs proches. Mais surtout, la foule de curieux qui va au crime comme on va au spectacle<sup>23</sup> ».



Figure 5: Weegee, *Dead guy*, 1929.

Source: <https://www.rebelcircus.com/blog/grisly-photos-from-the-godfather-of-crime-scene-photography-murder-is-my-business/6/>

<sup>20</sup> Le taylorisme est l'une des composantes du travail à la chaîne qui a été mis en place dans l'industrie automobile par Henry Ford. (fordisme). Le taylorisme est aussi appelé organisations scientifiques du travail (OST). Source : [www.toupie.org/dictionnaire/Taylorisme.htm](http://www.toupie.org/dictionnaire/Taylorisme.htm).

<sup>21</sup> Yves Michaud, *Visualisations. Le corps et les arts visuels*, in Jean-Jacques Courtine (sous la direction), *Histoire du corps, 3. Les mutations du regard. Le XXe siècle*. Editions du Seuil, Paris, 2006, p. 433.

<sup>22</sup> Weegee, dit Arthur H. Fellig, né en 1899, commence son activité photographique d'actualité en 1927.

<sup>23</sup> « Weegee, le détail qui tue », Première exposition en France pour le photographe du New York de la Grande Dépression, « Le Monde », 20 juin, 2007.



Les rayons X, la photographie, la vidéo - y compris la vidéo d'amateur, jusqu'aux images fournies par les caméras de surveillance et aux moyens d'identification biométrique - ouvrent un nouveau domaine à l'observation. Les domaines de la saisie des silhouettes, des physionomies banales, des visages ordinaires et des gestes anodins, des déplacements du corps, celui aussi de l'auto-observation narcissique ou dépressive, s'affirment.

Dans le domaine de l'exploration interne du corps les changements sont aussi spectaculaires surtout avec les avancées technologiques de la médecine ces dernières années.

Le corps est rendu en partie transparent par la radiographie. Il devient :

« visitable, par la microexploration médicale, avec les sondes miniaturisées, le corps est désormais visible sans invasion grâce au scanner, à l'imagerie par résonance magnétique, à la tomographie par émission de positons. Le voyage à l'intérieur du corps devient possible et on « voit » fonctionner les organes y compris l'organe de la pensée<sup>24</sup> ».

Les techniques perceptives révèlent l'importance des dispositifs : photographiques, cinématographiques, vidéo (caméras et moniteurs couplés), d'exploration interne. Ces dispositifs font voir de nouveaux aspects du corps. Ils sont puissants : ils diffusent des images jusqu'ici rares (images médicales, criminelles, sportives, etc.) Ils deviennent de nouvelles extensions, de nouveaux organes du corps, des prothèses, y compris au sens du corps social : l'appareil photographique, la camera vidéo, d'abord réservé au reporter ou au cinéaste, passent aux mains du touriste et enfin à celle de tout le monde.

« Ce sont des yeux en plus pour voir et se voir. [...] Le voyer et le vu sont constamment en miroir et il n'est quasiment rien qui arrive qui n'ait aussitôt son image<sup>25</sup> ».

Les modes de vision sont renouvelés par le développement de l'appareillage technoscientifique. Ces techniques de visualisation deviennent de plus en plus puissantes et indolores. Elles mettent le corps à nu au sens propre et au sens figuré, y compris son intérieur et au plus intime. Elles traquent, dévoilent et exhibent ce qui était invisible, caché ou secret. Le réel est laissé sans voile ni possibilité de retrait, abandonné à la « pulsion scopique<sup>26</sup> ». Ces images du corps qu'on croit d'abord seulement nouvelles transforment en fait la relation au corps.

### **I.1.2 Cyborg, mutants**

Aujourd'hui l'ingénierie biotechnologique fait réapparaître les mythes de l'homme mécanique du XXe siècle mais sous la forme de l'homme « post-humain<sup>27</sup> ».

Le thème du corps idéal, est au centre des stratégies de communication et de la recherche des plus importants artistes à partir des années 1990. Les médias nous donnent une représentation idéalisée et absolue de la réalité du corps à partir desquels chacun de nous doit élaborer son modèle individuel de style de vie. La recherche constante de la perfection du corps et de l'amélioration de la technologie appliquée à l'acte chirurgical, conduit à un système de recherche spasmodique pour lutter contre l'avancée du temps et pour se conformer aux

---

<sup>24</sup> Yves Michaud, *Visualisations. Le corps et les arts visuels*, in Jean-Jacques Courtine (sous la direction), *Histoire du corps, 3. Les mutations du regard. Le XXe siècle*. Editions du Seuil, Paris, 2006, p. 435.

<sup>25</sup> Idem.

<sup>26</sup> Idem, p. 436.

<sup>27</sup> « Post-humain » est le titre d'une exposition organisé en 1992 à Lausanne, puis au Château de Rivoli, par le commissaire indépendant américain Jeffrey Deitch.

modèles imposés par les médias. La manipulation génétique, des interventions chirurgicales pour l'amélioration de son propre corps, les thérapies anti-âges, sont maintenant des pratiques généralisées.

L'américain Jeffrey Deitch<sup>28</sup> observe qu'il est désormais normal de s'opposer à la Nature pour se réinventer soi-même par la chirurgie esthétique ou à l'incorporation du progrès technologique. La manipulation génétique remet en question les principes de l'évolution naturelle de Darwin, puisque les êtres humains peuvent déterminer de quelle manière ils souhaitent évoluer. Il insiste sur les changements à l'œuvre depuis les années 60-70 et 80 tels que la fin de l'eurocentrisme et du patriarcat, la globalisation en cours, l'éclatement des catégories du genre ou l'interchangeabilité de l'identité, concourant à la modification radicale du sujet. L'univers informatique et le cyberspace entraînent une nouvelle perception de l'espace-temps générant une nouvelle structure de pensée perçue comme irrationnelle. Il souligne enfin que les relations humaines se trouvent à l'avenir hautement mutées par la technologie, et apparaissent plus virtuelles que réelles.<sup>29</sup>

Les greffes, les modifications chirurgicales du sexe, les interventions sur la reproduction, l'amélioration des performances par dopage, les perspectives de modification génétique et le clonage, les interventions « biotech », tout cela laisse entrevoir l'apparition de l'homme mutant, qui comme le note Yves Michaud :

« On implante des artères en plastique, des prothèses de la hanche, on recoud les mains arrachées et on réalise des greffes des parties de visage. On diagnostique les maladies génétiques de l'embryon et on intervient sur elles. La technologie numérique permet de visualiser des phénomènes littéralement invisibles et de guider les gestes du chirurgien. On opère à distance et on diagnostique à distance. Quant aux techniques de numérisation, elles permettent de créer des clones virtuels d'un visage ou d'un corps<sup>30</sup> ».

### **I.1.3 Body Painting**

Dans le travail « Body Painting » j'ai voulu utiliser le corps, lui-même, comme support du corps robotisé. Notre corps pourrait être alimenté comme une machine électrique, ou vice-versa un robot rechargeable et alimenté par des prises peut fonctionner à l'instar du corps humain. En réalisant une prise sur le haut du dos, je montre les modifications qui un jour pourraient devenir une réalité. On tente toujours d'améliorer nos capacités. Peut être un jour serons-nous branchés pour être rechargés par une source d'énergie ? Le body painting que j'ai réalisé, tente d'être réaliste afin que les spectateurs soient choqués. Cette apparition d'un élément technologique sur le corps surprend. La couleur blanche et l'effet de volume veut être un trompe œil très réaliste. Dans l'obscurité le *body painting* blanc ressort davantage. L'impression de voir un robot de dos est renforcée avec les fils électriques qui entourent le corps à l'instar des œuvres de l'artiste Choo San.

---

<sup>28</sup> Jeffrey Deitch est critique, marchand d'art, directeur de musée.

<sup>29</sup> Voir : Benoît Lamy de la Chapelle, « Redéfinir la vie », *Post Human, vingt ans après*, 02, <https://www.zerodeux.fr/essais/post-human/>

<sup>30</sup> Yves Michaud, *Visualisations. Le corps et les arts visuels*, in Jean-Jacques Courtine (sous la direction), *Histoire du corps, 3. Les mutations du regard. Le XXe siècle*. Editions du Seuil, Paris, 2006, p. 440.

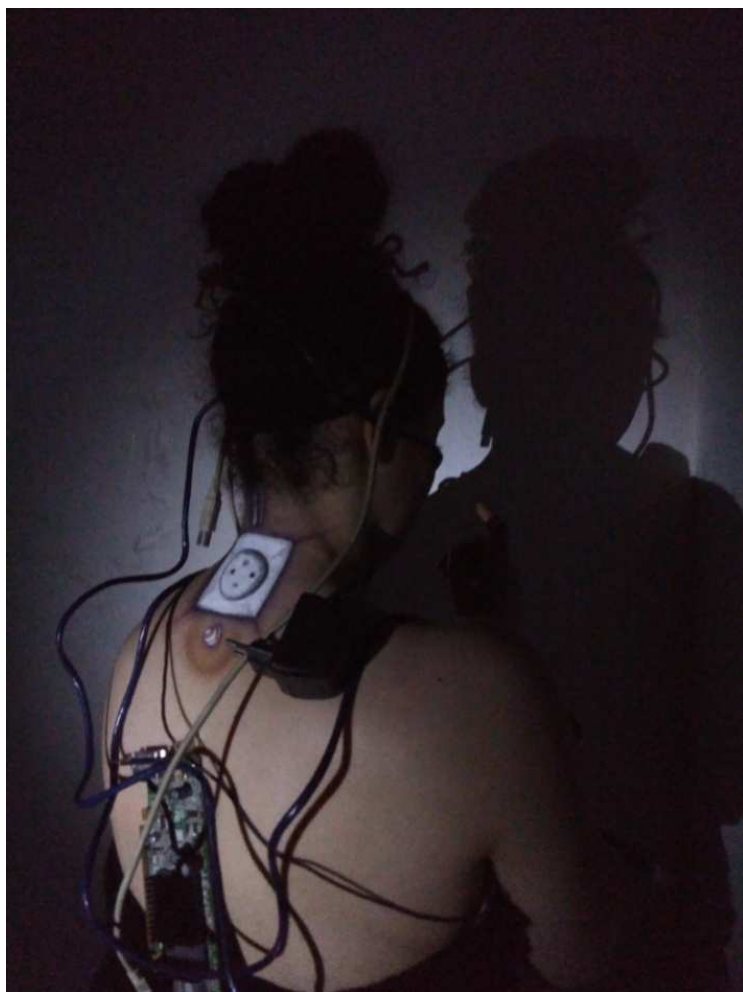


Figure 6: Ersilia Severo, « Body Painting », dans le cadre de l'enseignement : Création personnelle – Professeur Benjamin Sabatier, 2015. Photos de l'auteur.



Figures 7 et 8: Choo San, Body-painting, Tokyo, 2012. Source: <http://www.facenfacts.com/NewsDetails/31588/fasten-ating-works-of-illusion-art-on-human-body.htm>

## I.1.4 Le corps robotisé

Dans mes recherches j'ai travaillé avec différents supports et dispositifs pour m'ouvrir à des moyens d'expression qui peuvent exprimer le devenir du corps avec la robotisation.<sup>31</sup>

Nos avancées technologiques nous permettent actuellement de robotiser un membre du corps ou un organe et plus encore. Le chercheur David Hanson<sup>32</sup> vient de produire un robot humanoïde prénommé Sophia. Ce robot peut reproduire plus de 60 expressions faciales et est capable d'interagir avec les personnes qui lui parlent.<sup>33</sup> Mais la ressemblance peut être inquiétante. La robotisation du corps et les angoisses qu'elle peut engendrer est le thème que je traite dans la première création et le body-painting.

Je me suis inspirée d'une exposition de Zaven Paré<sup>34</sup>, « Mecatronic », que j'ai visité au Centre des Arts numériques d'Enghien les Bains. Paré est un artiste qui utilise la robotique dans les arts visuels. Il crée des sculptures mécaniques, des fragments de machines, construites avec des pièces détachées. J'ai réalisé un buste féminin, ou j'ai intégré des pièces d'ordinateur, des tuyaux, une lumière bleue et un tube à essai, avec du liquide rouge. Cet assemblage de pièces crée une évocation du corps dans lequel s'introduit la dimension robotisée. Le corps devient un hybride entre nature et technologie.

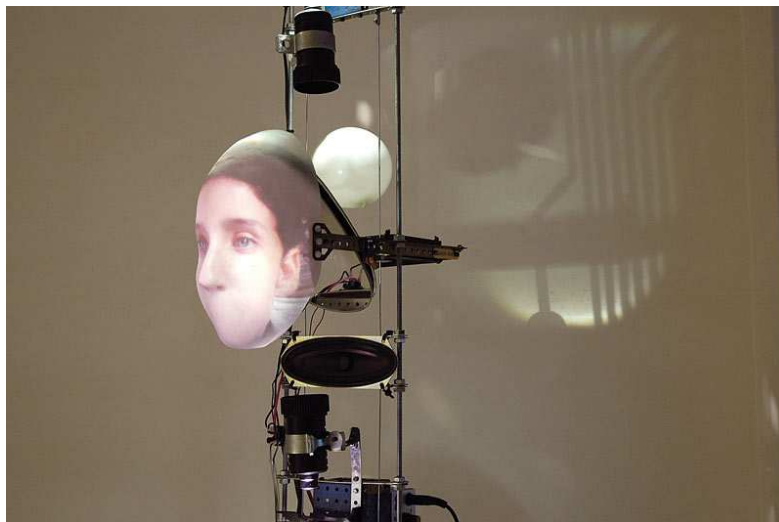


Figure 9 : Zaven Paré, *Lindberg-Flug*, metal et tissus, 2004-2005.  
Source : <https://www.galeriecharlot.com/en/expo/19/Zaven-Pare>

---

<sup>31</sup> J'ai réalisée cet œuvre dans le cadre de l'enseignement : Création personnelle – Professeur Benjamin Sabatier, L3, en 2015.

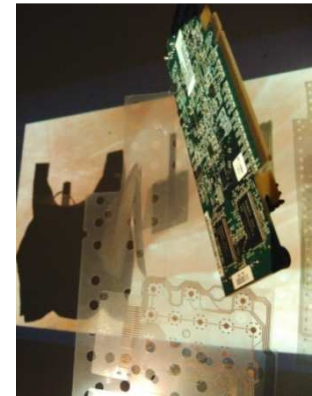
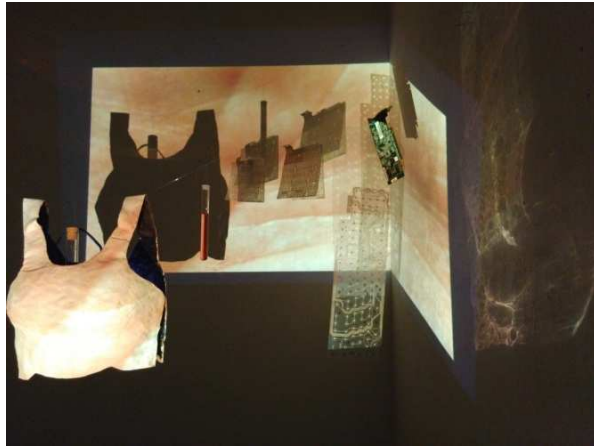
<sup>32</sup> David Hanson est le PDG de Hanson Robotics, qui conçoit des robots humanoïdes pour les besoins des services de santé, de l'éducation et les services clients.  
Source : <https://fr.express.live/2016/03/17/ce-robot-veut-detruire-les-humains/>

<sup>33</sup> [http://www.maxisciences.com/robot/sophia-le-robot-humanoide-ultra-realiste-qui-veut-detruire-les-humains\\_art37505.html](http://www.maxisciences.com/robot/sophia-le-robot-humanoide-ultra-realiste-qui-veut-detruire-les-humains_art37505.html)

<sup>34</sup> Zaven Paré construit les machines qu'il dessine (collections du Ballard Museum of Puppetry / Connecticut et collections du Musée Gadagne / Lyon). Zaven Paré est né à Fort de l'Eau (Algérie) et a grandi dans la région Parisienne. Il a étudié la peinture et la gravure à l'École Nationale Supérieure des Beaux Arts de Paris et le dessin scientifique au Museum National d'Histoire Naturelle. En 1983, il expose sa première installation majeure au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. À Montréal, où il s'est installé en 1986, il a travaillé sur de multiples fronts, dont l'illustration, la peinture et le design.

Source : <http://www.galeriecharlot.com/fr/42/Zaven-Pare>.





Figures 10, 11, 12, 13, 14 : Ersilia Severo , *Installations le corps robotisé*, buste en papier mâché et projections de ma main sur des objets informatiques de récupération. Dans le cadre de l'enseignement : Création personnelle – Professeur Benjamin Sabatier, 2015. Photos de l'auteur.

#### I.1.4 La pollution comme métamorphose

La création « La pollution comme métamorphose » évoque la pollution de notre environnement comme le montrent les photos de l'artiste Alejandro Duran<sup>35</sup>.



Figure 15 : Alejandro Duran, *Transforming a Trashed Landscape*, Photo, 2017. Source : <https://joyeuxmagazine.wordpress.com/2017/05/19/alejandro-duran-dechets-plastique/>

<sup>35</sup> Alejandro Duran, est un artiste new-yorkais qui utilise les déchets pour réaliser de sublimes photographies. :

J'ai créé deux objets : un en verre et matériaux divers, l'autre en bois. Le verre transparent, de forme sphérique, est pollué par plusieurs déchets : bois, papier, taches d'encre noire. Le mélange crée une association indéfinissable, indissociable. Les matériaux deviennent un amalgame qui incorpore tout dans une association indéterminée. L'œuvre en bois - un rameau - a été réalisée en deux parties : la première sculptée et l'autre laissée tel quelle. J'ai assemblé ces deux éléments pour évoquer la métamorphose racontée par Ovide <sup>36</sup> de Daphnée en laurier. Ces deux réalisations veulent s'interroger sur les transformations de l'environnement aujourd'hui : la métamorphose de l'environnement, induite par notre civilisation technologique, est-elle réversible ?



Figures 16, 17, 18, 19, 20, 21 : Ersilia Severo, « La pollution comme métamorphose », dans le cadre de l'enseignement : Création personnelle – Professeur Benjamin Sabatier, 2015. Photos de l'auteur.



Figure 22 : Ersilia Severo, « La pollution comme métamorphose », dans le cadre de l'enseignement : Création personnelle – Professeur Benjamin Sabatier, 2015. Photos de l'auteur.

<sup>36</sup> Les *Métamorphoses* sont un long poème épique latin d'Ovide, dont la composition débute probablement en l'an 1. L'œuvre comprend 15 livres (près de douze mille vers) et décrit la naissance et l'histoire du monde gréco-romain jusqu'à l'époque de l'empereur Auguste.

Source : [https://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9tamorphoses\\_\(Ovide\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9tamorphoses_(Ovide)).

### I.1.6 Post-humain, inhumain : Matthew Barney

Le corps est manipulé. Nous savons que nos corps ne sont plus exactement les mêmes. Nous ne connaissons plus les limites, ce qui est possible, ce qui est licite ce que nous pouvons changer sans changer notre identité.

Certain artistes comme Matthew Barney<sup>37</sup> proposent sur des images virtuelles des êtres mutants. Dans la vidéo produite à vingt ans, *Drawing Restraint* (« dessin sous stress »), l'artiste grimpe aux murs du studio, essayant de combattre la force de traction en tirant un bandeau qui le lie au sol. Ainsi Barney a continué une recherche dans laquelle l'artiste-performer augmentera de plus en plus les défis. Pour lui et pour ceux qui regardent ses films. Jusqu'au *Cremaster Cycle* (en cinq parties : 1994-2002), où Barney transforme le corps en un champ de bataille : devient magicien géant à la face gonflée, homme-bélier, diva. Il subit des interventions chirurgicales. Pour Barney son travail est comme un hôte dans un corps hospitalier. Une fois que le corps hospitalier a été occupé l'œuvre peut prendre toutes les formes possibles.



Figure 23: Matthew Barney, *Cremaster-cycle* via guardian, 1042x625. 1994-2002  
Source: <http://www.faena.com/aleph/articles/matthew-barney-maker-of-textures-maker-of-myths/>

L'artiste mélange, dans les images, des légendes celtiques, des rites maçonniques et des éléments religieux de la culture pop avec ses obsessions personnelles. Barney construit :

« une mythologie personnelle des hommes, des machines, des créatures fantastiques de la sexualité polymorphe, où le corps et le code génétique sont en constante évolution. Ses héros doivent affronter des épreuves impossibles dans un monde apocalyptique régit par des lois impénétrables et écrasantes. L'humain devient post-humain<sup>38</sup> ».

Le projet spectaculaire «Drawing Restraint» - objet né lors de performances délirantes - est devenu le fil conducteur de ces exploits immortalisés et composés de vidéos, de dessins, de sculptures monumentales ou de photographies.

<sup>37</sup> Né en 1967 à San Francisco, Barney est un athlète talentueux et un médecin raté qui commence sa carrière d'artiste comme étudiant en art à Yale.

<sup>38</sup> Dario Pappalardo, *Matthew Barney: "L'arte è una battaglia con il corpo"*, in "Repubblica", 29 janvier 2016.

Les innovations technologiques, les transformations socio-économiques et les nouvelles connaissances acquises en neurologie nous obligent à repenser les éléments qui définissent ce qui est humain et nous contraignent à nous définir de nouveau sous la forme de l'inhumain.

S'il est certain que les conditions humaines et non-humaines actuelles, où qu'elles se situent sur le globe, sont préoccupantes, voir dramatiques, il convient également de rendre compte des théories critiques d'une école de pensée post-humaniste, convaincue que l'avenir post-humain peut être abordé de façon positive. Le « cyborg » peut être une métaphore pour une nouvelle humanité, une alternative constructive à l'humanisme raciste, homophobe et anthropocentriste en place.

Donna Haraway<sup>39</sup>, dès 1991, envisage spécifiquement cette vision parce que le « cyborg » est sans origine, sans racine et libre de se réinventer à loisir après critiques et ainsi, d'améliorer la condition humaine :

« Un monde cyborg pourrait être fondé sur une vie sociale et des réalités corporelles dans lesquelles les gens ne craignent ni leurs relations avec les animaux et les machines, ni la fragmentation permanente de leur identité, ni leurs sentiments contradictoires<sup>40</sup> ».

N. K. Hayles<sup>41</sup> en contrepied des discours pessimistes largement répandus, montre dans les transformations actuelles l'émergence de nouvelles formes de cultures, inédites et passionnantes, impliquant de nouveaux régimes d'attention (appareillée), de nouveaux modes de création (collective) et de nouvelles visualisations du monde (multidimensionnelles).

Hayles perçoit dans le post-humanisme « une perspective stimulante pour se débarrasser des vieux carcans et pour penser d'une nouvelle manière ce que signifie être humain.

La présence du corps ou l'*embodiment* (ou cognition incarnée) étant, selon sa thèse, inévitable dans un monde cybernétique. L'*embodiment* est un concept issu de la psychologie cognitive. Il fait référence aux pensées (cognition), aux sentiments (émotion) et aux comportements (corps) basés sur nos expériences sensorielles et sur nos positions corporelles. L'avenir post-humain ne peut donc comporter aucune menace taxant d'inutile le corps humain.

En outre, le développement d'une « nouvelle morale » préconisé dans « Post Human » apparaît chez Rosi Braidotti<sup>42</sup> qui soutient que :

«L'imagination éthique est bien présente chez le sujet post-humain, sous la forme d'une relationnalité ontologique. Une éthique viable pour les sujets multiples repose sur un sens élargi des interconnexions entre soi et autrui, incluant le non-humain ou les autres habitants de la planète, en se débarrassant d'une part de l'individualisme autocentré et d'autre part, des barrières de la négativité<sup>43</sup> ».

---

<sup>39</sup> Donna J. Haraway, née le 6 septembre 1944 à Denver au Colorado, est professeure émérite au département de sciences humaines de l'université de Californie à Santa Cruz, où elle était titulaire de la chaire d'histoire de la conscience et des études féministes. Elle est l'autrice de plusieurs livres sur la biologie et le féminisme. Elle est l'une des pionnières du cyber féminisme.

<sup>40</sup> D. Haraway, « A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century », dans Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature, Routledge, New York, 1991, p. 295.

<sup>41</sup> Katherine Hayles est une des plus importantes théoriciennes du post-human. Elle est professeure à University of California, Los Angeles.

<sup>42</sup> Rosi Braidotti (née le 28 septembre 1954) est une philosophe contemporaine et une théoricienne du féminisme. Elle est née en Italie et a grandi en Australie. Elle a enseigné à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne et a été influencé par la pensée de : Gilles Deleuze, Donna Haraway, Michel Foucault, Luce Irigaray.

<sup>43</sup> R. Braidotti, *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge, 2013, p. 190.



### I.1.7 Exhibition de l'intime

Les limites entre public et privé se déplacent de manière accélérée et on assiste à la substitution de l'intime au privé. Dans la signification traditionnelle le privé est conceptuellement lié, et parfois contraposé, à la dimension publique. Le privé ne peut devenir public qu'à travers des transgressions scandaleuses ou des aménagements juridiques réfléchis et négociés.

Mais quand le privé en vient à être pensé sous la catégorie de l'intime, il n'y a plus de frontières. C'est tout ou rien : il se cache ou bien s'exhibe. Quand il s'exhibe, son apparition est juste un autre spectacle, ce spectacle auquel s'appuient des moyens de visions omniprésents et omnipotentes.

Le sociologue et historien Richard Sennett<sup>44</sup> a pour sa part, diagnostiqué la fin de l'homme public. Après avoir été l'origine du modernisme artistique sous la forme du scandale (Courbet, Baudelaire, Manet), après avoir été la marque de la transgression antibourgeoise (chez le surréaliste notamment) l'intime se retrouve dédouané et banalisé dans l'art comme dans la société : il devient une forme de l'art, celle de l'exhibition de l'intime.



Figure 24 : Ersilia Severo et Celia Roulet, *Exposition de soi(e)*, 2018, 2<sup>e</sup> Prix des artistes de demain, Ville de Rosny sur Seine, 30 mars -15 avril 2018. Photo de l'auteure.

---

<sup>44</sup> Richard Sennett, *The Fall of Public Man*, New York, W.W. Norton, 1974, trad. fr.: *Les tyrannies de l'intime*, Editions du Seuil, Paris, 1979.

### I.1.8 Le corps : medium et œuvre

L'artiste comme corps et comme vie est resté longtemps absent, invisible, marginal ou au plus, caché de manière ésotérique dans l'œuvre :

« Le corps de l'artiste restait en deçà de l'œuvre et en dehors d'elle. Il pouvait en être le thème, jamais le matériau lui-même, et il n'apparaissait pas comme le corps producteur qu'il est <sup>45</sup> ».

Les avant-gardes artistiques du XXe siècle abordent simultanément et radicalement tous les aspects de la présence de l'artiste. Elles seront ensuite exploitées, prolongée, élaborée, surélaborée, tout au long du siècle<sup>46</sup>. La dépense gestuelle passe avant l'œuvre achevée. Il se produit aussi un développement considérable des pratiques corporelles entre expressionnisme et néo-dadaïsme qui prendront le nom de body-art, de fusion de la poésie, (Fluxus) de la chorégraphie (Cummingham, Brown, Rainer) et de la musique (Cage) dans des œuvre qui relèvent plus de la performance que de l'objet durable.

Les dispositifs de vision sont devenus omniprésents et invasifs et ils ne laissent plus rien « hors visibilité ». Il n'y a plus rien de caché. Le corps est un objet de recherche pour s'appréhender comme soi, se gérer, se manipuler, se transformer, se dépasser comme personne ou individu parmi les autres, que ce soit par chirurgie, thérapies, ou drogues.

Il ne s'agit pas de représentations nouvelles du corps. Il n'y a plus de représentation. Il s'agit d'images qui nous mettent brutalement en face d'une réalité nue, que nous ne parvenons plus à nous approprier car les dimensions métaphoriques et symboliques dans notre société sont éclipsées, comme le dit bien Yves Michaud :

« Le face-à-face avec soi est devenu un face-à-face avec un corps par rapport auquel nous ne pouvons prendre nulle distance [...] le corps est devenu plus important que notre âme - il est devenu plus important que notre vie<sup>47</sup> ».

Le corps devient omniprésent. Le corps est pris par l'art comme objet. Quand il ne le montre pas il l'utilise sous l'espèce du corps de l'artiste producteur et performer, devenu lui-même œuvre et bien plus que créateur d'œuvres.

L'expérience de l'enseignement de M2 « Interface » dirigé par Richard Conte, et avec Jean Da Silva professeurs, à laquelle j'ai participé en 2018, m'a permis de travailler sur le sujet du « corps en tant que forme d'expression ». Les dynamiques de l'échange entre le modèle et les photographes<sup>48</sup>, sont interrogées à l'aune d'un possible processus de libération du modèle. La méthode du « chemin de faire », suppose que - à partir de ma pratique artistique - je mets en scène le modèle pour qu'il puisse exprimer sa totale liberté.

---

<sup>45</sup> Yves Michaud, *Visualisations. Le corps et les arts visuels*, in Jean-Jacques Courtine (sous la direction), *Histoire du corps, 3. Les mutations du regard. Le XXe siècle*. Editions du Seuil, Paris, 2006, p. 446.

<sup>46</sup> Scénographie, pratique de la poésie phonétique, chorégraphie, costume, mode : l'art - des avant-gardes russes, des futuristes, de Dada - investit les personnes et leurs gestes, leur voix, leurs vêtements. L'expressionnisme a une suite importante : il s'enrichit de l'automatisme surréaliste et de l'appel à l'inconscient, des arts primitifs, et à partir des années 1940 les expressionnistes abstraits américains commencent à penser la peinture comme une action, même si leur démarche n'est pas uniquement existentielle mais aussi recherche d'une mémoire collective et des symboles du mythe.

<sup>47</sup> Yves Michaud, *Visualisations. Le corps et les arts visuels*, in Jean-Jacques Courtine (sous la direction), *Histoire du corps, 3. Les mutations du regard. Le XXe siècle*. Editions du Seuil, Paris, 2006, p. 451.

<sup>48</sup> Intervenant, Paul Armand Gette, *La liberté du modèle*, exposition de Paul Armand Gette. Conférence à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne, Arts Plastiques du 27 septembre 2017.

Je me suis inspirée de l'œuvre de Paul Armand Gette<sup>49</sup> car son exposition sur la libération du modèle m'a interrogée, intriguée et dans un certain sens m'a perturbée. Quel est le lien subtil qui s'établit entre l'artiste et le modèle dans ce moment particulier de la création artistique qu'est la photo ? Il s'agit d'un moment instantané. Le médium est le corps. Il s'agit d'un lien basé sur l'immédiateté du geste, du mouvement de l'expression corporelle. J'ai choisi de travailler sur le sujet de la « libération » du modèle qu'il s'agit d'une femme ou d'un homme. Je voulais tenter l'expérience de mettre un modèle féminin face à **une** photographe et puis face à **un** photographe pour comprendre s'il y a une différence et ainsi saisir les degrés de liberté, et de contrainte, respectives.

Comment le modèle se « libère » ? Quel est le processus de la libération du modèle ?

Il s'agit de déchiffrer si un modèle femme a une plus grande liberté face à une photographe ou à un photographe. Et de chercher à comprendre le même processus pour le modèle masculin. J'ai organisé plusieurs *shooting* dans des espaces différents mais avec un même décor de cylindres de soie, pour que les modèles puissent jouer avec les transparences du tissu. J'ai fait en sorte que le modèle n'ait aucune contrainte, juste faire ce qu'il veut. J'ai pu collaborer avec trois photographes, une femme et deux hommes puis six modèles, trois filles et trois garçons, chacun avec plus ou moins d'expérience dans la photo.

Le travail s'est concrétisé par deux modalités principales : les discours et les gestes.



Figure 25 : Ersilia Severo, *Le processus de libération du modèle*, 2018, Création & Plasticités Contemporaines. Modèle Baptiste Joet, photo : Alexandra Boucherifi.

Ces deux modes de communication sont présentés sous forme de projections de vidéos sur les cylindres de soie, de jeux de transparence, de déformations des corps et des gestes, accompagnés par les commentaires des modèles et des photographes. Ces réflexions montrent que les modèles filles sont d'accord sur des points mais se contredisent sur « La limite de leur libération » que ce soit un ou une photographe. Les modèles garçons se libèrent plus

---

<sup>49</sup> Paul Armand Gette, *La liberté du modèle*, exposition de Paul Armand Gette.

facilement (se mettre torse nu) et ils ne voient aucune différence entre un photographe et une photographe. La relation et l'échange entre le photographe et le modèle est le point essentiel du sujet : nous passons d'un cylindre à l'autre, du geste à la parole. « Le chemin de faire » est présent grâce aux vidéos de *back stage* projetées, et aux évolutions des réflexions des modèles et des photographes. Ces derniers sont des artistes qui amènent à une libération des modèles grâce à leur approche et leur prise de distance. Les déformations des images essayent de problématiser davantage ces questions invitant le spectateur à reconstruire la relation entre les discours et les actions, entre le dire et le faire.

### I.1.9 Intervalles et transition : Loris Gréaud.

La notion d'intervalle me questionne parce qu'il revêt une dimension particulière : elle désigne une suspension, une interruption au cours d'un continuum : d'un jeu, d'une action, d'une danse, etc. C'est un entracte, un interlude : une situation intermédiaire. L'intervalle est un écart, une transition, une distance spatio-temporelle, qui sépare un lieu, un point, un objet d'un autre. L'intervalle est ainsi un espace vide ou un laps de temps déterminé.<sup>50</sup>

Cet état de transition peut être rapproché aux expériences de la modernité, c'est-à-dire aux souhaits des individus « d'avoir plusieurs vies dans une seule » et de disposer de procédés de réversibilité dans leur parcours de vie.<sup>51</sup>

Pour Loris Gréaud l'endroit véritable de l'œuvre est la transition : l'intervalle qui se crée entre la pensée et la formalisation de l'œuvre. Ce passage, ou plutôt cet aller-retour permanent qui réside entre l'idée et la réalisation, entre le programme et sa trajectoire, est pour Loris Gréaud l'endroit véritable de la pratique artistique. C'est à ce titre que ces œuvres embrassent l'espace comme un paysage global, un *incubateur* au sein duquel de multiples propositions interagissent. Ce dispositif apparemment nébuleux, est la matrice paradoxale de l'exposition<sup>52</sup> et des futurs développements de l'œuvre "Ladi Rogeurs". Pensée comme un canevas, l'exposition :

« [...] laisse apercevoir le souffle pétrifié d'explosions, la lueur de paysages opioïdes, les stigmates de lieux irrésolus, l'agitation nerveuse d'une arborescence-machine dont le langage semble inaccessible ou encore la voix plurale d'un maître de Khöömei<sup>53</sup> qui résonne en échos avec le chant d'étoiles mortes<sup>54</sup> ».

---

<sup>50</sup> <http://www.cnrtl.fr/definition/intervalle>.

<sup>51</sup> Olivier Mazade, Anne-Claude Hinault, *Avant -propos*, Sociologies pratiques, n°28, 2014/1, p. 2.

<sup>52</sup> Loris Gréaud, *Ladi Rogeurs*, Galerie Max Hetzler, 57, rue du Temple, Paris, 10 Février – 31 Mars 2018. Cette exposition vient clôturer la trilogie entamée en 2008 avec « Cellar Door » (2008–2011) et « The Unplayed Notes » (2012–2017) et voyagera par la suite à l'international jusqu'en 2020.

En 2004, Loris Gréaud crée avec les architectes Marc Dölger et Damien Ziakovic, DGZ Research, studio de production pluridisciplinaire permettant la réalisation de projets « utopiques », en charge du design, de l'architecture et de la maîtrise d'œuvre de l'exposition Cellar Door.

<sup>53</sup> Le Khöömei est une forme de chant originaire de l'Ouest de la Mongolie, dans les montagnes de l'Altaï. Le chanteur imite des sons de la nature, en émettant simultanément deux sons vocaux distincts : un bourdon continu sur lequel se superpose une mélodie d'harmoniques. Le Khöömei, qui signifie littéralement pharynx, passe pour s'être inspiré des oiseaux dont les esprits tiennent une place centrale dans les pratiques chamaniques. Le Khöömei est inscrit en 2010 sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité. Source : <https://ich.unesco.org/fr>.

<sup>54</sup> <https://www.maxhetzler.com/exhibitions/loris-greud-ladi-rogeurs-2018/press-fr/>

L'installation *The Unplayed Notes Factory* sur l'île de Murano, à Venise a été réalisée par Loris Gréaud à l'occasion de la 57e Biennale de Venise, en 2017. J'ai pu visiter cette exposition et découvrir l'espace façonné par Gréaud, une verrerie désaffectée transformée en tableau vivant. L'installation est en mouvement, engendré par le rythme des fours qui brûlent, des volumes en verre qui se figent, se brisent, des nuages de fumée qui se dissipent, les lumières qui changent d'intensité. Cette usine qui ressemble à un rêve, ou plus à un cauchemar, dérive avant de s'éteindre à jamais. *The Unplayed Notes Factory* est une œuvre qui demande au spectateur de se déplacer et de déployer ses talents d'explorateur. L'installation de verre est immersive mais aussi performative. En levant les yeux au plafond, les verres transforment le lieu en grotte, ce plafond est composé d'un peu plus de 1000 pièces en verre soufflé. Chaque pièce se compose de nébuleuse de verre.

« Chacune d'elle est unique car elle est soufflée dans un moule en bois tapissé d'argile, déformé à chaque soufflage. Un verre d'autant plus unique qu'il est issu de sable en provenance de sabliers usagers. Loris Gréaud voulait en effet du sable sur lequel des hommes ont projeté du temps qu'il entend ainsi « cristalliser <sup>55</sup> ».



Figure 26: Loris Gréaud, *The Unplayed Notes Factory*, Murano, Venise 2017.  
Source: doan 514, <http://www.flickrriver.com/photos/tags/lorigreaud/interesting/>

Dans le chahut d'un atelier, un maître-verrier et ses deux assistants soufflent des formes. Sitôt prêtes, ces bulles de verre sont accrochées à un système de suspension aérien, avant d'être, pour certaines d'entre elles, de manière aléatoire, irrémédiablement brisées. Une transition, le processus de production/destruction se crée, une distance spatio-temporelle entre les objets et leur composition/décomposition. Les morceaux de verre, balayés par les assistants sont récupérés et immédiatement remis dans le fourneau pour, à nouveau, être soufflés sous forme

---

<sup>55</sup> <https://blogs.mediapart.fr/emilie-durand/blog/040717/biennale-de-venise-murano-loris-greaud-vitrifie-le-temps>.



de verre. La revitalisation de l'endroit<sup>56</sup>. *The Unplayed Notes Factory*, émerge lentement des flots pour dessiner à l'horizon de la lagune l'ombre d'un vaisseau fantôme, une interruption au cours d'un continuum, dans lequel le temps et l'espace semblent se suspendre.

### I.1.10 Déformations et déchirures : Alberto Burri

Beaucoup d'artistes ont travaillé autour de la capacité cognitive de l'image déformée. Parmi eux j'ai eu l'occasion de connaître, lors de mes voyages en Ombrie, au centre de l'Italie, l'œuvre de l'artiste Alberto Burri (1915-1995) à la Fondazione Burri située à Città di Castello.<sup>57</sup> Ces œuvres, les matériaux, les couleurs m'ont beaucoup impressionnée et passionnée par leur aspect matérielle - « la matière est mémoire », rappelle Henri Bergson. Médecin militaire pendant la Seconde guerre mondiale, Burri montre dans ses œuvres les points de suture, les déchirements de la chair, les blessures qui l'avaient marqué pendant les années de la guerre. Il joint le corps déchiré, les souffrances de la vie et un sens aigu de la géométrie à travers la matière. Les sacs (« I sacchi ») sont une série d'œuvres sur la déformation et les déchirures

Ce qui frappe immédiatement dans l'œuvre de Burri est la qualité « pauvre » et humble des sacs. D'un état initial dans lequel la toile de jute avait un aspect régulier et uniforme des choses nouvelles on arrive à une déformation et articulation de la matière qui nous suggère une profonde histoire vécue. Ce sont le restant matériel d'actions humaines vécues et maintenant éteintes. Histoires qui semblent narrer les efforts, les travaux humbles, la misère, les douleurs.



Figure 27: à gauche Alberto Burri, *Sacco*, 1953. Fondazione Burri, Città di Castello. Photo de l'auteure.

Figure 28 : à droite Alberto Burri, *Rosso plastica*, 1962, plastica,acrilico, combustion su cellotex. Fondazione Burri, Città di Castello. Photo de l'auteure.

C'est à partir de 1961 qu'apparaissent à la fois les « Plastiche » et les « Combustioni plastiche ». Burri a réalisé les premières œuvres brûlées en 1953-1954. «Combustioni» ce sont des reliquats de papiers brûlés, eux-mêmes collés sur papier. Les brûlures ont alors une valeur ornementale. L'artiste travaille avec différents matériaux en usant un chalumeau qu'il

<sup>56</sup> <https://blogs.mediapart.fr/emilie-durand/blog/040717/biennale-de-venise-murano-loris-greud-vitrifie-le-temps>

<sup>57</sup> À Palazzo Albizzini dans la ville de Città di Castello (Ombrie) depuis 1981 est exposée en permanence une collection de magnifiques œuvres de Burri. En 1989 la Fondazione Palazzo Albizzini acquiert les « Ex Seccatoi du Tabac », complexe de halles industrielles destinées jusqu'aux années soixante au séchage du tabac. Dans ce lieu sont exposées les œuvres de Burri de très grand format.

applique non seulement sur le bois, le fer mais aussi sur les matières plastiques, qui se délitent en conservant les traces du feu. Burri (le premier parmi les peintres) découvre l'extraordinaire potentialité de la déformation par le feu. Et il entame ainsi le long et complexe cycle des « Combustions », dans lesquelles il utilise la flamme osidique pour modifier, modeler et « martyriser », avec des brûlures, déformations et « cratères » des surfaces de plastique blanches, rouges, noires et transparentes.

Un type d'intervention mis en acte en partie même avec le bois. Le feu devient ainsi, pour la première fois, avec sa charge de tension vitale et tragique, un moyen expressif primaire pour faire de la « peinture ». La flamme osidique est utilisée même pour réaliser (de 1957/58) les « Fers » qui se configurent comme une sorte de bas-reliefs constitués de feuilles de fer et soudées pour former des assemblages avec des valences plastiques, dérivées des tons brunis et des reflets variés des surfaces métalliques.

La manière de fondre le plastique et de le trouser m'a donné envie de travailler avec cette nouvelle matière. La série d'œuvres « Combustions » de Burri (1955), que j'ai pu voir exposée à Città di Castello, m'a amenée à utiliser le plastique en le chauffant et en le trouant grâce à la chaleur. L'usure de la « vie », qui marque les matériaux, est une énergie qui a une valeur primordiale, le feu, qui accélère la déformation et la corrosion de la matière.

## **I.2 L'identité à l'âge électronique : Catherine Ikam**

A partir de l'art numérique - que j'ai découvert dans les expositions de nombreux artistes<sup>58</sup> au Centre des Arts d'Enghien les Bains - j'ai été amenée à réfléchir sur le rôle de l'interactivité dans une œuvre d'art. J'ai introduit dans mes installations suspendues le spectateur comme une force motrice de l'œuvre, qui s'observe, et participe de manière active en se transformant. Grâce aux expériences d'intégration du spectateur développées par l'art numérique ma pratique des installations s'est enrichie et m'a permis de faire émerger plusieurs idées : l'aspect interactif de l'œuvre, l'observation de soi-même et de ce qui nous entoure, les dispositifs immersifs et notamment la question de la suspension et des jeux de lumière.

Je me suis inspiré des œuvres de Catherine Ikam. Le concept de l'identité à l'âge électronique est au centre de la recherche de cette artiste. Notamment dans des œuvres telles que *Faces*<sup>59</sup>. le spectateur peut voir son visage et le modifier. Elle travaille depuis 1980 particulièrement sur les thèmes de l'identité et de l'apparence, du vivant et de l'artificiel, de l'humain et du modèle. Avec *Fragments d'un Archétype* et *Identité III*, œuvre de 1980, exposée au Musée National d'Art Moderne du Centre Georges Pompidou, elle introduit la fragmentation dans les installations vidéo.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> Je réside depuis 2003 à Enghien les Bains. Depuis les années 2010, j'ai pu visiter plusieurs expositions et aussi participer en qualité de médiatrice aux « Bains numériques » - initiative qui se tient tous les deux ans, depuis 2008 - du Centre des Arts d'Enghien les Bains..

<sup>59</sup> Catherine Ikam & Louis Fléri, *Faces*, décembre 2016, installation dans laquelle un visage se fragmente en des milliers d'éléments: il n'a pas d'épaisseur. Fluide, il surgit d'un trou noir, fait face au spectateur avant de se disloquer, laissant place à un autre visage.

<sup>60</sup> Réputée comme l'une des artistes pionniers dans le domaine des nouvelles technologies numériques en Europe, elle collabore avec Louis Fléri, journaliste indépendant spécialisé dans les nouvelles images. Il est

En 2018 ses œuvres sont présentées au Grand Palais de l'exposition « Artistes & Robots », et aux « Bains numériques » à Enghien les Bains. Ici elle présente des installations vidéo-génératives (*Visages en nuages de points*). Le visage est manipulé à l'infini et décuplé grâce aux techniques numériques : le visage devient un paysage. Réalisé à partir de la technologie des « points cloud data » un nuage de données permet informatiquement de modéliser une surface en trois dimensions et la retranscrire en un grand nombre de points. Ces relevés de points sont particulièrement instables car créés par un mouvement d'attraction :

« [...] entre un million de particules en fonction d'un certain nombre de paramètres aléatoires ou interactifs qui changent constamment ; ces visages en 3D s'assemblent et se désassemblent en temps réel se précisent puis se désagrègent dans un jeu de surgissement et de disparition<sup>61</sup> ».



Figure 29 : Catherine Ikam, *Faces*, Centre des Arts d'Enghien les bains, « Bains numériques » juin 2018, Installations vidéo-génératives (*Visages en nuages de points*). Photo de l'auteure.

Ce mode de manipulation du visage - et de l'identité - m'a interpellé et m'a poussé vers des recherches qui interrogent les nouvelles formes de représentations issues de l'art numérique.

### **I.2.1 De la représentation à la simulation. Florian Schonerstedt, Ugo Louche.**

Au tournant du XX<sup>ème</sup> siècle, la technique photographique permet l'expression parfaite de cette « représentation figurative » amenant les artistes vers un art abstrait. Comme le note Joëlle Morosoli :

---

devenu producteur audiovisuel en 1987 et a réalisé plusieurs vidéogrammes dans le domaine de l'art contemporain. Il a obtenu le grand Prix IMA- GINA catégorie Art en 1992). <http://festival2015.videofomes.com/expos-2015/faces/>

<sup>61</sup> Calendrier du centre des arts 2016, Présentation de l'installation 21 juillet 2016- 11 décembre 2016, Centre des Arts, Enghien les Bains, p.14.



« Les images issues des nouvelles technologies créent l'illusion perspectiviste tout en délaissant le mode de représentation issu des techniques de la perspective du Quattrocento pour ériger un nouveau système, celui de la simulation. »<sup>62</sup>

Un nouvel ordre visuel apparaît qui n'est plus fondé sur la notion de représentation mais sur la notion de simulation :

« Les images ne sont plus une trace d'un objet réel laissée sur un support mais le résultat d'un calcul mathématique qui lui, peut être métamorphosé à l'infini. Ces images numériques sont par définition diamorphiques (entre deux formes), utopiques (sans lieu propre), achronique (sans temps propre, et donc imprésentables), sans identité fixe ni permanente, sans auteur unique ni définitif ». <sup>63</sup>

Les images numériques sont à la fois analogiques, (c'est-à-dire, à partir d'un film, une vidéo, une photographie, etc., puis numérisées par la suite), et mathématiques, (c'est-à-dire créées par calcul mathématique) permettant de mixer deux modes, celui de la représentation, et celui de la simulation. Cela permet d'augmenter ainsi le pouvoir d'hybridation de l'image. Comme dans l'œuvre *les feuilles de l'arbre qui n'existe pas*, l'artiste Florian Schonerstedt en collaboration scientifique avec Romain Trachel, crée un cabinet de curiosité et un laboratoire, des feuilles qui sont répertoriées sous la forme d'un herbier en vue d'alimenter une base de données, recréant une nature artificielle et les feuilles d'un arbre qui n'existe pas.

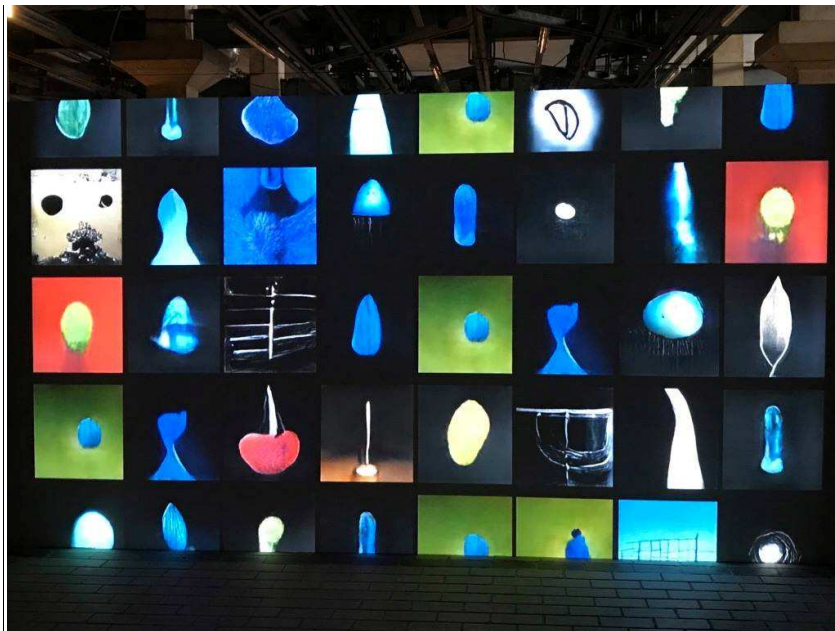


Figure 30 : Florian Schonerstedt, collaboration scientifique Romain Trachel, *Les feuilles de l'arbre qui n'existe pas*, production MOVIMENTA 2017, (concours de L'ECLAT, Ironova, IBM), Ville de Nice. Photo de l'auteure.

<sup>62</sup> Joëlle Morosoli, *L'installation mouvement, une esthétique de la violence*, Edition d'art Le Sabord, Canada, 2007, p.176.

<sup>63</sup> Edmond Couchot, *La technologie dans l'art.*, Editions Jacqueline Chambon, Nimès, 2002, p.224. Voir aussi : Edmond Couchot, *Image, De l'optique au numérique*, Hermès, Paris, 1988.

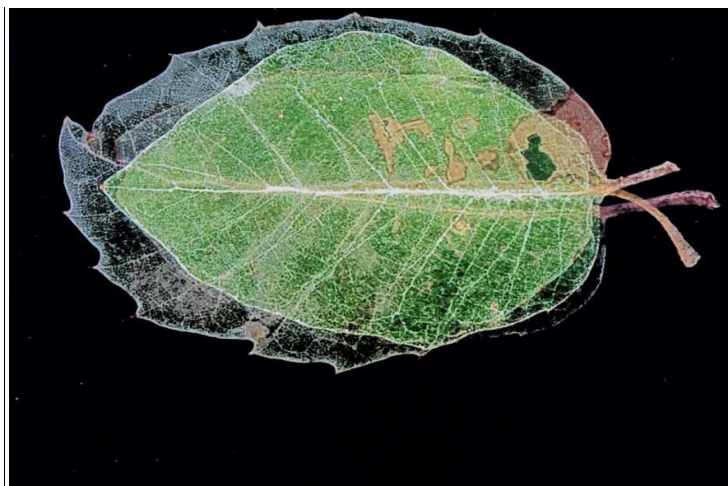


Figure 31 : Florian Schonerstedt, collaboration scientifique Romain Trachel, *Les feuilles de l'arbre qui n'existe pas*, les Bains numériques, (compétition : prix Arts Visuels des Bains numériques 2018), Ville d'Enghien les Bains. Photo de l'auteur.

« Les images animées restituent des collectes en milieu naturel de feuilles qui viennent "nourrir" l'intelligence artificielle. [...] Le projet reste celui d'un botaniste en herbe où l'imagination de nouvelles formes devient ensuite possible. Ce recensement de feuilles est ensuite scanné et vient alimenter une base de données dans laquelle l'intelligence artificielle vient puiser ses ressources pour calculer en temps réel une nature 2.0. »<sup>64</sup>

Selon Edmond Couchot trois caractéristiques de l'image numérique concernent sa morphogénèse (façon de ce générer) et sa distribution (sa manière d'être transmise ou reçue) ; elle est matrice ; elle est interactive, elle est générée par du langage. Les trois propriétés font de l'image numérique quelque chose de différent de tout ce que l'image a été jusqu'à nos jours, une autre façon de voir les images. Par la suite Edmond Couchot caractérise « l'image de synthèse en la définissant à travers trois mots clés du langage numérique : la simulation, l'hybridation, l'interactivité ou le mode dialogique. »<sup>65</sup>

### I.2.2 Interactivité et feedback

Ce qui m'intéresse particulièrement dans les images numériques, c'est l'interactivité : elle est générée par du langage, celui de l'algèbre et du calcul. L'interactivité est apparue vers 1968, elle a pour but de mettre une réaction de la machine, introduisant un mode de dialogue entre l'observateur et l'auteur. C'est « faire participer le spectateur à l'élaboration même des œuvres, sur le mode de *feedback* cybernétique, modifiant ainsi autant de statut de l'œuvre que celui de l'auteur. »<sup>66</sup>

<sup>64</sup> <http://www.cda95.fr/fr/bains-numeriques-10e-edition/les-feuilles-de-larbre-qui-nexiste-pas-florian-schonerstedt-romain>

<sup>65</sup> Joëlle Morosoli, *L'installation mouvement, une esthétique de la violence*, Edition d'art Le Sabord, Canada, 2007, p.177.

<sup>66</sup> Edmond Couchot, *La technologie dans l'art.*, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 2002, p.84.

Paquette Guy, nous apprend que le mot *feedback* est entré dans la terminologie scientifique grâce à N. Wiener en 1950, dans le premier ouvrage consacré à la cybernétique. Le *feedback* y est défini comme étant un processus permettant le contrôle d'un système (mécanique, physiologique, social) en l'informant des résultats de son action. Il s'agit d'une notion clef de la cybernétique. Cette science est souvent présentée comme science du contrôle et de la communication, le *feedback* constituant le mécanisme par lequel s'effectue un contrôle basé sur le fonctionnement réel d'un système. Paquette Guy précise à ce propos:

« Le contrôle ici évoqué revêt deux dimensions: celle de constatation et celle d'intervention. De façon courante on dit par exemple, que « l'on fait un contrôle » pour signifier l'idée de vérification ou d'inspection et on dit « contrôler une situation » pour rendre compte d'une capacité à maîtriser cette situation. Le *feedback*, au sens cybernétique, repose sur cette double capacité : pouvoir vérifier, et pouvoir modifier un état ou une situation donnée. ».<sup>67</sup>

Le *feedback* cybernétique permet donc d'avoir le pouvoir de modification, structurellement transformable par le spectateur. Pour parvenir à cette interactivité certains artistes utilisent divers médium : le texte, l'image fixe ou en mouvement, le son, le clavier, la souris, des caméras (comme par exemple dans la Kinect<sup>68</sup> utilisée par Katherine Ikam). Cette approche artistique modifie le statut de l'auteur et celui du spectateur. Le spectateur est coauteur grâce à ce processus dialogique, comme une conversation en direct. L'intervention est limitée par l'artiste qui crée son œuvre et donne les informations pour que le spectateur puisse « utiliser » son travail. Par la suite il participe de manière créative aux diverses combinaisons proposées par l'artiste. Jean-Louis Boissier écrit à ce sujet :

« l'interactivité est constitutive de l'image. Elle continue, à un degré ou à un autre, à vivre dans l'image, à faire vivre l'image ou plutôt à vivre par l'image<sup>69</sup> ».

### I.2.3 Fusions et contaminations des temporalités

L'ère de l'informatique génère une nouvelle perception du temps, celle de l'interactivité. « Chaque interaction crée sa propre temporalité qui dépend en partie des perturbations apportées par le regardeur dans le système ».<sup>70</sup>

Le temps et l'espace sont qualifiés sous toutes leurs formes par l'image de synthèse générée par les logiciels. Le spectateur/acteur est projeté dans l'avenir ou est renvoyé à un passé lointain tout en préservant le présent actif : l'art en mouvement, généré par ordinateur, exploite une infinité de temps :

« Mouvement, temps et espace virtuels caractérisent ce mode d'expression. Ces voyages dans le temps se doublent d'une itinérance spéciale virtuelle où le corps du spectateur semble se dématérialiser en ayant la sensation de traverser la matière<sup>71</sup> ».

---

<sup>67</sup> Paquette Guy, *Feedback, rétroaction, rétroinformation, réponse... du pareil au même*. In: *Communication et langages*, n°73, 3ème trimestre 1987. pp. 5-18.

<sup>68</sup> La Kinect initialement connu pour être utilisée comme caméra interactive pour les jeux vidéo, est un périphérique destiné au matériel Microsoft avec la Xbox 360 . Elle permet de contrôler une interface sans utiliser de manette.

<sup>69</sup> Jean-Louis Boissier, *Faire Image, encre numérique : hypothèse du tableau chinois*, Paris, 1989, p.152.

<sup>70</sup> Edmond Couchot, *A la recherche du « temps réel »*, Paris, collectif Traverses/35, p.42.

Le temps interactif instaure une sorte d'espace « entre » les espaces temporels, qui se veut un lieu de fusion dans lequel le territoire privé et le territoire public s'enrichissent.

Se tenir à l'extérieur de la sphère d'influence de la « contamination technologique », avec le numérique devient très difficile. Echapper à son emprise est presque impossible parce, comme l'explique Edmond Couchot :

« Le numérique tend vers une hégémonie totale des modes de figuration, de communication ou de commutation. Le numérique n'a pas de dehors. Plus que jamais l'art doit compter avec la technique, qu'il en exploite les possibilités ou qu'il les refuse. [...] Aussi, l'on pourra toujours prétendre que rien, aucune technique, eût-elle la puissance du numérique, n'empêchera un artiste d'œuvrer en toute indépendance, avec ses propres matériaux - des pincesaux, du marbre ou du bois, de la pellicule, une caméra vidéo, des détritiques ou des concepts. Quoi qu'il fasse, s'il souhaite s'adresser à ses contemporains, il devra répondre aux questions inévitables posées par l'apparition de ce nouveau système de figuration, de perception et de conception du monde, qu'est la simulation numérique<sup>72</sup> ».

En adéquation profonde avec la technologie et la science de notre siècle, l'art numérique - avec sa puissance d'hybridation et ses innombrables variations – serait-il justement placé pour nous préparer aux bouleversements que celles-ci provoquent ?

Il est très difficile de donner une réponse univoque à cette interrogation. Ce qui me semble certain est la valeur expérimentale et pédagogique, de la recherche artistique en rapport aux nouvelles technologies. La recherche artistique a un rôle de plus en plus important à jouer dans l'adaptation de la société au choc des changements technologiques. Notamment si nous adoptons - à l'instar de Marshall McLuhan - une définition extensive du « médium », comprenant toute technique qui prolonge le corps. Comme l'a affirmé McLuhan dans un texte de 1964 devenu fameux :

« L'artiste, écrit-il, capte le message du défi culturel et technologique plusieurs décennies avant que son choc transformateur ne se fasse sentir. Il construit alors des maquettes ou des sortes d'arches de Noé pour affronter le changement qui s'annonce<sup>73</sup> ».

Le spectateur pourra expérimenter, sur un mode esthétique, en toute liberté en rapport au réel et de ses contraintes, sur une « maquette » (numérique dorénavant) les différentes situations dans lesquelles il risquera de se trouver dans la société :

« Cette fonction pédagogique nous permettrait aussi, pour d'autres, d'appriivoiser la science et la technique et de les réintégrer au projet de l'art. L'art serait à sa manière un outil de connaissance puissant, capable de décrire le monde sous un aspect qui lui est propre et d'exercer une emprise symbolique sur ce monde. Et il est incontestablement, aussi loin que l'on regarde, que l'art a toujours eu une fonction pédagogique ou cognitive<sup>74</sup>. »

---

<sup>71</sup> Joëlle Morosoli, *L'installation mouvement, une esthétique de la violence*, Édition d'art Le Sabord, Canada, 2007, p.179.

<sup>72</sup> Edmond Couchot, *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1998, p.255.

<sup>73</sup> Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, 1964, trad. fr., Seuil, coll. « Points essais », 1968; p. 85. Cité in : Edmond Couchot, *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1998, pages 255 à 257.

<sup>74</sup> Edmond Couchot, *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1998, pages 255 à 257.

### I.2.4 Interaction et suspension : *TeamLab*

Cette possibilité de ne pas rester emprisonnés par le fétichisme de la technologie et de transcender les limites de l'art, des nouvelles technologies et de la créativité est démontrée par l'exposition *Au-delà des limites*, à la grande Halle de la Villette à Paris <sup>75</sup> créée par le collectif numérique japonais TeamLab<sup>76</sup>. L'exposition immerge le spectateur dans un univers fantastique interactif. Un espace aquatique - rivière, cour d'eau, cascade - est projeté sur les parois et sur les sols. Dans des mouvements continuels, l'eau apparaît comme un être vivant, une sorte de source de vie :

« La reproduction de l'eau est ici le résultat de calcul portant sur des centaines de milliers de particules d'eau qui interagissent en un flux ininterrompu. Le programme informatique définit des traînées lumineuses d'après le mouvement des particules, l'ensemble de ses lignes formant la cascade. »<sup>77</sup>

Lorsqu'un spectateur se place dans l'installation, il crée son chemin dans l'eau, l'eau évite le spectateur, le contourne. Le cours d'eau change sa trajectoire en présence des corps (objets ou spectateurs) : l'interaction avec l'humain influence le mouvement de l'eau. En me déplaçant dans l'installation j'ai remarqué que l'ambiance était calme, les visiteurs s'allongeaient et s'asseyaient pour profiter de ce lieu lumineux et coloré. J'ai profité de ce moment pour observer tout autour de moi des enfants jouer avec le mur interactif et des touristes qui se prenaient en photo. J'ai demandé aux personnes leurs impressions sur l'installation et ce que pouvait apporter l'interactivité dans une installation. Une dame a évoqué le plaisir de faire partie du tableau, d'agir sur l'installation, donc d'avoir une action sur l'œuvre. Créer et pouvoir avoir sa place dans l'œuvre c'est ce que j'ai pu noter dans la plupart des réponses des spectateurs.



Figure 32 : *TeamLab*, « Au Delà des Limites. La paix est impossible sans ordre », Grande Halle de La Villette - Paris du 15 mai au 9 sept. 2018. Personnes et animaux dansants au-delà des frontières. Photo de l'auteure.

<sup>75</sup> *TeamLab* : « Au Delà des Limites » à la Grande Halle de La Villette - Paris du 15 mai au 9 sept. 2018. Ce projet interactif marque le lancement de la programmation *Japonismes 2018 : les âmes en résonance*. Maison de la culture du Japon à Paris.

<sup>76</sup> Ce collectif d'ingénieurs, de designers, d'architectes, de graphiste, de peintres, de photographes originaires du Japon se forme en 2001, Team Lab réalise des installations digitales.

<sup>77</sup> Site d'exposition de la Villette [consulté le 26 Juillet 2018] disponible sur : <https://lavillette.com/evenement/teamlab-univers-particules-eau/>.

C'est dans une des salles de l'exposition - l'installation *La paix est possible même sans ordre* - que j'ai trouvé une ressemblance avec mon travail, j'y ai retrouvé la suspension, des rectangles de plexiglas suspendus, ainsi que l'obscurité totale qui permet les reflets des personnages dans toute la salle (sur les miroirs et sur le plafond) : un jeu de lumière et de miroir qui multiplie l'espace à l'infini. Cette installation est l'une des plus sombres et mystérieuses de toute l'exposition. En analysant l'installation je comprends que la salle doit être dans le noir complet pour qu'on puisse apercevoir les personnages projetés sur les supports de plexiglas. La multiplication des corps dansant est accentuée par six rangées composées de personnages. Nous déambulons dans une allée où des silhouettes comme des fantômes réagissent à notre passage. Elles nous répondent en arrêtant de jouer ou de danser. Après une courte période de suspension, elles reprendront à nouveau leurs mélodies ou leurs danses, mais cette perturbation aura troublé l'harmonie collective. L'interaction est dans nos actions mais aussi dans notre inaction : car si nous restons immobiles, les danseurs commenceront à se reformer en groupes harmonieux. Ces personnages se déplacent pour parader dans tout l'espace de l'exposition. La compréhension de cette mise en scène me permet de développer des idées sur mon installation ; pour réaliser plus d'interactions et d'effet immersif. Le public se déplace librement cela développe des liens et des relations avec d'autres formes de connaissances du monde via leur propre corps. J'ai développé cette idée du corps - le corps plastique et le corps du performeur (soit le spectateur) - comme médium de connaissance dans mes installations. Le spectateur induit le mouvement de l'installation et permet à l'œuvre d'exister ; si le sujet n'interagit pas, cela suspend tout son pouvoir d'action, de négociation avec l'œuvre et le met en arrêt ainsi que l'œuvre.

Plusieurs œuvres évoluent dans ce vaste espace interactif, - notamment une chute d'eau numérique de 11 mètres de haut – commandée non seulement par les pas du spectateur, élément inhérent de l'œuvre, mais aussi grâce aux animaux dessinés par les visiteurs, qui prennent vie pour façonner un univers original et onirique (installation : *Graffiti Nature*). Plusieurs grandes salles plongent le public dans des installations où la projection d'image numérique s'étale sur les murs et sur les sols. Le public déambule et découvre que son mouvement produit des changements sur l'image. Les pas sur le sol deviennent fleuris et l'eau s'ouvre devant les pieds :

« En libérant l'art numérique des contraintes matérielles, le créateur ne se cantonne pas à une œuvre concrète mais crée une expérience à vivre inédite<sup>78</sup> ».

Dans les salles avec des murs et des sols tapissés d'une épaisse moquette noire tout bouge et se téléscopie dans une symphonie de lumières et de sons.

Une trentaine d'ingénieurs se sont activés à mettre en place les lourds programmes informatiques. Dans cette expérience de vie il n'y a pas l'artiste au sens propre du terme mais le « catalyste », dans l'univers de TeamLab, un chef de projet s'appelle un « catalyseur » (*catalyst*, en anglais). En fait cette œuvre repose sur la théorie de l'« ultra subjectivité de l'espace », base du travail artistique de TeamLab.<sup>79</sup>

Selon TeamLab : « Un moment de beauté peut vous transformer<sup>80</sup> ».

---

<sup>78</sup> Site internet Japonismes 2018, [consulté le 5 juin 2018] disponible sur :

[https://japonismes.org/fr/officialprograms/%E3%80%8Cteamlab-au-dela-des-limites%](https://japonismes.org/fr/officialprograms/%E3%80%8Cteamlab-au-dela-des-limites%20)

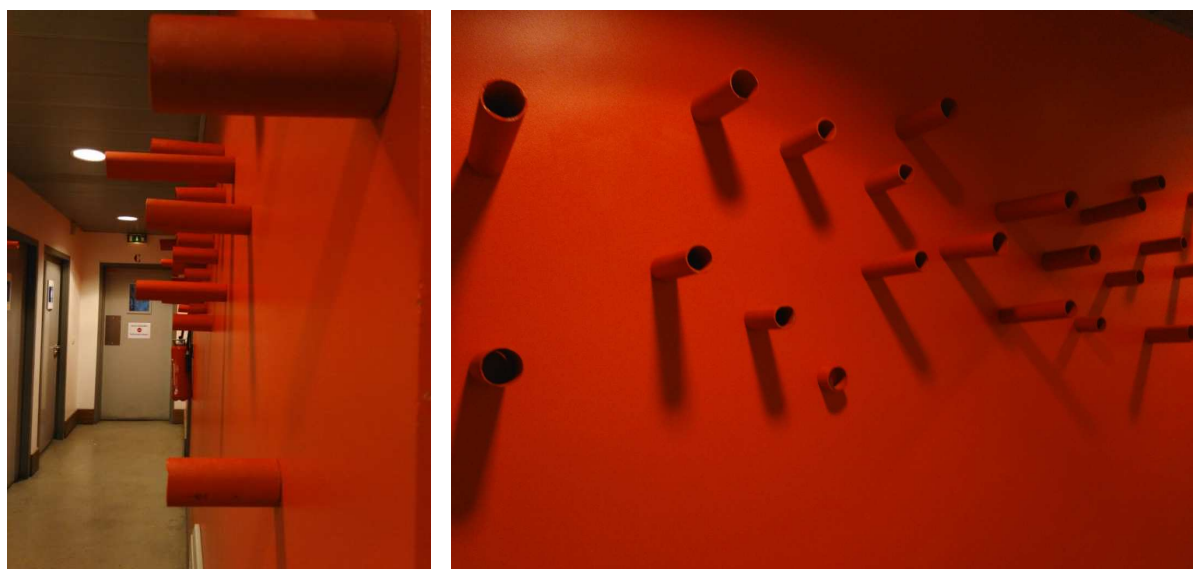
<sup>79</sup> Site d'exposition de la Villette : <https://lavillette.com/evenement/teamlab-univers-particules-eau/>.

<sup>80</sup> Laurent Carpentier, *L'exposition de Team Lab dont vous êtes le héros. Le collectif japonais présente, à La Villette, « Au-delà des limites », une plongée interactive dans un monde sans cadre.*

### I.2.5 Le mur support : Tuborosso et fragments

Certaines œuvres, que j'ai installées sur les murs de ma faculté sont conçues comme des « surprises » pour capturer l'attention du spectateur et l'inviter à l'observation. Les murs sont souvent utilisés pour accrocher les œuvres. J'ai pensé différemment : le mur est partie intégrante de l'installation ; l'œuvre participe à animer le mur et à définir les qualités de l'espace, à créer l'événement. J'ai choisi les lieux de passages, le couloir et la cage d'escalier : des espaces particulièrement propices à la rencontre, à l'échange et à l'émotion de la surprise. J'ai créé une installation à partir du sujet « la peinture comme objet ». Ce sujet m'a amené vers une création plastique où la peinture rouge, sensuelle et « agressive » devient protagoniste d'une situation spatiale. Les spectateurs sont encerclés par les tubes rouges.

Des tubes de carton réalisés en série ont été peints et puis collés sur le mur rouge pour créer l'illusion qu'ils sortaient du mur. Le corps du spectateur surpris se trouve immergé par l'irruption de ces tubes.



Figures 33 et 34 : Ersilia Severo, Installation « Tuborosso », dans le cadre de l'enseignement : Création personnelle – Professeur Benjamin Sabatier, 2015. Photos de l'auteure.

Par la suite j'ai réalisé un nez en pâte à modeler autodurcissante, collé sur le mur blanc d'un couloir de la Faculté. Le nez évoque les bas reliefs anciens et les statues détruites par le temps et par le vandalisme. Les parties les plus fragiles des statues grecques, romaines et égyptiennes sont les bras, les pieds et le nez. J'ai donc fait dépasser du mur, ce nez qui a été lui aussi détruit. Le mur se trouve dans un lieu de passage des étudiants qui ont remarqué que ce mur respire. Cela nous fait tout de suite penser à la métaphore : « les murs ont des oreilles ». Dans ce cas les murs ont du nez.



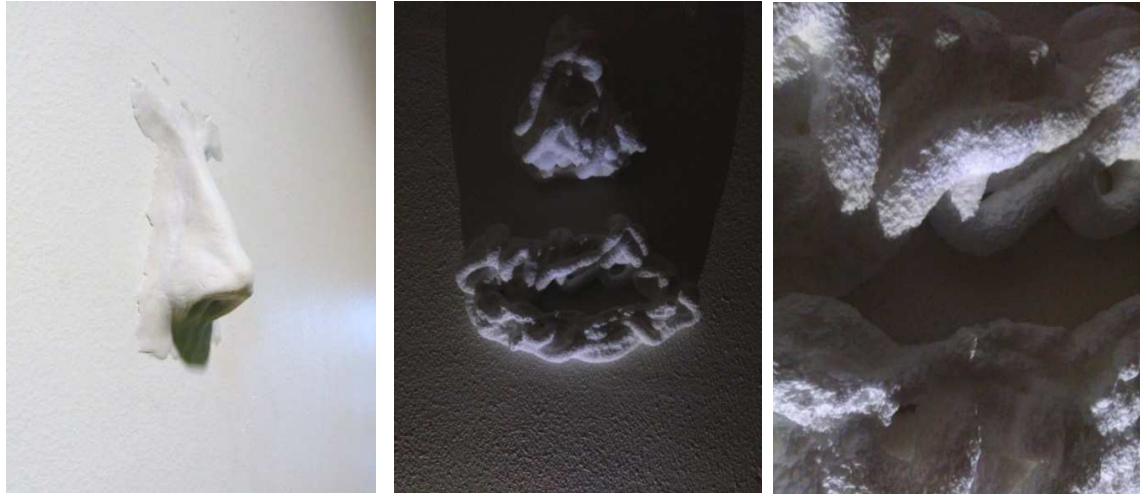


Figure 35: à gauche : Ersilia Severo, *Les murs ont du nez*, dans le cadre de l'enseignement : Création personnelle – Professeur Benjamin Sabatier, 2015. Photos de l'auteure.

Figure 36 et 37: au centre et à droite : Ersilia Severo, *Visages émergents*, dans le cadre de l'enseignement : Création personnelle – Professeur Benjamin Sabatier, 2015. Photos de l'auteure.

J'ai réalisé d'autres installations avec des fragments de visage qui sortent du mur : comme une bouche et un nez fabriqué avec de la mousse expansive. Face à ce visage en volume, le public a envie de le toucher. Ces deux éléments sont faits en mousse, qui donne la même impression de la crème à raser. L'œuvre incite le spectateur à l'expérience tactile afin de découvrir la matière utilisée.

### I.2.6 Peinture en volume

Deux références m'ont servi pour mes sujets concernant la peinture en volume : l'œuvre de William Turner et la peinture (« cretti ») d'Alberto Burri. Dans la Fondation Alberto Burri que j'ai visité en Ombrie l'été dernier j'ai été impressionnée par la force de la matière qui coule, explose, se projette ou simplement reste en suspension, que l'artiste italien pose strate sur strate sur ses œuvres. A bien réfléchir il s'agit de deux références opposées : Turner travaille sur la profondeur – spatiale et paysagère – de la peinture, tandis que l'œuvre de Burri<sup>81</sup> exprime le volume comme matière qui surgit de la toile vers le spectateur.

Ainsi deux compositions travaillent la profondeur du paysage et de la tempête, à l'instar du célèbre tableau de Turner « La cinquième plaie de l'Égypte ». Dans ma première peinture en volumel'observateur - un visage en plastiroc à l'angle droit du tableau - est présenté comme participant à l'événement.

<sup>81</sup> Alberto Burri est un artiste plasticien italien, peintre et sculpteur (Città di Castello 1915 – Nice 1995) Il est associé au courant matiériste du mouvement de l'art informel européen et qualifiait son style de *polymatérialiste*. Source : Giuliano Serafini, *Burri*, Giunti editore, Firenze 2014.



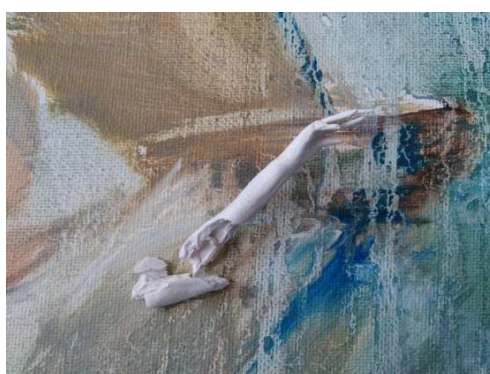


Figure 38: William Turner, *La cinquième plaie d'Égypte*, 1800. Huile sur toile, 124,5 x 183 cm. Museum of Fine Arts Indianapolis.



Figure 39 : Ersilia Severo, *Peinture en volume*, dans le cadre de l'enseignement : Création personnelle – Professeur Benjamin Sabatier, 2015. Photos de l'auteure.

Dans la deuxième composition, une tempête marine, des fragments de corps dispersés, des ruines de statues sont éjectées de manière dramatique du tableau. Le volume et la profondeur de l'œuvre surgissent du tableau vers le spectateur et l'interrogent.



Figures 40 et 41 : Ersilia Severo, *Peinture en volume*, dans le cadre de l'enseignement : Création personnelle – Professeur Benjamin Sabatier, 2015. Photos de l'auteure.

Une troisième réalisation présente une sorte de dualité entre le volume - des seins monochromatiques - très proche de la réalité et la peinture en couleur, du même sujet. La dualité entre réalité et imagination produit une inversion de signification : les seins colorés montrent l'érotisme du corps, tandis que le réalisme du volume monochromatique s'éloigne de la sensualité. Le spectateur a deux façons d'appréhender l'œuvre : avec la vue et avec le toucher.



Figure 42 : Ersilia Severo, *Peinture en volume*, dans le cadre de l'enseignement : Création personnelle – Professeur Benjamin Sabatier, 2015. Photos de l'auteur.

### **I.2.7 Accumulation organique**

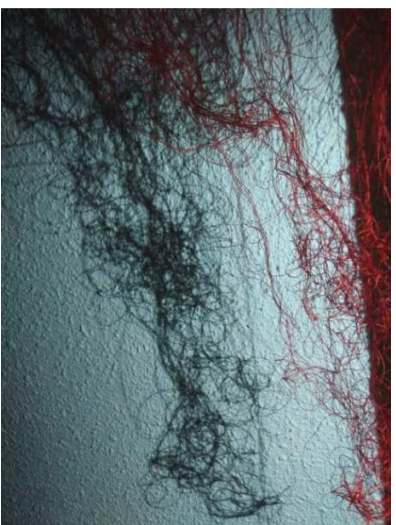
Le corps devient le fil conducteur de ma pratique artistique. Dans « Accumulation organique » les morceaux blancs de cire ont été travaillés de manière à avoir une forme évoquant des molécules ou des bactéries zoomées au microscope. La cire fondue est jetée dans de l'eau et avec la différence de température, elle se solidifie en prenant la forme de gouttes. L'accumulation des gouttes produit des structures et des formes organiques.





Figures 43, 44, 45, 46, 47 : Ersilia Severo, *Accumulations organiques*, dans le cadre de l'enseignement : Création personnelle, Professeur Benjamin Sabatier, 2015. Photos de l'auteur.

L'œuvre « Accumulations organiques. Réseaux », est créée avec des fils rouges qui représentent des veines. Ils sont collés et mélangés pour rappeler la circulation de notre sang dans le corps. Ce regroupement de fils crée un réseau sanguin, comme par exemple celui de la main. Cette installation veut montrer le corps dévoilé. Pour réaliser les diverses installations *Accumulation organique*, j'ai utilisé différentes techniques et matériaux comme le silicone, la cire, le fil de plastique.



Figures 48 et 49 : Ersilia Severo, *Accumulations organiques. Réseaux*, dans le cadre de l'enseignement : Création personnelle, Professeur Benjamin Sabatier, 2015. Photos de l'auteur.

### I.2.8 Dé/figurée : autoréflexion

Lors d'un travail proposé sur le thème de la *figure/défigure*<sup>82</sup> j'ai réalisé l'œuvre « Autoréflexion » une installation sur l'introspection. A l'instar de l'artiste Mark Dion<sup>83</sup>, dont je me suis inspirée, le thème est la mise en scène d'un objet évocateur, une installation qui définit le cadre d'un récit ou d'une fiction scientifique. Le visage – une reproduction qui se veut hyperréaliste - est arraché. Il est présenté grâce au reflet d'un miroir, il est encadré et suspendu. Le visage se reflète dans sa propre image, dans ses pensées, mais est-il encore un sujet ? Ou la violence a éliminé le sujet lui-même ? Ce visage arraché et pendu évoque le monde qui retire nos identités.

Pour la réalisation de ce moulage j'ai utilisé de l'alginat, j'ai renforcé avec des compresses de gaze et bande plâtrées, ensuite j'ai coulé du silicone pour supporter la tension, puis j'ai peint au silicone sanitaire translucide (mélangée avec des pigments dilués au *white spirit*), pour la suite j'ai implanté les poils grâce à un aiguille. Enfin pour suspendre le visage j'ai mis des hameçons. Ce procédé permet une restitution très réaliste du visage.



Figure 50 : Ersilia Severo, *Autoréflexion*, 2015. Photo de l'auteure.

Mes recherches plastiques m'ont amenée à explorer le thème du corps robotisé, de la figure/défigure, de la pollution et de la métamorphose.

---

<sup>82</sup> *Figure/défigure*, Dans le cadre de l'enseignement : Création personnelle, Professeur Benjamin Sabatier, 2015.

<sup>83</sup> Mark Dion est un artiste plasticien américain né le 28 août 1961 à New Bedford (Massachusetts). Il vit et travaille à New York. Mark Dion est représenté par la Galerie Tanya Bonakdar à New York et la Galerie IN SITU à Paris. Il enseigne dans le département des arts visuels de l'Université Columbia à Manhattan. Mark Dion explore la nature et travaille fréquemment en dehors des circuits artistiques traditionnels, avec des chercheurs scientifiques ou des organismes institutionnels tels que les parcs naturels.

Source : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Mark\\_Dion](https://fr.wikipedia.org/wiki/Mark_Dion).

Le corps, sa relation à la technique, sa relation à l'espace interroge sur les limites possibles. Mes travaux, les installations, le body painting, la peinture en volume, etc. cherchent à tester la relation entre ces différents sujets afin de créer de nouvelles visions de la réalité. J'ai appris l'importance de certains matériaux – comme la mousse expansive, la cire, le silicone, etc. – et l'importance de l'échange avec le public : les installations dans le couloir de la Faculté ont provoqué de nombreux et véritables échanges autour de l'art.

### 1.2.9 L'intime : la *Think-eggs-box*

La *Think-eggs-box*, est la première création dans laquelle j'ai expérimenté une installation suspendue<sup>84</sup>, qui est devenue nouvelle source de création et qui caractérisera par la suite ma pratique artistique : l'installation et la suspension. Bien évidemment notre rapport à l'espace a de multiples échelles : de l'échelle du paysage à celle des espaces intimes. J'ai constaté qu'ils existent des lieux qui favorisent la méditation et dans lesquels nous sommes plus libres de penser que dans d'autres. Il s'agit des lieux où chacun de nous peut exprimer son propre être unique, ses pensées, rêves, croyances ou projets. "L'intimité " fait partie de nos besoins essentiels. Pour avoir une intimité, il faut être doté d'un " soi ", et prendre conscience qu'il existe un dehors et un dedans. Sur le thème de l'extérieur et de l'intérieur, l'artiste italien Michelangelo Pistoletto par exemple a réalisé en 2008, dans la cour du Palazzo Strozzi à Florence, une installation qui est un lieu de réflexion et de méditation.<sup>85</sup> Comme l'écrit Isabelle Taubes, l'intimité peut être : « corporelle (ceci est mon corps, je le protège et j'en dispose comme je l'entends), psychique (je pense ce que je veux) et comportementale (mon " pouvoir-faire ") ». <sup>86</sup>

J'ai produit un volume qui questionne la relation à soi-même et à la pensée intime et libre : une *Think-eggs-box*, sorte de cabine, relativement isolée de l'extérieur, où les pensées peuvent résonner. La *Think-eggs-box* est un lieu protégé et suspendu comme parfois nos pensées sont suspendues au devenir du temps.

---

<sup>84</sup> Cette création a été réalisée dans le cadre du cours « Espace, Volume, Couleur », et présentée le 2 avril 2014 à mes professeurs, Edith Magnan et Pierre Juhasz.

<sup>85</sup> Grand Cube specchiante - Lieu de réflexion et de méditation est une structure cubique recouverte extérieurement de plaques opaques en acier et à l'intérieur revêtue complètement de miroirs. Le public peut vivre l'expérience d'un lieu sans limites, qui s'étend à l'infini.

<http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Eventi/visualizza>.

<sup>86</sup> Isabelle Taubes, *L'intimité : un besoin et un droit. Les explications du thérapeute Robert Neuburger*, <http://www.psychologies.com/Moi/Moi-et-les-autres/Relationnel/Articles-et-Dossiers/Moi-et-les-autres/L-intimite-un-besoin-et-un-droit>.

Elle est fabriquée par du matériel de récupération (les plateaux alvéolés à œufs récupérés au marché) assemblés pour construire un volume. Il s'agit d'un matériel qui a une double qualité : d'une part il a un format carré standard de 30x30 cm, qui permet la modularité des assemblages (60x60 cm ou bien 90x90 cm. etc.) et d'autre part il a une surface très texturée et rythmée par les formes et contre-forme d'un demi-œuf. A la fois géométrique et organique (l'œuf) le plateau alvéolé est léger mais, comme l'œuf qu'il protège, assez résistant pour permettre de construire des volumes.

J'ai cherché à créer les trois dimensions de l'intime :

- . Corporelle : la tête de la personne est isolée par des parois de carton ;
- . Psychique : par la couleur, des taches de violet sur un fond blanc cassé et par la texture des alvéoles de demi-œuf, qui veut être protectrice ;
- . Comportementale : il faut entrer dans le volume et découvrir les textures et les lumières.

La *Think-eggs-box* de l'extérieur interroge et invite à entrer. De l'intérieur elle pose la question de soi-même et de la nature d'un espace de protection de la liberté de la pensée. Chacun de nous pourrait se fabriquer son propre personnel *Think-eggs-box* à la mesure de sa liberté de penser.

## Chapitre II : Transparences immersives

« Les visibilitées ne se définissent pas par la vue, mais sont des complexes d'actions et de passions, d'actions et de réaction, des complexes multi-sensoriels, qui viennent à la lumière <sup>87</sup> ».

Gilles Deleuze.

« Transparence », « profondeur », « superposition », « simultanéité » : dans la littérature courante sur l'art contemporain, ces notions, et d'autres termes analogues, sont fréquemment utilisés comme synonymes.

Nous croyons connaître les phénomènes auxquels ils s'appliquent et nous sommes convaincus que ce sont des thèmes spécifiques de l'art contemporain qui comportent des réactions et des perceptions de la part de public. Il est sans doute utile d'examiner de plus près le sens précis de ces termes pour comprendre les formes à la fois lucides et complexes auxquelles elles se réfèrent. Pour ces raisons, nous chercherons de définir les différents niveaux de signification du terme « transparence ».

Emprunté du latin médiéval le terme transparent est composé de *trans* « à travers » et de *parere* « apparaître ». Selon la définition du dictionnaire, la qualité ou l'état de la transparence : « s'applique à ce qui laisse passer la lumière et paraître nettement les objets placés derrière ; il s'emploie couramment ensuite pour « translucide » (1643), les deux mots étant toujours distincts en terminologie <sup>88</sup> ».

Il s'agit d'une condition matérielle : celle d'être perméable à la lumière et à l'air, correspondant à un impératif intellectuel, à savoir notre aspiration à des choses parfaitement évidentes, faciles à percevoir. Le dictionnaire nous apprend que ce terme a aussi un sens psychologique figuré de : « qui ne cache rien, et qualifie des propos, un comportement qui sont aisément déchiffrables <sup>89</sup> ». Ainsi l'adjectif « transparent », définissant un attribut de la personnalité prend un sens positif, aux connotations morales très positives. Un mot donc riche de significations.

La notion de transparence - outre ces connotations courantes - appliquée à une création artistique, peut prendre d'autres niveaux de signification. Dans le livre « Language of Vision » György Kepes définit la transparence ainsi :

---

<sup>87</sup> Deleuze G., *Foucault*, les éditions de Minuit, Paris, 1986, p.66.

<sup>88</sup> Alain Rey (sous la direction), *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, Tome 2, Le Robert Paris, Troisième édition, 2000, page 2318.

<sup>89</sup> Idem.



« Lorsque l'on voit deux ou plusieurs figures qui se chevauchent, chacune revendiquant pour elle seule l'aire qui est commune, on se trouve face à une contradiction d'ordre spatial. Pour résoudre cette contradiction, il faut supposer la présence d'une nouvelle qualité optique. Les figures sont dotées de transparence : autrement dit, elles sont susceptibles de s'interpénétrer sans se détruire optiquement l'une l'autre. Cependant, la transparence est davantage qu'une simple caractéristique optique ; elle implique un ordre spatial plus global. « Transparence » signifie perception visuelle simultanée de différentes aires ou couches spatiales. Non seulement l'espace recule ou s'avance, mais il oscille constamment, en une incessante activité. La position apparente des figures transparentes est ambivalente, chacune étant tantôt la plus proche, tantôt la plus éloignée<sup>90</sup>. »

Il s'agit d'une conception de la transparence qui n'a pas de rapports avec la matérialité et qui est de plus, fort éloignée de la notion de « transparent » en tant que limpide, parfaitement claire. Selon cette définition, le transparent cesse d'être ce qui est évident ou manifeste pour devenir au contraire nettement ambigu.

Comme l'observe Colin Rowe les « plans transparents qui se chevauchent » ne produisent pas simplement une transparence physique ou littérale :

« Par exemple, dans *Vision in Motion*, Moholy-Nagy se réfère constamment à des feuilles de cellophane transparente », à du « plastique transparent » ; il parle de « transparence et lumière mobile » et, plus spécifiquement, des « radieuses ombres transparentes de Rubens<sup>91</sup> ».

Par un processus de distorsion, de recomposition, il est possible de parvenir à une transparence comme « interpénétration sans destruction optique » (G. Kepes) et que quiconque aborde une interpénétration aura l'impression de voir apparaître, à travers un premier plan de signification, d'autres niveaux cachés derrière celui-ci.

Colin Rowe nous rend attentifs à la double nature de la notion de transparence. Elle est une caractéristique intrinsèque des matériaux (par exemple un tissu, une grille ou un carreau de verre, etc.) ; elle peut être également une qualité propre à l'organisation – comme Kepes et Moholy-Nagy le laissent entrevoir. Pour cette double nature il convient selon Rowe d'établir une distinction : « entre transparence réelle ou littérale et transparence apparente, virtuelle et phénoménale<sup>92</sup> ».

L'analyse que développe Colin Rowe nous semble intéressante pour mettre en garde contre la confusion des genres. Par le biais de plusieurs comparaisons entre les œuvres d'artistes – cubistes et post-cubistes, Cézanne, Picasso, Braque, Moholy-Nagy, Théo Van Doesburg, Fernand Léger – Rowe clarifie la différence entre transparence littérale ou « objective » et transparence phénoménale ou virtuelle.<sup>93</sup>

---

<sup>90</sup> G. Kepes, *Language of Vision*, Paul Theobald and company, Chicago, 1944, p. 77. Cité in : Colin Rowe, *Mathématique de la villa idéale et autres textes*, Editions Parenthèses, Marseille, 2014, p.170.

<sup>91</sup> L. Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Paul Theobald and company, Chicago, 1947, pp. 188, 194, 159, 157. Cité in Colin Rowe, *Mathématique de la villa idéale et autres textes*, Editions Parenthèses, Marseille, 2014, p.171.

<sup>92</sup> Idem.

<sup>93</sup> Colin Rowe, *Mathématique de la villa idéale et autres textes*, Editions Parenthèses, Marseille, 2014, p.184.

## II.1 Perception et image immersive.

Le terme transparent évoque les théories de la perception. La perception et l'imagination du « spectateur » peuvent être sollicitées de différentes façons. Par exemple exposer dans un espace complètement noir, cela peut montrer l'incertitude de la perception. Aussi les effets de flou et de transparence peuvent - en manifestant les incertitudes - aiguïser l'attention du spectateur.

La notion de transparence évoque la relation entre le visible et l'invisible. La transparence peut permettre de rendre visible ce qui est invisible parce que caché par une opacité. Elle permet, à travers l'ombre et la lumière de faire apparaître la réalité cachée.

Mais quand on aperçoit une ombre ou une forme à travers le filtre de la transparence, est-on sûr qu'elle est réelle ? Selon Michel Guerin :

« L'apparence n'est pas le contraire de la vérité, n'est pas la fausseté, c'est une fausse vérité. Un paraître qui n'agit pas en tant que vérité mais entend faire effet de celle-ci. Quant à l'apparition, elle accentue encore par l'événement »<sup>94</sup>.

L'illusion fait partie et sollicite l'imagination. Comme l'écrit Michel Guiomar : « l'émotion du spectateur est fonction de la part d'impression inconsciente ou d'illusion qu'on provoque en lui... ».<sup>95</sup> Mon travail veut se situer en rapport aux multiples et complexes interrelations entre la perception, l'illusion, l'imagination. Le corps est le support mobile, déformé et interrogé.

### II.1.1 Le vide et l'invisible : Yasuaki Onishi

Le travail sur le corps en mouvement est aussi un travail sur le vide structurant l'espace. A l'instar des œuvres de l'artiste japonais Yasuaki Onishi, dans l'œuvre *In situ reverse of volume FC*, j'essaie dans mes installations de plonger le visiteur dans une expérience qui est structurée par le vide comme espace du mouvement. Onishi renverse les concepts structurants de la sculpture – la masse, le volume – en façonnant des espaces vides : il souhaite « concevoir des espaces comme des marges ou des négatifs » et ainsi « capturer l'invisible. »<sup>96</sup>

Dans l'installation « *In situ reverse of volume FC* » l'artiste conduit le visiteur dans l'exploration d'un relief montagneux évanescent. Des matériaux simples – plastique, fil de pêche, colle – sont transformés par le geste patient et maîtrisé de l'artiste. La surface d'une simple feuille de polyéthylène - comme l'empreinte d'un volume - matérialise des forces opposées et invisibles. L'approche d'Onishi est de manifester le poids : il semble entrer en réaction avec les forces physiques du relief :

« L'installation offre aux visiteurs de nombreux panoramas sur cette montagne inversée. D'un premier regard, il saisit les ondulations de la fine surface extérieure suspendue. La perception change lorsque le visiteur entre sous l'enveloppe semi-translucide à l'échelle du corps, s'apparentant à une cavité rocheuse. De l'intérieur, il peut contempler à son aise la gradation de l'ombre et de la lumière. [...] cet environnement artificiel joue de l'ambiguïté entre une surface infra mince et infra visible et la masse rocailleuse du paysage d'altitude. »<sup>97</sup>

<sup>94</sup> Michel Guérin (sous la direction), *La transparence comme paradigme*, Théorie et pratique des art, 2008, publication de l'Université de Provence, p.23.

<sup>95</sup> Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de La Mort*, José Corti, 1988, p.40.

<sup>96</sup> <http://www.frac-centre.fr/expositions/dans-les-murs/yasuaki-onishi/reverse-volume-640.html>

<sup>97</sup> Idem.



Figure 51: Yasuaki Onishi, *Reverse of volume FC*, Exposition biennale d'architecture d'Orléans, 10 avril 2015-20 septembre 2015. Source : <http://jactiv.ouest-france.fr/sortir/musique/rennes-maintenant-festival-qui-mixe-art-technologie-68414>. © DR

La phrase de Paul Klee, « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible »<sup>98</sup>, me fait réfléchir à la part de nous-même qui n'est pas visible. L'art pourrait rendre visible cette partie de nous-même qui ne se donne pas à voir ? En pensant à ce propos : « Jeter un regard sur nous-mêmes », j'ai réfléchi sur notre action de regarder. Comment agissons nous face à l'inconnu ? Au regard croisé d'une inconnue ?

Face à un visage flou ou trouble, on aiguise notre attention. Comme sur une photo floue nous cherchons à identifier l'image ou le visage de la personne. Le sociologue flamand Daniel Van der Gusht explique ce que regarder veut dire :

« L'action de regarder est informée (ou déformée) par l'ensemble de nos idées préconçues et des contraintes matérielles qui nous mettent en quelque sorte des œillères en restreignant considérablement notre champ de vision. Regarder est une opération complexe qui suppose d'observer pour décrire, témoigner et (dé)montrer, ce qui engage notre faculté d'attention, notre propension à enquêter et notre aptitude à catégoriser, classer, hiérarchiser et discriminer, c'est-à-dire à penser visuellement<sup>99</sup> ».

Il s'agit d'un paradoxe. Pour regarder il faut une prise de distance et, dans le même temps, regarder suppose une rencontre. Le regard est une enquête sur le réel et dans le même temps est un moment d'introspection personnelle, troublante.

## II.1.2 Immersion et surgissement du corps

Mon œuvre « Les corps flottants et la réalité dévoilée » - que j'ai réalisée en 2017 dans le cadre du Cours de Master 1 « Démarche et création », Michel Sicard, professeur - a pour objectif d'investir l'espace et de permettre la participation du spectateur par le biais des regards, des échanges et des relations induites par le mouvement, les images, la lumière et la

<sup>98</sup> Paul Klee, « Credo de l'artiste » in *Théories de l'art moderne*, trad. Pierre-Henri Gonthier, Bale, Gonthier, 1969, p.34.

<sup>99</sup> Daniel Van der Gusht, *Ce que regarder veut dire. Pour une sociologie visuelle*, Les Impressions Nouvelles, Bruxelles, 2017, pages 11 et 12.

transparence. Il s'agit d'une esthétisation de l'espace sombre qui rend le spectateur actif et qui transforme cet espace lui-même dans un lieu dont les limites entre réalité, imagination et rêve sont brouillées.

Le flou permet d'interroger l'œuvre infiniment. Comme l'écrit François-René Martin :

« La perception est alors conçue comme l'organisation active d'une réalité visuelle, sans cesse remise en question. »<sup>100</sup>

Le flou surgit de l'obscurité : l'ombre et la lumière ne sont pas contraposées. Le passage de l'ombre vers le flou et vers la lumière remet en question la réalité visuelle. Le spectateur - en voyant son reflet sur le plastique - tente de décrypter son image. Le spectateur remarque, que selon sa position face à la caméra, la déformation de son visage est différente et qu'il perçoit l'image plus ou moins en transparence. Comme le note Pascale Dubus, Platon désigne cette adéquation entre réalité sensible et intelligible :

« Une égalité parfaite entre les particules de l'effluve visuelle et celles de l'effluve de l'objet visible [...] De la même manière le « diaphane » est défini comme un être-de-la-relation (*prost-esse ad aliquid*), définition calquée sur l'exemple du rapport entre la vue et la lumière - autrement dit - calquée sur le rapport entre cause et effet, mettant l'accent sur les conditions de distance. »<sup>101</sup>

La notion de diaphane selon Platon permet l'adéquation de la vision à l'intelligibilité :

« Ainsi la notion du diaphane en vient à imprégner tacitement toute la représentation du monde sous son aspect sensible et son aspect intelligible ; il s'opère là une véritable « mutation » du physique au métaphysique – voire [...] du spirituel au mystique. »<sup>102</sup>

### II.1.3 Le reflet et le flou : Bill Viola

Mes recherches artistiques s'inspirent l'idée de flou et de l'ambiance créée par l'artiste Bill Viola : l'immersion dans un paysage ou dans un espace inconnu permet de revenir à des sensations premières. Le spectateur découvre un lieu étrange, ses sens, comme l'ouïe, le toucher et la vue sont tout de suite surpris dans ce nouvel espace. Bill Viola croise la recherche des jeux de projection, la lumière, la forme et les textes religieux (le Coran, les textes bouddhique, le soufisme). Il représente la tendance lyrique de l'art vidéo. Dans les années 1970, Viola a créé un grand nombre de vidéos monocanal et d'installations qu'il décrit comme autant de « poèmes visuels » dans lesquels il s'attaque aux questions de l'identité et aux préoccupations d'ordre spirituel dans le monde moderne.

---

<sup>100</sup> François-René, Martin, «Fibres tressées», Critique d'art [En ligne], 24 | Automne 2004, mis en ligne le 22 février 2012, consulté le 06 octobre 2016. URL : <http://critiquedart.revues.org/1635> ; DOI : 10.4000/critiquedart.1635, p.2.

<sup>101</sup> Pascale Dubus, (sous la direction), *Transparences, Anca Vasiliu, le transparent, le diaphane et l'image*, Les Éditions de la Passion, 1999, p.15.

<sup>102</sup> Anca Vasiliu, *Du diaphane, image, milieu, lumière dans la pensée antique et médiévale*, Librairie Philosophique J.Vrin, Paris 1997, p.9.

En 1994 Viola a réalisé une œuvre majeure : *Stations*. Dans une pièce noire nous sommes immergés dans le son fort d'une chute d'eau qui coule avec puissance. Cinq figures sont projetées sur des écrans et leurs reflets flottent sur la surface de cinq plaques de granit noir, les cinq figures sont filmées dans l'eau dans laquelle elles descendent. Les figures descendent plus bas que leurs reflets sur le granit et elles disparaissent dans celui-ci. Les figures disparues, le spectateur se retrouve seul dans la pièce noire avec le bruit de l'eau et soudain les figures réapparaissent sur les écrans dans un énorme bruit de plongeon et d'immersion dans l'eau. Dans cette œuvre Viola combine plusieurs éléments : l'image dans l'image, la transformation des éléments (le passage de la pierre à l'eau) le mouvement des corps : le mouvement vertical (de la terre à l'eau, comme une chute du ciel)<sup>103</sup>.

Cette œuvre m'a suggéré les idées du surgissement d'un corps, de reflet et de projection : des idées que j'ai développées dans mes installations.

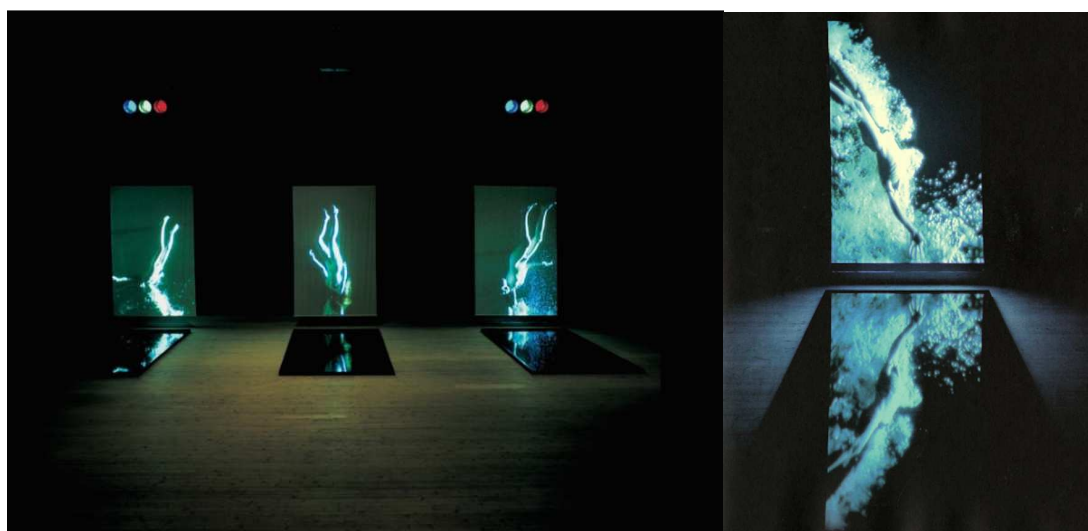


Figure 52 et 53: Bill Viola, *Stations*, 1994. Five channel video installation, color sound, five black granite slabs, five projection screens 20x50x50 ft.; Museum of Modern Art, New York, 1997. Photo: Kira Perov © Bill Viola

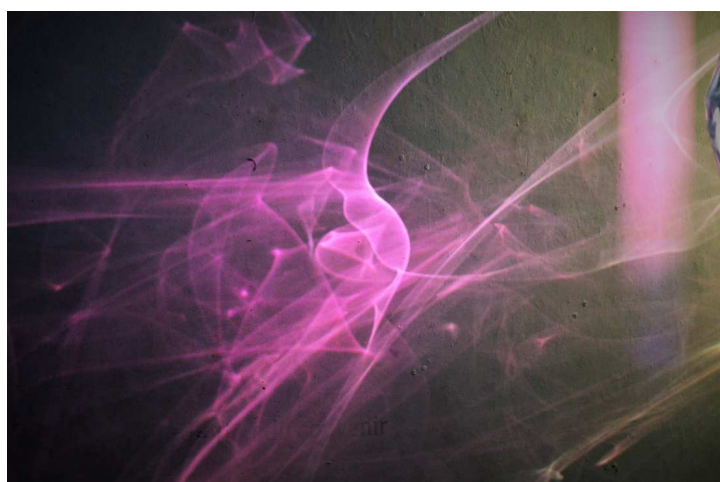


Fig. 54 Ersilia Severo, *Les corps flottants et la réalité dévoilée, Reflets*. Installation, 2017 Prise de vue de l'auteur.

<sup>103</sup> <http://genevieveblons.blogspot.com/2016/02/tfac-bill-viola-les-videos.html>

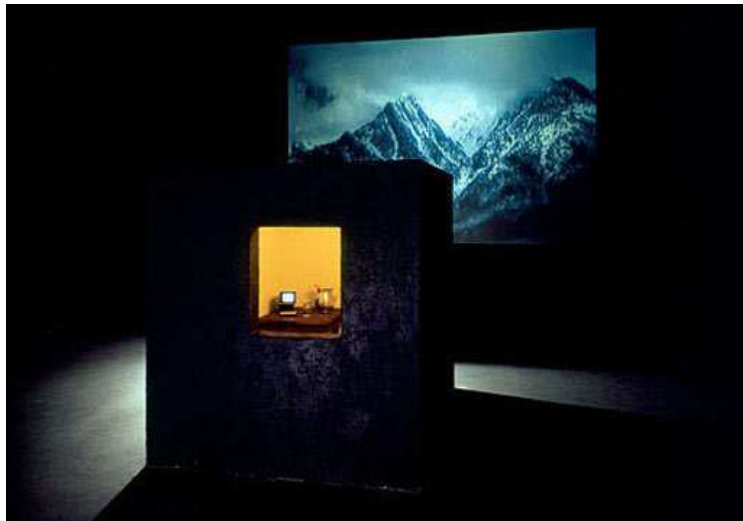


Figure 55: Bill Viola, *Room for St. John the Cross*, 1983, installation vidéographique.  
Photo: Kira Perov © Bill Viola

Bill Viola renonce à l'installation classique, il met en scène grâce à des écrans géants plusieurs de ses œuvres, notamment *The messenger*, qui est montré pour la première fois dans la Cathédrale Durham en Angleterre, en 1996. Bill Viola continue sur ce même travail avec deux autres films qu'il réunit sous le titre *The Crossing* pour compléter *The messenger* et ainsi réaliser une trilogie. Les trois films ont les mêmes thèmes, soit l'éternel cycle de la naissance, de la croissance et de la mort.

« Cette trilogie propose des installations théâtrales qui, par la mise en place des écrans, offrent des tableaux tridimensionnels qui s'appréhendent frontalement <sup>104</sup> ».



Figure 56 : Bill Viola, *The Messenger*, 1996, installation vidéo sonore, en continu. Photo : Kira Perov.

<sup>104</sup> Joëlle Morosoli, *L'installation mouvement, une esthétique de la violence*, Edition d'art Le Sabord, Canada, 2007, p.169.



C'est dans trois chapelles de l'église de Saint-Louis à la Salpêtrière à Paris, en 1996 que les trois films sont projetés sur de grands écrans suspendus au plafond. *The Crossing* montre une vidéo où un homme est réduit en cendre par le feu, puis sous le même titre, l'autre vidéo montre la disparition d'un homme sous une chute d'eau.



Figures 57, 58, 59 : Bill Viola, *The Crossing*, Eglise de Saint-Louis à la Salpêtrière, Paris 1996, vidéos couleur et son ,10min, 57sec., Performer : Phil Esposito. Photo : Kira Perov.

Le spectateur entrant dans l'église froide et humide de Saint-Louis, plonge dans une obscurité légèrement bleutée. Il aperçoit une figure - comme un Christ - émergeant de l'eau. Dans cet espace silencieux, on entend les bruits : des aspirations profondes, les crépitements du feu, la violence de la chute d'eau.

Dans *Room for St. John the Cross*, 1983, Bill Viola crée des espaces obscurs, où l'installation donne à la vidéo une forme d'immatérialité. Il immerge le spectateur dans « une atmosphère qui absorbe tout le lieu et légue aux images mouvantes une force extatique. »<sup>105</sup>

« Cette nature morte, présente une minuscule cellule, sans fenêtre, au plafond, si bas qu'une personne ne peut s'y tenir debout. Dans la lignée d'un *Ars moriendi*. Cette nature morte<sup>106</sup> exprime une symbolique rattachée à la religion. Une sensation d'ascèse se dégage du lieu par la simplicité du mobilier, par un désir de mysticisme né de la vision majestueuse des glaciers présentés sur l'écran de télévision et par le récitatif rappelant des litanies scandées d'actes de contrition<sup>107</sup> ».

Bill Viola récupère ce genre et joue avec la symbolique en utilisant les nouvelles technologies. Il assemble la nature morte dite « scène de cuisine »<sup>108</sup> (description de l'environnement quotidien et familier des gens de l'époque) et la nature morte dite des cinq sens (cela symbolise la fatuité de la sensualité sur terre en regard d'une vie éternelle). Dans cette œuvre, différents sens sont mis en avant, comme l'ouïe qui est sollicitée par le chuchotement d'une voix, et la vue, par la télévision ; le goût, par l'eau dans le verre et l'odorat stimulé par les odeurs stagnantes de la petite pièce en terre battue. Le toucher est induit par la forme ronde du pichet en étain caressé par les éclats lumineux de

<sup>105</sup> Joëlle Morosoli, *L'installation mouvement, une esthétique de la violence*, Edition d'art Le Sabord, Canada, 2007, p.164.

<sup>106</sup> Le terme concernant la nature morte apparaît vers 1650 dans les inventaires hollandais sous le vocable de « fruytagie » ou de « bancket ». Un an plus tard, naît en France l'expression « nature morte », qui représente en peinture des modèles inanimés, des objets et une nature immobiles.

<sup>107</sup> « La période historique est celle du XVI<sup>e</sup> siècle en Espagne, plus précisément celle de l'Inquisition pendant laquelle San Juan de la Cruz a été emprisonné et torturé durant neuf mois, en l'an 1577. C'est dans ce contexte qu'il a écrit la plupart des poèmes que l'on connaît ». Joëlle Morosoli, *L'installation mouvement, une esthétique de la violence*, Edition d'art Le Sabord, Canada, 2007, p.164.

<sup>108</sup> Idem, p.165.



l'environnement. Le spectateur perçoit un paysage sur le moniteur et l'écran géant, où l'on observe un glacier enneigé. Cette image filmique donne aux spectateurs le désir d'abolir toutes entraves pour s'évader dans ce paysage. La vidéo résulte du beau et du sublime dont parle Kant. La beauté de ce glacier procure au visiteur du plaisir :

« Ce sentiment du beau repose sur l'harmonie des facultés de l'imagination et de l'entendement, ce qui engendre une sensation d'équilibre et de paix. »<sup>109</sup>

Pour Bill Viola dans la vidéo l'image fixe n'existe pas :

« [...] à tous moments les électrons balayent la surface du moniteur, même un écran vide reproduit ce rythme, il n'existe de silence et d'immobilité que lorsque le système est fermé et débranché<sup>110</sup> ».



Figure 60: Bill Viola, *The Sleep of Reason* (detail), 1988, installation video sonore, en continu, Carnegie Museum, Pittsburgh, Etats-Unis. Photo : Kira Perov.

Dans l'exposition *The sleep of Reason*, Bill Viola continue à utiliser les murs comme écrans. Il propose une installation sous forme de triptyque en jouant avec le son et la lumière. La projection est sur les trois murs, tandis qu'une vidéo avec une femme endormie, passe sur un écran. Dans la pièce une commode en bois évoque la chambre à coucher : on y retrouve une lampe de chevet, un réveil numérique électrique, un écran de télévision qui projette le film en noir et blanc, un vase chinois bleu et blanc contenant des roses blanches. C'est par un éclairage tamisé grâce à la lampe et la télévision, que le spectateur est plongé dans une pièce obscure et inquiétante. En observant cette installation, nous voyons en alternance le sommeil calme d'une femme endormie et l'éveil de son imaginaire nocturne luttant contre ses fantômes. Sa respiration lente et régulière, avec ses mouvements ralentis, nous rassure dans cet environnement où la lumière et le bruit sont tamisés : « Le rêve fracasse la réalité. »<sup>111</sup>

<sup>109</sup> Idem.

<sup>110</sup> <http://genevieveblons.blogspot.com/2016/02/tfac-bill-viola-les-videos.html>

<sup>111</sup> Idem.

Notre regard de spectateur et le regard de la dormeuse sur son imaginaire, se mélangent. Le spectateur est transformé en un voyeur et en un complice par le souvenir des cauchemars réalisés durant le sommeil. Viola étaye ces contradictions, avec le murmure de la télévision, l'inactivité de la femme et les projections nocturnes bruyantes, ce qui vise à faire chevaucher la raison et la folie de l'inconscient<sup>112</sup>.

La femme qui « rêve » est filmée en direct par une caméra. La chambre est montrée par l'image d'un écran qui transmet le son de la respiration calme et régulière de la femme rêveuse. Lorsque les images des rêves sont projetées sur les murs, l'écran de la télé s'éteint. La réalité se mêle et se perd dans ce sommeil paradoxal où se retrouvent les images symboliques - l'eau, le feu, la mer, etc. - de Bill Viola. La femme est enfermée dans son rêve comme dans un film en boucle qui ne se finit pas, alors que le va et vient des cauchemars sur les murs devient le rythme qui la sépare du rêve.

Dans mon travail « Le simulacre et le rêve » (performance réalisée en fin d'année 2017) je me suis inspirée de cette hybridation : le rêve et la réalité se mélangent, le spectateur ne distingue presque plus le personnage de la performance. Une femme recouverte de tissu blanc, comme une mariée semble tentée de sortir de son rêve, Elle ne peut pas aller plus loin que le plastique suspendu qui symbolise l'espace de son rêve. Elle se rendort dans un sommeil profond, bercée par le balancement du son du sistre et du triangle pendant que l'œil projeté sur le plastique reste ouvert.



Figures 61 et 62 : Ersilia Severo, *Le simulacre et le rêve*, Vidéo de la performance, 2017, filmé par Adrien Maurizi.

---

<sup>112</sup> Idem.

## II.1.4 Corpi immersi



Figure 63 et 64 : Ersilia Severo, installation *Corpi immersi*, Juin 2018, performance en collaboration avec Celia Roulet et Elise Azé Laporte. Photo de l'auteure.

L'œuvre de Bill Viola et l'idée d'une ambiance aquatique ont inspiré ma performance de juin 2018, à la faculté de la rue Saint-Charles, *Corpi Immersi* : j'ai immergé le spectateur dans une pièce close avec comme seule source de lumière des projecteurs. L'espace bleuâtre et mystérieux donne l'impression d'être dans une atmosphère aquatique. Deux personnages s'observent, leurs regards se croisent. Leur visage et leur corps sont projetés en direct sur des plastiques suspendus qui déforment les images. Les corps projetés sont modifiés et perdent leurs identités dans l'entrecroisement des images. Ces deux personnages avancent et se rencontrent dans un cylindre de tissu transparent qui se trouve au centre de l'installation.

Les mouvements sont symétriques, car les deux corps sont, in fine interchangeable. Grâce au cylindre de tissu l'échange se produit, comme une hybridation qui permet une modification des corps. Les personnages ayant changé de place reprennent leurs position et réalisent des mouvements spéculaires.

La performance évoque la déformation de l'image, le changement et le mouvement dans un espace aqueux. *Corpi Immersi* ou corps immergés, est l'événement d'un corps qui rencontre son reflet, son double. Son reflet prend sa place en traversant le cercle de tissu. Ces deux corps se croisent mais ne se touchent jamais, comme dans un effet de miroir : les corps se ressemblent mais un seul est le vrai corps. La projection en direct permet une interactivité, un échange entre les deux personnages une prise de distance. Inconnus tous deux, ils se connaissent et se rencontrent au centre de l'installation. Le cylindre suspendu en tissu est une sorte de lieu qui permet la découverte réciproque et l'échange des corps. L'installation est composée de deux caméras et de deux projecteurs, qui permettent une projection en direct des visages et des corps.



Figures 65 et 66: Ersilia Severo, installation *Corpi immersi*, Juin 2018, performance en collaboration avec Celia Roulet et Elise Azé Laporte. Photo de l'auteur.





Figure 67 : Ersilia Severo, installation *Corpi immersi*, Juin 2018, performance en collaboration avec Celia Roulet et Elise Azé Laporte. Photo de l'auteur.

## II.2 « Anima » et « Apparition fantomatique »

« La philosophie antique a consisté à combler par la méditation l'abîme qui sépare le règne de l'apparence et le règne de l'être, abîme qui, dans l'univers, ne saurait être infranchissable: l'âme n'a pas à sortir d'elle même pour retrouver l'Un dont elle descend ».

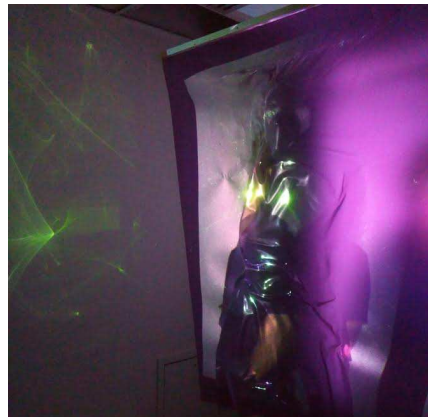
Emmanuel Levinas <sup>113</sup>

En l'avril 2017 j'ai réalisé une œuvre « Le simulacre ou le spectre vivant » dans le cadre de l'enseignement de M1- Cours « Démarche et création », Miguel Egana professeur. « Le simulacre » est une recherche qui évoque l'apparition d'une ombre : une sorte de spectre qui tente d'apparaître. Comment « l'apparaître » peut interroger « l'être » ?

L'œuvre questionne la perception à travers la transparence. Il s'agit d'un des thèmes que j'ai privilégié dans mes recherches et qui constitue un des fils conducteurs de mes créations.

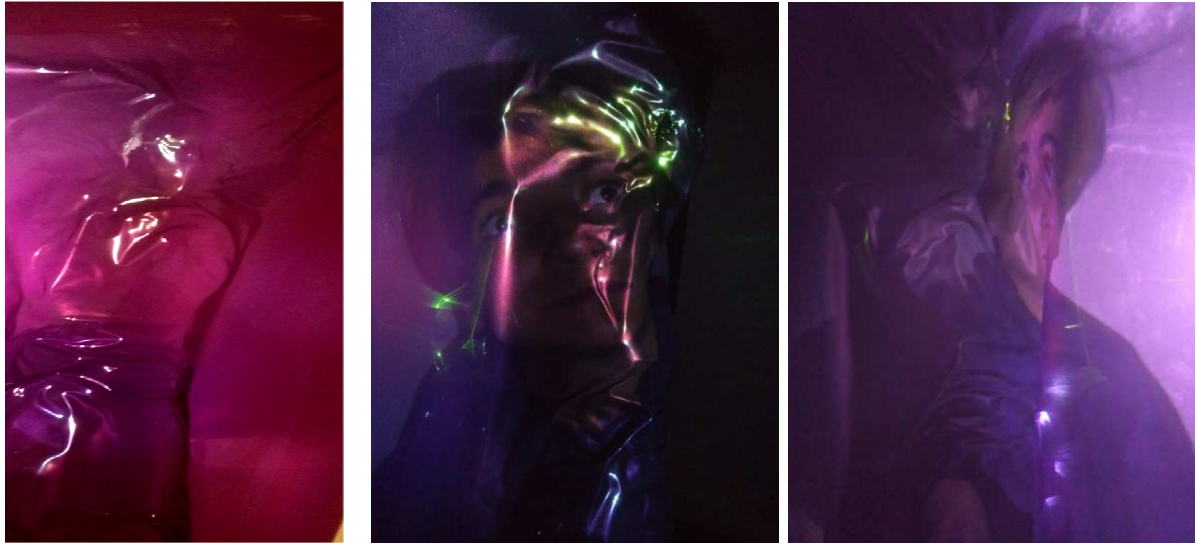
J'ai produit deux travaux : des sculptures à partir de grandes feuilles de matière plastique de couleur violette, modelées pour représenter un corps émergeant et un visage. Ces œuvres, « Apparition fantomatique » et « Anima », ont constitué les prémisses d'un travail qui m'a amenée vers l'idée de l'installation où le spectateur peut interagir et devenir une composante essentielle de la création. J'ai utilisé des matières plastiques transparentes, ce qui m'a permis d'une part de travailler sur l'aspect fantomatique, et d'autre part de permettre aux spectateurs de s'apercevoir à travers la matière. Le public peut saisir la projection des deux cotés de l'œuvre et littéralement s'introduire dans le corps, de manière inattendue. L'« apparaître » est un simulacre de l'« être » ? L'« être » peut-il vraiment se manifester dans l'« apparaître » ?

J'ai voulu approfondir ma recherche sur ces questions par le biais du flou et de la transparence. : des corps et des visages qui apparaissent grâce à la projection et au reflet. Le public est concerné dans un double sens : il est le producteur d'images déformées, de corps – sortes de fantômes - qui participent à l'installation et il est sollicité à s'interroger sur son « apparaître ».

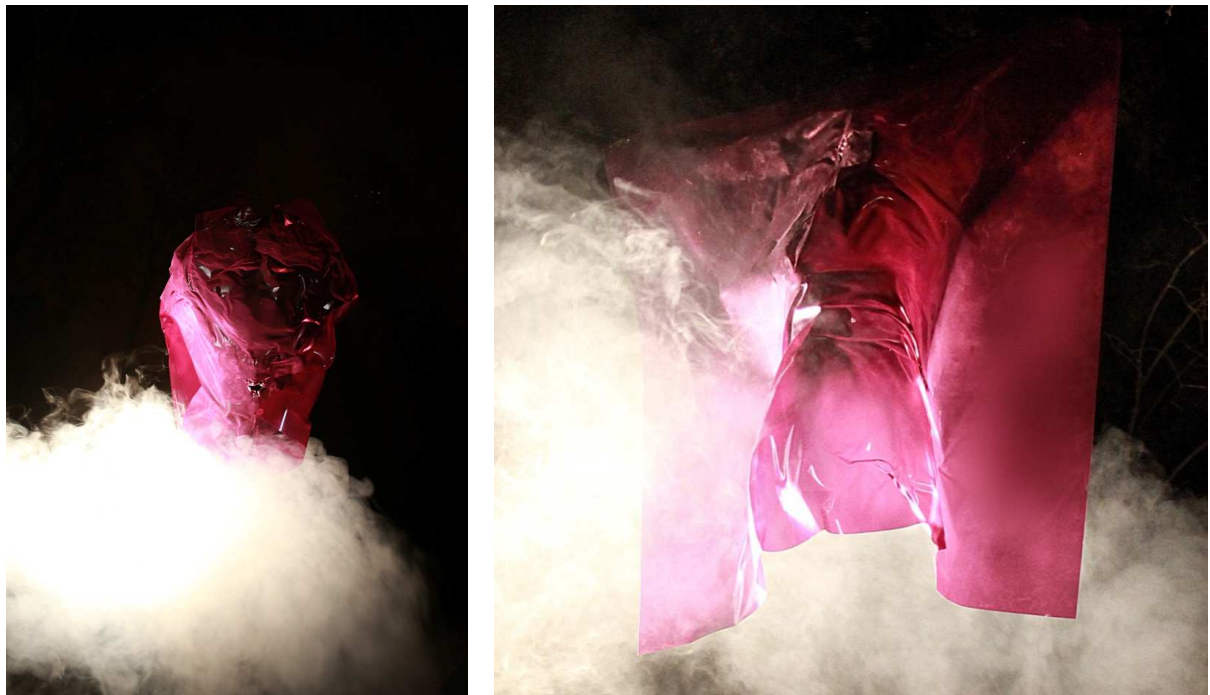


Figures 68 et 69 : Ersilia Severo, *Apparition fantomatique*, 2017 projection du visage du spectateur en direct sur l'œuvre. Université Paris I Panthéon-Sorbonne - Rue saint Charles. Photo de l'auteur.

<sup>113</sup> Emmanuel Lévinas, cité dans : Anca Vasiliu, *Du diaphane, image, milieu, lumière dans la pensée antique et médiévale*, Librairie Philosophique J.Vrin, Paris 1997, p.12, in *Dans nom propres*, Éd. Fata Morgana, Montpellier, 1976, p..29.



Figures 70, 71, 72 : Ersilia Severo, *Apparition fantomatique*, 2017 projection du visage du spectateur en direct sur l'œuvre. Université Paris I Panthéon-Sorbonne - Rue saint Charles. Photo de l'auteur.



Figures 73, 74 : Ersilia Severo, *Anima*, 2017, et à droite : *Apparition fantomatique*, 2017, prise de vue dans une forêt avec fumée. Photos de Hervé Wolfer et Minh-Yuan Vu.



### .II.2.1 Dispositifs dé/formants

La matière que j'ai utilisée est une feuille de grand format de plastique transparent de couleur rose - fuchsia. Ce plastique a été modelé avec différentes courbures, ce qui suggère un corps sans permettre de le distinguer à proprement parler.

L'empreinte formée par le plastique transparent évoque l'apparition d'un corps qui surgit. L'ambiguïté s'installe. Elle est due à la forme du plastique qui est comme un voile transparent qui se tient face à nous. L'aspect fantomatique et mystérieux est suggéré par l'absence des membres et de visage.

J'ai suspendu la sculpture, pour que le public puisse voir l'œuvre sous tous ses cotés et interagir avec l'œuvre. Ensuite une caméra projette l'image du spectateur sur le corps plastique: l'image est ainsi déformée à cause des courbes du plastique. Un jeu de reflets et de déformations amène le spectateur à se voir comme un spectre ou un être éphémère.

L'installation est dans un lieu sombre pour que les spectateurs soient immergés dans une ambiance mystérieuse. La projection sur le plastique permet d'animer le corps inerte. L'image projetée en direct propose un échange : le spectateur est tout de suite interpellé et amené à dialoguer avec l'œuvre. Ensuite pour attirer l'attention du spectateur j'ai voulu créer un effet de surprise, suscitant un effet d'inquiétante étrangeté, telle qui a été décrit par Freud.

J'ai travaillé le plastique de façon méthodique. Pour avoir la forme recherchée je me suis procurée 2 mètres sur 1m25 de plastique transparent de 0.1 mm d'épaisseur. J'ai chauffé la feuille avec un décapeur thermique pour arriver à la rendre flexible et malléable.

Les conditions d'éclairage du lieu peuvent influencer la perception de l'œuvre : l'espace doit être sombre de préférence pour que la projection crée l'effet d'apparition spectrale pour apercevoir des reflets sur les parois qui évoquent des présences fantasmagoriques. J'ai réalisé la performance dans la salle 520 de la Faculté de la rue St Charles et ensuite j'ai choisi une maison abandonnée à Beaumont sur Oise. Dans ce cas les œuvres étaient installées en forêt dans un espace qu'on peut dire inquiétant, dans une ambiance trouble, un lieu froid et obscur.

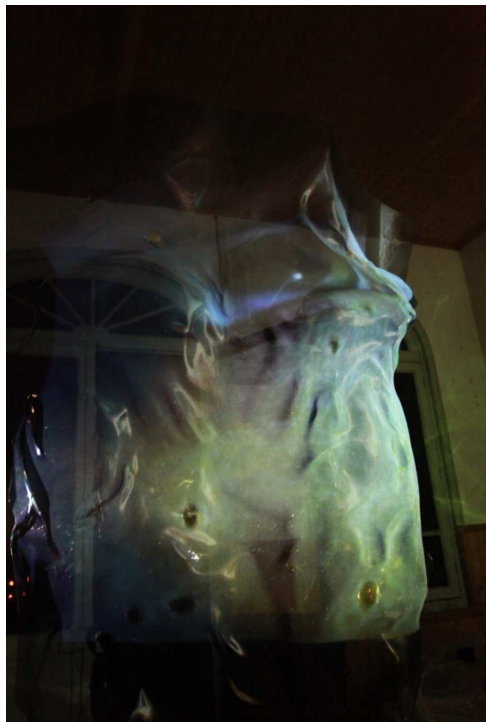


Figure 75 : Ersilia Severo, *Le simulacre*, 2017, plastique transparent avec projection de l'œil du spectateur. Photo d'Hervé Wolfer.

Dans la maison abandonnée j'ai pu disposer l'installation avec tout le matériel électronique nécessaire, les projecteurs et la caméra. La projection fonctionne en direct, c'est-à-dire que la caméra reliée au projecteur diffuse l'image de la personne qui se tient face à elle. Le spectateur peut se voir, cela fonctionne comme un miroir. Mais ce miroir est particulier, car il multiplie les images : il y a plusieurs reflets de soi même ; il y a le reflet du plastique ; il y a l'image du visage modifié par le plastique.



Figure 76: Ersilia Severo, *Le simulacre*, 2017.  
Photo d'Hervé Wolfer.

L'échange entre le spectateur et l'œuvre est un aspect essentiel de cette installation. Je suspends mes installations dans un espace généreux pour montrer l'objet sous tous ses aspects, pour permettre au public de se déplacer et enfin pour que le spectateur se sente concerné et qu'il soit impliqué dans l'œuvre. J'ai remarqué durant des expositions d'artistes contemporains et des expositions d'arts numériques, notamment l'exposition de Katherine Ikam<sup>114</sup>, que le spectateur peut avoir un rôle à jouer dans l'œuvre, à travers des projections du corps ou du visage du spectateur, des actions ou l'animation des œuvres elles-mêmes. La participation du spectateur est une composante essentielle de l'art contemporain. Le public devient un acteur, l'artiste doit alors imaginer des dispositifs qui capteront l'attention du public ou pour l'intégrer à l'œuvre. J'ai constaté qu'une fois que le spectateur a le contrôle de

---

<sup>114</sup> Exposition de Catherine Ikam : « Point Cloud Portraits », au Centre des arts d'Enghien-les-Bains, du 20 septembre au 11 décembre 2016.

l'objet il trouve cela plus intéressant et ludique.<sup>115</sup> J'ai ainsi intégré un projecteur pour le jeu de lumière et d'ombre mais aussi une caméra qui filme en direct. J'ai souhaité que le spectateur prenne position et possession de mon œuvre.

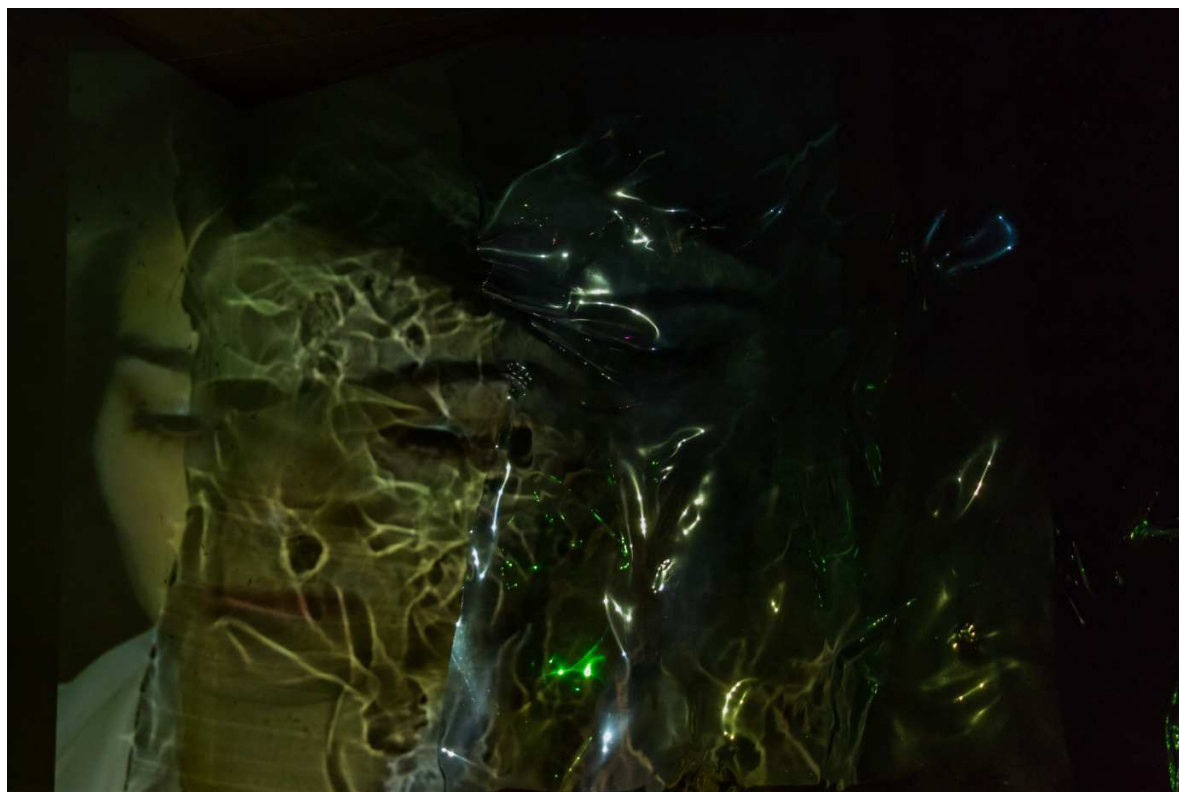


Figure 77 : Ersilia Severo, *Le simulacre*, 2017, le visage projeté à gauche et le visage déformé par le plastique à droite. Photo d'Hervé Wolfer.

## II.2.2 Images spéculaires

Les caractères froids et inquiétants de l'ambiance sont accentués par les reflets luisants du plastique déformé selon des creux et des pleins, et des images projetées par la caméra qui multiplie et déforme, à l'instar d'un miroir convexe, les visions possibles d'un même objet.

Le miroir convexe est source d'erreurs de la perception de la réalité. Arnaud Maillet montre que le miroir convexe et ces erreurs induites ont une longue histoire qui remonte à Pline et au « fallacies » du XVII<sup>e</sup> siècle. Le miroir convexe est un objet magique et diabolique<sup>116</sup> :

« Le diable est par excellence le miroir trompeur, *speculum fallax*, le père des mensonges, qui fabrique des leurres, usurpe la ressemblance et pousse l'homme à se détourner de son vrai modèle. L'iconographie allégorise parfois le diable par l'image d'un singe jouant avec le

---

<sup>115</sup> Avec les nouvelles technologies le rapport à l'art a changé. Dans les musées, dans les galeries l'intégration du numérique est de plus en plus présente. Le numérique attire les jeunes spectateurs et permet de connaître et d'apprendre en s'amusant.

<sup>116</sup> Un miroir convexe (ou bombé) est représenté dans les gravures anciennes comme « le cul du diable ».

miroir, l'un et l'autre contrefaisant le monde, car le diable veut rivaliser avec son créateur en produisant des simulacres ».<sup>117</sup>

En effet mon plastique renvoie des images du visage modifié et altéré. Comme un miroir «déformant» qui renvoie à un «visage imprimé mais éphémère» et qui permet de « multiplier son corps grâce au reflet et à la caméra en direct».

J'ai demandé aux spectateurs de décrire leur perception de mon œuvre sur des bandelettes de papier que j'ai distribuées préalablement. Un spectateur a écrit : « Je peux voir deux différents caractères de moi même dans ton travail », un autre : « Other space in the space. It's me ? », pour une autre personne l'installation est: « Un mystérieux ectoplasme ».

L'imagination est débordante lorsque le regard du spectateur est dans le noir, l'appréhension peut l'envahir face à l'incompréhension de l'objet qui se trouve face à lui.

Selon Schiller, « La fin ultime de l'art est la présentation du suprasensible »<sup>118</sup> et avant ce propos Burke avait défini l'imagination comme « le pouvoir créateur de l'esprit ». <sup>119</sup> Burke explique que :

« La nuit augmente notre frayeur dans tous les cas de danger, et combien les images de fantômes et de gobelins, que personne peut représenter clairement, impressionnent ceux qui ajoutent foi aux contes populaires ».<sup>120</sup>

L'obscurité rend les environnements plus terribles, la nuit augmente nos terreurs. Une fois les yeux habitués, nous distinguons mieux et notre appréhension disparaît.

### II.2.3 Voir et donner à voir: le simulacre et le rêve

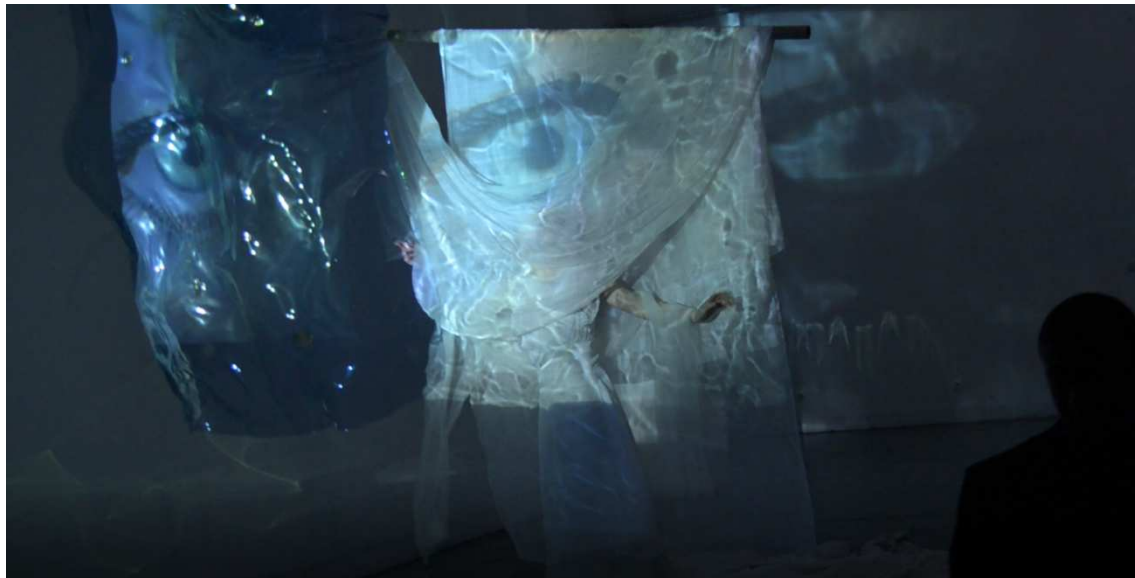


Figure 78 : Ersilia Severo, *Le simulacre et le rêve*, performance, 2017. Photo de l'auteure.

<sup>117</sup>Comme l'ont remarquablement montré Jugis Baltrusaitis puis Sabine Melchior-Bonnet cités par Arnaud Maillet, *Le miroir noir, Enquête sur le côté obscur du reflet*, Edition Kargo, 2005, pp. 41-42.

<sup>118</sup> Augustin Besnier, *L'épreuve du regard*, L'Harmattan, 2005, Paris, p. 30.

<sup>119</sup> *ibid*

<sup>120</sup> *ibid*, p. 115.

J'ai réalisé dans le mois de février 2017 - dans une pièce de la faculté d'arts plastiques de la Sorbonne - une installation qui s'appelle « Simulacre ». J'ai ajouté à l'installation une performance, dont le titre est « Le simulacre et le rêve ». J'ai voulu montrer mon œuvre sous un autre aspect. Le public est installé frontalement à l'œuvre, pour lui permettre d'observer les jeux de reflets et de lumière produits par la projection sur la soie et la feuille de plastique suspendues.

La performance se compose du mouvement du personnage, du son et de la projection des images en temps réel. Le son est fait du bruit de la pluie et par deux instruments, le triangle et le sistre, qui se répondent l'un avec l'autre, pour accompagner les mouvements du personnage. Les plis du plastique apparaissent grâce à la projection comme la brillance de l'eau ou quelque chose d'organique; c'est pourquoi j'ai choisi d'accompagner la performance par le bruissement de la pluie.

Le corps tout d'abord couché, se dresse et déambule dans l'installation, face au spectateur et avance progressivement au rythme des instruments et du son de la pluie. La sensation de calme est troublée par ce personnage qui se déplace doucement entre le rideau de soie et la feuille en plastique. La silhouette est blanche et anonyme pour qu'on puisse imaginer être à sa place. L'image projetée de l'œil du spectateur anime le personnage blanc. Le regard du spectateur peut aussi être dans le rêve, c'est comme si le spectateur faisait partie du rêve.



Figure 79 : Ersilia Severo, *Le simulacre et le rêve*, performance, 2017. Photo de l'auteur.



Figure 80 : Ersilia Severo, *Le simulacre et le rêve*, 2017, performance. Photo de l'auteur.



Les manières de voir le rêve ou de le donner à voir, permettent plusieurs modalités pour l'investir psychiquement, l'habiter, le symboliser, le transformer. L'installation est ainsi exposée pour permettre au public de l'investir à sa manière.

Le personnage est trouble car il a une tête bandée : le visage n'est pas reconnaissable. La tête et le reste du corps recouvert de tissu ressemble à un mort ou à une mariée, c'est un mélange entre le rêve et le cauchemar. C'est un mouvement entre la réalité et le rêve, une transition qu'il est difficile de distinguer. Le personnage semble statique mais ne l'est pas, il est d'ailleurs comme troublé et il ne veut pas rester figé : il veut se libérer de ce rêve. La performance veut exprimer la condition de la conscience à la limite entre le rêve et l'état de veille. Comme l'écrit Sigmund Freud :

« Entre le caractère confus et incompréhensible du rêve et la résistance que l'on éprouve à en développer la pensée latente, il existe un rapport secret et nécessaire ». <sup>121</sup>

J'ai cherché à représenter ce rapport secret dont parle Freud, c'est-à-dire le caractère du rêve et la pensée latente. La performance veut exprimer la difficulté, voir l'impossibilité, pour le personnage d'éclaircir ce rapport et de sortir du rêve.

Le personnage cherche à sortir du rêve – avec des mouvements lents et répétés - mais il est dans l'impossibilité de le faire. Le personnage enfin, n'arrive pas à éclaircir la relation entre le rêve et la pensée. Le caractère de « cérémonie » - donné par les sons à la performance - manifeste une profonde participation – corps et esprit - du personnage blanc : il est dans une sorte d'état de « transe ».



Figure 81 : Ersilia Severo, *Le simulacre et le rêve*, performance, 2017. Photo de l'auteur.

<sup>121</sup> Sigmund Freud, *Le rêve et son interprétation*, Folio Paris, 1925 (première éd. en français), p. 67.



La cérémonie se développe à partir d'une posture statique, vers le mouvement pour retourner, comme dans le cycle du sommeil et de l'éveil, vers la position statique. L'œuvre « Le simulacre et le rêve » montre l'impossibilité de clarifier la pensée latente du rêve et « le rapport secret et nécessaire » qui conjugue ces manifestations de notre être. La feuille de plastique et la soie sont le simulacre de la pensée latente. Le personnage est le rêve, avec son caractère incompréhensible qui ne lui permet pas de sortir de sa condition. La performance se présente comme « un perpétuel jeu de cache-cache qui ne se dénoue sans doute qu'en l'ultime transparence du passage dans un au-delà. <sup>122</sup>

Cette œuvre a pour objectif d'investir l'espace et de permettre la participation du spectateur par le biais d'un développement du regard, de l'échange et de relations avec le mouvement de l'image induit par la lumière et la transparence de l'objet. Il s'agit d'une esthétisation d'un espace sombre qui rend le spectateur actif. La perception et l'imagination du « spectateur » sont sollicitées.

#### II.2.4 Les fantômes et le rêve, l'inanimé prend vie : Etienne Saglio.

Le spectacle « Les Limbes » de l'artiste Etienne Saglio <sup>123</sup> – magicien et jongleur formé aux Ecoles du Lido et du Centre National des Arts du Cirque – m'a fait comprendre comment des objets, des matières peuvent nous plonger dans un univers onirique avec un illusionnisme savamment maîtrisé. Un homme en proie à ses fantômes s'éloigne de la rive et s'enfonce doucement vers les Limbes.



Figure 82 : « Les Limbes », d'Étienne Saglio, © DR

Cet étrange voyage nous amène dans un conte symbolique peuplé de créatures magiques. L'inanimé prend vie et nous surprend. Les perceptions du public sont troublées par la matérialité tangible, par des visions et des cauchemars superposés.

Saglio utilise du matériel plastique léger et flottant. J'ai repris l'idée d'utiliser un matériel léger et flottant comme la soie dans mon œuvre « Le simulacre et le rêve » qui est une projection/représentation du corps, et du visage sous forme de traces.

<sup>122</sup> DUBUS Pascale (sous la direction), *Transparences*, Claude Frontisi, *Les voiles d'Aphrodite*, Les Editions de la Passion, 1999, p.88.

<sup>123</sup> Le spectacle « Les limbes » d'Etienne Saglio a eu lieu au Centre des Arts d'Enghien les Bains, le 26 mars 2017.

La matière est déformée, éclairée et mise en scène pour permettre des perceptions multiples de la part du public. L'imagination est sollicitée et permet un dialogue inattendu entre l'œuvre, le lieu et le spectateur. La projection du corps du spectateur ouvre à un nouveau regard sur les fantômes qui habitent notre imagination et les lieux de nos déambulations. C'est comme une rencontre. C'est l'intimité dévoilée par l'installation en suspension.

A la suite de mon installation j'ai voulu créer une performance – effectuée dans la salle 520 de ma Faculté - pour animer davantage mon œuvre. Cet aboutissement théâtral est une sorte de bulle de rêves qui mêlent conscient et l'inconscient, l'être et l'apparaître.



Figure 83 : Ersilia Severo, *Le simulacre et le rêve*, performance, 2017.

### II.2.5 Le flou et le diaphane

Le flou permet d'interroger l'œuvre sans cesse, infiniment. Comme l'écrit bien François-René Martin :

« La perception est alors conçue comme l'organisation active d'une réalité visuelle, sans cesse remise en question ».<sup>124</sup>

Le flou surgit de l'obscurité : l'ombre et la lumière ne sont pas contraposées. Le passage de l'ombre vers le flou et vers la lumière remet en question la réalité visuelle.

L'installation se trouvant dans l'obscurité, elle amène directement le spectateur dans un état de sommeil ou de tranquillité. Le noir de la pièce met le public dans une pensée « neutre », c'est-à-dire qu'il est concentré sur ce qu'il tente de percevoir face à lui. En voyant son reflet sur le plastique il tente de décrypter son image. Le spectateur remarque, que selon sa position face à la caméra, la déformation de son visage est différente et qu'il perçoit l'image plus ou

---

<sup>124</sup> François-René Martin, « "Fibres tressées" », Critique d'art [En ligne], 24 | Automne 2004, mis en ligne le 22 février 2012, consulté le 06 octobre 2016. URL : <http://critiquedart.revues.org/1635> ; DOI : 10.4000/critiquedart.1635, p.2.

moins en transparence. Comme le note Pascale Dubus, Platon désigne cette adéquation entre réalité sensible et intelligible :

« Une égalité parfaite entre les particules de l'effluve visuel et celles de l'effluve de l'objet visible [...] De la même manière le « diaphane » est défini comme un être-de-la-relation (*prost-esse ad aliquid*), définition calquée sur l'exemple du rapport entre la vue et la lumière- autrement dit, calquée sur le rapport entre cause et effet, mettant l'accent sur les conditions de distance ».<sup>125</sup>

La notion de diaphane selon Platon permet l'adéquation de la vision à l'intelligibilité :

« Ainsi la notion du diaphane en vient à imprégner tacitement toute la représentation du monde sous son aspect sensible et son aspect intelligible ; il s'opère là une véritable « mutation » du physique au métaphysique – voire [...] du spirituel au mystique ».<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup> Pascale Dubus (sous la direction), *Transparences, Anca Vasiliu, le transparent, le diaphane et l'image*, Les Éditions de la Passion, 1999, p.15.

<sup>126</sup> Anca Vasiliu, *Du diaphane, image, milieu, lumière dans la pensée antique et médiévale*, Librairie Philosophique J.Vrin, Paris 1997, p.9.

## Chapitre III : Métamorphoses aberrantes de soi(e)

« Ce qui m'intéresse c'est le visage, lieu de désorientation. Capter l'apparence des autres [...] le portrait change de nature. Il n'est plus une trace attestant du 'ça-a-été', mais bien celle du 'devenir', sa déconstruction ou sa fragmentation ».<sup>127</sup>

Catherine Ikam

### III.1 Métamorphoses et logiques irrationnelles : Deleuze, Barthes.

La pensée de Gilles Deleuze sur les logiques irrationnelles <sup>128</sup> me permet de souligner certaines analogies avec la création artistique telle que j'ai essayé de la mettre en pratique pendant mes études et mes recherches. Des logiques irrationnelles animent - par le biais de la notion des mouvements aberrants - la pensée de Deleuze autour du corps et de forces in/sensibles.

Il s'agirait de mobiliser ces analogies pour permettre un transfert vers l'élaboration du concept de métamorphoses aberrantes<sup>129</sup>. Nous procéderons à une transposition des logiques irrationnelles et des mouvements aberrants qui caractérisent la philosophie de Deleuze afin d'en extraire des analogies plausibles avec la recherche artistique. Ce transfert s'appuie sur la lecture de l'œuvre de David Lapoujade, « *Deleuze, les mouvements aberrants* », une synthèse qui nous permet d'explorer le développement de ce paradigme de la pensée de Deleuze. Selon Lapoujade :

« Ce qui intéresse avant tout Deleuze, ce sont les mouvements aberrants. La philosophie de Deleuze se présente comme une philosophie des mouvements aberrants ou des mouvements «forcés». Elle constitue la tentative la plus rigoureuse, la plus démesurée, la plus systématique aussi, de répertorier les mouvements aberrants qui traversent la matière, la vie, la pensée, la nature, l'histoire des sociétés<sup>130</sup> ».

La philosophie de Deleuze se présente comme une sorte d'encyclopédie des mouvements aberrants. Ce sont les figures déformées de Francis Bacon, les processus schizophréniques de l'inconscient, la fêlure de la pensée, le mouvement baroque de porter le pli et le dépli à l'infini chez Leibniz et les néoleibniziens, bref toutes les forces qui traversent la vie et la pensée.

---

<sup>127</sup> Calendrier du centre des arts 2016, *Présentation de l'installation*, 21 juillet 2016- 11 décembre 2016, Centre des Arts, Enghien les Bains, p.14,

<sup>128</sup> Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Seuil, Paris 2002.

<sup>129</sup> Les *Métamorphoses* sont un long poème épique latin d'Ovide, dont la composition débute probablement en l'an 1. L'œuvre comprend 15 livres (près de douze mille vers) et décrit la naissance et l'histoire du monde gréco-romain jusqu'à l'époque de l'empereur Auguste.

Source : [https://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9tamorphoses\\_\(Ovide\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9tamorphoses_(Ovide)).

<sup>130</sup> David Lapoujade, *Deleuze, les mouvements aberrants*, Editions du Minuit, Paris, 2014, p. 9.

Mais le plus important, c'est comment Deleuze dégage les logiques irrationnelles de ces mouvements: il crée de nouvelles logiques, loin des modèles rationnels classiques.<sup>131</sup>

Pour Deleuze les puissances de la vie produisent sans cesse de nouvelles logiques qui nous soumettent à leur irrationalité:

« Les mouvements aberrants constituent la plus haute puissance d'exister tandis que les logiques irrationnelles constituent la plus haute puissance de penser<sup>132</sup> ».

Dans le transfert du concept de mouvements aberrants vers les métamorphoses aberrantes la notion de *fluxion* - elle-même de Deleuze - permet d'établir la place des connexions multiples. La *fluxion* est la production de connexions (tant pour le spectateur que pour l'artiste) entre des flux, suivant des lignes de fuite. Deleuze emploie le terme de « fluxion »<sup>133</sup>, lorsqu'il s'agit par exemple d'une connexion possible, « révolutionnaire », d'un rapport entre deux flux, l'un émanant d'un état minoritaire, l'autre d'un flux majoritaire. Une rencontre, une *fluxion* est toujours possible, probable, entre les espaces, entre les temps de l'œuvre. Le spectateur peut relier pour lui-même deux images métamorphosées, dont l'une, qui germe lors de l'œuvre, s'apparente à telle autre provenant de son expérience, de son vécu, de son imagination. Le spectateur dépasse ainsi le domaine exclusif d'une idée, d'une connaissance.

Cette idée de *fluxion* est en résonance avec ma pratique artistique où les divers médiums forgeraient un ensemble d'intersections tendanciellement séduisantes du côté de la surprise et de l'apparition d'un inopiné. Cette dimension favorise - naturellement avec les nécessaires précautions épistémologiques - des liaisons transversales virtuellement fertiles entre des disciplines parfois en tension : ce qui alimente mon intérêt pour la pensée de Deleuze. Infuser de la nouveauté avec le transfert des concepts développés dans des milieux différents montre la nécessité - qui me semble indispensable - de sources hétéroclites à tout processus de création. En art il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces. [...]. La célèbre formule de Klee « non pas rendre le visible, mais rendre visible » ne signifie pas autre chose<sup>134</sup> ».

La tâche de l'expression artistique est la tentative de rendre visibles les forces qui ne le sont pas. La force est en rapport étroit avec la sensation :

« Il faut qu'une force s'exerce sur un corps, c'est-à-dire sur un endroit de l'onde, pour qu'il y ait sensation [...] Comment la sensation pourra-t-elle suffisamment se retourner sur elle-même, se détendre ou se contracter, pour capter dans ce qu'elle nous donne les forces non

---

<sup>131</sup> Ces logiques n'ont rien d'abstrait, au contraire : ce sont des modes de peuplement de la terre. Par peuplement, il ne faut pas seulement entendre les populations humaines, mais les populations physiques, chimiques, animales, qui composent la Nature tout autant que les populations affectives, mentales, politiques qui peuplent la pensée des hommes. Quelle est la logique de tous ces peuplements ? Les mouvements aberrants deviennent les figures d'un combat contre les formes d'organisation – politique, sociale, philosophique, esthétique, scientifique – qui tentent de nier, de conjurer ou d'écraser leur existence.

<sup>132</sup> David Lapoujade, *Deleuze, les mouvements aberrants*, Editions du Minuit, Paris, 2014, p.13.

<sup>133</sup> Le terme de *fluxion* est énoncé lors du cours du 25/03/1980 enregistré à l'Université de Paris 8.

<https://journals.openedition.org/leportique/1373>

<sup>134</sup> Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Seuil, Paris 2002, p.37.

données, pour faire sentir des forces insensibles et s'élever jusqu'à ses propres conditions ?  
<sup>135</sup> ».

Deleuze s'interroge : comment représenter le Temps, qui est insonore et invisible? et comment représenter des forces élémentaires comme la pression, l'inertie, la pesanteur, l'attraction, la gravitation, la germination ?

Le problème de la capture des forces, note Deleuze, se trouve mélangé avec un autre problème, également important mais moins simple. C'est le problème de la *décomposition* et de la *recomposition* des effets. Par exemple la décomposition et la recomposition de la profondeur dans la peinture de la Renaissance, la décomposition et la recomposition du mouvement dans le cubisme :

« On voit comme on passe d'un problème à l'autre, puisque le mouvement par exemple est un effet qui renvoie à la fois à une force unique sur le produit, et à une multiplicité d'éléments décomposables et recomposables sous cette force <sup>136</sup> ».

### III.1.1 Processus de création et consciences fracturées

Le processus de création - comme les mouvements aberrants de Deleuze - n'a rien de linéaire. Dans la pensée de ce philosophe, comme l'explique David Lapoujade, la notion de processus perd sa neutralité descriptive pour devenir :

« une rupture, une percée qui brise la continuité d'une personnalité, l'entraînant dans une sorte de voyage à travers un "plus de réalité" intense et effrayant, suivant des lignes de fuite où s'engouffrent nature et histoire, organisme et esprit <sup>137</sup> »

Mais il ne faut pas se tromper sur la nature de ce concept : rien n'est arbitraire dans ces mouvements aberrants; ce ne sont pas des anomalies sinon d'un point de vue extérieur. Il faut au contraire :

« [...] dégager les conditions qui les rendent seuls véritablement constitutifs et seuls véritablement réels. On le voit dans les livres sur le cinéma : s'ils apparaissent d'abord comme une anomalie ou une exception que le régime narratif de l'image-mouvement s'efforce de conjurer, ils apparaissent pour eux-mêmes avec l'image-temps, constitutifs de nouvelles syntaxes : faux raccords, profondeur de champ, plan-séquence, décadrages, coupures irrationnelles. C'est précisément le problème : à quelle logique obéissent ces mouvements aberrants ? Ce problème a hanté Deleuze. Il faut chaque fois dégager la logique de ces mouvements. C'est un problème de pensée pure <sup>138</sup> ».

---

<sup>135</sup> Idem.

<sup>136</sup> Idem, p. 58.

<sup>137</sup> Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous et autres textes*, Paris, Minuit, 2003, p. 26. Cité dans David Lapoujade, *Deleuze, les mouvements aberrants*, Editions du Minuit, Paris, 2014, p. 9 et 10.

<sup>138</sup> David Lapoujade, *Deleuze, les mouvements aberrants*, Editions du Minuit, Paris, 2014, p.11.



Deleuze affirme que la philosophie consiste dans la création de concepts, et qu'il s'agit de produire des logiques, parce qu'un concept ne se crée jamais seul, mais toujours enchaîné à d'autres. Créer un concept, c'est créer la logique qui le lie à d'autres concepts. Mais cette logique ne veut pas dire qu'il s'agit de pure rationalité linéaire. On dirait même que, pour Deleuze, un mouvement est d'autant plus logique qu'il échappe à toute rationalité : « Plus c'est irrationnel, plus c'est aberrant, plus c'est logique pourtant<sup>139</sup> ». Pour Deleuze :

«La logique d'une pensée, ce n'est pas un système rationnel en équilibre [...] La logique d'une pensée est comme un vent qui nous pousse dans le dos, une série de rafales et de secousses<sup>140</sup>».

De plus : il ne s'agit pas d'une logique mais de logiques multiples. La vie, le sens, les sensations, le désir, comme les images, ont leurs mouvements.

Les forces de la vie produisent sans cesse de nouvelles logiques qui nous imposent leur irrationalité. Ces mouvements aberrants débordent tout vécu, dépassent toute expérience empirique. Deleuze affirme en effet que ces mouvements aberrants nous emportent vers ce qu'il y a d'impensable dans la pensée, d'invivable dans la vie, d'immémorial dans la mémoire, constituant la limite ou l'« objet transcendant » de chaque faculté :

« C'est même ce qu'ils ont de proprement aberrant : ils excèdent l'exercice empirique de chaque faculté et forcent chacune à se dépasser vers un objet qui la concerne exclusivement, mais qu'elle n'atteint qu'à la limite d'elle-même. Mais alors, qu'est-ce qui atteste de l'invivable dans la vie, de l'immémorial dans la mémoire ou de l'impensable dans la pensée s'ils restent inaccessibles, si les facultés, dans leur usage empirique, ne peuvent les atteindre? <sup>141</sup> » .

### III.1.2 Déformations

La recherche de Deleuze mobilise le concept de mobilités aberrantes dans des sujets apparemment très diverses : dans les torsions intenses de Francis Bacon (1909-1992) produisant des émotions d'inquiétante étrangeté dans l'exercice de distorsions entre le sujet et l'espace de leur représentation :

« Il semble que dans l'histoire de la peinture, les *Figures* de Bacon soient une des réponses les plus merveilleuses à la question : comment rendre visibles des forces invisibles ? <sup>142</sup> ».

Selon Deleuze la fonction principale des *Figures*, l'extraordinaire agitation de ces têtes, ne vient pas d'un mouvement que la série serait supposée reconstruire, mais bien plus des forces

---

<sup>139</sup> Idem.

<sup>140</sup> Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990, p. 129.

<sup>141</sup> David Lapoujade, *Deleuze, les mouvements aberrants*, Editions du Minuit, Paris, 2014, p. 19.

<sup>142</sup> Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Seuil, Paris, 2002, p. 58.

de pression, de dilatation, de contraction, d'aplatissement, d'étirement, qui s'exercent sur la tête immobile.

« C'est comme des forces affrontées dans le cosmos par un voyageur trans-spatial immobile dans sa capsule. C'est comme si des forces invisibles giflaient la tête sous des angles les plus différents. Et ici les parties nettoyées, balayées, du visage prennent un nouveau sens puisqu'elles marquent la zone même où la force est en train de frapper <sup>143</sup> ».

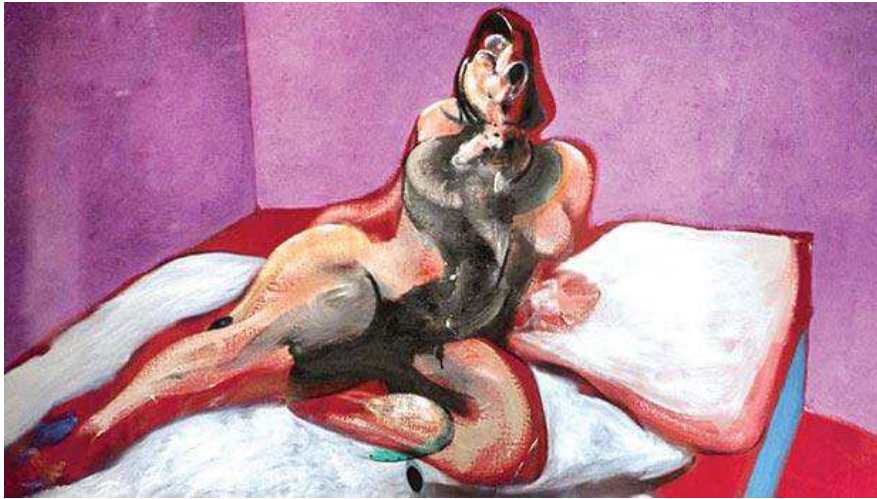


Figure 84 : Francis Bacon, Portrait of Henrietta Moraes, 1963.  
Coll. Privée. Photo : La Stampa.

C'est en ce sens que le travail de Bacon est bien de déformation, et non de transformation. Ce sont - selon Deleuze - deux catégories différentes. La transformation de la forme peut être abstraite ou dynamique. Mais la déformation est toujours celle du corps et elle est statique, elle se fait sur place ; elle subordonne le mouvement à la force, mais aussi l'abstrait à la Figure.

« Tout alors est en rapport avec des forces, tout est force. C'est cela qui constitue la déformation comme acte de la peinture : elle ne se laisse ramener ni à une transformation de la forme, ni à une décomposition des éléments. Et les déformations de Bacon sont rarement contraintes ou forcées, ce ne sont pas des tortures, quoi qu'on dise : au contraire, ce sont les postures les plus naturelles d'un corps qui se regroupe en fonction de la force simple qui s'exerce sur lui, envie de dormir, de vomir, de se retourner, de tenir assis le plus longtemps possible, etc.<sup>144</sup> ».

On peut supposer que les mouvements aberrants désignent un nouveau mode d'unification des savoirs et qu'elle répond à cette totalisation, – ambition toujours revendiquée chez Deleuze – dans la mesure où elle permet de raccorder mathématique et biologie, littérature et science physique, sexualité et politique selon une sorte de *mathesis universalis* <sup>145</sup>.

<sup>143</sup> Idem, p. 59.

<sup>144</sup> Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Seuil Paris, 2002, p.60.

<sup>145</sup> David Lapoujade, *Deleuze, les mouvements aberrants*, Editions du Minuit, Paris, 2014, p. 18.

C'est comme un dernier état de la question : quels inattendus ces mouvements aberrants produisent-ils? En faveur de quelles nouvelles existences - métamorphosées - témoignent-ils?<sup>146</sup> En analogie avec la pensée de Deleuze on pourrait affirmer : une métamorphose se produit lorsque les aberrations de mouvement prennent leur indépendance, c'est-à-dire lorsque les mobiles et les mouvements « perdent leurs invariants ».

### III.1.3 Mathesis universalis

La pensée de Roland Barthes sur la mathesis<sup>147</sup> me permet de mettre en évidence d'autres analogies avec la création artistique, plus spécifiquement liées aux consciences fracturées<sup>148</sup> et aux rapports entre la science et la vie.

En fait des logiques multiples animent - par le biais de la notion de mathesis - la pensée de Roland Barthes autour du statut de la création, notamment littéraire. Le rêve - transfert et moment de sincérité - est pour Barthes le moyen d'accès à la création.

«Tâche aveugle des systèmes, sur les phénomènes d'excès, de déportement, qui lui rendent sa sincérité et lui permettent de remettre en mouvement les lieux communs [...] le rêve d'un moment où il n'y a plus « ni auteur ni personnage, mais plus qu'une écriture » : c'est-à-dire un transfert, un incident, une « éraflure », une « collision ». Ce « transfert », qui n'est ni la mimésis ni une théorie du sublime, c'est la seule généralité accessible à la littérature<sup>149</sup> ».

La création accompagne l'homme. La création devient le moyen de

« [...] survivre à la perte, de préparer à l'émotion insaisissable de la jouissance, de rendre possible la présence des absents par le retour aux phénomènes et le réveil de ce que Barthes nomme « l'intraitable réalité <sup>150</sup> ».

Ces observations mettent en évidence des analogies avec la création artistique concernant « la multiplicité et le désordre » des arguments barthésiens : la littérature - comme la création artistique - en soi, cela ne sert à rien, ou du moins à rien que l'on puisse prévoir et délimiter.

---

<sup>146</sup> David Lapoujade, *Deleuze, les mouvements aberrants*, Editions du Minuit, Paris, 2014, p. 23.

<sup>147</sup> « Le rapport de toute connaissance à la mathesis se donne comme la possibilité d'établir entre les choses, même non mesurables, une succession ordonnée. En ce sens l'*analyse* va prendre très vite valeur de méthode universelle (...). Mais d'autre part ce rapport à la mathesis comme science générale de l'ordre ne signifie pas une absorption du savoir dans les mathématiques, ni le fondement en elles de toute connaissance possible; au contraire, en corrélation avec la recherche d'une mathesis, on voit apparaître un certain nombre de domaines empiriques qui jusqu'à présent n'avaient été ni formés ni définis (...). Ainsi sont apparues la grammaire générale, l'histoire naturelle, l'analyse des richesses, sciences de l'ordre dans le domaine des mots, des êtres et des besoins ». Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p.71.

<sup>148</sup> Claude Ambroise, Jean Segard, *De la fêlure à la fracture: hommage à Philippe Renard*, Ellug, Grenoble, 1993.

<sup>149</sup> Alexandre Gefen, *À quoi bon ? Les pouvoirs de la littérature selon Barthes* cit.in Ponzio, d'Augusto. *Con Roland Barthes : alle sorgenti del senso*, Meltemi, pp.594-604, 2006.

<sup>150</sup> Alexandre Gefen, *À quoi bon ? Les pouvoirs de la littérature selon Barthes*, cit. in Ponzio, d'Augusto. *Con Roland Barthes: alle sorgenti del senso*, Meltemi, Roma 2006, pp.594-604.

C'est l'idée d'une absence de finalité et de fonctionnalité du littéraire. Ce scepticisme s'appuie sur toute une série de références:

« La conception kantienne d'un art qui se définit comme une finalité sans fin. La logique «pluraliste» du texte serait imprévisible, individuelle, non reproductible, et relève de la *mathesis singularis*. Barthes [...] dénie en somme que la littérature puisse stabiliser une représentation, viser un sens ou, du moins, atteindre ce qu'elle vise <sup>151</sup>».

Comme l'a mis en évidence Sachi Kobayashi, Barthes critique la monosémie du métalangage scientifique (l'objectivité), le réel (la mimésis), et l'autobiographie (la confession, « ma » vérité), à savoir « vérité », « réalité » et « sincérité ». Barthes met en cause le métalangage scientifique par nature soustrait et dépourvu de fantasmes et d'imaginaire. Il élabore une : « sémiotropie » cette « écriture » indirecte qui assume le caractère inhérent à toute sorte de discours : nul n'est exempt des images qui lui sont données et renvoyées :

« De la sorte, il conçoit le nouveau discours intellectuel à la fois poétique et métaphorique, réflexive et « spectaculaire », analytique et fictionnel. Ainsi semble-t-il assumer entièrement le caractère « contradictoire » et « paradoxal » de son propre discours intellectuel. La notion de « l'écriture », considérée comme instance sociolectale du langage au départ dans *Le Degré zéro de l'écriture*, revient ainsi opposée radicalement à la généralité conceptuelle propre à la philosophie et à la science <sup>152</sup> ».

---

<sup>151</sup> Idem, p.4.

<sup>152</sup> Sachi Kobayashi : "*Mathesis singularis*" : lecture et subjectivité dans l'œuvre de Roland Barthes, thèse de Doctorat, Sorbonne Université, Lettre, Paris, 2007.

## III.2 L'image et la perception de soi- même

Comme l'affirme Bruno Péquignot<sup>153</sup> : « Nous vivons avec des images et nous comprenons le monde en images<sup>154</sup> ». Pour autant cette perception de nous-même véhiculée par l'image n'est pas univoque. Elle est en tension - comme nous l'avons vu dans le précédent paragraphe - avec les métamorphoses aberrantes de notre identité, de notre image, qui nous emportent vers ce qu'il y a d'impensable dans la pensée, d'invivable dans la vie, d'immémorial dans la mémoire. Ces métamorphoses aberrantes constituent la limite de l'identité comme « objet transcendant ». Alors quelle est la perception de soi-même ? Comment elle se con/forme et se dé/forme ?

Cette question est centrale dans ma recherche artistique parce que c'est à partir de la perception - et notamment de la perception que nous avons de nous-mêmes - que nous apprenons les images, que nous exerçons l'action de « voir ». Mais de quelles images s'agit-il ? Quelle est la place réciproque de l'appréhension artistique et esthétique, ou des certitudes rationnelles et techniques et enfin des représentations anthropologiques véhiculées par la culture ? Selon Péquignot il n'y a d'image que par l'opération culturellement déterminée qui transforme un ensemble de stimuli physiques en une représentation douée de signification.

« Nous vivons avec des images et nous comprenons le monde en images. Ce rapport vivant à l'image se poursuit en quelque sorte dans la production extérieure et concrète d'images qui s'effectue dans l'espace social et qui agit, à l'égard des représentations mentales, à la fois comme question et réponse. »<sup>155</sup>

Pour l'auteur il existe une distinction entre l'existence d'images « intérieures » et images « extérieures », cette distinction va fonctionner de façon permanente tout au long de l'ouvrage. L'homme est continuellement dépossédé de ses images « intérieures » par un processus complexe qui fait penser à ce que dit Karl Marx dans *Le Capital* à propos du fétichisme de la marchandise<sup>156</sup>. De fait l'image, selon la thèse de l'auteur, n'appartient pas à l'individu parce qu'elle dépend toujours - ou plus ou moins directement - de l'existence d'images antérieures à la production des images, qu'elles soient intérieures ou extérieures :

---

<sup>153</sup> Bruno Péquignot, Professeur, est Directeur du département Médiation Culturelle de l'Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle. Ses recherches portent sur les arts et la culture, et sur l'histoire des sciences sociales.

<sup>154</sup> Bruno Péquignot, *Hans Belting, Pour une anthropologie des images*, Gallimard coll. « Le Temps des Images », Paris 2004, p.80.

<sup>155</sup> Idem, p. 18.

<sup>156</sup> « La critique de Marx du caractère fétiche de la marchandise est le dévoilement de la croyance de la valeur en soi des marchandises comme mystification de la valeur qu'ils ont du fait de la quantité de travail qu'ils ont nécessité ». Source : <http://bader.lejmi.org/2010/09/10/le-fetichisme-theorie-critique-du-capitalisme-dinspiration-monotheiste/>.

« Aux yeux de l'anthropologue, l'homme n'apparaît pas comme le maître de ses images, mais – ce qui est tout différent – comme le « lieu des images » qui occupent son corps ; il est livré aux images qu'il produit, encore qu'il n'ait de cesse de vouloir les dominer<sup>157</sup> ».

C'est le fait que toute production d'image ne peut avoir de sens que d'être inscrite dans un espace toujours-déjà social, où l'histoire, le souvenir, les systèmes symboliques lui donnent du sens qui fait que la maîtrise échappe au producteur. Il est le « lieu » où les images se font à partir d'un processus qui non seulement rend cette production possible, « mais lui donne un sens pour celui qui fait comme pour celui qui reçoit<sup>158</sup> ». Pour autant, comme nous l'avons vu dans le paragraphe sur les métamorphoses aberrantes, les forces de la vie produisent sans cesse de nouvelles logiques, qui nous imposent leur irrationalité. Ces mouvements aberrants débordent tout vécu, dépassent toute expérience empirique et toutes visions déterministes de l'espace social, toujours-déjà là. C'est la raison pour la quelle la relation - ouverte et aberrante - entre l'image et la perception de soi-même me semble un thème central de ma recherche artistique.

### III.2.1 Le miroir comme révélateur. Michelangelo Pistoletto

« Double est le miroir qui redouble à la fois le réel et l'imaginaire, qui renvoie la vérité du monde mais en l'innervant, qui ouvre les territoires du rêve et d'insoupçonnés vertiges pour des combinaisons ingénieuses et fascinantes mais toujours en parlant de tangibles présences. »<sup>159</sup>

Le miroir est un objet ou l'on peut voir et s'admirer, on peut aussi s'approcher d'une réalité admirable en se mirant. La contemplation du miroir nous renvoie à la conception platonicienne, ensuite chrétienne, de la connaissance : la contemplation, plus que l'action, transforme l'être et l'assimile à l'objet contemplé.

Saint Jean dit : « parce que nous verrons Dieu, nous lui serons semblable. Le miroir des âmes simples rend l'âme simple. »<sup>160</sup>

Le miroir sert aux divins et aux sorciers, comme un moyen pour révéler la vérité ou un moyen pour communiquer. Dans le monde d'Alice *au pays des merveilles*, *De l'autre côté du miroir*, la petite fille passe à travers le miroir pour aller dans un autre monde, ce passage magique permet de s'évader. Le miroir est une métaphore du passage, vers un rêve ou vers un monde parallèle ; le temps s'arrête ou émigre vers d'autres temporalités que le réel.

L'artiste Michelangelo Pistoletto a réalisé une partie assez significative de ses recherches artistiques avec et autour des miroirs et des surfaces réfléchissantes. À l'instar de l'une de ses pièces maîtresses, *A cubic Meter of Infinity* (1966) : un cube de un mètre de côté, composé de miroirs tournés vers l'intérieur.

---

<sup>157</sup> Idem.

<sup>158</sup> Bruno Péquignot, *Hans Belting, Pour une anthropologie des images*. Gallimard coll. « Le Temps des Images », Paris 2004, 348 pages », *Sociologie de l'Art*, 2006/2 (OPuS 9 & 10), p. 203-208. DOI : 10.3917/soart.009.0203.

URL : <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2006-2-page-203.htm>

<sup>159</sup> Michel Nuridsany, *Effet de miroir*, Information Arts plastique Ile-de-France, IAPIF, Ivry-sur-Seine, 1989, p.7.

<sup>160</sup> Idem. p.8, 9.



Protagoniste de l'Arte povera<sup>161</sup> il est influencé, dans ses premières œuvres, par Francis Bacon. Notamment dans la solitude des personnages, mais aussi dans le jeu autour des surfaces réfléchissantes. Accentuant la réflexivité de ses fonds, le miroir devient rapidement une composante essentielle de sa production. Michelangelo Pistoletto se met à contrecoller des sérigraphies translucides, de lui-même ou d'amis, sur des surfaces réflexives (*Mirror Paintings*). Pour Pistoletto :

« La vérité est essentielle à la mystification : le miroir dit la vérité mais il n'est pas la vérité, pas plus que ne l'est la représentation picturale la plus réaliste<sup>162</sup> ».

Le miroir offre au spectateur son reflet exact, parfait, mais un reflet plat. Car même s'il y a un effet de profondeur nous sommes face à une impression. Une représentation, une analogie. Or cette analogie, combiné avec la réalité donne lieu à une nouvelle unité : le réel et le reflet du réel se mélangent pour donner lieu à une surprenant entité. Pistoletto explique ce phénomène ainsi :

« La combinaison de deux unités donne vie à une troisième unité distincte et inédite : la création. »<sup>163</sup>

J'ai eu l'occasion de visiter l'exposition « One and one makes Three » de Michelangelo Pistoletto lors de la 57e Biennale d'Arts de Venise en 2017, dans la Basilique de San Giorgio Maggiore et dans le cloître des Bénédictins. L'exposition m'a captivée pour la force du message véhiculé par les dispositifs mis en place et par le phénomène d'auto-introspection qu'elle produit. L'œuvre interroge la rencontre entre cultures, religions et expériences différentes. Il s'agit d'une réflexion sur la nécessité de se retrouver ensemble et sur l'expérience humaine qui peut nous réunir, malgré les différences. Dans la basilique de San Giorgio Maggiore se trouvait la première œuvre, « Love différence », dans laquelle nous sommes invités à pénétrer: c'est un grand cercle où les spectateurs sont entourés de grands miroirs suspendus. Ils s'observent et observent les autres. Les miroirs sont là pour nous rappeler notre différence mais aussi nos points communs :

« La différence entre les personnes est la première chose à accueillir les bras ouverts, pour donner sens au mot « humanité » dans cette société toujours plus globalisée. Bouddhisme, catholicisme, hébraïsme et islamisme dans un espace commun. Le miroir est l'élément unificateur. »<sup>164</sup>

L'œuvre invite à la réflexion pour montrer qu'une pleine réconciliation est possible sous le signe de la paix, de l'hospitalité et dans la reconnaissance réciproque. Dans *Il Tempo del Giudizio* (le temps de l'arrêt), à la Salle capitulaire, les quatre religions plus répandues dans le monde – le bouddhisme, le christianisme, le judaïsme, l'islamisme – sont chacune invitée à réfléchir sur elles-mêmes dans un moment de confession radical et libre. Chaque religion est

---

<sup>161</sup> L'Arte Povera est un mouvement artistique italien de la fin des années 1960. « Le terme *Arte povera* est utilisé pour la première fois en 1967 par Germano Celant, critique d'art italien qui emprunte l'adjectif "pauvre" au vocabulaire du théâtre expérimental de Grotowski. Dans ce contexte, la pauvreté doit être comprise comme "un dépouillement volontaire des acquis de la culture" pour atteindre à la vérité originelle du corps et de ses perceptions. Bien qu'apparenté à l'art conceptuel pratiqué dans d'autres pays, notamment aux Etats-Unis, *l'Arte povera* a produit des œuvres d'une identité et d'une singularité indiscutables ». Source : <http://www.moreeuw.com/histoire-art/arte-povera.htm>.

<sup>162</sup> Idem. p.11.

<sup>163</sup> Michelangelo Pistoletto, *One and one makes three, catalogue*, traduction par Ersilia Severo, Galleria Continua, l'île de San Giorgio Maggiore, Venise.

<sup>164</sup> idem.

représentée par un élément symbolique placé devant un miroir : une statue de Bouddha, un tapis de prière face à la Mecque, un prie-Dieu. L'exception est le judaïsme, présenté comme des miroirs en forme des tables de la Loi. Dans les intentions de l'artiste l'art doit intervenir activement sur les canons de la pensée des religions pas dans le but de leur remplacement, mais pour les métamorphoser dans un autre système interprétatif : un système destiné à renforcer la capacité des gens à exercer les fonctions de leur propre pensée. Il s'agit d'une réflexion qui investit directement le destin de l'homme et la nécessité - et l'urgence - du changement social et culturel.



Figures 85 et 86: Michelangelo Pistoletto “One and One makes Three” , Basilica di San Giorgio, Isola di San Giorgio Maggiore, Venise Biennale, 2017.

Courtesy: the artist and GALLERIA CONTINUA, San Gimignano / Beijing / Les Moulins / Habana. Photo: Oak Taylor-Smith



Figures 87 et 88: Michelangelo Pistoletto, “One and One makes Three” Basilica di San Giorgio, Isola di San Giorgio Maggiore, Venise Biennale, 2017.

Courtesy: the artist and GALLERIA CONTINUA, San Gimignano / Beijing / Les Moulins / Habana. Photo: Oak Taylor-Smith.

### III.2.2 La révélation de soi-même : Jaume Plensa

« L'homme n'est nulle part aussi présent que dans son visage. C'est pourquoi l'humanité s'est toujours efforcée d'en décrypter le mystère et de le fixer en image. Lorsque l'homme paraît sur un tableau, c'est toujours le visage qui en occupe le centre. En même temps, ce visage, dans son caractère vivant, se dérobe à toutes les tentatives de le fixer en image. La vie pousse sans

cesse à forger des images nouvelles, mais elle se soustrait à toute norme de représentation. [...] Tout travail sur le visage est un travail sur l'image. »<sup>165</sup>

La question du visage et du corps occupe une place centrale dans l'œuvre de Jaume Plensa, sculpteur catalan né à Barcelone en 1955, qui expose dans le monde entier (Rio de Janeiro, New York, Saragosse, Shanghai, Bordeaux, Venise), notamment des sculptures dans l'espace public. Ouvert à toutes les techniques sculpturales, sa production s'est matérialisée ces dernières années dans des figures démesurées. L'artiste a récemment créé des têtes monumentales en fonte, en résine, en maillage métallique ou en acier. Plensa veut révéler, avec ses œuvres gigantesques, l'insaisissable en donnant un contenu physique à ce concept et renonçant à la forme en tant que geste<sup>166</sup>. Dans l'exposition au Musée d'art moderne et contemporain de Saint Etienne, le MAMC+, en 2017, il présente deux grands visages en résille d'acier. Les visages se font face, massifs et légers, présents et transparents. Réalisée directement sur un mur à grande échelle, une tête dessinée et floue, aux contours fondus et à la vision estompée, semble se diluer dans l'espace. Et cinq portraits de jeunes filles en fonte de plus de 4 mètres de haut se côtoient sans se regarder :

« Toutes ces grandes figures portent l'obsession de l'idée de répétition pour transmettre une agitation spirituelle<sup>167</sup> ».



Figures 89 et 90 : ( à gauche ) Jaume Plensa, "Laura et Lou", 2017. Acier inoxydable. 400 x 420 x 300 cm chacune. 200 kg chacune.

Photo : Catherine Panchout. © ADAGP, Paris 2017.

À droite : Jaume Plensa, série "Lou, Laura Asia, Wilsis, Mar et Julia", 2015-2016. Fonte.

Photo : Yves Bresson. © ADAGP, Paris 2017.

L'espace est saturé par ces visages aux yeux clos et par leur présence majestueuse, immergée dans une légère pénombre. Colossales et répétitives ces sculptures bouleversent: elles évoquent les statues en pierre de l'Île de Pâques ou les alignements de menhirs de Carnac, en Bretagne.

<sup>165</sup> Hans Belting, *Faces Une histoire du visage*, Trad. de l'allemand par Nicolas Weill, Collection Bibliothèque des Histoires, Série illustrée, Gallimard, 2017.

<sup>166</sup> Catalogue, *Jaume Plensa à Bordeaux*, 27 juin au 6 octobre 2013.

<sup>167</sup> Entretien Jaume Plensa et Gilbert Perlein, MAMAC Nice, 2007.

Plusieurs phases caractérisent l'exécution de ces œuvres. Tout d'abord Plensa imagine ses sculptures en les dessinant ou, dans le cas des portraits, en photographiant ses modèles. Ensuite elles sont allongées au moyen de logiciels informatiques, puis retravaillées en vue de leur exécution concrète.

Cette technique d'étirement des figures a été utilisée par Plensa pour la première fois en 2004 à Chicago, pour une installation intitulée "Crown Fountain". Les visages des habitants de cette ville ont été projetés en boucle sur deux tours monumentales qui se font face de part et d'autre d'un plan d'eau. L'allongement de ces têtes est un procédé pour éviter la reproduction réaliste du sujet pour chercher une forme plus méditative.

### III.2.3 Capturer l'insaisissable

L'œuvre présentée Musée d'art moderne et contemporain de Saint Etienne, dans un espace épuré, offre au spectateur la possibilité d'expérimenter la monumentalité de ces portraits. Les sculptures, par leur puissance, créent un effet physique et un échange avec le spectateur, face à l'intense présence des figures.

Ces visages avec leurs yeux clos, semblent refermés sur eux-mêmes, dissociés de leur environnement et sans lien les uns avec les autres, comme coupés du temps. Ils résistent à l'insistance de notre regard, suggérant une vie intérieure, une calme intime, ce qui peut nous toucher dans notre for intérieur.

« Au fil de cette déambulation, un sentiment de solitude et une impression d'étrangeté et de mystère peuvent-nous envahir. Une profonde humilité poétique se dégage de ces figures féminines, des femmes que Jaume Plensa a rencontrées et photographiées. Selon l'artiste, un visage inconnu peut sembler familier à chacun tout en incarnant l'humanité dans son ensemble. Ces visages aux traits singuliers deviennent ici universels »<sup>168</sup>.

Pour Plensa la mémoire est d'abord féminine. Ces jeunes filles qu'il photographie avant de créer leur visage en volume, ont une beauté qui change très vite. À travers elles, il cherche l'insaisissable.

« À chaque fois que je fais un portrait, peu de temps à après, le modèle, d'une certaine façon, n'existe plus<sup>169</sup> ».

En utilisant la capacité de la photographie à capturer l'éphémère et la pérennité de la sculpture, Jaume Plensa joue des contraires et des paradoxes. Agrandi, extrait de son contexte, déformé, le portrait est ici isolé et mis en évidence. Il nous renvoie à notre propre existence. La force et la sérénité des visages dégagent un sentiment de plénitude mêlé d'émotion qui favorise une expérience intime nous invitant à la méditation.

---

<sup>168</sup> *Jaume Plensa, Les visages de la mémoire*, Musée d'art moderne et contemporain de Saint Etienne, Département des publics, <http://www.mam-st-etienne.fr/index.php?rubrique>.

<sup>169</sup> Entretien avec Catherine Millet, janvier 2017.

### III.2.4 L’empreinte de soi même : Alain Fleischer

L’œuvre d’Alain Fleischer - que j’ai découverte lors des « Bains numériques » à Enghien les Bains en 2017- m’a intéressée par ses travaux sur la photographie de l’empreinte. Cinéaste, photographe, plasticien et écrivain français, Alain Fleischer a réalisé plusieurs œuvres dans des espaces publics. Ses photographies invitent le regard à s’inverser, montrant essentiellement des formes abstraites abordées sous un angle sculptural :

« J’ai photographié les moules des carrosseries et des moteurs de la Ferrari 599. Le moule est comme le négatif dans la photographie, c’est l’empreinte invisible qui permet de faire surgir des formes. Une question qui m’intéresse par rapport à la photographie, mais aussi pour constater comment les industriels retrouvent des techniques de fabrication qui ressemblent à celles des artistes. ». <sup>170</sup>

Son installation « Autoportraits sous le masque », six cents masques moulés sur son propre visage avec du papier d’argent, à Beaubourg en 1993, est particulièrement expressive de ce rapport entre empreinte et image. <sup>171</sup>



Figure 91 : Alain Fleischer, *Autoportrait sous le masque*, Centre Pompidou, 1993. Source : <http://www.lieux-mouvants.com/index.php/les-plasticiens-2018/>

---

<sup>170</sup>Site de La Croix [7 juillet 2018] disponible sur : [http://www.la-croix.com/Archives/2007-03-31/Dossier.-Alain-Fleischer-illusionniste-des-images-et-des-mots.-NP\\_-2007-03-31-287720](http://www.la-croix.com/Archives/2007-03-31/Dossier.-Alain-Fleischer-illusionniste-des-images-et-des-mots.-NP_-2007-03-31-287720).

<sup>171</sup> Idem.



Dans l'exposition « Passages Clandestins. Transferts, transformation & restes », au Centre des arts d'Enghien les Bains,<sup>172</sup> j'ai pu découvrir le double propos qui est à la fois exprimé dans l'exposition et dans une nouvelle, publiée à cette occasion. Ce livre est la première clef de lecture d'un parcours d'œuvres, mêlant ainsi son approche de l'écriture à celle de plasticien.

« Chacun de mes travaux d'artiste commence par une recherche, une interrogation, qui s'expriment par les mots. La langue est là avant tout autre moyen d'expression. Mais pour la première fois, les mots me servent à explorer l'imaginaire des œuvres plus que leur pertinence par rapport à un moyen d'expression donné<sup>173</sup> ».

Les recherches présentés à Enghien les Bains montrent les transferts d'un support à l'autre, via des interfaces analogiques – la simple empreinte, le décalque graphique, le découpage, la gravure – ou numériques, autour d'un message. Avec plusieurs dispositifs Fleischer montre que, à l'objectivité physique de l'empreinte répond une sorte de subjectivité du support et de la technique :

« la révélation d'une énigme ou d'un secret d'un autre ordre que celui de la réalité matérielle, une clé qui ouvrirait sur un sens caché<sup>174</sup> ».



Figures 92,93, 94 : à gauche Alain Fleischer, *Sans titre*, 1986. Au centre : Alain Fleischer, *Autant en emporte le vent*, Installation avec projection vidéo, 1979. A droite : Alain Fleischer, *Ecran sensible*, 2013. « Passages Clandestins. Transferts, transformation & restes », Centre des arts d'Enghien les Bains, 2017. Sources : Centre des arts d'Enghien les Bains.

L'installation photographique « Papiers d'argent » 1993-2017, montre le masque d'un visage ou le moulage de divers objets en papier d'argent qui deviennent des formes vides, sortes de mues, empreintes en volume, où la forme originale se devine sous les reflets et les éclats de lumière. Il s'agit d'un transfert de formes qui évoque la révélation de soi-même.

<sup>172</sup> Alain Fleischer, « Passages Clandestins. Transferts, transformation & restes », Centre des arts d'Enghien les Bains, du 22 septembre 2017 au 31 décembre 2017.

<sup>173</sup> Extrait de l'entretien mené avec Alain Fleischer et conduit par Emmanuel Cuisinier, Commissaire de l'exposition.

[http://www.art-culture-france.com/images/pièces\\_jointes/enghien-les-bains:exposition/DP\\_FLEISCHER%20BD.pdf](http://www.art-culture-france.com/images/pièces_jointes/enghien-les-bains:exposition/DP_FLEISCHER%20BD.pdf).

<sup>174</sup> Idem.



### III.2.5 L’empreinte et la nature : Giuseppe Penone

J’ai découverte l’œuvre de l’artiste italien Giuseppe Penone la première fois dans le Giardino du XVIIe siècle de Boboli, à Florence. Beaucoup de ses œuvres en fait sont dans les parcs de la Toscane et se fondent dans le paysage doux et stratifié de cette région. Mon intérêt pour la recherche de l’artiste c’est accrue depuis, parce que Penone dans sa recherche articule nature végétale et nature humaine jusqu’à la métamorphose de l’une dans l’autre.

J’ai consulté plusieurs ouvrages sur cet artiste qui m’ont permis de comprendre mieux sa démarche.<sup>175</sup> Penone explore l’implication de son propre corps à partir de ses propres empreintes et de sa peau pour créer une spatialité du toucher. Notamment dans l’œuvre « *Souffle de feuilles* », pendant l’exposition « *L’Empreinte* » au centre Georges Pompidou, en 1997. L’artiste utilise des feuilles de buis qui conservent la trace de son corps et après il projette du plâtre liquide sur l’empreinte. Comme l’explique Penone :

« L’étonnement est dans la simplicité des choses. C’est plus fort que de créer quelque chose d’étonnant dans un système très complexe. Je cherche à trouver la logique de l’action et la logique de la forme et ça produit peut-être une qualité esthétique ».<sup>176</sup>



Figures 95 et 96 : Giuseppe Penone, *Souffle de feuilles*, 1997, Exposition *L’Empreinte* au Centre Georges Pompidou. Sources : <http://art.moderne.utl13.fr/2014/12/cours-du-12-decembre-2014/2/>

Giuseppe Penone, qui travaille à Turin, a créé ses premières œuvres en 1968. Il prône pour un art détaché de la société de consommation à travers notamment la simplicité des matériaux utilisés. Cet artiste quitte la trilogie sacrée, modèle-artiste-œuvre, pour s’affranchir de l’objet

<sup>175</sup> Notamment :

Ugo Morelli , *Il corpo emerge nel vuoto. Accorgersi di stessi (a proposito di Ascolto il tuo cuore, natura di Giuseppe Penone)*, in « EDUCAZIONE SENTIMENTALE » 20/2013, PP.85-100,DOI :3280/EDS2013-020008.

Maria Camila Pena Echeverry, *Matière corps et souffle : l’ailleurs comme présence dans l’œuvre de Wolfgang Laib*, Art et histoire de l’art. 2013.

François Trahais, « *Giuseppe Penone* », *Critique d’art* [En ligne], URL : <http://critiquedart.revues.org/17626>.

<sup>176</sup> <http://www.leparisien.fr/flash-actualite-culture/les-arbres-et-les-empreintes-de-penone-exposes-au-musee-de-grenoble-22-11-2014-4313759.php>.

d'art lui-même, et, en refusant tout formalisme, privilégier des attitudes, des réalisations éphémères.

Penone utilise des matériaux naturels, comme le bois, la pierre, le marbre. Les végétaux sont essentiels pour ses créations. La forêt est omniprésente avec une série de troncs en marbre blanc de Carrare (*Frontières indistinctes*, 2012), des souches d'arbres revêtues de peaux (« Souches de cuir », 2010) ou des troncs sculptés dans des poutres (« Répéter la forêt », 1983-2011). Dans « Ecrin » (2007), il assemble des peaux façonnées sur de l'écorce d'arbre à un arbre de bronze dévidé et coupé en deux. Il multiplie les empreintes avec des peaux agrandies, qui révèlent des paysages abstraits ou des épines d'acacia (2005) sur soie blanche décrivant une bouche monumentale.

Pour ma part, j'utilise l'empreinte d'un corps pour créer l'œuvre en plastique, la trace permet d'avoir les déformations et de représenter le passage de l'homme sur la matière. Comme l'explique Catherine Ikam :

« Ce qui m'intéresse, ce n'est pas tant de cerner les traits spécifiques qui définissent un individu, que de mettre en scène un surgissement et sa disparition. Nous avons cherché à obtenir de plus en plus de fluidité, à obtenir que le portrait devienne un paysage, dessine un espace ».<sup>177</sup>

---

<sup>177</sup> Calendrier du centre des arts 2016, Présentation de l'installation 21 juillet 2016- 11 décembre 2016, Centre des Arts, Enghien les Bains, p.14.

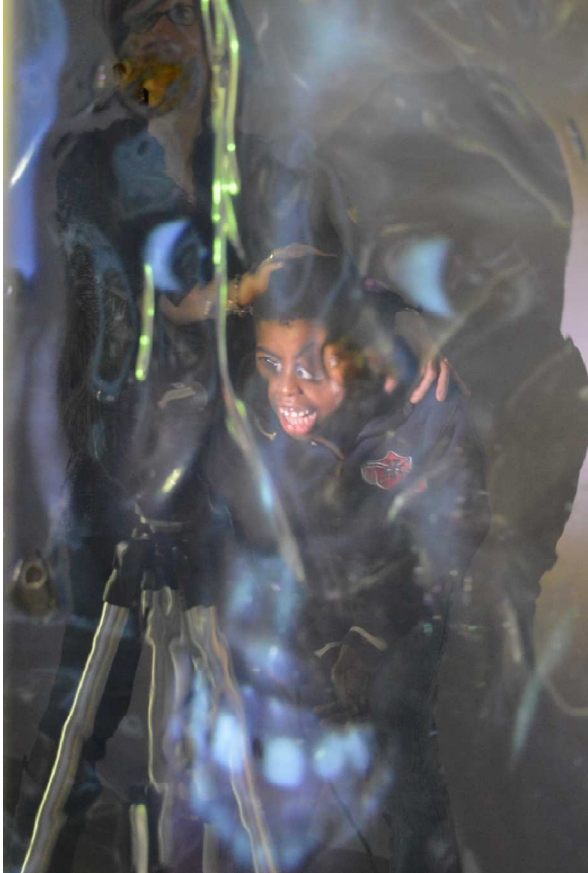
### III.3 Les corps flottants

J'ai exécuté plusieurs expositions en suspension et avec des effets de contraste avec l'ombre et la lumière. En suite j'ai intégré dans ma recherche la question de l'interaction du public. Le spectateur est acteur devant et dans l'œuvre : j'ai projeté son image sur ma création. Un dialogue entre l'artiste et le spectateur s'installe. En mars 2018, dans le cadre de la « Semaine de la presse » à l'IME, Institut Médico-Educatif du Bois d'en haut, à Ennery (95), j'ai créé l'installation interactive suspendue « Les corps flottants ».

J'ai installé une caméra qui filme en direct les spectateurs et projette leurs visages sur des plastiques transparents suspendus par des fils. Il n'y a pas de frontalité dans la perception de l'œuvre. Lorsqu'une personne est face à la caméra, son visage est projeté et vu par tous. C'est à ce moment, que la personne peut interagir avec la déformation de son visage créée par l'image projetée. L'image déformée engendre un visage altéré et étrange qui donne une nouvelle identité à sa personnalité. Le corps prend soudain une vie surprenante, grâce à la projection. J'ai observé que le public (enfants et adolescents) est intrigué lorsqu'il découvre le reflet de son visage et lorsqu'il comprend qu'il peut exercer une interaction. Le mouvement, l'action, le visage projeté du spectateur, lui permet de s'appropriier l'œuvre. Avec cette installation le public se questionne et communique. Par exemple certains enfants ont dit que « c'était marrant », ils ont appelé mon installation « boîte magique » ou « miroir étrange ».



Figure 97: Ersilia Severo, *Les corps flottants*, installation, mars 2018. Photos de l'auteure.



Figures 98 et 99: Ersilia Severo, *Les corps flottants*, installation, mars 2018. Photos de l'auteur.

## Conclusion

Ma pratique artistique veut interroger de multiples notions : le mouvement, la représentation de l'informe, le vide et l'invisible, le caractère onirique de la réalité, le reflet et le flou.

Dans mes œuvres les dispositifs suspendus permettent des projections dans des espaces qui veulent être traversés d'énergies et de métamorphoses multiples et inattendues.

A l'appui de plusieurs références d'œuvres d'artistes (Katherine Ikam, Alberto Burri, Yasuaki Onishi, Bill Viola, etc.) et de la pensée de plusieurs philosophes, notamment de Gilles Deleuze, et de Roland Barthes - j'ai cherché à réfléchir à ces notions. Naturellement cette recherche a fait appel à des champs disciplinaires variés et à la pluralité des savoirs qui ont été mobilisés autour du corps, de la perception, de la conscience de soi-même, et aux diverses problématiques concernant la création artistique.

Comment parvenir à définir le corps, à travers la relation du visible et de l'invisible par le biais du mouvement ? Quelle est la place, de l'image trouble et du rêve ?

Le corps suspendu semble posséder une double qualité : il questionne l'être et le paraître et, dans le même temps, fait apparaître des métamorphoses inattendues. Cette double qualité, interroge notre identité, et permet de distinguer les différences - et les opacités - entre le tangible et l'insaisissable.

Ce mémoire a l'ambition de nous permettre de clarifier ces notions. Il est à considérer comme une étape d'un parcours vers une connaissance et une expérimentation artistique à développer dans les années futures.

Je n'ai pas, dans aucun cas, la prétention d'avoir restitué de manière exhaustive les multiples aspects qui composent des problématiques d'une telle complexité. J'ai constaté plusieurs alternatives interprétatives qu'il serait nécessaire de développer ultérieurement, du point de vue théorique et par le biais de la production artistique.

Mes œuvres veulent explorer le corps suspendu ouvrant à un nouveau regard sur nous-mêmes. Elles interrogent notre identité, nos rêves qui habitent notre imagination et les lieux de nos déambulations.

Les œuvres artistiques sont aujourd'hui un des éléments les plus denses de connaissance de notre culture. Elles contiennent une richesse inépuisable d'informations parce qu'elles surgissent par un processus créatif très stratifié. Leurs auteurs agissent toujours en collaboration avec d'autres intervenants et avec le public lui-même, ce qui fait que l'art contemporain est toujours le produit d'un travail collectif.

## **Bibliographie**

### **1. Approches théoriques.**

Ouvrages  
Articles

### **2. Catalogues d'expositions et monographies d'artistes**

### **3. Webpgraphie**

## **1.Approches théoriques, philosophiques et d'esthétique**

### **Ouvrages**

AMBROISE Claude, SEGARD Jean, *De la fêlure à la fracture: hommage à Philippe Renard*, Ellug, Grenoble, 1993.

ARASSE Daniel, *La chaire, la grâce, le sublime*, in Georges Vigarello (sous la direction), *Histoire du corps, I de la Renaissance aux Lumières*, Editions du Seuil, Paris, 2005.

BAYARD Pierre, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Éditions de Minuit, Paris, 1998.

BELTING Hans, *Faces Une histoire du visage*, Trad. de l'allemand par Nicolas Weill, Collection Bibliothèque des Histoires, Série illustrée, Gallimard, Paris, 2017.

BESNIER Augustin, *L'épreuve du regard*, L'Harmattan, 2005, Paris,

BOISSIER Jean-Louis, *Faire Image, encre numérique : hypothèse du tableau chinois*, Paris, 1989.

BRAIDOTTI Rosi, *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge, 2013.

COUCHOT Edmond, *La technologie dans l'art.*, Editions Jacqueline Chambon, Nimès, 2002, p.224.

COUCHOT Edmond, *Image, De l'optique au numérique*, Hermès, Paris 1988.

COURTINE Jean-Jacques Courtine (sous la direction), *Histoire du corps, 3. Les mutations du regard. Le XXe siècle*. Editions du Seuil, Paris, 2006.

DELEUZE Gilles, *Deux régimes de fous et autres textes*, Paris, Minuit, 2003.

DELEUZE Gilles, *Foucault*, les éditions de Minuit, Paris, 1986.

DELEUZE Gilles, *Logique de la sensation*, Seuil, Paris 2002.

DUBUS Pascale (sous la direction), *Transparences, Claude Frontisi, Les voiles d'Aphrodite*, Les Editions de la Passion, 1999.

FREUD Sigmund, *Le rêve et son interprétation*, Folio Paris, 1925.

GEFEN Alexandre, *À quoi bon ? Les pouvoirs de la littérature selon Barthes*, in Ponzio, d'Augusto. *Con Roland Barthes : alle sorgenti del senso*, Meltemi, Roma, 2006.



- GUERIN Michel (sous la direction), *La transparence comme paradigme, Théorie et pratique des arts*, publication de l'Université de Provence, Aix en Provence, 2008.
- GUIOMAR Michel, *Principes d'une esthétique de la Mort*, José Corti, Paris, 1988.
- HASSAN Ihab, *Prometheus as Perform. Toward a Post-Humanist Culture ?*, dans *Performance in Post-Modern Culture*, édité par M. Benamou et C. Caramello, Coda Press, Madison, 1977.
- KEPES Gyorgy, *Language of Vision*, Paul Theobald and company, Chicago, 1944.
- KLEE Paul Klee, « Credo de l'artiste » in *Théories de l'art moderne*, trad. Pierre-Henri Gonthier, Bale, Gonthier, 1969.
- KOBAYASHI Sachi, "Mathesis singularis" : lecture et subjectivité dans l'œuvre de Roland Barthes, Thèse de Doctorat, Sorbonne Université, Lettre, Paris, 2007.
- LAPOUJADE David, *Deleuze, les mouvements aberrants*, Editions du Minuit, Paris, 2014.
- LYOTARD Jean-François, *L'inhumain*, Editions Galilée, Paris, 1988.
- MAILLET Arnaud, *Le miroir noir, Enquête sur le côté obscur du reflet*, Edition Kargo, 2005.
- MAUSS Marcel, *Les techniques du corps* [1934], in *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1960.
- MCLUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias*, 1964, trad. fr., Seuil, Paris 1968.
- MOHOLY-NAGY Laslo, *Vision in Motion*, Paul Theobald and company, Chicago, 1947
- MOROSOLI Joëlle, *L'installation mouvement, une esthétique de la violence*, Editions d'art Le Sabord, Canada, 2007.
- MOULON Dominique, *Art contemporain nouveau medias*, Nouvelle éditions Scala, Paris, 2011.
- OUVRAGE COLL. *Turner, Chefs-d'œuvres de l'art*, Hachette editeur, Paris 1985.
- PAQUOT Thierry, *L'espace public*, Nouvelle édition, Collection repères, La Découverte, Paris, 2009.
- PEQUINOT Bruno, *Hans Belting, Pour une anthropologie des images*, Gallimard coll. « Le Temps des Images », Paris 2004.
- REY Alain (sous la direction), *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, Tome 2, Le Robert Paris, Troisième édition, 2000.
- RICOEUR Paul, *Philosophie de la volonté. Le Volontaire et l'Involontaire*, Paris Aubier, 1949.
- ROWE Colin, *Mathématique de la villa idéale et autres textes*, Editions Parenthèses, Marseille, 2014.
- RUSH Michael, *Les nouveaux médias dans l'art*, Nouvelle édition revue et augmentée, Thames&Hudson, London, 2005.
- SERAFINI Giuliano, *Burri*, Giunti editore, Firenze 2014.
- SENNETT Richard, *The Fall of Public Man*, New York, W.W. Norton, 1974, trad. fr.: *Les tyrannies de l'intime*, Paris, Editions du Seuil, 1979.

VAN DER GUSHT, *Ce que regarder veut dire. Pour une sociologie visuelle*, Les Impressions Nouvelles, Bruxelles, 2017.

VASILIU Anca, *Le transparent, le diaphane et l'image*, in DUBUS Pascale (sous la direction), *Transparences*, Les Edition de la Passion, 1999.

VASILIU Anca, *Du diaphane, image, milieu, lumière dans la pensée antique et médiévale*, Librairie Philosophique J.Vrin, Paris 1997.

VEYRAT Marc (sous la direction), *Art et espace publics*, Collection Local & Global, L'Harmattan, 2013, Paris.

VIGARELLO Georges (sous la direction), *Histoire du corps, I de la Renaissance aux Lumières*, Editions du Seuil, Paris, 2005.

WATTEAU Diane (sous la direction), *Vivre l'intime* ( dans l'art contemporain),Thalia édition , 2010, Paris.

## Articles

GUY Paquette, *Feedback, rétroaction, rétroinformation, réponse... du pareil au même*.  
In: *Communication et langages*, n°73, 3ème trimestre 1987.

KORFF-SAUSSE Simone, *L'affect, d'un corps à l'autre*, l'Esprit du temps, N°41, 2016  
Champ Psychomatique.

MARTIN, François-René, «Fibres tressées», Critique d'art [En ligne], 24 | Automne 2004, mis en ligne le 22 février 2012, consulté le 06 octobre 2016.  
URL : <http://critiquedart.revues.org/1635> ; DOI : 10.4000/critiquedart.1635.

MAZADE Olivier, HINAULT Anne-Claude, *Avant -propos*, Sociologies pratiques, n°28, 2014/1,

PAPPALARDO Dario, *Matthew Barney: "L'arte è una battaglia con il corpo"*, in "Repubblica", 29 janvier 2016.

TISSERON Serge, « Quand les revenants et les fantômes hantent le corps », *Champ psychosomatique*, 1/2005 (no 37).

## **2. Catalogues d'exposition et monographies d'artistes**

BERTOLA Chiara Oliveri, *Post-humain*, Castello di Rivoli, Catalogo, 02 octobre 1992 - 22 novembre 1992, Torino, 1992.

BUCI-GLUCKSMANN Christine, *L'ombre du Blanc*, Préface du catalogue Bernard Moninot, Galerie nationale du jeu de paume Paris 1997.

CARPENTIER Laurent, *L'exposition de Team Lab dont vous êtes le héros. Le collectif japonais présente, à La Villette, « Au-delà des limites », une plongée interactive dans un monde sans cadre.* Le Monde, 13.05.2018.

Catalogue, *Jaume Plensa à Bordeaux*, 27 juin au 6 octobre 2013.

Exposition de Catherine Ikam : « Point Cloud Portraits », au Centre des arts d'Enghien-les-Bains, du 20 septembre au 11 décembre 2016.

FLEISCHER Alain, « Passages Clandestins. Transferts, transformation & restes », Centre des arts d'Enghien les Bains, du 22 septembre 2017 au 31 décembre 2017.

GETTE Paul Armand, *La liberté du modèle*, exposition de Paul Armand Gette.

GREAUD Loris, *Ladi Rogeurs*, Galerie Max Hetzler, 57, rue du Temple, Paris, 10 Février – 31 Mars 2018.

*Jaume Plensa, Les visages de la mémoire*, Musée d'art moderne et contemporain de Saint Etienne, Département des publics, <http://www.mam-st-etienne.fr/index.php?rubrique>.

LAMY DE LA CHAPELLE Benoit, « *Redéfinir la vie* », *Post Human, vingt ans après*, 02, <https://www.zerodeux.fr/essais/post-human/>

MORELLI Ugo, *Il corpo emerge nel vuoto. Accorgersi di stessi (a proposito di Ascolto il tuo cuore, natura di Giuseppe Penone)*, in « EDUCAZIONE SENTIMENTALE » 20/2013, PP.85-100, DOI :3280/EDS2013-020008.

MARTIN François-René, « Fibres tressées », Critique d'art [En ligne], 24 | Automne 2004, mis en ligne le 22 février 2012, consulté le 06 octobre 2016.

URL : <http://critiquedart.revues.org/1635> ; DOI : 10.4000/critiquedart.1635.

NURIDSANY Michel, *Effet de miroir*, Information Arts plastique Ile-de-France, IAPIF, Ivry-sur-Seine, 1989.

PISTOLETTO Michelangelo, *One and one makes three, catalogue*, traduction par Ersilia Severo, Galleria Continua, l'île de San Giorgio Maggiore, Venise.

PENA ECHEVERRY Maria Camila, Matière corps et souffle : l'ailleurs comme présence dans l'œuvre de Wolfgang Laib., Art et histoire de l'art. 2013.

TEAMLAB, « *Au Delà des Limites* » à la Grande Halle de La Villette - Paris du 15 mai au 9 sept. 2018.

TRAHAIS François, « *Giuseppe Penone* », *Critique d'art* [En ligne], URL : <http://critiquedart.revues.org/17626>.

### **3. Webgraphie**

<http://www.cda95.fr/fr/bains-numeriques-10e-edition/les-feuilles-de-larbre-qui-nexiste-pas-florian-schonerstedt-romain>

<http://www.cnrtl.fr/definition/>

<http://critiquedart.revues.org/1635> ; DOI : 10.4000/critiquedart.1635, p.2.

<https://fr.express.live/2016/03/17/ce-robot-veut-detruire-les-humains/>

<http://www.faena.com/aleph/articles/matthew-barney-maker-of-textures-maker-of-myths/>

<http://festival2015.videoformes.com/expos-2015/faces/>

<http://www.flickrriver.com/photos/tags/lorisgreaud/interesting/>

<http://www.galeriecharlot.com/fr/42/Zaven-Pare>.

<http://www.histophilos.com/epoche.php>.

<https://lavillette.com/evenement/teamlab-univers-particules-eau/>.

<https://www.maxhetzler.com/exhibitions/loris-greud-ladi-rogeurs-2018/press-fr/>

<https://blogs.mediapart.fr/emilie-durand/blog/040717/biennale-de-venise-murano-loris-greud-vitrifie>.

[http://www.maxisciences.com/robot/sophia-le-robot-humanoide-ultra-realiste-qui-veut-detruire-les-humains\\_art37505.html](http://www.maxisciences.com/robot/sophia-le-robot-humanoide-ultra-realiste-qui-veut-detruire-les-humains_art37505.html)

<http://www.momaps1.org/expo1/module/probio/>

<https://ich.unesco.org/fr>.

<http://www.frac-centre.fr/expositions/dans-les-murs/yasuaki-onishi/reverse-volume-640.html>

<http://genevieveblons.blogspot.com/2016/02/tfac-bill-viola-les-videos.html>

<http://critiquedart.revues.org/1635> ; DOI : 10.4000/critiquedart.1635,

<https://journals.openedition.org/leportique/1373>

<https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2006-2-page-203.htm>

<http://www.mam-st-etienne.fr/index.php?rubrique>.

<http://www.la-croix.com/Archives/2007-03-31/Dossier.-Alain-Fleischer-illusionniste-des-images>

[http://www.art-culture-france.com/images/pieces\\_jointes/enghien-les-bains:exposition/DP\\_FLEISCHER%20BD.pdf](http://www.art-culture-france.com/images/pieces_jointes/enghien-les-bains:exposition/DP_FLEISCHER%20BD.pdf).

<http://critiquedart.revues.org/17626>

<https://www.zerodeux.fr/essais/post-human/>

## Table des illustrations

- Figure 2. à gauche : *Les corps flottants et la réalité dévoilée*. Installation d'Ersilia Severo.  
Le reflet. Détail de la projection du visage déformé d'un spectateur sur le mur. Prise de vue de l'auteure. p. 9
- Figure 2. à droite : *Les corps flottants et la réalité dévoilée*. Installation d'Ersilia Severo. Projection d'un visage.  
Prise de vue de l'auteure. p. 9
- Figure 3. *Les corps flottants et la réalité dévoilée*. Installation d'Ersilia Severo.  
Reflets colorés du plastique projetés sur le mur. Prise de vue de l'auteure. p.10
- Figure 4. *Les corps flottants et la réalité dévoilée*. Installation d'Ersilia Severo.  
Spectateur qui observe les modifications de son visage. Prise de vue de l'auteure. p.10
- Figure 5: Weegee, *Dead guy*, 1929.  
Source: <https://www.rebelcircus.com/blog/grisly-photos-from-the-godfather-of-crime-scene-photography-murder-is-my-business/6/> p.15
- Figure 6: Ersilia Severo, « Body Painting », dans le cadre de l'enseignement : Création personnelle – Professeur Benjamin Sabatier, 2015. Photos de l'auteure. p.18
- Figures 7 et 8: Choo San, *Body-painting*, Tokyo, 2012. Source:  
<http://www.facenfacts.com/NewsDetails/31588/fasten-ating-works-of-illusion-art-on-human-body> p.18
- Figure 9 : Zaven Paré, *Lindberg-Flug*, métal et tissus, 2004-2005.  
Source : <https://www.galeriecharlot.com/en/expo/19/Zaven-Pare> p. 19
- Figures 10, 11, 12, 13, 14 : Ersilia Severo, *Installations le corps robotisé*, buste en papier mâché et projections de ma main sur des objets informatiques de récupération. Dans le cadre de l'enseignement : Création personnelle – Professeur Benjamin Sabatier, 2015. Photos de l'auteure. p.20
- Figure 15 : Alejandro Duran, *Transforming a Trashed Landscape*, Photo, 2017. Source :  
<https://joyeuxmagazine.wordpress.com/2017/05/19/alejandro-duran-dechets-plastique/> p.20
- Figures 16, 17, 18, 19, 20, 21 : Ersilia Severo, « La pollution comme métamorphose », dans le cadre de l'enseignement : Création personnelle – Professeur Benjamin Sabatier, 2015. Photos de l'auteure. p.21
- Figure 22 : Ersilia Severo, « La pollution comme métamorphose », dans le cadre de l'enseignement : Création personnelle – Professeur Benjamin Sabatier, 2015. Photos de l'auteure. p.21
- Figure 23: Matthew Barney, *Cremaster-cycle via guardian*, 1042x625. 1994-2002  
Source: <http://www.faena.com/aleph/articles/matthew-barney-maker-of-textures-maker-of-myths/> p.22
- Figure 24 : Ersilia Severo et Celia Roulet, *Exposition de soi(e)*, 2018, 2<sup>e</sup> Prix des artistes de demain, Ville de Rosny sur Seine, 30 mars -15 avril 2018. Photo de l'auteure. p.24
- Figure 25 : Ersilia Severo, *Le processus de libération du modèle*, 2018,  
Création & Plasticités Contemporaines. Modèle Baptiste Joet, photo : Alexandra Boucherifi. p. 26
- Figure 26: Loris Gréaud, *The Unplayed Notes Factory*, Murano, Venise 2017.  
Source: doan 514, <http://www.flickrriver.com/photos/tags/lorisgreaud/interesting/> p. 28
- Figure 27: à gauche Alberto Burri, *Sacco*, 1953. Fondazione Burri, Città di Castello. Photo de l'auteure. p.29
- Figure 28 : à droite Alberto Burri, *Rosso plastica*, 1962, plastica,acrilico, combustion su cellotex. Fondazione Burri, Città di Castello. Photo de l'auteure. p. 29
- Figure 29 : Catherine Ikam, *Faces*, Centre des Arts d'Enghien les bains, « Bains numériques » juin 2018,  
Installations vidéo-génératives (Visages en nuages de points). Photo de l'auteure. p.31

- Figure 30 : Florian Schonerstedt, collaboration scientifique Romain Trachel, *Les feuilles de l'arbre qui n'existe pas*, production MOVIMENTA 2017, (concours de L'ECLAT, Ironova, IBM), Ville de Nice.  
Photo de l'auteur. p.32
- Figure 31 : Florian Schonerstedt, collaboration scientifique Romain Trachel, *Les feuilles de l'arbre qui n'existe pas*, les Bains numériques, (compétition : prix Arts Visuels des Bains numériques 2018), Ville d'Enghien les Bains. Photo de l'auteur. p.33
- Figure 32 : *TeamLab*, « Au Delà des Limites. La paix est impossible sans ordre », Grande Halle de La Villette - Paris du 15 mai au 9 sept. 2018. Personnes et animaux dansants au-delà des frontières.  
Photo de l'auteur. p. 36
- Figures 33 et 34 : Ersilia Severo, Installation « Tuborosso », dans le cadre de l'enseignement : Création personnelle – Professeur Benjamin Sabatier, 2015. Photos de l'auteur. p. 38
- Figure 35: à gauche : Ersilia Severo, *Les murs ont du nez*, dans le cadre de l'enseignement : Création personnelle – Professeur Benjamin Sabatier, 2015. Photos de l'auteur. p.39
- Figure 36 et 37: au centre et à droite : Ersilia Severo, *Visages émergents*, dans le cadre de l'enseignement : Création personnelle – Professeur Benjamin Sabatier, 2015. Photos de l'auteur. p.39
- Figure 38: William Turner, *La cinquième plaie d'Egypte*, 1800. Huile sur toile, 124,5 x183 cm. Museum of Fine Arts Indianapolis. p.40
- Figure 39 : Ersilia Severo, *Peinture en volume*, dans le cadre de l'enseignement : Création personnelle – Professeur Benjamin Sabatier, 2015. Photos de l'auteur. p.40
- Figures 40 et 41 : Ersilia Severo, *Peinture en volume*, dans le cadre de l'enseignement : Création personnelle – Professeur Benjamin Sabatier, 2015. Photos de l'auteur. p.40
- Figure 42 : Ersilia Severo, *Peinture en volume*, dans le cadre de l'enseignement : Création personnelle – Professeur Benjamin Sabatier, 2015. Photos de l'auteur. p.41
- Figures 43, 44, 45, 46, 47 : Ersilia Severo, *Accumulations organiques*, dans le cadre de l'enseignement : Création personnelle, Professeur Benjamin Sabatier, 2015. Photos de l'auteur. p.42
- Figures 48 et 49 : Ersilia Severo, *Accumulations organiques. Réseaux*, dans le cadre de l'enseignement : Création personnelle, Professeur Benjamin Sabatier, 2015. Photos de l'auteur. p. 42
- Figure 50 : Ersilia Severo, *Autoréflexion*, 2015. Photo de l'auteur. p.43
- Figure 51: Yasuaki Onishi, *Reverse of volume FC*, Exposition biennale d'architecture d'Orléans, 10 avril 2015-20 septembre 2015. Source : <http://jactiv.ouest-france.fr/sortir/musique/rennes-maintenant-festival-qui-mixe-art-technologie-68414>. © DR p. 49
- Figure 52 et 53: Bill Viola, *Stations*, 1994. Five channel video installation, color sound, five black granite slabs, five projection screens 20x50x50 ft.; Museum of Modern Art, New York, 1997.  
Photo: Kira Perov © Bill Viola p. 51
- Fig. 54 Ersilia Severo, *Les corps flottants et la réalité dévoilée, Reflets*. Installation, 2017 Prise de vue de l'auteur. p.51
- Figure 55: Bill Viola, *Room for St.John the Cross*, 1983, installation vidéographique.  
Photo: Kira Perov © Bill Viola p.52
- Figure 56 : Bill Viola, *The Messenger*, 1996, installation vidéo sonore, en continu. Photo : Kira Perov p. 52
- Figures 57, 58, 59 : Bill Viola, *The Crossing*, Eglise de Saint-Louis à la Salpêtrière, Paris 1996, vidéos couleur et son ,10min, 57sec., Performer : Phil Esposito. Photo : Kira Perov. p. 53



- Figure 60: Bill Viola, *The Sleep of Reason* (detail), 1988, installation video sonore, en continu, Carnegie Museum, Pittsburgh, Etats-Unis. Photo : Kira Perov. p.54
- Figures 61 et 62 : Ersilia Severo, *Le simulacre et le rêve*, Vidéo de la performance, 2017, filmé par Adrien Maurizi. p.55
- Figure 63 et 64 : Ersilia Severo, installation *Corpi immersi*, Juin 2018, performance en collaboration avec Celia Roulet et Elise Azé Laporte. Photo de l'auteure. p.56
- Figures 65 et 66: Ersilia Severo, installation *Corpi immersi*, Juin 2018, performance en collaboration avec Celia Roulet et Elise Azé Laporte. Photo de l'auteure. p. 57
- Figure 67 : Ersilia Severo, installation *Corpi immersi*, Juin 2018, performance en collaboration avec Celia Roulet et Elise Azé Laporte. Photo de l'auteure. p. 58
- Figures 68 et 69 : Ersilia Severo, *Apparition fantomatique*, 2017 projection du visage du spectateur en direct sur l'œuvre. Université Paris I Panthéon-Sorbonne - Rue saint Charles. Photo de l'auteure. p. 59
- Figures 70, 71, 72 : Ersilia Severo, *Apparition fantomatique*, 2017 projection du visage du spectateur en direct sur l'œuvre. Université Paris I Panthéon-Sorbonne - Rue saint Charles. Photo de l'auteure. p.60
- Figures 73, 74 : Ersilia Severo, *Anima*, 2017, et à droite : *Apparition fantomatique*, 2017, prise de vue dans une forêt avec fumée. Photos de Hervé Wolfer et Minh-Yuan Vu. p.60
- Figure 75 : Ersilia Severo, *Le simulacre*, 2017, plastique transparent avec projection de l'œil du spectateur. Photo d'Hervé Wolfer. p. 61
- Figure 76: Ersilia Severo, *Le simulacre*, 2017. Photo d'Hervé Wolfer. p. 62
- Figure 77 : Ersilia Severo, *Le simulacre*, 2017, le visage projeté à gauche et le visage déformé par le plastique à droite. Photo d'Hervé Wolfer. p. 63
- Figure 78 : Ersilia Severo, *Le simulacre et le rêve*, performance, 2017. Photo de l'auteure. p.64
- Figure 79 : Ersilia Severo, *Le simulacre et le rêve*, performance, 2017. Photo de l'auteure. p.65
- Figure 80 : Ersilia Severo, *Le simulacre et le rêve*, 2017, performance. Photo de l'auteure. p. 65
- Figure 81 : Ersilia Severo, *Le simulacre et le rêve*, performance, 2017. Photo de l'auteure. p.66
- Figure 82 : « Les Limbes », d'Étienne Saglio, © DR p. 67
- Figure 83 : Ersilia Severo, *Le simulacre et le rêve*, performance, 2017. p.68
- Figure 84 : Francis Bacon, *Portrait of Henrietta Moraes*, 1963. Coll. Privée. Photo: La Stampa. p. 74
- Figures 85 et 86: Michelangelo Pistoletto "One and One makes Three" , Basilica di San Giorgio, Isola di San Giorgio Maggiore, Venise Biennale, 2017. Courtesy: the artist and GALLERIA CONTINUA, San Gimignano / Beijing / Les Moulins / Habana. Photo: Oak Taylor-Smith p. 80
- Figures 87 et 88: Michelangelo Pistoletto, "One and One makes Three" Basilica di San Giorgio, Isola di San Giorgio Maggiore, Venise Biennale, 2017. Courtesy: the artist and GALLERIA CONTINUA, San Gimignano / Beijing / Les Moulins / Habana. Photo: Oak Taylor-Smith. p.80
- Figures 89: (à gauche ) Jaume Plensa, "Laura et Lou", 2017. Acier inoxydable. 400 x 420 x 300 cm chacune. 200 kg chacune. Photo : Catherine Panchout. © ADAGP, Paris 2017. p. 81

- Figure 90 (À droite) : Jaume Plensa, série "Lou, Laura Asia, Wilsis, Mar et Julia", 2015-2016. Fonte. Photo : Yves Bresson. © ADAGP, Paris 2017. p. 81
- Figure 91 : Alain Fleischer, *Autoportrait sous le masque*, Centre Pompidou, 1993. Source : <http://www.lieux-mouvants.com/index.php/les-plasticiciens-2018/> p.83
- Figures 92,93, 94 : à gauche Alain Fleischer, *Sans titre*, 1986. Au centre : Alain Fleischer, *Autant en emporte le vent*, Installation avec projection vidéo, 1979. A droite : Alain Fleischer, *Ecran sensible*, 2013. « Passages Clandestins. Transferts, transformation & restes », Centre des arts d'Enghien les Bains, 2017. Sources : Centre des arts d'Enghien les Bains. p.84
- Figures 95 et 96 : Giuseppe Penone, *Souffle de feuilles*, 1997, Exposition *L'Empreinte* au Centre Georges Pompidou. Sources : <http://art.moderne.utl13.fr/2014/12/cours-du-12-decembre-2014/2/> p.85
- Figure 97: Ersilia Severo, *Les corps flottants*, installation, mars 2018. Photos de l'auteur. p. 87
- Figures 98 et 99: Ersilia Severo, *Les corps flottants*, installation, mars 2018. Photos de l'auteur. p. 88

## Index des noms

Ackroyd Roger, 8, 13  
Ambroise Claude, 75  
Arasse Daniel, 8,9  
Auguste Ottaviano, empereur, 8, 21

Bacon Francis, 70, 73, 74, 79  
Bayard Pierre, 8  
Baltrusaitis Jugis, 64  
Barney Matthew, 5, 22  
Barthes Roland, 6, 70, 75, 76, 89  
Baudelaire Charles, 24  
Belting Hans, 81  
Besnier Augustin, 64  
Boissier Jean-Louis, 34  
Braidotti Rosi, 23  
Braque George, 47  
Brown Trisha, 25  
Buci-Glucksmann Christine, 11  
Burke Edmond, 64  
Burri Alberto, 3, 5, 29, 30, 39, 86

Cage John, 25  
Carpentier Laurent, 37  
Cézanne Paul, 47  
Choo San, 17,18  
Conte Richard, 25  
Couchot Edmond, 32, 33, 35  
Courbet Gustave, 24  
Courtine Jean-Jacques, 14, 16,17, 25  
Cunningham Merce, 25

Darwin Charles, 17  
Da Silva Jean, 25  
Deitch Jeffrey, 16,17  
Dion Mark, 43  
Deleuze Gilles, 2, 6,11, 23, 46, 70, 71, 72, 73, 74, 89  
Dölger Marc, 27  
Dubus Pascale, 50, 69  
Duchamp Marcel, 11  
Duran Alejandro, 20

Egana Miguel, 59

Fleischer Alain, 3, 6, 83, 84  
Fleri Louis, 30  
Fluxus, 25  
Ford Hernry, 15  
Foucault, Michel 46, 75  
Freud Sigmund, 66

Gefen Alexandre, 75

Gette Paul Armand, 25, 26  
Gréaud Loris, 3, 5, 27, 28  
Guerin Michel, 48  
Guiomar Michel , 48  
Guy Paquette, 34

Irkam Catherine 3, 5, 30, 31, 34, 62, 70, 86, 89

Hayles Katherine, 23  
Hanson David, 19  
Haraway Donna, 23  
Hinault Anne-Claude, 27

Kawaguchi Yoichiro, 3  
Kepes György, 46, 47  
Klee Paul, 49, 71  
Kline Josh, 5  
Kobayashi Sachi, 76

Lamy de la Chapelle Benoit, 17  
Lapoujade David, 70, 72, 73, 74, 75  
Leccia Ange, 3  
Léger Fernand, 47  
Leibniz Gottfried, 70  
Leonardo da Vinci, 9  
Levinas Emmanuel, 59  
Louche Ugo, 5, 31

Maillet Arnaud, 63, 64  
McLuhan Marshall, 35  
Martin François-René , 50, 68  
Manet Edouard, 24  
Marx Karl, 77  
Mauss Marcel, 14  
Mazade Olivier, 27  
Melchior-Bonnet Sabine, 64  
Michaud Yves, 15, 16, 17, 25  
Millet Catherine, 82  
Moholy-Nagy László, 47  
Moninot Bernard, 11  
Morelli Ugo, 85  
Morosoli Joëlle, 32, 33, 35, 52, 53

Nuridsany Michel, 78

Onishi Yasuaki, 3, 5, 48, 49, 89  
Ovide, 8, 21

Pappalardo Dario, 22  
Paré Zaven, 3, 19  
Péquignot Bruno, 77, 78  
Pena Echeverry Maria Camila, 85  
Penone Giuseppe, 3, 6, 85, 86  
Picasso Pablo, 47  
Pistoletto Michelangelo, 3, 6, 44, 78, 79, 80

Platon, 50, 69  
Pline, 63  
Plensa Jaume, 3, 6, 80, 81, 82

Rainer Yvonne, 25  
Rey Alain, 46  
Ricoeur Paul, 13  
Rowe Colin, 47

Sabatier Benjamin, 18, 21, 39, 40, 41, 42, 43  
Saglio Etienne, 3, 5, 67  
Segard Jean, 75  
Serafini Giuliano, 39  
Schiller Friedrich von, 64  
Schonerstedt Florian, 5, 31, 32, 33  
Sennett Richard, 24  
Sicard Michel, 2, 49

Taubes Isabelle, 44  
Teamlab, 3, 5, 36,37  
Trachel Romain, 32, 33  
Trahais François, 85  
Turner William, 39, 40

Van der Gusht Daniel, 49  
Van Doesburg Théo, 47  
Vasiliu Anca, 50, 59, 69  
Vigarello Georges, 8, 9, 14  
Viola Bill, 3, 5, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 89

Weegee (dit Arthur H. Fellig) 15  
Wiener *Norbert*, 34

Ziakovic Damien, 27