



HAL
open science

Mémoire et fiction au service d'un récit : sortir du " soi " en quête du " je "

Clémence Arnold

► **To cite this version:**

Clémence Arnold. Mémoire et fiction au service d'un récit : sortir du " soi " en quête du " je ". Art et histoire de l'art. 2019. dumas-02354524

HAL Id: dumas-02354524

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02354524v1>

Submitted on 7 Nov 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.

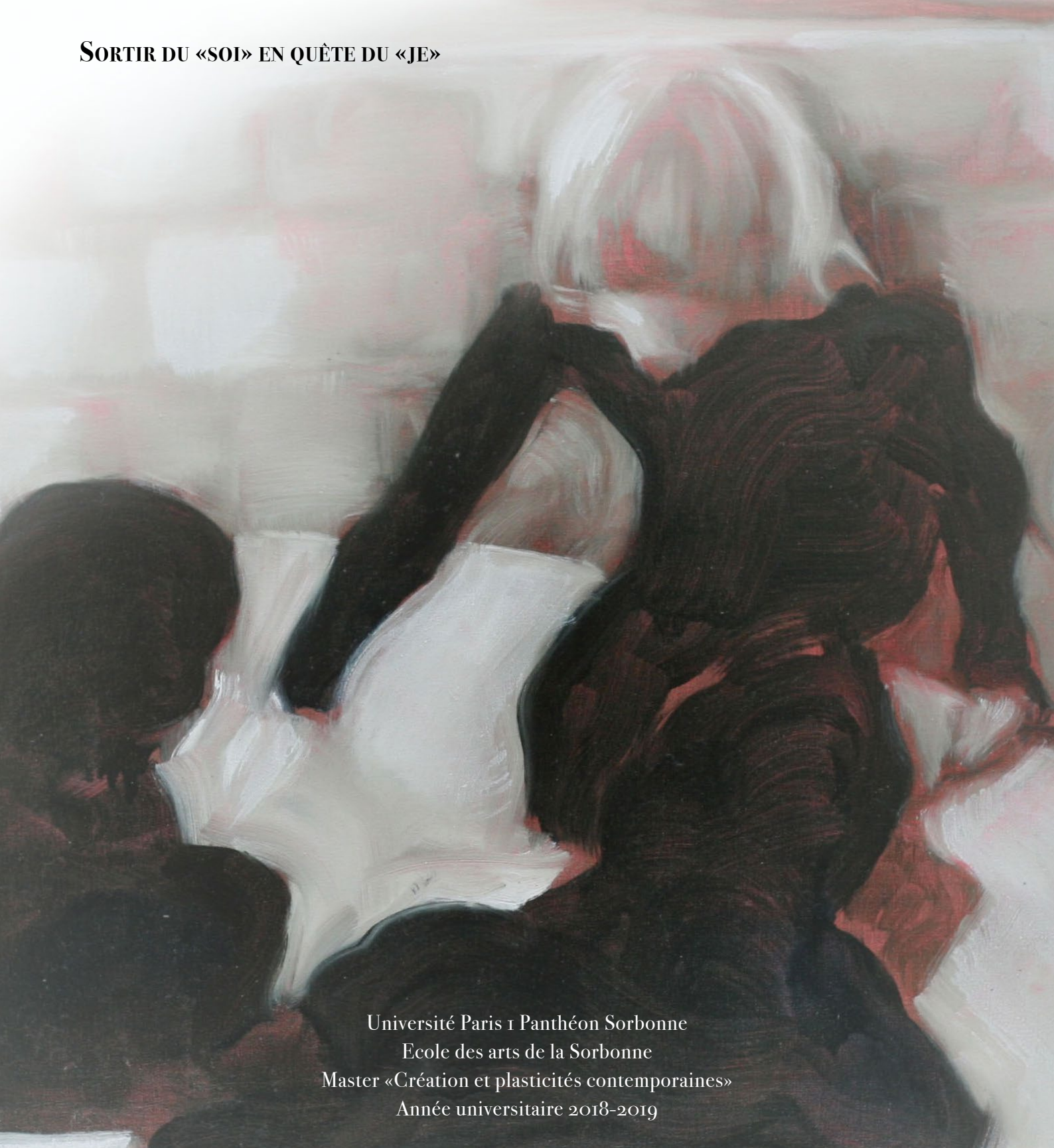


UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

Clémence Arnold
Sous la direction de M.Christophe Viart

MÉMOIRE ET FICTION AU SERVICE D'UN RÉCIT

SORTIR DU «SOI» EN QUÊTE DU «JE»



Université Paris 1 Panthéon Sorbonne
Ecole des arts de la Sorbonne
Master «Création et plasticités contemporaines»
Année universitaire 2018-2019

Motivée par une pratique artistique qui élabore des fictions à partir de mes propres archives et de mes visions, ma recherche vise à montrer combien le processus créatif fait usage de mécanismes psychiques semblables à ceux qui régissent nos vies. Ce que des artistes plasticiens parviennent à dire par le truchement de leurs oeuvres relève d'une imagerie consciente aussi bien qu'inconsciente. Aussi, il semble que quelque chose s'énonce toujours malgré soi.

Parce qu'une démarche artistique est si existentielle, elle va chercher sa matière dans la mémoire de nos existences prenant aussi bien la forme tangible d'archives personnelles que celle plus impalpable d'images mentales aux contours incertains. Or, nos connaissances en sciences cognitives montrent que remanier les souvenirs est une activité propre à chacun et que nous sommes tous auteurs de fiction au quotidien. Pour Pascale Piolino comme pour Alain Berthoz nos mécanismes mémoriels sont au service d'une construction identitaire qui remanie le passé afin de se projeter dans le futur. En ce qui concerne Freud, la mémoire peut se montrer absente quand il s'agit de refoulé tout autant que surgir de façon inopinée. Le processus psychanalytique peut sur certains aspects s'apparenter aux mécanismes à l'oeuvre chez des artistes qui créent: enfance remémorée, récit de soi ou images librement associées. Ces deux démarches semblent être en quête d'une vérité.

Si les fictions élaborées par certains artistes ne s'avouent pas autobiographiques, elles vont pourtant puiser dans un vivier qui n'appartient qu'à soi. La peinture, entre autres médiums, montre ce qui peut se raconter par d'autres voies. Conjurant l'absence ou parler de désir en s'inventant une présence, les moteurs ne manquent pas. Ostensiblement affichée ou à l'inverse inavouée, la création contemporaine n'a jamais été aussi marquée par le récit de soi.

Mots-clés : Mémoire, souvenir, récit, image, inconscient, identité, fiction, absence, enfance, peinture, archive, psychanalyse.

This research has emerged from a personal artistic production that creates fictions from my own archives and visions. Its aims to highlight how the creative act uses similar mental mechanisms such as the ones ruling our lives. The message conveyed by works of visual artists is formed by a conscious as well as an unconscious imagery and in this regard something seems to speak out reluctantly.

Due to its profound dimension by essence, an artistic approach takes its raw material out of our memory. Memory can be as tangible as personal archives but also very elusive when coming out of our mental imagery. But cognitive sciences have proved that mental activity reorganises constantly our memories implying that each and everyone of us is making up a fiction of its own on a daily basis. The scientists Pascale Piolino and Alain Berthoz agree to say that our memory mechanisms are supporting the building of our identity: they reshape past memories to help envisage the future. According to Freud, if memory is missing when repressed it can very well reappear suddenly. The psychoanalytical approach can, to a certain extend, relate to the mechanisms at stake during the creative act: childhood remembrance, self-narration or free association. The two processes seem to be both looking for some kind of truth.

Although artistic fictions do not always admit their autobiographical inspiration, artists make them up in drawing on their own resources. Painting, among other media, shows how singular a narrative can be when motivated by expelling the void left by the missing ones or expressing the desire of filling up this void. Self-narration and personal myths have never been such in favor among contemporary artists.

Je tiens à adresser ma reconnaissance à
M. Christophe Viart pour son aide précieuse et éclairée.

Table des matières

Introduction	11
1ère Partie: OH MÉMOIRE, DIS-MOI!	17
TRAVAUX PERSONNELS	
I. En quête de mémoire	41
1. Oubli, refoulement, remémoration	41
2. Cette image qui me manque	43
3. Je me souviens donc je suis	45
4. Conjurant l'absence	46
II. La mémoire archivée	48
1. Archive et <i>punctum</i>	48
2. L'archive comme matière	51
3. <i>Présentation des invités</i>	54
4. Transformer l'archive	55
III. Mémoire : la créer, la convoquer	57
1. Repentir et effacements	57
2. <i>Je ne me souviens pas</i>	59
3. <i>Algorithmes, ma mémoire floue</i>	60
4. Créer l'image en peinture	62
2e Partie: FICTIONNER LE RÉEL	65
TRAVAUX PERSONNELS	
I. Le réel à l'épreuve	77
1. L'écart au réel ou la condition nécessaire à l'œuvre d'art	77
2. Ecart ou fiction : de quelle réalité parle-t-on ?	78
3. Un dispositif fictionnel : <i>Braguino ou la communauté impossible</i>	79
II. Vision et création, à l'épreuve du réel	82
1. La vision artistique, une fiction du réel	82
2. <i>Vision nocturne</i>	83
III. Rêve et inconscient	86
1. Une fiction inconsciente : le rêve	86
2. Le médium artistique, outil de transformation de la vision	87
3. <i>Mulholland Drive</i> , une fiction à double fond	88
4. Conscience de l'inconscient	90
IV. Penser à ne pas voir	93
1. Représenter la nuit	93
2. <i>La nuit</i>	94

3e Partie: EN QUÊTE DE FICTION 97

TRAVAUX PERSONNELS

I.	Je fictionne donc je suis	103
II.	L'identité au cœur du récit	105
1.	Se raconter ?	105
2.	Ma personne fantomale	106
3.	Mémoire de l'origine et mythologie personnelle	107
4.	Quand JE devient JEU	108
III.	L'enfant, cet autre, mon double	110
1.	Exil de l'enfance	110
2.	<i>Jeux de nuit</i>	111
3.	L'enfance : entre étrangeté et possibles	112

4e Partie: CE QUI SE RACONTE, CE QUI NE SE DIT PAS 115

TRAVAUX PERSONNELS

I.	Peindre, la parole impossible	125
1.	Peindre l'indicible	125
2.	Peindre l'autre, peindre soi	127
II.	Dire l'absence, convoquer la présence	130
1.	Disparaître dans le décor	130
2.	Par l'absence... la présence révélée	131
3.	<i>Disparition</i>	133
4.	L'objet-fétiche	135
III.	Hors-champs	137
1.	La narration dans la peinture romaine	137
2.	Edward Hopper et la tension narrative	139
IV.	Martin Dammann, une narration silencieuse	140

Conclusion 159

Bibliographie 162

Index des notions 168

Index des noms propres 170

Introduction

En juin 2014, voilà le texte qui clôturait ma première année passée à pratiquer intensivement la peinture en atelier encadrée par un professeur :

« Se perdre dans la peinture, ne pas chercher pour trouver » c'est ce qu'il dit.

« Ton père, tes images, ton pipi, ton désir, tes inspirations, ta mère, tes photos: tes documents sources et tout ce qui t'entoure sont ta matière première. »

Il envoie des vidéos, suggère des lectures, nous emmène dans des expos, nous entretient dans son bureau. Il dit vert puis rouge, une chose, puis son contraire, il est espagnol mais parle chinois.

Je comprends chaque mot mais ça ne fait pas encore sens.

Quelle palette, quels pinceaux, sur papier ou sur toile...et le médium ?! Ca ressemble à quoi une bonne composition ? Je ne parle même pas du sujet... j'ai le vertige.

Alors j'y vais, au travail.

J'ai envie de mettre ce vert. Tiens, pas mal cet effet. Mince tout est bouché. Je mets un peu plus d'ocre dans l'eau mais il dit que ça ne circule pas. Bon d'accord je reprends tout. L'énergie est là, ouf, je respire. C'est dur... ça représente quoi déjà ? Peu importe car cet ocre va très bien avec ce bleu. Il dit que ça ne marche pas. Ca ne ressemble à rien alors je m'en fous, je lâche tout.

D'accord, je commence à comprendre.

La technique, le sujet ou l'objet de ma peinture, tout ça est important. Mais ne sont que des moyens, l'essentiel se résume bien ci-dessous :

L'esprit possède des possibilités d'excursion infinies ; tu dois t'en servir pour voyager. Il établit des connexions tout seul, il est de même nature que le nuage qui passe, le stable n'existe pas pour lui. Suis ses variations sans fin. Il faut accepter nos pensées diverses, même contradictoires. Pour le nourrir, sois attentive à la petite brume du matin, au balancement de la branche dans le vent, à tous les lieux où tu te trouves car les lieux cultivent l'esprit. (...) Nourris ton esprit, pas seulement de connaissances livresques comme tant de gens, mais de la réalité qui t'entoure, de tes songes aussi (...) alors tu verras fonctionner la plus haute qualité de l'esprit qui est de produire des intuitions. Elles fuseront en grand nombre et il te suffira de transcrire cette poésie qui passe dans l'instant. Arrête de cogiter, d'essayer de comprendre ; oublie, oublie, et ton esprit comprendra « subitement » pour toi¹.

1 Fabienne Verdier, *Passagère du silence : Dix ans d'initiation en Chine*. Albin Michel, 2003, p 203.

C'est mon processus de travail qui me montre ce que je fais. Il a donc fallu un peu de temps et de recul pour essayer de « voir » ce que peut-être je tente de « dire ». Mais l'entreprise n'est pas aisée car il s'agit de toucher au vif du sujet dont la raison d'être est de se dire par des moyens détournés. J'ai donc tenté de m'en approcher au plus près en parlant de ce qui me tient à cœur, me questionne ainsi que des artistes qui m'impressionnent.

Quelle est ma relation avec l'histoire de ma vie ? Suis-je son auteur conscient, ou dois-je me voir simplement comme une voix qui prononce, avec le moins d'interférences possibles, un flot de mots qui monte en moi ? Et surtout, vu la richesse du matériel que je garde en mémoire - celui de toute une vie - que faut-il écarter, compte tenu de l'idée freudienne m'avertissant que ce que j'omets sans réfléchir (à savoir, sans pensée consciente), est peut-être la clé de la vérité la plus profonde en moi ? Pourtant, comment m'est-il logiquement possible de savoir ce que je tais inconsciemment² ?

Je construis quotidiennement l'histoire de ma vie : le ton affecté que j'ai cru percevoir chez un ami lors d'une conversation a vite fait, lorsque narré à quelqu'un d'autre, de se charger du sens de ma propre interprétation. Les événements que je vis, à la lumière de mes émotions et filtrés par le prisme de mes croyances, prennent une forme toute personnelle. Ce remaniement incessant de mes souvenirs, comme le décodent nombre de scientifiques qui se sont penchés ou travaillent encore sur le sujet, est un mécanisme propre à l'être humain et participe activement à la construction de son identité. En remaniant mon passé, je peux envisager mon futur grâce à un récit que je me suis construits, récit que J.M. Coetzee préfère qualifier comme étant une vérité propre à chacun plutôt que comme une réalité.

Sa vision d'une société idéale est celle où « la fiction (le fantasme) de chacun sur lui-même serait incontestée ; où une force leibnizienne veillerait à ce que les milliards de fictions personnelles s'imbriquent harmonieusement, pour que personne ne reste éveillé la nuit en s'interrogeant anxieusement sur la réalité du monde où il vit »³. Si chacun de nous réévalue son rapport au monde au quotidien et la manière dont il s'y inscrit, de nombreux artistes nous partagent leur interrogation sur cette réinvention de soi par le truchement de leurs œuvres. En art cette question identitaire a évolué de la représentation des mythes vers le récit de mythologies personnelles. Se raconter ou simplement dire quelque chose de la réalité que l'on perçoit implique nécessairement faire un pas de côté par rapport à cette réalité, produire un écart qui permettrait de la donner à voir. Dans quelle mesure la préoccupation identitaire peut ou doit-elle intervenir dans ce processus ?

2 John Maxwell Coetzee et Arabella Kurtz, *La Vérité du récit : Conversation sur le réel et la fiction*, Albin Michel, 2016, p17.

3 Ibid., p164.

Récit de soi ou fiction de sa vie, l'entreprise paraît narcissique à priori. Est-ce que ce désir de se raconter, généralement perçu négativement, ne peut pas être au service d'un besoin identitaire tout autant que de celui de se sentir relié au monde qui nous entoure ? Dire quelque chose de sa vérité pour un artiste n'est-il pas une tentative d'accéder à une vérité plus large, plus universelle ?

« Faire la vérité, je crois que c'est une phrase de Saint-Augustin, a à voir avec une forme de deuil mais aussi avec l'intelligence d'un territoire qu'on se crée. Et quand tous les territoires défont, quand ils relèvent tous de mauvaises raisons au fond, quand l'appropriation, l'appartenance tout ça politiquement se délite alors il y en a un qui reste toujours ; alors c'est quand même ce qui s'annonce, ce qui se chante, ce qui s'ouvre par la poésie. Quand je compose un livre, ça dure deux, trois ans et c'est comme de l'invocation, j'essaie de faire venir les noms aimés. Toute la littérature est de fait une mémoire qui ne m'appartient pas, qui n'est pas la mienne. Et le fait que cette mémoire qui ne m'appartient pas me traverse, me permet de m'ouvrir à toutes les identités que je n'ai pas et surtout de ne plus en avoir moi parce qu'au fond l'identité c'est peut-être dans ce cas-là la chose la plus réduite, la plus moche au fond. La fiction est un territoire, pour le coup, de liberté.⁴ »

Yannick Haennel parle de ces identités auxquelles s'ouvrir, serait-ce « ne plus en avoir » ou aurait-ce quelque chose à voir avec cette altérité qui m'habite, l'inquiétante étrangeté dont parle Freud⁵ ? Ce que l'on omet sans réfléchir pour reprendre les mots de J.M. Coetzee et qui serait « la clé de la vérité la plus profonde en moi », peut-on le taire vraiment ? N'est-on pas, dans la création, immanquablement rattrapé par notre inconscient ? Si l'on en croit Francis Bacon dans ses entretiens avec David Sylvester, les niveaux les plus profonds de la personnalité se font nécessairement jour « dans l'inévitabilité d'une image sans que le cerveau intervienne »⁶.

Comment les notions de mémoire, de fiction et d'identité sont-elle liées et nous mènent à cet écart que l'art semble produire par rapport au réel ? Que nous dit la mémoire et les processus mémoriels sur nous-même ? Comment faisons-nous appel à elle pour construire notre identité ? Quel rapport au réel la mémoire entretient-elle ? Et la fiction ? Que dire de l'écart au réel et à la représentation ? D'où vient ce besoin identitaire et que nous dit l'art de cette quête ? Comment le mythe s'est-il transformé en mythologie personnelle ?

Ma recherche plastique ne montre pas ce qu'elle révèle, c'est une quête vers cette image qui me manque, la convocation d'une enfance perdue, et finalement une fiction qui s'élabore à

4 Marie Richeux, *Par les temps qui courent*, France Culture, 14 mars 2019, 60 min. : Extrait radiophonique d'une archive avec l'écrivain Yannick Haennel.

5 Voir Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.

6 Francis Bacon et David Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, Skira, 1996, p120.

partir de mes souvenirs ou de mes visions. Je cherche à interroger les notions de souvenir et de mémoire par un procédé qui relève de l'autofiction : à partir d'archives familiales, d'images que je crée ou parfois qui ont été créées par d'autres. Il est question d'une enquête, d'un travail archéologique, une tentative de pousser un rideau.

Ma peinture crée sa propre narration, le récit d'un mythe personnel qui convoque la mémoire tout autant qu'il la manipule et la façonne. Parler du souvenir et de la mémoire c'est aussi dire l'absence de ce qui a été et n'est plus, s'inventer une présence pour parler du désir ou partir en quête de l'image manquante. Je me demande à la fois ce que disent les témoins de mon histoire dont je ne me souviens pas et de quelle manière des éléments qui ne font pas partie de mon histoire la racontent quand même. La peinture devient ainsi un outil de vision qui me renseigne sur la manière dont je vois. La photographie, tel que Gerhard Richter le signale à propos de son travail, n'est plus alors uniquement le point de départ de la peinture mais également son aboutissement⁷.

Qu'il s'agisse de connexions nouvelles ou d'un remaniement de ma mémoire, il est également question par la peinture de « faire l'expérience » de quelque chose, de faire apparaître cette chose ou son aura. Giorgio Agamben explique qu'au Moyen-Âge, l'image était l'être manifeste de quelque chose. L'image n'est donc pas différente de la chose, c'est l'être dévoilé et révélé de cette chose même⁸.

Avec les films ou les vidéos de famille il y a l'idée de créer de la mémoire mais peut-être faut-il transformer ces images pour pouvoir vraiment les regarder, les « voir » ? Il s'agit de donner un sens aux images qui peuplent mon imaginaire, créer des liens entre elles ou simplement trouver ce qu'elles peuvent révéler.

Chaque médium (peinture, image numérique, vidéo) a la faculté d'évoquer ou de solliciter ma mémoire et d'interroger cette notion d'une manière particulière.

J'aborde dans la première partie la notion de mémoire. Très vaste, celle-ci est étudiée à la lumière des écrits et découvertes de Freud et de sa théorie psychanalytique en particulier. Les archives familiales, souvent symptomatiques de notre peur de voir nos instants vécus tomber aux oubliettes, sont une matière première récurrente dans mon travail artistique comme c'est le cas pour les artistes Jonas Mekas et Peter Doig auxquels je me réfère. Je m'appuie également sur les œuvres de Yan Lacroix et de Martin Dammann pour montrer comment la mémoire peut se traduire, se suggérer ou encore s'évoquer à travers la peinture en particulier.

7 Voir Jean-Pierre Criqui, *L'image déjà là, usages de l'objet trouvé photographique et cinématographique*, Les Carnets du Bal, Images en manœuvres, 2011, p59.

8 Voir Laure Adler, « Jeunesse, Clément Cogitore et Virgil Vernier », *L'heure bleue*, France Inter, 6 novembre 2018, 53 min. : Giorgio Agamben explique sa théorie de l'image dans une archive INA du 12 janvier 1998.

C'est à la notion de fiction que la seconde partie s'attache et en particulier à sa frontière avec la réalité. Car ces deux concepts qui sont souvent opposés sont en vérité inextricablement liés. Si le rêve exemplifie à quel point réalité et fiction se confondent, Clément Cogitore témoigne de la difficulté que l'on peut avoir à les distinguer. De l'inconscient, comme de la nuit, surgissent des formes inconnues symptomatiques des œuvres de David Lynch aussi bien que de celles de Francis Bacon.

Mais, comme abordé dans la troisième partie, faire usage de la fiction n'est pas l'apanage des artistes. Il semble que nous en usions tous quotidiennement car elle est primordiale à la construction de notre identité et à notre «être-au-monde» pour reprendre les termes de J.M. Schaeffer. Si la psychanalyse marque l'avènement de l'introspection, on comprend mieux que ce changement de paradigme ait facilité le glissement des mythes vers les mythologies personnelles.

Enfin, dans la quatrième partie, j'ai souhaité parler de ce récit qui se fait malgré soi aux prises avec des forces que nous ne maîtrisons pas. Aussi contradictoire que cela puisse paraître, l'image parle aussi de ce qu'elle ne montre pas puisque la raison d'être de sa présence est de nous rappeler à l'absence de ce qu'elle représente.

1^{ère} Partie:

OH MÉMOIRE, DIS-MOI!

Une réalité extérieure ne vit pour nous que comme souvenir⁹.

9 Cesare Pavese, lettre du 30 août 1942 à Fernanda Pivano, in *Lettres 1924-1950*, Turin, 1966; traduction française, Paris, 1971.

je ne me souviens pas

Je ne me souviens pas II, 2016 - 122 x 122 cm - huile sur papier



je ne me souviens pas



Je ne me souviens pas I, 2016 - 91 x 123 cm - huile sur papier



Je ne me souviens pas I, 2016 - 91 x 123 cm - huile sur papier



sous-venir



Silhouettes, 2017 - 100 x 130 cm - huile sur papier

Dans les arbres I, 2017 - 98 x 130 cm - huile sur papier



Dans les arbres II, 2017 - 100 x 130 cm - huile sur papier



« Dans le de-siderium, dans l'astre absent, il y a un sous-venir de ce qui est perdu qui vient encore se montrer au-delà de sa perte (...) L'art cherche quelque chose qui n'est pas là ».

Pascal Quignard, *Sur l'image qui manque à nos jours*



présentation des invités



Photogrammes extraits d'un film super 8, archives familiales.







Algorithmes, 2017

images numériques

Algorithme, image numérique, 2017



ma mémoire floue

Algorithme, image numérique, 2017







Algorithmes I, II, III, IV, 2017
Tirages pigmentaires collés sur dibond

Exposition collective *P:Retro*, Centre Culturel Coréen, Paris, 2019

Ma mémoire floue I, 2018 - 24 x 33 cm - huile sur toile



ma mémoire floue

Ma mémoire floue II, 2018 - 24 x 33 cm - huile sur toile







Ma mémoire floue III, 2018 - 114 x 162 cm - huile sur toile





Ma mémoire floue IV, 2018 - 114 x 162 cm - huile sur toile

I. En quête de mémoire

1. Oubli, refoulement, remémoration

La notion de mémoire va de pair avec l'oubli. Si l'on s'en réfère aux mythes les plus anciens, et notamment d'après l'Orphisme, courant de la Grèce antique, les hommes étaient pris dans un cycle de réincarnations dont ils pouvaient échapper s'ils évitaient de boire l'eau du Léthé, fleuve de l'oubli, pour boire l'eau de Mnémosyne qui était source de mémoire. En échappant à l'oubli, ils pouvaient ainsi accéder à l'immortalité tandis qu'en buvant à la source du Léthé, ils repartaient dans une vie terrestre où ils ne se souvenaient plus de ce qui fut source de souffrance durant leur vie antérieure.

Pour Freud, la théorie psychanalytique permettrait de guérir de ses névroses par recouvrement d'événements infantiles oubliés. L'oubli, ou le refoulement de certains souvenirs d'enfance serait à la fois une arme permettant au psychisme de se défendre en reléguant à l'arrière-plan ce qui est la cause de souffrances tout en étant un rempart à la délivrance des névroses ainsi constituées.

L'oubli paraît donc ambigu et chargé d'une connotation aussi bien négative que positive. Alors qu'il empêche l'accès à l'immortalité et à la connaissance dans le mythe orphique et qu'il est le mécanisme constitutif de la névrose lorsqu'il s'agit du refoulement pour Freud, il est aussi un remède à la souffrance nous permettant de nous projeter vers un avenir où certains événements passés ne seraient plus une entrave. Dans la préface de *Huit études sur la mémoire et ses troubles*, J.-B. Pontalis explique que l'œuvre entière de Freud traite en réalité de la mémoire et il se demande si l'inconscient ne devrait pas s'appeler mémoire d'ailleurs tandis que la cure psychanalytique ne serait autre que la levée du voile de Lethé, fleuve de l'oubli.

Freud parle de trace mnésique pour évoquer les inscriptions inconscientes dans la mémoire. En évoquant celle-ci Pontalis écrit :

La trace n'est pas une image de l'objet, la trace n'est pas un souvenir, elle n'est pas un engramme ou une empreinte déposée sur de la cire. Elle s'inscrit, tel un trait de plume sur une feuille de papier, elle peut être si infime, si ténue, qu'elle échappe à toute remémoration consciente. Hors-temps, elle est aussi hors-langage¹⁰.

10 Extrait de la préface par J.-B. Pontalis de *Huit études sur la mémoire et ses troubles*, ed. Denis Messier, Gallimard, 2010, p11.

En 1925 Freud écrit un texte qu'il intitule *Notes sur le «bloc-notes magique»*. Il y fait le rapprochement entre le procédé technique du bloc-notes magique et la structure de l'appareil perceptif psychique. Le bloc-notes magique en question est composé d'un tableau de cire par-dessus lequel repose un papier ciré, lui-même recouvert d'une feuille de celluloid. Le procédé consiste à faire pression avec un stylet sur la feuille de celluloid rendant ainsi visible la trace du geste opéré grâce au papier qui est venu marquer la cire. Mais les traces peuvent s'effacer en décollant le papier de la cire permettant ainsi de répéter l'opération à son gré.

Le support qui conserve ces notes, tablette à écrire ou feuille de papier, est alors en quelque sorte un morceau matérialisé de l'appareil mnésique, qu'habituellement je porte en moi de façon invisible¹¹.

La cire a donc gardé en elle toutes les traces du stylet venu la marquer sans que celles-ci ne soient restées visibles à la surface si le papier en a été décollé. Freud fait également référence à la remémoration de faits qui n'ont pas été oubliés car ils n'ont jamais accédé à la conscience. La remémoration dont il parle est donc le surgissement de faits qui ont réussi à trouver une voie d'accès à notre conscience, donnant parfois le sentiment que nous l'avons toujours su :

Ici, il arrive particulièrement souvent que se trouve « remémorée » une chose qui n'a jamais pu être « oubliée », pour la raison qu'à aucun moment on ne l'a notée dans sa mémoire, que jamais elle n'a été consciente, et il semble en outre qu'il soit tout à fait indifférent pour le déroulement psychique qu'une telle « corrélation » ait un jour été consciente, puis qu'elle ait été oubliée ou bien qu'elle n'ait jamais réussi à accéder à la conscience¹².

Se remémorer n'est pas un acte qui peut relever de la simple volonté selon Freud. Si l'oubli est symptomatique d'une mémoire qui a basculé dans l'inconscient, la résurgence d'un souvenir est tout autant inopinée.

11 Sigmund Freud, *Note sur le «bloc-notes magique»* in *Huit études sur la mémoire et ses troubles*, ed. Denis Messier, Préface J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 2010, *op. cit.*, p133.

12 Sigmund Freud, *Remémoration, répétition et perlaboration* in *Huit études sur la mémoire et ses troubles*, ed. Denis Messier, Préface J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 2010, *op. cit.*, p150.

2. Cette image qui me manque

Pour Pascal Quignard l'image manquante désigne la scène primitive qui détient le mystère de nos origines. Cette question ontologique de l'origine revient comme une obsession dont il ne peut se défaire. Comment ne pas être interpellé par cette interrogation propre à l'homme ? D'autant que Quignard l'aborde sous l'angle singulier de la peinture romaine nous rappelant à la fois combien cette question ne date pas d'hier mais aussi comment l'essence du message que l'on souhaite porter peut se transmettre par des moyens détournés. Quoi de plus sensible que d'appréhender ce qui nous anime par l'intermédiaire du monde extérieur? C'est d'ailleurs ce qu'Ehrenzweig invite à faire dans *L'ordre caché de l'art* lorsqu'il dit « Les facteurs objectifs, parce qu'ils sont les plus distancés du soi intérieur, sont plus aptes à jouer le rôle d'"accidents" étrangers et à entraver ainsi les clichés préconçus et défensifs.[...] En un sens – et c'est là le paradoxe – notre implication dans les événements extérieurs est bien plus apte à exprimer nos préoccupations réelles qu'une tentative directe pour observer ce qui se passe en nous-même ou dans l'esprit d'autrui »¹³.

Cette invitation à regarder la peinture romaine de plus près nous permet de nous interroger sur ce pouvoir des images et sur leurs fonctions. L'image nous parle souvent semble-t-il de ce qu'elle ne montre pas. La peinture romaine préfigure l'action qui va advenir sans jamais l'illustrer. C'est dans l'anecdote qui ne se raconte pas que réside la beauté pour Quignard, beauté qui « se tient résolument en réserve du visible, en amont de l'épiphanie »¹⁴. Sa pensée rejoint d'ailleurs celle de Derrida en ce point lorsque ce dernier dit « On se situe "à priori" dans un cadre où il manque quelque chose, et cela affecte notre conception du beau »¹⁵. Ce discours autour de l'image manquante, soulevant de manière plus large la notion de manque, parle également du désir. Ainsi mentionne-t-il Cicéron qui dans « *Tusculanes IV* » définit le désir par « la libido de voir quelqu'un qui n'est pas là ». Quignard prend comme exemple un texte de Pliny l'Ancien dans lequel ce dernier narre l'histoire d'une jeune fille qui dessine au charbon le contour de l'ombre de son amoureux en partance pour la guerre. Au lieu de profiter de la présence de celui qu'elle aime, la jeune fille est déjà dans la projection de son absence et « encore en sa présence elle le regrette »¹⁶. Pourquoi ce désir de se représenter l'absent ? Marie-Josée Mondzain fait de cette image entre le vivant et le mort une affaire de deuil. Pour elle les grottes avec leurs peintures rupestres - témoins des premières images connues chez l'homme - sont les lieux des « scénarios fondateurs de la séparation » et « attestent que la naissance de l'image et celle du spectateur ne peuvent se concevoir sans un espace et une économie spécifique propres à l'épreuve du deuil ». Cet acte de peindre porte déjà des fonctions que l'on peut lui attribuer aujourd'hui « Ce geste fait de

13 Anton Ehrenzweig, F. Lacoue-Labarthe, et C. Nancy. *L'ordre caché de l'art: essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Gallimard, 2005, p184.

14 Pascal Quignard, *Sur l'image qui manque à nos jours*, Collection Arléa-poche, Arléa, 2014, p34.

15 Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Flammarion, 1978, p99.

16 Pascal Quignard, *Sur l'image qui manque à nos jours*, Collection Arléa-poche, Arléa, 2014, *op. cit.*, p14.

la séparation non pas un traumatisme engendrant la peur et nécessitant une conjuration des menaces mais une expérience constituante qui suscite la naissance de l'imaginaire et des opérations symboliques»¹⁷.

Comment ne pas penser à Freud lorsque l'on évoque la notion de manque et celle de la scène primitive ? Peur de la castration, désir de phallus, complexe d'œdipe et tabou de l'inceste, autant de théories élaborées par Freud à travers son expérience de la psychanalyse. Mais le champ est vaste et il peut être mal aisé de s'essayer à faire des liens avec ces notions psychanalytiques quand tant s'y sont déjà attelés. C'est peut être la raison pour laquelle Pascal Quignard se contente d'évoquer Freud dans son ouvrage, laissant au lecteur, selon sa connaissance du domaine, la souplesse de faire ses propres rapprochements.

Quelque chose de l'ordre de la temporalité se joue dans cette peinture romaine « L'instant de la peinture est celui de cette hésitation dans les possibles au sein d'une image qui ne les accomplit pas »¹⁸. Alors que dès le début Quignard nous dit que cette image qui manque est celle de l'acte sexuel dont nous provenons mais que c'est aussi celle de notre mort à laquelle nous n'assisterons pas. Il s'agirait de voir aussi bien dans un passé que dans un futur auxquels nous n'appartenons pas et pour Marie-Josée Mondzain :

*Toute la question de l'image se tient là, en ce site instable où les acteurs du récit doctrinal sont animés d'un va-et-vient ininterrompu entre la vie et la mort, car tel sera désormais le destin de l'image, d'être le lieu d'un mouvement, la forme sensible du temps productif d'histoire dans un monde soumis à la mortalité*¹⁹.

Derrière cet essai poétique qui s'attarde sur des particularités de cette peinture antique se profile l'action de la peinture. L'acte de peindre condense à la fois la vision de ce qui précède, de ce qui va suivre et ce dans un temps présent où il faudrait « penser à ne pas voir » comme le développe Jacques Derrida dans sa conférence. Il y parle du dessinateur mais cela peut tout autant s'appliquer au peintre qui « est surpris par le trait même qu'il fraie, par le frayage du trait, il est aveugle. C'est un grand voyant, voire un visionnaire qui, en tant qu'il dessine, si son dessin fait événement, est aveugle ». Il est question de « voir ce que notre inconscient a à nous dire, voilà ce qu'il y a derrière l'idée de voir »²⁰.

17 Marie-Josée Mondzain, *Homo spectator*, Bayard Jeunesse, 2007, p190.

18 Pascal Quignard, *Sur l'image qui manque à nos jours*, Collection Arléa-poche, Arléa, 2014, *op. cit.*, p40.

19 Marie-Josée Mondzain, *Homo spectator*, Bayard Jeunesse, 2007, *op. cit.*, p193.

20 Jacques Derrida, *Penser à ne pas voir - Ecrits sur les arts du visible*, La Différence, 2016, p62.

3. Je me souviens donc je suis

S'il est parfois salvateur d'oublier, nous nous définissons aussi par nos souvenirs. La notion de mémoire peut faire penser à une capacité, une aptitude propre et particulière à chacun pour laquelle la faculté à mémoriser ou à se souvenir serait comparable à une aptitude biologique comme une autre, façonnable certes mais à laquelle on accorde une importante part d'inné, en somme, pour laquelle nous n'avons pas tous les leviers. Or la mémoire est une fonction complexe que parfois nous contrôlons mais à la merci de laquelle, nous tombons également. Elle participe activement à la construction ou à la perception que nous avons de notre identité, individuelle ou collective.

Avant que l'on en vienne à parler de mémoire collective, la mémoire a pendant longtemps été considérée comme une aptitude individuelle. De plus en plus nombreux sont les chercheurs qui travaillent sur le sujet et s'accordent pour dire que la mémoire est intimement liée au concept d'identité. Francis Eustache et Béatrice Desgranges précisent : la mémoire « forge notre identité, constitue la source de nos pensées intimes, permet les va-et-vient avec des représentations issues du passé, les projette vers un futur imaginaire et participe largement pour ces raisons, à notre trajectoire de vie et à la régulation de nos relations sociales.²¹»

Cette reconstruction permanente des souvenirs est également une des idées importantes dans les études actuelles menées sur la mémoire pour Pascale Piolino. Les souvenirs sont selon elle « des mosaïques qui sont reconstruites en permanence grâce à un prisme qui est notre modèle d'identité »²².

Nicolas Roméas appuie cette thèse dans son article récent du Monde Diplomatique ; il parle du travail de François Roustang comme :

sous-tendu par une vision de l'être dans le monde qui valorise le rôle actif du lien aux autres, qui fait comprendre que ce que l'on perçoit comme un individu est en fait l'un des nœuds de la grande tapisserie humaine à laquelle chacun est relié par d'innombrables fils: à la famille, au passé, aux ancêtres, à l'entourage, à la société, etc. Liens qui, aussi longtemps qu'on les ignore, continuent de nous agir à notre insu²³.

François Roustang, défenseur et praticien de l'hypnose dont il a redécouvert le pouvoir de transformation affirme que celle-ci produit une modification profonde de notre regard sur

21 Francis Eustache & Béatrice Desgranges, *Les chemins de la mémoire*, Paris : Éd. du Pommier, 2010, p29.

22 Marie Richeux, «La fabrication du souvenir», *Pas la peine de crier*, France Culture, 11 juin 2013, 58 min. : intervention de Pascale Piolino.

23 Nicolas Roméas, « 2 témoins », article du blog.mondediplo.net, 7 septembre 2017. Disponible sur : <https://blog.mondediplo.net/2017-09-07-Deux-temoins>.

nous-mêmes et de notre rapport au monde. Il parle de l'identité comme de l'ensemble des images qu'un individu garde en mémoire.

Cet autre que je suis est constitué de la réunion et de l'interpénétration des images, des personnes, des événements ou des choses auxquels je me suis identifié, auxquels j'ai voulu m'identifier ou auxquels je n'ai pas pu m'abstenir d'être identifié, en un mot de tout ce qui jalonne mon histoire que je le sache ou non, de toutes les particularités qui ont fait de moi un nouveau mélange, fatalement distinct des autres individus de mon espèce. Mais ces images plus ou moins unifiées, à la fois figures, accidents ou objets, ne sont pas seulement l'histoire de ma distinction. En tant qu'elles sont devenues mon autre indélébile, elles marquent définitivement mon avenir, elles peuvent constituer à mes yeux l'image de mon destin, parce que je ne pourrai jamais empêcher d'avoir été formé ainsi et par là d'être déterminé dans mon futur²⁴.

4. Conjurer l'absence

Le souvenir est ce qui perdure au-delà de la mort des êtres « sur la ruine de tout le reste »²⁵.

Les grecs de l'antiquité, pour qui la mémoire a une grande importance, l'ont personnifié en la déesse Mnémosyne, fille de Gaïa et Ouranos. D'ordre surnaturelle et spirituelle, elle rattache l'homme au divin dans la mesure où, comme l'expliquent Francis Eustache et Béatrice Desgranges, « elle permet de revivre le passé avec des personnes qui ont changé de statut »²⁶ et par là « côtoie le sacré ».

Le souvenir a la vertu de faire cesser l'angoisse de mort et donne le sentiment de l'immortalité, associé à celui de la jouissance des choses. Si la jouissance sexuelle est dite petite mort, celle du souvenir est en fait celle d'une intemporalité synonyme d'éternité. Ce n'est pas le passé qui revient mais « quelque chose qui commun au passé et au présent est beaucoup plus essentiel qu'eux deux ». L'imagination, qui est le moyen de jouir de la beauté, veut pour se manifester, l'absence. Dans le cas considéré,

24 François Roustang, *Comment faire rire un paranoïaque ?*, Odile Jacob, 2000, pp. 21-22.

25 André Green, « La remémoration : effet de mémoire ou temporalité à l'œuvre ? » *Revue française de psychanalyse* 54, n°4 (1990): 947-72, p948.

26 Francis Eustache & Béatrice Desgranges, *Les chemins de la mémoire*, Paris : Éd. du Pommier, 2010, *op. cit.*, p29.

l'imagination transcende cette condition et se met en mouvement, faisant se répondre le présent avec son double inhumé : le passé²⁷.

27 André Green, « La remémoration : effet de mémoire ou temporalité à l'œuvre ? » *Revue française de psychanalyse* 54, n°4 (1990): 947-72, *op. cit.*, p949.

II. La mémoire archivée

1. Archive et *punctum*

« People have confused my paintings with being just about my own memories. Of course we cannot escape these. But I am more interested in the idea of memory.²⁸ »



Peter Doig, *Pelican* 2003-2004 - huile sur toile - 275 x 200 cm

28 Peter Doig et al., *Peter Doig*, Random House Incorporated, 2011, p322 : Doig, e-mail to the author, August 28, 2007 (Doig's Emphasis). Je propose la traduction suivante:
«Les gens font une confusion en pensant que mes peintures ne concernent que mes propres souvenirs. Bien entendu nous ne pouvons y échapper. Mais je suis surtout intéressé par l'idée qu'il y a derrière la mémoire.»

Les documents sources, la banque d'images de Peter Doig évoluent et se remanient sans cesse. Ceux-ci sont de nature multiple : photographies personnelles, publicités, livres et revues d'art, cartes postales de toutes époques et origines, pochettes de disques, illustration de journaux, etc.

Pour lui, la peinture consiste à choisir l'image puis à la transformer par l'acte de peindre.

A Trinidad, Doig assiste à la scène d'un homme qui tue un pélican sur la plage. Il n'a pas pris de photo de cet instant mais se rappelle le regard noir de cet homme qui ne souhaitait pas être vu. Pour peindre la scène, Peter Doig a utilisé une photographie d'un homme qui tire un filet sur une plage d'Inde du Sud. Photographie qui appartenait déjà à ses sources photographiques avant son vécu de la scène. On ne sait pas bien quelle mémoire visuelle est à l'origine de la peinture, il se pourrait très bien comme l'évoque Keith Hartley que la scène à Trinidad lui ai remémoré cette photographie. Il émet même l'hypothèse que Doig ait inconsciemment pensé à la photographie du *Jeune Tahitien buvant à une cascade* prise par Charles Spitz dont Gauguin s'est inspiré pour sa toile *Pape Moe* (*Eau mystérieuse*) de 1893.



Paul Gauguin, *Pape Moe* 1893
Huile sur toile 99 x 75 cm



Charles Spitz, *Jeune tahitien buvant à une cascade*, 1887

1 planche comprenant 4 tirages albuminés - 16 x 10,5 cm à 15 x 23 cm

Il dit « Ce qu'a fait Doig, c'est relier l'image mentale dérangeante d'un homme qui jette un regard noir sur une plage, pour avoir osé l'observer en train de tuer un pélican, à une photographie puis à une image peinte, et d'en faire son propre *punctum*.²⁹ »

Peter Doig est loin d'être le seul peintre à collecter, collectionner toutes ces images et faire que celles-ci se croisent et se conjuguent pour faire advenir l'« image » par l'acte de peindre et le fameux *punctum*.

Son contemporain Marc Desgrandchamps procède de manière très semblable. Philippe Dagen parle de ce *punctum* comme d'un « point central » qui advient par « concrétion de mémoire, sédimentation lente, agrégat de données autobiographiques, picturales, photographiques, cinématographiques, littéraires même »³⁰. Daniel Arasse a fait le lien entre cette notion développée par Roland Barthes dans *La chambre claire* et une expérience du détail qu'il décrit dans son ouvrage du même nom : « la perception du tableau se fait dans une durée au sein de laquelle le détail intervient comme un moment fulgurant qui provoque un suspens du regard et de son errance, une stase ou extase.³¹»

En ce sens, le *punctum* serait à la fois l'impulsion originelle pour le peintre mais aussi son aboutissement. Puisque celui-ci est tout d'abord une sensation très forte que l'artiste cherche à retranscrire par sa peinture en faisant usage de toutes les remémorations possibles, qu'elles surgissent de sa propre mémoire ou s'appuient sur un support photographique. Et c'est par le truchement de toutes ces images, réelles ou imaginaires, que le résultat synchrétique se retrouverait ainsi révélé par l'œuvre peinte.

Difficile donc d'établir des liens d'antériorité des images entre elles et même parfois d'établir des liens tout court. Car nous ne pouvons pas toujours dire pourquoi une image nous paraît familière. Doig est fasciné par les méandres de la mémoire et la manière dont ses mécanismes nous échappent sans cesse. Pour lui, c'est un « entrepôt de formes servant de pierres de touche à notre existence.³²»

Je me sers de la photographie tout simplement comme moyen d'illustrer la mémoire. La photographie agit comme point de départ. C'est dans le geste même de la création d'un tableau que l'invention prend le dessus³³.

29 Hilton Als et al., *Peter Doig - Nulle terre étrangère*, Somogy, 2014, p120.

30 Marc Desgrandchamps, Catalogue de l'exposition «Marc Desgrandchamps» du 13 mai au 4 septembre 2011, Paris Musées, 2011, p29.

31 Daniel Arasse, *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*. Flammarion, 1996, p244.

32 "Peter Doig: Small pleasures we all have, shapes we all see", *Peter Doig: new Paintings*, Londres, Michael Werner Gallery, 2012, p5.

33 Hilton Als et al., *Peter Doig - Nulle terre étrangère*, Somogy, 2014, *op. cit.*, p14.

2. L'archive comme matière

Jonas Mekas a fait de sa vie une archive géante, une mémoire vivante. Dans ses films, l'art et la vie se confondent faisant de sa caméra un prolongement de son corps et un troisième œil. Filmer l'intime, le quotidien le plus banal, faire de ce que Bourdieu a qualifié d'art moyen, en désignant la photographie, un cinéma expérimental. Une petite fille saute sur un trampoline, un homme joue au piano, des amis se retrouvent autour d'un bon repas, voilà de quoi nos vies sont faites au bout du compte. Tous ces moments mis bout à bout, montés à l'endroit et à l'envers puis en accéléré. Car le temps ne s'écoule pas de la même manière lorsque nous nous souvenons. Les moments importants, chargés d'émotions ne nous paraissent-ils pas beaucoup plus longs ? Sur l'écran de notre mémoire, combien de fois nous nous les repasserons ? Avec sa caméra, Jonas Mekas cherche la lumière qui révèle.

A travers ces archives cinématographiques, c'est la mémoire de toute une existence qui s'offre à nous alors qu'elles célèbrent en même temps la fugacité du moment présent et la beauté de chaque instant. Si le souvenir que nous gardons des moments vécus se remanient constamment dans notre imagerie mentale, Jonas Mekas a pris le parti de les fixer pour célébrer leur caractère éphémère.

Asynchronie, mots souvent répétés, images tremblées ou surexposées : ces imperfections techniques sont autant de modalités d'écriture pour tenter de dire ce qui ne peut se dire³⁴.

Jonas Mekas se défend de travailler sur la mémoire, il dit célébrer la vie. Mais la vie c'est quoi ?

Pour faire de sa vie un journal filmé il ne suffit pas d'être dans le présent, il faut aussi penser à un futur où l'on pourra se repasser ces instants du passé. Archiver, c'est aussi lutter contre l'oubli qui menace ceux qui sont exilés.

« En tant qu'exilé, que personne déplacée, j'ai senti que j'avais tout perdu, mon pays, ma famille, même mes premiers journaux écrits, dit-il. Dix ans après cela, j'ai ressenti le besoin d'essayer de retenir chaque expérience vécue au moyen de ma caméra. C'est devenu une obsession, une passion, une maladie. Quand on a traversé ce que j'ai traversé, les guerres, les occupations, le génocide, les camps de travaux forcés, de personnes déplacées... alors on ne comprend plus du tout les êtres humains. Je ne les ai

34 Christine de Camy, « Jonas Mekas : la culture est dans les pieds nus ». *L'en-je lacanien* 22, n° 1 (2014): 117-121.

plus compris depuis et je me contente de filmer, d'enregistrer chaque chose que je vois, sans distinction.³⁵»

Me sentir concernée par les films de Jonas Mekas n'a pas été compliqué même si les personnages sur la pellicule m'étaient étrangers. Car ce qui transparait à travers ces images me paraît familier. Je me sens touchée par sa façon de dire le caractère éphémère de nos vies, par sa tentative de se les rappeler au moyen de films qui témoignent de la seule réalité à laquelle il est possible de se raccrocher : l'instant présent. La chose est d'autant plus touchante qu'elle semble une quête vaine, comme une tentative de lutter contre l'inéxorable œuvre du temps qui altère nos souvenirs. Faire l'éloge de l'instant présent par l'intermède d'archives filmiques est un paradoxe en soi puisque ce qui est archivé fait déjà partie du passé. En archivant ce que nous vivons il y a la peur de ne pas se remémorer tout autant que l'envie de retenir ces instants présents, de les contenir.

Certaines des images de Jonas Mekas m'ont paru très familières tandis que des images filmées de ma propre enfance pouvaient me paraître étrangères. Des captures d'écran que j'ai effectuées de *Short Films* ont d'ailleurs été le point de départ de plusieurs peintures de mon travail.

Comment comprendre ce sentiment de « familier » que je retrouve dans des archives qui ne sont pas les miennes ? Ces contre-jours anonymisent les personnages et il est sans doute plus aisé d'y projeter des visages familiers. Ou bien ces images feraient-elles « écho » à des souvenirs enfouis. Mais elles sont aussi des images qui appartiennent à une mémoire collective. Les personnes appartenant à une même époque sont abreuvées continuellement par une multitude d'images, qu'elles soient médiatisées (cinéma, publicités, magazines etc...) ou mentales (produites par l'imaginaire de l'époque). Les films de Jonas Mekas montrent ainsi que l'on peut créer une mémoire collective à partir d'images d'archives personnelles.

35 Jonas Mekas, *Just Like a Shadow*, Göttingen, Steidl, 2000. Entretien avec Jérôme Sans à New-York en février 2000, en préambule de ce recueil de photogrammes extraits de son journal filmé.



Jonas Mekas, Captures d'écran d'après *Short Films*, 1966-2002 - Film 16mm - 98mn

3. *Présentation des invités*

Les archives, qu'elles soient filmiques, photographiques ou autres se substituent à notre mémoire. Nous prenons des photos de nos amis, de notre famille pour nous rappeler un moment ou un visage particulier dans l'anticipation que nous pourrions l'oublier.

Témoin de moments vécus, la vidéo dont sont issus ces photogrammes est un souvenir oublié. Que réactivent ces images dans ma mémoire en se réappropriant ce souvenir? Luc Tuymans parle de « l'incapacité de rapporter la réalité³⁶ » du fait du caractère faillible de la mémoire.

Les souvenirs sont là quelque part mais pas toujours à disposition. Dans un entretien avec Christian Boltanski, John Baldessari dit « Quelquefois je pense que la chose la plus importante à retrouver c'est celle qui est effacée, pas celle qui est restée en mémoire.³⁷ »

Le souvenir marche avec l'oubli. En psychanalyse on parle de souvenir refoulé, mais ce refoulé ou cet oublié on se le « rappelle ». Freud en parle dans son ouvrage *L'interprétation du rêve* où il dit que les souvenirs d'enfance les plus anciens, nous ne les avons plus à notre disposition, ils sont remplacés par des rêves et des transferts. Chaque nuit, nous nous rappelons à notre insu notre passé sans nous en souvenir. Pour Roland Gori, l'oubli selon Freud n'est pas un dysfonctionnement du souvenir, il en constitue la condition même, la structure fondamentale. Il écrit : « La mémoire se révèle ailleurs, dans le transfert qui la manifeste, dans le rêve qui la remplace, dans le symptôme névrotique qui la commémore »³⁸. Beaucoup d'artistes avaient déjà intuitivement pressenti le fonctionnement de la mémoire. Baudelaire notamment préfigurait déjà ce que la psychanalyse a élaboré plus tard :

Qu'est-ce que le cerveau humain, sinon un palimpseste immense et naturel ? Mon cerveau est un palimpseste et le vôtre aussi, lecteur. Des couches innombrables d'idées, d'images, de sentiments sont tombées successivement sur votre cerveau, aussi doucement que la lumière. Il a semblé que chacune ensevelissait la précédente. Mais aucune en réalité n'a péri³⁹.

Mais si ces instants ont été oubliés, qu'est ce que ces images peuvent me rappeler? D'autres moments, probablement relégués eux-aussi à l'arrière-plan, dans un inconscient qui s'est frayé un chemin.

36 Voir Luc Tuymans, *une rétrospective*, catalogue d'exposition, Anvers, Ludion, 2011.

37 Voir John Baldessari: *From Life* Ed. Carré d'art_ENSBA, 2005.

38 Roland Gori, « La mémoire freudienne : se rappeler sans se souvenir », *Cliniques méditerranéennes*, 1/2003 (no 67), p. 100-108.

39 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes, dans VIII. Visions d'Oxford I. Le Palimpseste*, Paris, Le Seuil, 1991.

Il est question alors d'une réappropriation. Faire une sélection de quelques photogrammes, puis les réagencer sous forme de séquences qui ne sont plus fidèles à la chronologie originelle, c'est déjà opérer une transformation qui fait émerger une narration nouvelle. Que nous raconte une image ? Une seule image peut-elle être narrative ? Deux images suffisent déjà à constituer une séquence dont la confrontation modifie encore le sens du récit. J'imagine alors que de nombreuses séquences différentes qui sont autant de fictions pourraient émerger de cette même archive.

D'autre part, la capture d'écran évoque l'image en mouvement, le cinéma mais cet instant figé résulte d'un processus, d'un temps : quelque chose a eu lieu avant l'image.

Vouloir pénétrer les profondeurs de la mémoire c'est aussi interroger le temps : que peut-on saisir d'un instant ? Faire un arrêt sur image serait vouloir saisir l'insaisissable, l'invisible.

CONF. VISUELS DES TRAVAUX PERSONNELS EN DÉBUT DE PARTIE.

4. Transformer l'archive

Certaines images ont une puissance narrative. C'est le cas avec les œuvres de Martin Dammann. Comme l'artiste le précise dans l'entretien qui lui est donné, il ne voit pas tant ses œuvres comme proposant une narration qu'un champ d'émotions, car la peinture offre de nombreuses strates et différents niveaux de lecture. Ainsi le récit qui peut s'offrir dépend de chaque regardeur.



Martin Dammann, *Kleine Lüge*, 2010 - Aquarelle sur papier - 127 x 177 cm

Les personnages sur cette aquarelle *Kleine Lüge* semblent être découverts par une lumière qui les éclaire et les dévoile. Le spectateur qui regarde cette peinture se questionne à la fois sur le lieu de l'action, sur ses protagonistes et sur l'action elle-même. La temporalité suggérée par cette image est indéniable en induisant à la fois l'obscurité qui a peut-être précédé cet éclairage localisé et dirigé mais aussi en laissant en suspens ce qu'il va advenir de ces enfants juste après. Cette semi-obscurité et leur posture dressée comme "pris sur le fait" laissent planer quelque chose d'inquiétant. Nous ne savons pas à quoi ressemble la photographie dont l'artiste s'est inspiré pour cette œuvre, sans doute est-elle très différente et nous suggérerait-elle un tout autre récit.

L'archive photographique est le point de départ pour Martin Dammann lorsqu'il réalise une peinture mais elle n'est là que comme une impulsion. Certains de ces travaux sont inspirés par une photo qu'il a lui-même prise ou collectée mais peuvent être combinés avec des images mentales qui lui sont venues. Pour son œuvre *Absieg* (illustrée en p146 et p147), le point de départ photographique est un ballet aquatique mais celui-ci lui avait fait venir une vision de corps d'hommes nageant sous l'eau depuis un point de vue sous-marin. Dans son cas, comme dans beaucoup d'autres, l'archive est un déclencheur voué à passer à travers plusieurs filtres : celui de la vision de l'artiste qui produit des images mentales qui lui sont propres, puis le filtre de l'acte de peindre qui peut encore amener des transformations volontaires ou non lors de la mise en forme de ces images.

III. Mémoire : la créer, la convoquer

1. Repentir et effacements



Yann Lacroix, *Silent Pool*, 2017 - Huile sur toile - 174 x 203 cm

Le travail de peinture de Yann Lacroix porte sur le paysage et la mémoire. Dans un des entretiens qui lui a été accordé, il décrit son processus comme un travail par strates successives sur lesquelles il opère des aller-retours par effacements et tâtonnements⁴⁰. Ainsi l'image qui se construit porte en elle les traces visuelles d'une construction. Pour en arriver à l'image qui « fonctionne », en d'autres termes l'image qui est acceptable pour son auteur, le peintre en passe par des superpositions de fragments d'images qui, assemblées, forment

40 Virginie Lacoste, « Yann Lacroix », *L'atelier A*, [consultation le 10 février 2019]. Disponible sur: <https://www.arte.tv/fr/videos/081647-009-A/yann-lacroix/>.

ainsi un tout cohérent. Il parle de strates de temporalité et comment pour lui celles-ci évoquent une forme de fragilité.



Silent Pool (détail)

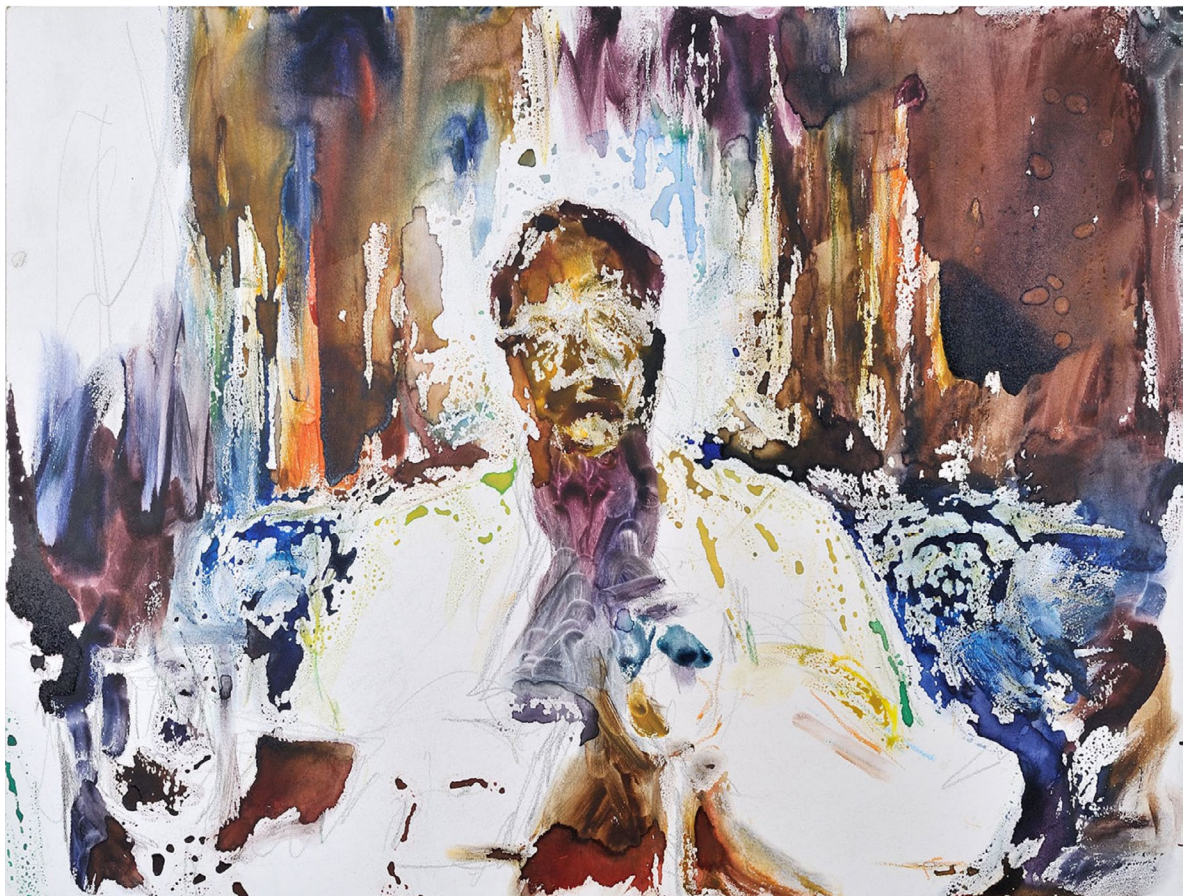
Sur la toile *Silent Pool*, présentée notamment au Salon de Montrouge 2018, ces strates et les zones où la peinture a été effacée est visible comme le montre la photo de détail ci-dessus.

Sur le cartel de l'exposition, voici le texte qu'il écrit à propos de cette toile :

Cette peinture d'un jardin domestique est composée d'éléments évocateurs de la villégiature : un bananier, une piscine en céramique et une villa d'architecte à l'arrière-plan. Une composition qui ne fait que référence car elle ne précise aucun lieu ni temps donné. L'absence de plaisancier, la lumière zénithale et le flou donnent la sensation d'un décor fantomatique et accentue la sensation d'un déjà-vu.

Telle une réminiscence, la toile nous ramène au connu et à l'inconnu. Il n'est pas uniquement question de ce qui est représenté mais elle provoque une sensation de confusion par l'intermédiaire de ces effacements. Tout comme lorsque notre mémoire peine à nous restituer l'image d'un lieu contemplé que nous essayons de nous rappeler.

Les effacements sont aussi de mise dans le travail de Martin Dammann. Lorsqu'il réalise ses travaux à l'aquarelle, ceux-ci sont posés sur des grands panneaux de bois. Ces panneaux sont le support du papier sur lequel il peint à l'aquarelle mais ils sont également devenus des supports à part entière sur lesquels l'artiste peint. Comme il le mentionne plus tard dans son entretien, l'aquarelle sèche et reste en surface de ces panneaux mais peut être effacée à tout moment, car l'eau une fois évaporée laisse les pigments en surface (qui n'est pas poreuse) sans que ceux-ci ne soient fixés. Cette faculté de pouvoir faire et défaire l'image ainsi peinte à tout moment est également propre au fonctionnement de notre mémoire. Des images y sont stockées et nous les revisitons sans cesse.



Martin Dammann, *Zeichnung 13*, 2014 - Crayon et aquarelle sur isorel - 43,5 x 57 cm

2. *Je ne me souviens pas*

Lorsque j'entame cette série de travaux à la fin de l'année 2016, je laisse derrière moi plusieurs séries de peintures représentant des figures, et principalement des enfants. Pour certaines séries, il s'agit d'enfants de mon entourage que j'ai filmés, pour d'autres j'ai peint ma cousine et moi d'après des films d'archives familiales. Ce sont ces mêmes archives qui ont inspiré ces peintures mais sur lesquelles ne sont plus représentés ni enfants ni figures.

Ces films, réalisés par mon oncle alors que j'avais quatre ans sont des souvenirs extérieurs à ma propre mémoire si je puis dire car je ne me rappelle pas de ces moments. Alors que je nous avais peint, ma cousine et moi, dans une palette plutôt colorée, je réduis dans ces huiles sur papier la palette à une gamme assez restreinte de trois-quatre couleurs, plutôt rapprochées. Quelque chose de la nostalgie est probablement en train de se jouer et une tentative de représenter des instants qui sont tombés dans l'oubli. Perte du souvenir mais aussi de l'enfance, l'absence de figures illustre d'autant plus cette perte. Le jour lui-même est en train de disparaître, plongeant les arbres dans un début d'obscurité qui se contente de laisser entrevoir des formes.

A cette période je regarde également les films de Jonas Mekas, notamment *Short Films*, et d'autres archives familiales. Bien que celles-ci ne soient pas les miennes, certains passages me rappellent cette fin de journée de mon enfance filmée par mon oncle, avec des contre-jours dans les branchages. C'est donc à partir de captures d'écran de *Short Films* que je poursuis cette série de peintures. On peine en regardant ces huiles à distinguer les formes représentées, de la même manière que j'ai du mal à me rappeler ces moments vécus mais oubliés. Les tons monochromes sont propres à évoquer la mémoire et les souvenirs dont les couleurs s'altèrent et s'atténuent avec le temps. Ne pas se souvenir est un sentiment de perte, non seulement de l'instant qui ne peut être vécu qu'une fois mais également de sa trace puisque l'on ne se le rappelle pas. C'est donc la nostalgie de l'instant perdu qui emmène vers la re-création d'une trace nouvelle. Ici l'image peinte en dit probablement plus long sur ce sentiment de nostalgie que sur la remémoration de ce moment.

CONF. VISUELS DES TRAVAUX PERSONNELS EN DÉBUT DE PARTIE.

3. *Algorithmes, ma mémoire floue*

Ces images numériques ont été créées à partir de captures d'écran d'une vidéo d'archive familiale. Chaque impression est le résultat de la compilation de trois images réalisée grâce à un algorithme qui consiste à faire une moyenne des pixels numérisés. J'ai dans un premier temps réalisé des centaines de captures d'écran. J'ai ensuite sélectionné et trié ces captures afin d'en constituer des lots. Puis j'ai fait tourner l'algorithme en lui disant de sélectionner de manière aléatoire une image dans chaque lot et d'en faire une moyenne.

Les images suggèrent ainsi une forme de confusion de la même manière que les souvenirs nous viennent mais elles suggèrent en même temps la narration nouvelle que l'on peut faire émerger à chaque instant en les remaniant.

Les films d'enfance qui sont à l'origine de ces moyennes d'images ne sont pas des souvenirs. Ils représentent des instants tombés dans l'oubli pour certains ou même jamais vécus pour d'autres (films sur lesquels je n'étais pas présente). Pourtant, poussée par une forme de nostalgie ou un désir de me rappeler certains souvenirs d'enfance, j'ai été attirée par certaines images de ces films comme si elles contenaient des traces faisant écho à une mémoire qui

m'est inaccessible. Les mixer en faisant la moyenne de trois images m'est apparu comme un moyen de créer une confusion visuelle pouvant être le support et point de départ pour des peintures. Mais lorsque j'ai effectivement généré des centaines de moyennes d'images, le résultat obtenu a surpassé mes attentes car je l'ai trouvé déjà abouti. En effet, ces images suggéraient la confusion de souvenirs flous que l'on peine à se rappeler de manière précise mais avaient également un fort pouvoir évocateur de moments propres à l'enfance en général et à la mienne en particulier. Que pouvais-je apporter de plus en les peignant ? J'ai laissé ce travail en l'état pendant presque deux ans.

Ces moyennes produisent le même effet que si les trois images qui les composent se superposaient à la manière de calques. Elles donnent une impression de transparence laissant l'œil indécis quant aux formes qu'il va décider de voir ou de reconnaître. Si ces mélanges de plans pouvaient avoir un rendu délicat grâce à l'image numérique, il m'était en revanche difficile d'imaginer pouvoir le restituer de manière aussi subtile par la peinture. La beauté de l'image source ou l'obsession de vouloir rendre un effet précis peuvent être paralysant pour l'acte de peindre. J'avais alors négligé une part essentielle de mon travail qui est de laisser le dialogue psychique faire son œuvre entre la matière et ma mémoire. Peindre n'est pas qu'une affaire de résultat mais bien de processus. Si, dans le processus de la psychanalyse les souvenirs refoulés peuvent faire surface par l'intermédiaire de traces langagières et de leur libre association, il faut croire qu'une autre forme de remémoration est elle aussi possible en peignant, laissant également s'associer librement les images d'archive avec les images mentales. Il y a dans ces deux entreprises un processus à l'œuvre, celui d'une transformation. René Roussillon, psychanalyste, parle d'« historisation » comme une forme d'actualisation d'un vécu passé qu'il décrit ainsi :

Cependant être capable d'historiser ce que le vécu actuel doit à un moment de l'expérience passée, être capable d'effectuer « l'épreuve d'actualité » (Freud 1915) nécessaire à ce départage fin, c'est aussi commencer à être capable de représenter qu'on re-présente, à saisir que ce qui se présente là, maintenant, dans l'affect présent, dans la représentation actuelle, dans ce qui semble donner son sens actuel à l'expérience du moment, est infiltré, voire déterminé, par une nouvelle présentation, une présentation autre, une représentation donc d'un temps de l'histoire passée. L'historisation comme moyen de l'appropriation de la re-présentation psychique, comme capacité à représenter que l'on re-présente, reste la voie royale, première, de la capacité à saisir la nature représentative de ce qui s'actualise dans le présent du sujet⁴¹.

CONF. VISUELS DES TRAVAUX PERSONNELS EN DÉBUT DE PARTIE.

41 René Roussillon, « Historicité et mémoire subjective, La troisième trace », *Cliniques méditerranéennes* 67, n° 1 (2003): 12744.

4. Créer l'image en peinture

La peinture est le lieu où tout se conjugue, et où tout peut se mêler. Dans sa correspondance avec Alison M. Gingeras, Neo Rauch explique:

Je m'abstiens aussi bien d'une hiérarchisation que d'une évaluation consciente de mon inventaire de motifs picturaux. Cela peut signifier que, par exemple, Balthus, Vermeer, Tintin et Milou, Donald Judd, Donald Duck, l'agit-prop et tout le fatras publicitaire à deux sous et en gros caractère se mêlent les uns aux autres dans un sillon de mon enfance pour y générer un conglomérat enchevêtré d'une étonnante plausibilité⁴².

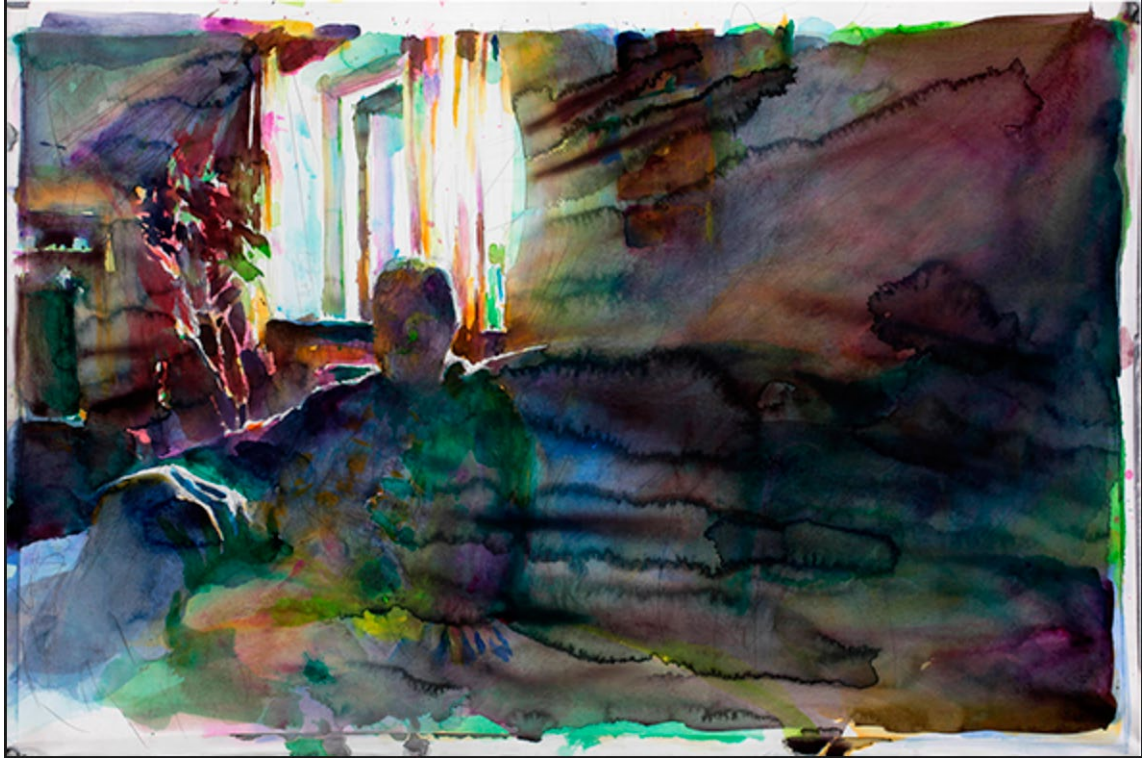
Archives personnelles, souvenirs, images d'actualité, imaginaire, fantasmes... Si l'origine des sources iconographiques et leur représentation se mélangent sur l'œuvre peinte elles ne sont pourtant pas toujours discernables. Ils s'agit d'un agrégat d'images qui se produit dans le cerveau du peintre pendant l'acte de peindre et dont il n'est souvent lui-même pas conscient.



Neo Rauch, *Die Fremde* 2015 - Huile sur toile - 250 x 300 cm

42 Centre Georges Pompidou, Kunsthalle Wien, et Schirn Kunsthalle Frankfurt. *Cher peintre...*: Centre Pompidou, 2002, p98.

Si Martin Dammann s'appuie sur des sources photographiques, ce qu'il en restitue n'est pas pour autant de l'ordre d'une simple représentation de l'image source. Passée par le filtre de sa propre mémoire et de ses visions intérieures, l'image réalisée en peinture devient ainsi une nouvelle image chargée de mystère et d'une aura particulière.



Martin Dammann, *Der Finder* 2018 - Aquarelle et crayon sur papier - 78,5 x 118 cm

2^e Partie:

FICTIONNER LE RÉEL



vision nocturne



Vision nocturne I, 2017 - 130 x 195 cm - huile sur papier



Vision nocturne V, 2018 - 130 x 195 cm - huile sur toile

Exposition *De la forêt à moi*, 2019 - Beaux-Arts de Mons

vision nocturne



Vision nocturne IV, 2018 - 130 x 195 cm - huile sur toile



Vision nocturne II et III, 2018 - 130 x 195 cm - huiles sur toile

Exposition *Rêver le monde*, 2018 - Journet

vision nocturne



Vision nocturne II, 2018 - détail

Série *Vision nocturne*, 2018 - formats variés - huiles sur toile

Exposition *Rêver le monde*, 2018 - Journet

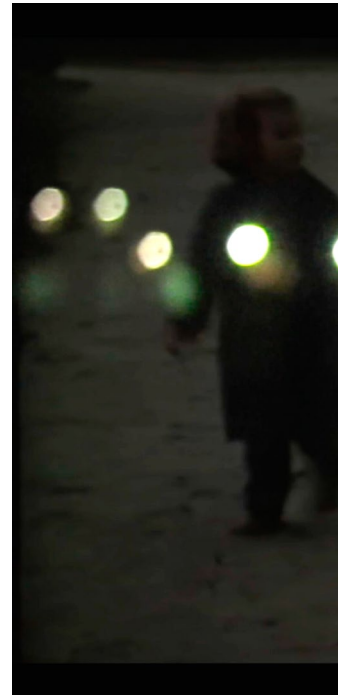


vision nocturne

Vision nocturne VI, VII, VIII, 2018 - formats variés - huiles sur toile

Exposition collective *De la forêt à moi* - Beaux-Arts de Mons, 2019





<https://vimeo.com/220934257>

la nuit

La nuit, 2017 - vidéo 4mn02 - captures d'écran



I. Le réel à l'épreuve

1. L'écart au réel ou la condition nécessaire à l'œuvre d'art

« Raconter » ou « dire » quelque chose pour un artiste ne se réduit pas à signifier littéralement le propos, la pensée, la chose à dire ou à transmettre. Jacques-Louis Lantoiné⁴³ retranscrit bien dans son article l'idée développée par Milon de cette fonction poétique de l'écriture en particulier, mais que l'on peut étendre à l'art plus généralement, en interrogeant le rapport du mot et de la langue au réel. Selon Milon, Paul Valéry parlait d'ailleurs d'« agent d'écart ».

Paul Ardenne le dit à sa façon lorsqu'il parle de l'écart nécessaire de l'artiste performer : « S'il n'y a pas écart, il n'y a pas performance, il y a exécution. Toute performance réussie et crédible (ce qu'on attend d'elle, en fait) doit être un acte de divergence, elle s'impose de ne ressembler à rien de connu du répertoire ordinaire des gestes usuels de l'être humain »⁴⁴. L'écart au réel n'est-il pas ce que l'on attend de toute œuvre, performative ou non ?

Et si le spectateur, qui est également acteur de l'œuvre si l'on est d'accord avec la vision duchampienne, est en droit d'attendre cet écart face à une œuvre, qu'en est-il de l'artiste lorsqu'il produit l'œuvre ? L'écart est, pour de nombreux artistes semble-t-il, la condition même de la création.

Pour un peintre qui démarre une toile, pour peu que celle-ci soit d'après motif ou d'après photographie, ce qui est produit est bien souvent le résultat de l'émergence de quelque chose. Ce quelque chose, propre à chaque artiste, est le lieu par lequel ou duquel la transformation s'opère. Il y a la volonté de représenter un objet, une réalité pour mieux la voir. Nous pouvons également voir cet écart à la représentation comme le « coefficient d'art » personnel dont parle Marcel Duchamp :

Pendant l'acte de création, l'artiste va de l'intention à la réalisation en passant par une chaîne de réactions totalement subjectives. La lutte vers la réalisation est une série d'efforts, de douleurs, de satisfactions, de refus, de décisions qui ne peuvent ni ne doivent être pleinement conscients, du moins sur le plan esthétique. Le résultat de cette

43 Jacques-Louis Lantoiné, *Crier, écrire, créer, Acta fabula*, vol. 11, n° 10, Essais critiques, Novembre-Décembre 2010 sur : Alain Milon, *La Fêlure du cri : violence et écriture*, Paris : Les Belles Lettres, coll. « encre marine », 2010, p136.

44 Paul Ardenne, « La performance, Un genre inusable ? », [Colloque performance, 2 mai 2017, Saint-Petersbourg]. Disponible sur : <https://paulardenne.wordpress.com/2017/06/01/la-performance-un-genre-inusable-paul-ardenne-a-saint-petersbourg/>

*lutte est une différence entre l'intention et sa réalisation, différence dont l'artiste n'est nullement conscient*⁴⁵.

2. Ecart ou fiction : de quelle réalité parle-t-on ?

Et si l'art permettait de mieux voir la réalité ? Cette réalité trop affreuse pour les symbolistes ou encore inacceptable pour les surréalistes. Pour Bruno Dumont, réalisateur, la fiction est la seule manière de voir la réalité, lors d'une émission radiophonique il dit :

*« Ne pas être à l'aise c'est l'existence. Dans l'existence on n'est pas à l'aise. On sent bien que les gens sont en équilibre sur la terre. Et c'est beau d'ailleurs, ils sont à la fois forts, pas forts. Le risque souvent en faisant du cinéma c'est qu'on perde le hasard, qu'on perde la fragilité. Ce qui compte c'est l'illusion. Que ça soit vrai ou faux on s'en fout. Ce qui compte c'est que le spectateur soit intimement convaincu que ce qu'il voit est vrai*⁴⁶. »

Il est également conscient, comme le soutient Duchamp, de la dimension inconsciente du travail de l'artiste. Concernant son travail il dit d'ailleurs ne pas tout maîtriser et ne pas être conscient de tout.

L'artiste Clément Cogitore qui a réalisé le film *Braguino* diffusé sur Arte et exposé au BAL *Braguino ou la communauté impossible* de septembre à décembre 2017 questionne cette frontière ténue entre réel et fiction. Lors d'un entretien donné dans le cadre de la diffusion de son film il explique :

*« Je pense qu'un documentaire est toujours fait à partir d'un réel qui est organisé d'une certaine manière, qui est fictionnalisé et qu'une fiction est toujours nourrie des accidents documentaires du tournage : des choses qui se produisent et qui n'ont pas été écrites et c'est comme ça que la fiction se nourrit du réel et que le réel se nourrit de fiction dans le documentaire*⁴⁷. »

45 Marcel Duchamp, « Le Processus créatif », allocution lors d'une réunion de la Fédération Américaine des Arts, Houston (Texas), avril 1957 (texte anglais original, intitulé « The Creative Act », rédigé en anglais en janvier 1957, publié dans *Art News*, vol.56, no4, New York, été 1957). Le texte français a été traduit par l'auteur en juillet 1957 afin d'être publié dans *Sur Marcel Duchamp* de Robert LEBEL (Paris, Trianon Press, 1959). Reproduit dans *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994, 187-189.

46 Adèle Van Reeth, « Rencontre avec Bruno Dumont », *Les chemins de la philosophie*, France Culture, 1^{er} décembre 2017, 58 min.

47 Sabine Lange, « Clément Cogitore - Entretien à propos de "Braguino" », [consulté le 16 décembre 2017], disponible sur <https://www.arte.tv/fr/videos/077193-006-A/clement-cogitore/>.

Clément Cogitore ne perçoit pas et ne croit pas à la frontière entre le documentaire et la fiction :

« Je pense que toute forme de création est là pour questionner le réel, l'être humain et les réponses doivent être quelque part à l'intérieur du spectateur. En tout cas les questions doivent circuler jusqu'au spectateur et qu'il ait lui-même à se fabriquer des réponses. Fabriquer des films c'est nommer les choses, c'est formuler précisément des questions dans certaines situations qui fait que l'on regarde les situations un peu différemment⁴⁸. »

3. Un dispositif fictionnel : *Braguino ou la communauté impossible*



Fig.1

Cette exposition est une installation réalisée par Clément Cogitore à partir de son film *Braguino* qu'il a réalisé en 2016 auprès d'une famille vivant dans une région inhabitée de la Taïga sibérienne. Clément Cogitore est parti à la rencontre de Sacha Braguine, parti s'installer dans ce lieu il y a trente ans pour vivre en autarcie loin de toute civilisation en vue de rendre compte de cette expérience qui était partie d'une utopie. Sacha

Braguine et sa famille sont rejoints plus tard par d'autres membres de la famille, les Kiline, et de là va naître un conflit entre les deux familles.

L'exposition se présente sur deux niveaux: rez-de-chaussée et sous-sol. Dans la première pièce sont présentés sur un écran grand format partant du sol des extraits de son film *Braguino* (Fig.1, 2 et 3). Au dos de cet écran, ainsi que sur d'autres panneaux sont présentées plusieurs photographies issues du film. Le visiteur peut voir des images de la Taïga mais aussi des scènes d'intérieur tournées au cours de repas durant lesquels toute la famille est réunie.



Fig.2

Comme une entrée en matière, la présentation d'un récit se fait: introduction d'un lieu avec les

48 Ibid.

images de la nature sibérienne et de personnages avec des discussions familiales autour d'une table. Dans l'extrait filmé à l'intérieur donnant à voir et à entendre des conversations, les moments parlés et les sous-titres sont parfois alternés avec l'image comme si l'on ne montrait pas ce que l'on disait et inversement. Première approche peut-être d'un conflit qui ne veut pas s'avouer.

La pièce est plongée dans l'obscurité, même les photographies sont présentées sans éclairage mais avec une faible source lumineuse venant de derrière l'image. Par cette obscurité un ton et une ambiance sont déjà donnés.

L'exposition se poursuit au sous-sol après la descente d'un escalier. Celui-ci est ouvert sur la

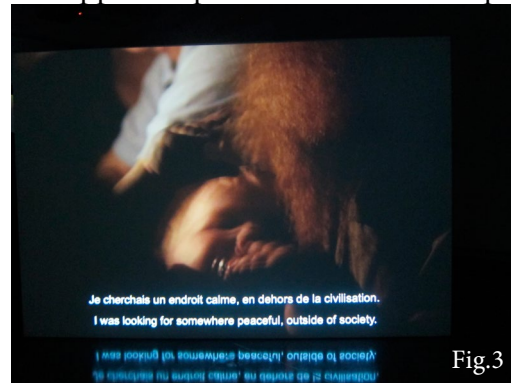


Fig.3

salle en contre-bas de sorte que l'on peut avoir une vue plongeante sur l'installation comme le montre le visuel d'exposition en Fig. 4. Nous avons affaire au même dispositif que précédemment mais les écrans sont plus nombreux (7) et sont plus grands que dans la première salle. Le sentiment d'immersion est encore plus important du fait de la taille des écrans et de la pièce toujours plongée dans l'obscurité. Les visiteurs peuvent déambuler (Fig. 5) entre les écrans dont les vidéos font face aux murs tandis que les photographies au dos des écrans font face au centre de la pièce et peuvent être regardées depuis une position centrale.

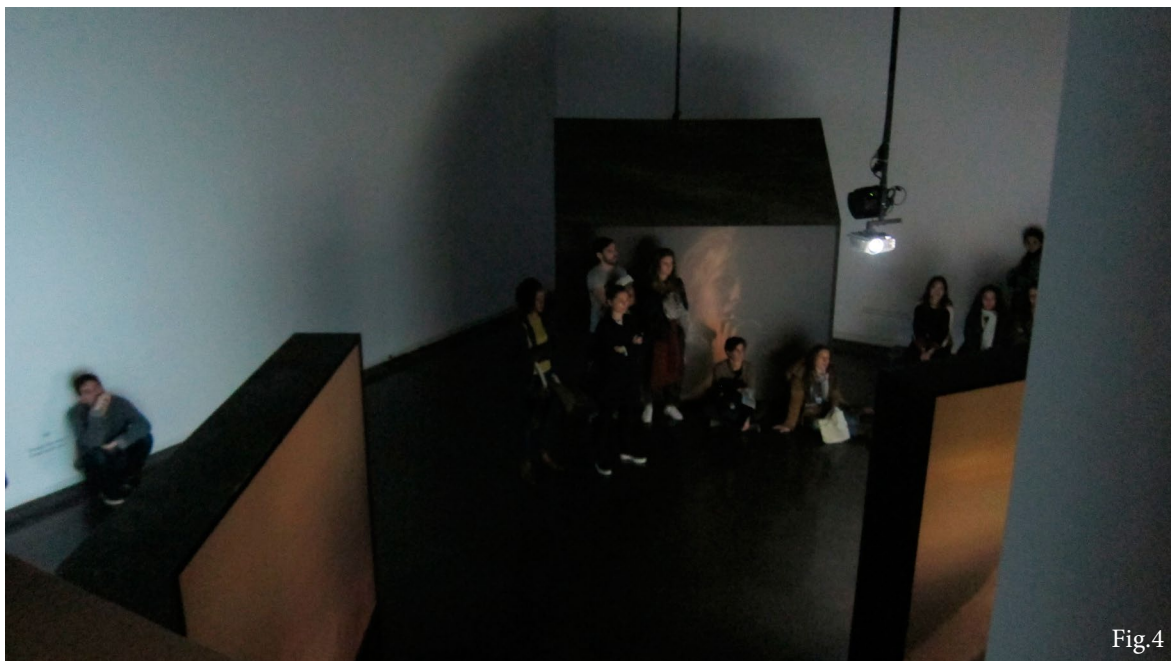


Fig.4

Le visiteur est invité à progresser et visionner les extraits filmiques dans un ordre établi. On assiste à des moments différents de la vie de cette famille: cuisson autour du feu, jeux des enfants, chasse à l'ours alors qu'apparaît petit à petit le conflit entre les deux familles installées dans ce coin perdu de la Taïga. La tension est amenée progressivement par le

contenu explicite des extraits de film montrant des altercations ou des discours réprobateurs et accusateurs mais aussi par un contenu et des visuels moins explicites. Le malaise commence insidieusement à s'installer par une scène autour du feu, puis franchement lors de la chasse à l'ours du père de famille avec son fils. Cette scène mêle à la fois violence et amour de la nature et suscite des sentiments très ambivalents. Il n'est pas encore question du conflit entre les deux familles.



Fig.5

Les derniers extraits montrent une scène ambivalente elle aussi par son caractère poétique et angoissant à la fois. Elle se déroule la nuit et l'on peut entendre les bruits d'un hélicoptère qui survole les cabanes et voir ses lumières qui filent sur les corps des enfants endormis. La poésie des images est ici associée à la menace que représente l'hélicoptère qui survole le lieu en pleine nuit.

La scénographie de l'exposition, travaillée de concert avec l'esthétique du film semble vouloir rendre ce sentiment d'ambivalence et de tension. Les images sont tantôt d'une beauté violente avec le survol de la forêt en hélicoptère par exemple où l'être humain fait intrusion dans une nature qui ne l'y a pas invité, et tantôt d'une cruauté paisible avec la mise à mort d'un ours dans cette nature silencieuse qui paraît consentir.

L'installation alterne des extraits d'une nature féerique et idéalisée avec des scènes nocturnes dans lesquelles le sentiment d'angoisse prend le dessus de sorte que le visiteur peut se trouver dans un sentiment de confusion lorsqu'il termine de voir l'exposition.



II. Vision et création, à l'épreuve du réel

1. La vision artistique, une fiction du réel

L'image, à l'instar de la vision, est double en ce qu'elle est à la fois une « production matérielle et une réalité mentale.⁴⁹»

Pour Flaubert qui a eu une correspondance avec Taine à ce sujet et à qui Jean-François Chevrier fait référence, la distinction entre la vision artistique et l'hallucination pathologique était importante car il serait question de joie pour la vision poétique de l'artiste mais plutôt d'une terreur pour l'halluciné. Dans les deux cas il s'agit d'une altération de la perception. L'hallucination se qualifie alors d' « ordinaire » afin de la différencier de l'hallucination pathologique.

Avant même que les scientifiques ne puissent confirmer de telles hypothèses, les artistes et notamment l'écrivain Hippolyte Taine, en référence précédemment, avait déjà pressenti cette confusion entre réalité et imaginaire. Chevrier en donne une citation montrant la remise en question de l'hallucination comme une perception fautive puisque Taine dit « La perception extérieure est une hallucination vraie »⁵⁰. Si le terme d'hallucination peut paraître connoté aujourd'hui en faisant référence à un état qui relèverait plus de la pathologie il n'en reste pas moins un état modifié de conscience. Or quel état modifié de conscience dont nous faisons tous l'expérience nous serait plus familier sinon le rêve ?

49 Jean François Chevrier, *L'hallucination artistique : de William Blake à Sigmar Polke*. L'Arachnéen, Paris, 2012.

50 Ibid., p303. J.F. Chevrier cite ici Hippolyte Taine, *Les philosophes classiques du XIXe siècle en France*, Paris, Hachette, 1857, p44.

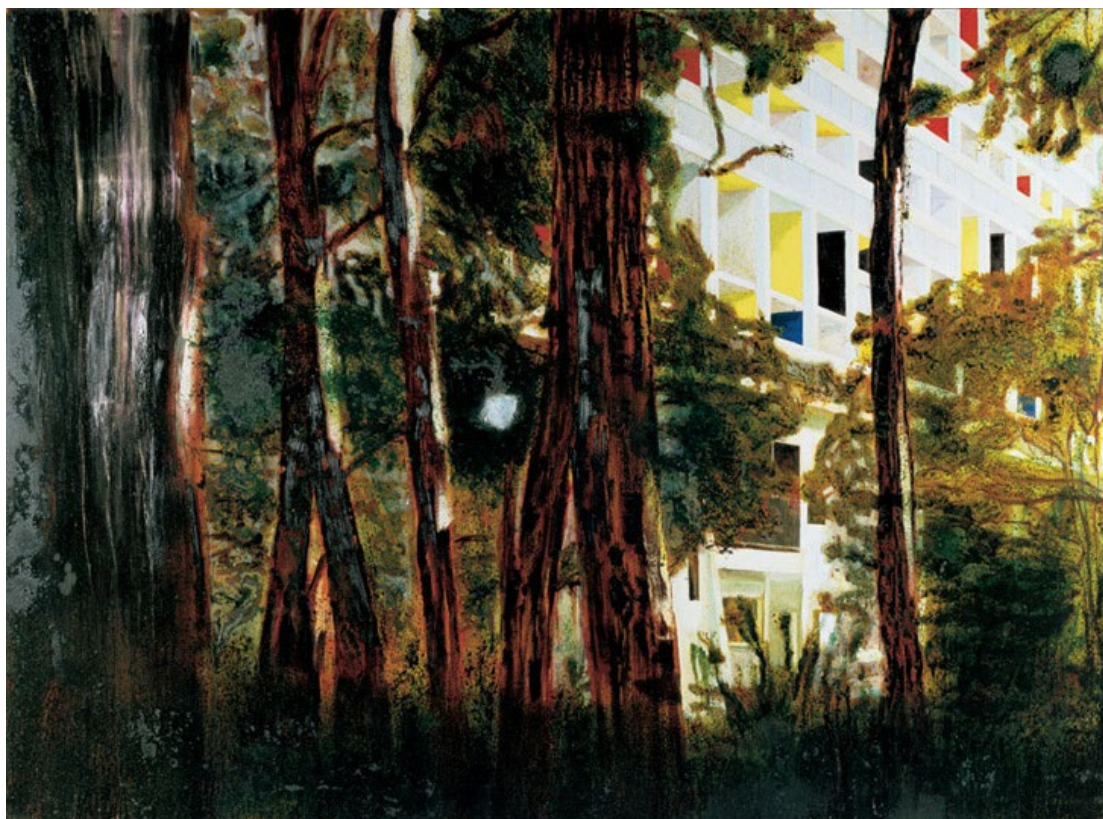
2. *Vision nocturne*

Dans cette série, mes peintures sont issues d'une vision. Elles ont été réalisées à partir d'un même lieu que j'ai filmé et photographié mais qui n'appartient ni à mon enfance ni à une archive personnelle. C'est un endroit devant lequel je passe régulièrement et qui un jour m'est apparu différemment.

CONF. VISUELS DES TRAVAUX PERSONNELS EN DÉBUT DE PARTIE.

S'agit-il de connexions nouvelles ou d'un remaniement de mes images mémorielles? J'ai reconnu quelque chose de familier dans lequel j'ai eu de désir de me projeter.

Je me demande même si ce que j'y ai reconnu de si familier n'a pas quelque chose à voir avec l'œuvre *Concrete Cabin* de Peter Doig. Il m'avait été fait la remarque lorsque j'ai montré les travaux *Je ne me souviens pas* à un public initié, que ceux-ci pouvaient faire penser à la peinture de Peter Doig, à certaines de ses touches peut-être. Je ne connaissais pas bien son travail jusqu'alors et j'ai de fait été curieuse de le regarder de plus près. L'œuvre *Concrete Cabin* est une de celle qui m'avait le plus interpellée et ce n'est qu'à postériori que je me rends compte de la possible influence de cette œuvre sur la vision que j'ai eue de l'endroit filmé.



Peter Doig, *Concrete Cabin* 1994 - Huile sur toile - 198 x 275 cm

Alors que les premières toiles de la série étaient plus fidèles à l'image dont elles sont issues, les peintures s'éloignent de plus en plus de l'image d'origine. *Vision nocturne IV* et

V notamment, ont été peintes à partir de ma mémoire en alternant couches de peinture et effacements.

Les petites toiles de la série témoignent bien de ce que peut être la «vision» en peinture. Celles-ci sont monochromes car mon intention de départ était de réaliser une première couche (le fond ou l'imprimature) avant de poursuivre avec une deuxième et peut-être une troisième couche dont la palette aurait été plus élargie. Il est intéressant, en effectuant la première couche d'une toile, que celle-ci soit inégale ou laisse voir des motifs de manière à la rendre plus vivante, plus « habitée ». La peinture de la deuxième couche vient ainsi se poser sur des formes qui émergent de la première et s'accrochent donc déjà à quelque chose.

Au moment où j'ai réalisé ces fonds, j'avais déjà peint plusieurs grandes toiles de la série *Vision nocturne* et les motifs sont apparus en peignant de manière totalement involontaire, ou inconsciente. J'avais alors emmagasiné un répertoire de formes suite aux toiles déjà peintes et aux images observées. J'ai finalement décidé de les garder telles quelles et de ne pas les recouvrir. Elles sont les témoins de ce que ma mémoire a créé à partir d'autres images et j'ai également trouvé intéressant qu'elles donnent une impression de vision nocturne comme celle que l'on peut avoir à travers des lunettes spéciales utilisées par les militaires. Ci-après une photographie de Thomas Ruff qui rend une impression similaire.



Thomas Ruff, *Nacht - Haus Esters*, 1996 – 1996 - Cibachrome - 24,1 x 24,1 cm

III. Rêve et inconscient

1. Une fiction inconsciente: le rêve

Le rêveur est « l'auteur de son rêve », et pourtant le rêve lui impose « une image qu'il refuserait peut-être à l'état de veille. Le rêve instaure une relation problématique de soi à soi », comme si l'on avait affaire, en la circonstance, à une pluralité du moi⁵¹.

En 1903 l'écrivain allemand Wilhelm Jensen publie un roman intitulé *Gradiva, Fantaisie pompéienne*. Il y raconte l'histoire d'un jeune archéologue qui, fasciné par le bas relief d'une jeune femme va remonter aux origines de cette œuvre antique et découvrir l'amour dans les traits vivants de ce bas relief qui ne sera autre que son amie d'enfance, la jeune Zoé. Le héros est guidé dans sa quête par de puissants rêves qui vont progressivement amener à sa conscience des désirs qui lui étaient tout d'abord étrangers, c'est à dire inconscients.

Ce roman de Jensen est pour Freud une opportunité d'illustrer les mécanismes de la psychanalyse et notamment la manière dont l'inconscient s'exprime à travers les rêves. Lorsqu'il évoque les hallucinations du héros, Freud dit « Alors elles ne seraient donc pas des productions arbitraires de son imagination, mais seraient déterminées, sans qu'il le sache, par le matériel des impressions d'enfance, matériel qu'il a oublié mais qui existe et agit toujours en lui. »⁵² Pour Freud, les désirs refoulés s'expriment entre autres par l'intermédiaire des rêves. Si l'on adhère à cette théorie, comment alors faire la différence entre imagination et ces images refoulées qui surgissent de notre inconscient ? Il semble que ces images peuvent provenir d'une source commune et se confondre. Dans ce cas l'imagination pourrait être le fruit de surgissements d'images conscientes et inconscientes.

Le rêve œuvre durant notre sommeil mais lorsqu'un mécanisme psychique identique opère alors que nous sommes en éveil, la distinction ne se fait plus entre rêve et réalité et c'est ce que l'on peut qualifier d'hallucination. Le rêve s'apparente donc à une psychose de courte durée qui lorsque nous nous réveillons fait place à un fonctionnement normal à nouveau.⁵³

51 Marc Augé est ici cité dans l'ouvrage de Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Le temps des images, Gallimard, 2004, p98.

52 Sigmund Freud, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, précédé de *Gradiva, fantaisie pompéienne* par Wilhelm Jensen, Paris, NRF, Gallimard, 1986, p168.

53 Voir Sigmund Freud et J. Laplanche, *Abrégé de psychanalyse*, Bibliothèque de psychanalyse, Presses universitaires de France, 2009, p25.

2. Le médium artistique, outil de transformation de la vision

Ainsi l'expérience du cinéma, tout en prétendant suggérer une expérience du réel, se rapproche-t-elle de l'état du rêve, où l'on est livré à des images qu'on ne peut contrôler, quoiqu'on puisse éprouver par ailleurs l'impression d'en être soi-même producteur⁵⁴.

Alors quel médium pour quelle vision ? Comme nous avons pu le voir, la frontière semble si mince entre une vision qui serait « extérieure », autrement dit d'ordre purement physiologique, et une vision « intérieure » qui proviendrait d'images que nous gardons en mémoire ou qui surgissent de notre inconscient. Les artistes paraissent faire passer des images à travers le filtre de leur médium au service d'une vision plus globale dans laquelle les images conscientes et inconscientes, intérieures et extérieures se confondent.

Dans son essai *Esthétique de la disparition*, Paul Virilio dit « Le monde est une illusion et l'art est de pré-senter l'illusion au monde ».⁵⁵ L'auteur montre comment cette fois ce sont l'appareil photographique ou la caméra qui peuvent nous révéler l'invisible. En effet, notre œil n'est pas toujours capable de voir la réalité, ce qui paraît « réel » à l'œil n'est parfois qu'illusion et selon Virilio la photographie peut rendre visible le « jamais vu » notamment lorsque l'appareil fixe une image d'un objet en mouvement.

Dans l'introduction aux entretiens qu'il a eus avec David Lynch, Chris Rodley explique que la sensation de « malaise » que peuvent ressentir les spectateurs en regardant ses films provient de cette « confusion des genres et de l'absence des conventions ou de règles qui assurent normalement le confort »⁵⁶. C'est à cet égard que ses films font penser à des rêves, voire parfois à des cauchemars.

La vision créatrice de David Lynch est remarquable en ce qu'elle exemplifie la complexité de ce que peut être une expérience visionnaire. Elle retranscrit parfaitement la perméabilité entre réel et imaginaire, conscient et inconscient sans toutefois tomber dans le cliché d'un vécu refoulé de l'artiste qui serait retranscrit dans sa matière cinématographique. Comme le souligne Rodley en introduction de ses entretiens avec David Lynch, celui-ci prétend ne rien connaître à la psychanalyse tout autant qu'il est connu pour ne donner aucune interprétation ou analyse de ses films. Rodley explique qu'après la sortie de *Twin Peaks : Fire Walk with Me*, Lynch a reçu de nombreux courriers de jeunes filles violentées par leur père qui trouvaient que la représentation qu'en avait donné Lynch dans le film était très proche de leur expérience. Si, selon Rodley, le réalisateur s'inspire de sa vie

54 Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Le temps des images. Gallimard, 2004, *op. cit.* p104.

55 Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, Biblio essais, Galilée, 1994, p42.

56 David Lynch, Chris Rodley, S. Grünberg, et C. Garson, *David Lynch : entretiens avec Chris Rodley*, Cahiers du cinéma, 2004, p4.

intérieure il a aussi une « faculté d'empathie : il fait siennes les expériences des autres, qu'ils soient hommes ou femmes, jeunes ou vieux. » et il ajoute « la résistance de Lynch à une interprétation biographique de son œuvre trouve ici sa source ; elle s'oppose aussi à ce que ce type d'approche peut avoir de banal et de réducteur : par exemple, en cherchant à comprendre *Eraserhead* par le biais de la biographie plutôt que par ceux de l'imagination et de l'empathie.⁵⁷»

Tout comme le rêve amène à la conscience des désirs qui ne sont pas conscients, le choix de l'image qui initie une peinture se fait de manière inconsciente et la conscience propose ensuite une narration qui lui convient. Si le processus psychanalytique permet de donner un sens par l'intermédiaire du langage qui articule les pensées et les sentiments les uns avec les autres, la peinture crée elle aussi une narration par un langage qui lui est propre. S'il y a d'abord présence d'un désir puis élaboration de ce désir par une narration verbale ou d'un autre langage créatif alors où se situe la réalité et où se situe la fiction ? Dans *Esthétique de la disparition* Paul Virilio explique que les érudits allemands du début XXe siècle alternaient les récits de leurs rêves avec les compte-rendus de leur journée afin de rapprocher l'état de veille et de sommeil.

La narration vient donner un sens, trouver une explication aux liens que nous faisons entre les images qui peuplent notre imaginaire. L'histoire que nous racontons, à nous-même ou aux autres, vient supporter des croyances et des désirs plus profonds.

3. *Mulholland Drive*, une fiction à double fond

Ce film de David Lynch qui date de 2001 est un modèle du genre en terme de narration cinématographique et de mise en abîme de la notion de fiction. Le film est construit en deux temps : dans la première partie des personnages évoluent sans nécessairement se croiser ni même que leurs histoires aient un lien logique ; dans la seconde partie, plus courte, le spectateur bascule dans la « réalité » du film pour ainsi dire, et comprend que la partie précédente n'était probablement qu'un rêve ou un imaginaire fantasmé par le personnage principal (Diane alias Betty).

La narration qui s'opère en première partie est décousue, dépourvue de logique ou pas immédiatement compréhensible car les scènes s'enchaînent sans pour autant avoir des liens de causalité ou de correspondance. Des personnages surgissent de nulle-part comme le cow-boy dans une atmosphère à la limite du fantastique. Certains personnages vivent des situations - il s'agit là de la narration évidente et au premier degré - tandis que l'on peut deviner un autre récit en faisant des liens entre ce qui nous est montré ou en laissant notre

57 David Lynch, Chris Rodley, S. Grünberg, et C. Garson, *David Lynch : entretiens avec Chris Rodley*, Cahiers du cinéma, 2004, op. cit., p4.

imaginaire combler les vides laissés à dessein par David Lynch. Une autre narration se dessine donc de manière plus dissimulée, et ce récit s'adresse à notre conscience en premier plan tandis qu'un autre, en second plan, s'adresserait à notre inconscient.

Mais cette narration à plusieurs strates ne s'arrête pas là. Si elle est présente dans la construction du scénario et de la dramaturgie, il y en a une également qui provient directement de l'image. Dans les interprétations possibles, Diane et Camille peuvent être vues comme deux personnages distincts mais de manière plus métaphorique, elles peuvent aussi être considérées comme les deux côtés ambivalents d'une même personne, d'une part son être social et d'autre part son être plus enfoui, plus inconscient.



David Lynch, Capture d'écran d'après *Mulholland Drive*, 2001 - film 2h27mn

Une des scènes montre les visages de Camilla et de Diane – respectivement au premier et au second plan – où leurs bouches se superposent comme si les mots prononcés par l'une émanaient de la pensée de l'autre visible sur la capture d'écran.

Toutes ces narrations imbriquées posent la question aussi bien de la manière dont doit être construit un récit, de la logique de sa construction et de son séquençage (ou pas) que des moyens narratifs et de leur efficacité - ou leur pouvoir sur le spectateur. Que doit-on dire par l'intermédiaire du scénario et quelle part doit-on laisser le spectateur se raconter ?

Si l'on considère, comme le rappelle Pascale Piolino, que le cerveau humain est fait de telle manière qu'il rationalise et crée les liens qui l'arrangent par besoin de cohérence et de vraisemblance⁵⁸ alors la narration ne peut pas être pensée de manière unilatérale et a tout à gagner à laisser sa part au spectateur. Le film de Tim Burton *Miss Peregrine et les enfants particuliers* (2016) exemplifie le cas de figure inverse car tout y est donné : les décors, les costumes, le scénario intense et sans respiration. Cet univers qui semble émaner d'une imagination débordante ne laisse tout simplement pas au spectateur la possibilité de faire intervenir son imagination propre et donne la sensation d'étouffer. « Quelle est la nouvelle donne de l'imaginaire quand il y a écran et, sur cet écran, un flux qui ne répond plus du traitement de la distance ? La bonne distance ou la place du spectateur est une question politique.⁵⁹»

Faut-il tout penser et penser à tout ? David Lynch ne donne pas d'explication à ses films qui laissent souvent les spectateurs livrés à eux-même et à leurs questionnements. Il se targue de laisser libre cours à ses intuitions et à son inconscient. Dans l'ouvrage d'entretiens avec Lynch, Rodley qualifie la création cinématographique de Lynch d'«ouverte au destin, au hasard, à l'accident», il parle même d'un « acte de foi⁶⁰» pour faire référence à la mise en scène.

Alors à qui appartient la fiction ? Au spectateur ou au réalisateur ? Il semble que non seulement la création prenne part des deux côtés mais que de surcroît elle joue plusieurs rôles. Si l'on s'en réfère aux théories de Freud, l'activité imaginative naîtrait en tant qu'activité compensatoire remplissant une fonction de satisfaction des désirs mais aussi de décharge pulsionnelle. Mais la fiction va plus loin en nous donnant «la possibilité de continuer à enrichir, à remodeler, à réadapter tout au long de notre existence le socle cognitif et affectif originaire grâce auquel nous avons accédé à l'identité personnelle et à notre être-au-monde.⁶¹»

4. Conscience de l'inconscient

L'activité consciente fonctionne de concert avec notre inconscient, ce qu'Ehrenzweig souligne en disant que « dans la créativité, les réalités extérieure et intérieure s'organisent toujours ensemble, par le même processus indivisible.⁶²» Il parle d'une vision synchrétique impartiale, qui ne ferait pas de différence entre la forme et le fond et précise au sujet du processus artistique: « C'est le privilège de l'artiste de combiner l'ambiguïté du rêve avec les

58 Voir Pascale Weber, *Mémoires et identités : Rencontres et discussions entre Pascale Weber et Alain Berthoz, Daniel Lance, Alain Milon, Pascale Piolino, Bo Sanitioso - Regards croisés entre l'art contemporain, les sciences cognitives, les sciences de la communication, la psychologie sociale, la philosophie et la littérature. Le corps et le dispositif*, Editions L'Harmattan, 2012, p52.

59 Marie-José Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard Éditions, 2002, p53.

60 David Lynch, C. Rodley, S. Grünberg, et C. Garson, *David Lynch : entretiens avec Chris Rodley, Cahiers du cinéma*, 2004, *op. cit.*, p4.

61 Jean-Marie Schaeffer *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, Paris, 1999, p327.

62 Anton Ehrenzweig, F. Lacoue-Labarthe, et C. Nancy. *L'ordre caché de l'art : essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Gallimard, 2005, *op. cit.*, p38.

tensions d'une conscience pleinement éveillée. Au moment de l'inspiration, la réalité lui paraît surréelle et intensément plastique.⁶³»

S'il est un artiste qui représente à la perfection cette vision synchrétique et qui comprenait parfaitement les mécanismes psychiques à l'œuvre dans son processus artistique, c'est certainement Francis Bacon. Dans un de ses entretiens avec David Sylvester, l'artiste soutient ce caractère indissociable dans l'activité de quelqu'un qui peint :

« Je veux dire qu'il y a toutes sortes de choses qui se passent tout le temps et qu'il est difficile de distinguer le travail conscient et le travail inconscient, - ou travail instinctif, de quelque façon que vous vouliez l'appeler.⁶⁴»



Francis Bacon, *Study for portrait*, 1977 - Huile sur toile 198,2 x 147,7 cm

A sa manière, Alex Katz parle de cette dimension qui échappe à l'artiste au moment de la création. Lors d'un entretien il précise : « Une peinture réussie déborde toujours la

63 Ibid., p.42.

64 Francis Bacon et David Sylvester. *Entretiens avec Francis Bacon*, Skira, 1996, p99.

conscience qu'en a l'auteur : des personnes différentes voient des tableaux différents. Quand je travaille, l'essentiel de mon attention consiste à appliquer de la matière sur la toile : je ne me soucie pas du reste. Mais tous ces autres éléments sont là.⁶⁵»

Quant à Aby Warburg, il situe l'acte artistique entre « imagination identificatrice » et « raison distanciatrice », entre « appréhension de l'objet » et « conceptualisation » : il le définit comme une « manipulation tactile de l'objet » afin d'en produire le reflet plastique.⁶⁶»

Quelle est donc cette réalité que je souhaite donner à voir ? Si elle n'est pas toujours le fruit de ma perception immédiate, elle est issue d'images non conscientes qui seraient tout de même le reflet d'une réalité certaine, antérieurement imprimée par la mémoire puis stockée.

65 Centre Georges Pompidou, Kunsthalle Wien, et Schirn Kunsthalle Frankfurt. *Cher peintre...*: Centre Pompidou, 2002, *op. cit.*, p57.

66 Aby Warburg, *L'Atlas Mnémosyne*, introduction de Roland Recht, p25.

IV. Penser à ne pas voir

1. Représenter la nuit

Il nous faut donc opposer aux simplifications réductrices et aux distinctions tranchées la richesse d'un réel inévitablement obscur : nous refuser à comprendre prématurément, chercher à nous enfoncer dans une altérité imprévisible et accepter de nous laisser dessaisir pour mieux nous offrir au saisissement⁶⁷.

La nuit est emblématique des images mentales qui viennent à nous aussi bien dans nos rêves lorsque nous dormons que dans l'obscurité où le manque de lumière rend plus difficile la perception extérieure par nos sens. Nous pouvons percevoir la présence de corps qui ne seraient physiquement pas là et inversement une chose physiquement présente peut nous être invisible. Dans la nuit, il y a donc confusion des images perçues du fait que les organes de notre corps permettant de voir ont leur capacités diminuées par le manque de lumière.

La fabrication des images est une conséquence de la connaissance que nous avons de notre corps. Nous en transposons la visibilité à celle que les images acquièrent en s'incarnant dans un médium, et nous lui accordons la valeur d'une présence, de même que nous rattachons l'invisibilité à une absence⁶⁸.

Peindre la nuit n'est pas anodin car elle permet les apparitions et sollicite l'imaginaire qui a alors tendance à se confondre plus facilement avec le réel. Les artistes, et les peintres notamment, peuvent ainsi plus aisément se détacher de la réalité en allant vers l'évocation grâce à la perception altérée.

Peindre la nuit c'est se faire non plus voyant mais visionnaire : «Peindre l'obscurité ou peindre dans l'obscurité revient à faire un choix, celui d'affiner sa vision ou de l'abandonner »⁶⁹.

D'autre part, la nuit est chargée de symboles. Elle est notamment le lieu du déferlement de l'inconscient, qui opère à notre insu lorsque nous dormons.

67 Baldine Saint Girons *Les Marges de la nuit – Pour une autre histoire de la peinture* Les Éditions de l'Amateur, Paris, 2006, p7.

68 Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Le temps des images. Gallimard, 2004, *op. cit.*, p43.

69 Extrait du fascicule de l'exposition *Peindre la nuit* du 13 octobre 2018 au 15 avril 2019 au Centre Pompidou-Metz.

Peindre l'obscurité permet de se détacher des formes sur la toile tandis que l'esprit lui se détache du monde. La nature étant plus abstraite la nuit qu'elle ne l'est le jour, les artistes peuvent ainsi jouer avec les limites de la perception. Et dans la nuit l'arbre est une forme versatile : découpée précisément le jour et se changeant en masse sombre à dompter la nuit.

Jean-Marie Gallais dans le catalogue de l'exposition *Peindre la nuit* qui s'est tenu en 2018 au Centre Pompidou-Metz parle de trois vertiges liés à la manière de voir la nuit : celui des sens avec l'altération de la perception, le vertige intérieur lié à la découverte et au développement de la psychanalyse et le vertige cosmique que l'on peut ressentir face à l'immensité de l'univers.

2. La nuit

Cette vidéo a été réalisée à partir d'images vidéo tournées dans un parc de nuit et d'extraits d'un film de mon enfance tourné en super 8 par mon oncle au même endroit.

J'ai voulu réaliser une traversée nocturne dans ce parc où les réverbères et les lumières de la ville au loin sont comme des apparitions lumineuses: entre rêve et réalité, présent et souvenir. Le son des pas aide à ancrer cette séquence dans le présent et dans une continuité temporelle. La chanson fredonnée a pour objectif de rajouter au caractère personnel de cette vidéo et à suggérer l'intériorité du personnage qui marche et se rappelle des moments de son enfance.

J'ai souhaité que l'ambiance créée par la vidéo conserve un certain mystère, que le spectateur soit laissé dans un trouble qui navigue entre sentiment réconfortant et inquiétant propres à l'enfance, où l'on est «materné» et où se jouent des choses dont on a pas toujours les clés, et à la nuit qui est plus calme et plus apaisante que le jour mais aussi inquiétante par son obscurité.

Les films de Jonas Mekas sont pour moi une source d'inspiration. Il filme ses proches et la façon dont il monte ses films en les superposant, avec des accélérations et des ralentis, donne à la fois un rythme et fait penser à la manière dont peut fonctionner la mémoire justement, pas toujours chronologique, faisant surgir des souvenirs de façon anarchique. Comme eux, l'image est brouillée, laissant une impression plus qu'une information précise sur un séquençement d'événements.

Les œuvres de David Lynch sont aussi une large source d'inspiration. L'évocation de l'inconscient et de ses mécanismes est très présente dans ses œuvres. Les lieux, les objets sont souvent des terreaux fertiles dans ou à partir desquels le personnage principal, et donc le spectateur, est replongé dans un souvenir refoulé. Rien n'est explicite, la narration n'est pas claire, mais une compréhension se fait je l'espère à un niveau plus intuitif.

CONF. VISUELS DES TRAVAUX PERSONNELS EN DÉBUT DE PARTIE.



David Lynch, Capture d'écran d'après *Mulholland Drive*, 2001 - film 2h27mn

3^e Partie:

EN QUÊTE DE FICTION

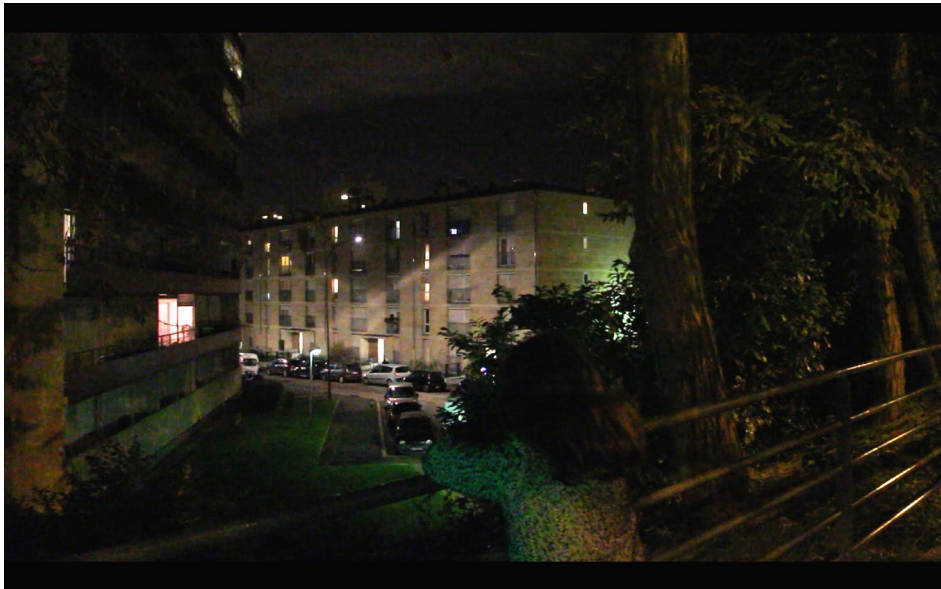
jeux de nuit

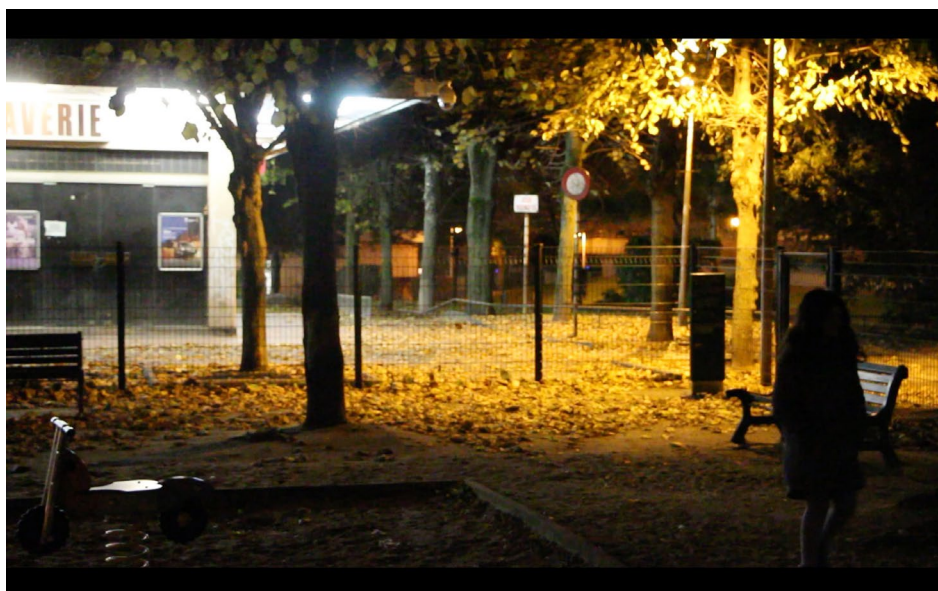
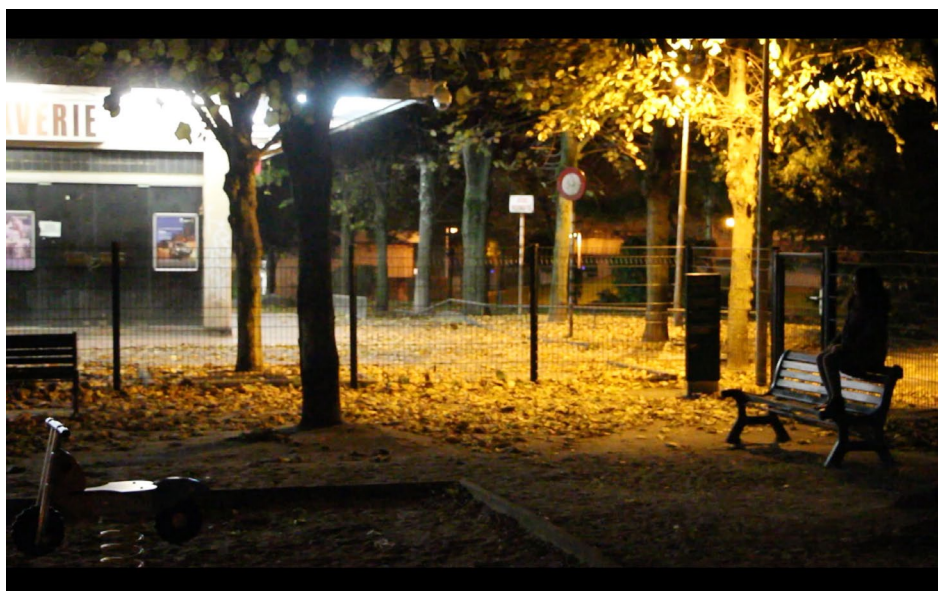
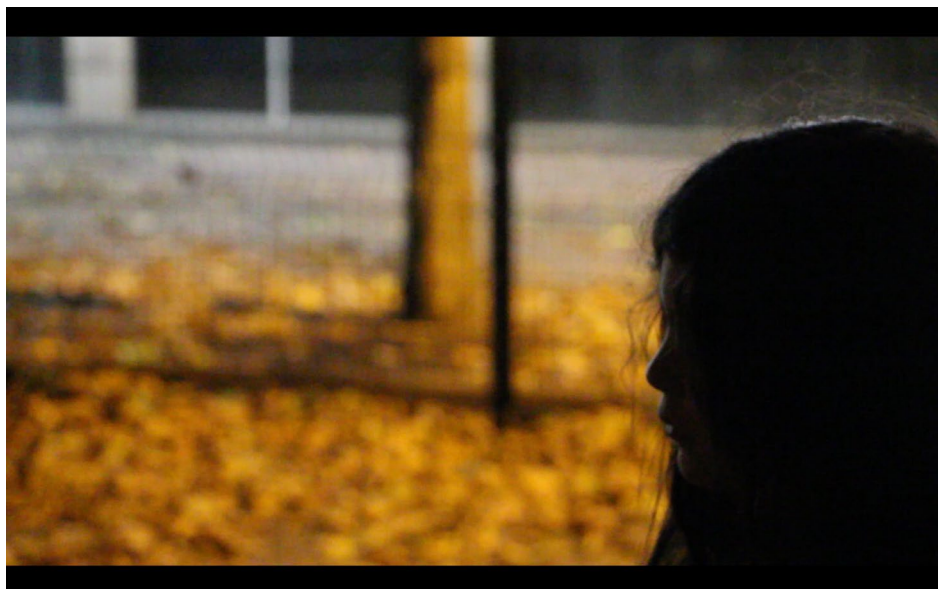
captures d'écran des 2 plans
fixes de la vidéo

<https://vimeo.com/337843175>



jeux de nuit





I. Je fictionne donc je suis

Dans son essai *Pourquoi la fiction ?*, Jean-Marie Schaeffer aborde la notion de fiction sous un angle singulier consistant à mettre en exergue sa fonction cognitive. S'éloignant de Platon pour se rapprocher d'Aristote, il explique comment la fiction est un fonctionnement propre à l'homme et conteste l'opposition qui peut être faite entre le réel et le fictionnel.

La fiction, loin d'être ce lieu risqué qui me détourne du monde tel qu'il est, joue un rôle fondamental dans le processus de la connaissance.

La fiction, essentiellement définie comme une pratique sociale, reposant sur une feintise ludique est le moyen paradoxal de la négociation, sans cesse rejouée, de ma relation au monde⁷⁰.

Pour Schaeffer, la fiction se distinguerait du leurre ou du mensonge et c'est parce que cette distinction est partagée qu'elle ne se confond pas avec le mensonge. En regardant un film, je me rends compte que ce que je vois n'est pas la réalité et chacun peut faire la part des choses en étant conscient de la dimension ludique de cette production fictionnelle. Pourtant le leurre, ou pour reprendre l'expression employée par Schaeffer la feintise est parfois de mise si l'on pense au phénomène des faux souvenirs. Pascale Piolino l'explique dans un entretien radiophonique en prenant l'exemple du mécanisme du rêve notamment où nous rejouons des scènes vécues mais avec des distorsions et dit-elle « au fur et à mesure qu'un souvenir est ancien et plus les mécanismes de reconstruction ont opéré, plus on peut avoir de faux souvenirs.⁷¹ » De nombreux travaux ont déjà montré des traumatismes qui ne seraient que le fruit d'une construction. Nous comprenons bien que toute la nuance réside dans la conscience que l'on a de ce mensonge où, dans le cas du faux souvenir, la première victime est certainement la personne qui en est l'auteur.

Dans quelle mesure alors pouvons-nous considérer qu'un souvenir est réel ou qu'un souvenir est fictionnel ? Doit-on opposer fiction avec réalité ou avec vérité ? Schaeffer discute cette question dans un autre de ses textes défendant le manque de pertinence d'aborder la notion de fiction dans la perspective de la question de la vérité ou de la fausseté⁷². L'auteur n'en conclut pas pour autant qu'il y aurait des représentations fictionnelles et d'autres que l'on appellerait « factuelles » ou « référentielles ». En fait, ces leures créés par la fiction n'ont pas pour but de nous tromper mais sont « simplement le vecteur grâce auquel elle peut atteindre sa finalité véritable, qui est de nous engager dans une activité de modélisation⁷³ » dont il développe le concept.

70 Christine Montalbetti, « Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?* » In : *Littérature*, n°117, 2000, La mise à distance, pp. 126-127.

71 Marie Richeux, « La fabrication du souvenir », *Pas la peine de crier*, France Culture, 11 juin 2013, 58 min. : intervention de Pascale Piolino, *op. cit.*

72 Jean-Marie Schaeffer, *Quelles vérités pour quelles fictions ?*, *L'Homme* 2005/3-4, N°175-176, pp.19-36.

73 Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, 1999, *op. cit.*, p199.

Si Freud a défendu la théorie selon laquelle l'activité imaginative naîtrait en tant qu'activité compensatoire où la fiction remplit une fonction de satisfaction des désirs et de décharge pulsionnelle (théorie cathartique) qui autrement devraient être réprimées, Schaeffer prétend qu'il est réducteur de limiter le rôle de la fiction à ces aspects qui ne rendraient pas « vraiment compte de la fiction dans l'équilibre de nos affects ». Il souligne ainsi que la fiction « nous donne la possibilité de continuer à enrichir, à remodeler, à réadapter tout au long de notre existence le socle cognitif et affectif originaire grâce auquel nous avons accédé à l'identité personnelle et à notre être-au-monde⁷⁴». Identité, le mot est enfin lâché, cette assertion résonne en tout point avec les mots d'Alain Berthoz, expert en psychologie sensorielle, quand il dit « entre la mémoire autobiographique du passé déformé, l'utilisation de la mémoire autobiographique déformée ou non pour construire un présent qui ne soit pas un présent imaginaire de la construction de scénarii du futur, réside l'identité.⁷⁵»

On retiendra alors que la fiction ne s'oppose pas au réel, elle en est indissociable. Partie prenante de nos mécanismes cognitifs, elle nous est indispensable pour ne pas dire salvatrice dans bien des cas et permet notre construction identitaire par le récit de notre histoire que nous remanions sans cesse. Puisque tout est question de représentation, la réalité ne s'oppose pas au virtuel et il n'y a pas lieu d'avoir peur de ces dites « réalités virtuelles » justement que Schaeffer réhabilite en citant l'exemple de Lara Croft. On a envie de parler de ces « fictions que sont nos vies » plutôt que des « fictions de nos vies » et de l'espoir qui est donné à travers l'art comme au quotidien de tout remanier.

74 Ibid., p327.

75 Pascale Weber, *Mémoires et identités : Rencontres et discussions entre Pascale Weber et Alain Berthoz, Daniel Lance, Alain Milon, Pascale Piolino, Bo Sanitioso - Regards croisés entre l'art contemporain, les sciences cognitives, les sciences de la communication, la psychologie sociale, la philosophie et la littérature. Le corps et le dispositif*, Editions L'Harmattan, 2012, *op. cit.*, p51.

II. L'identité au cœur du récit

1. Se raconter ?

Nous racontons pour partager la solitude, inhérente à notre condition humaine. Nous racontons pour nous faire connaître. Et surtout, nous racontons pour nous comprendre nous-mêmes⁷⁶.

Qu'est-ce que se raconter aujourd'hui? A l'heure où, l'avec l'avènement des réseaux sociaux, ce que nous communiquons de nos vies se confond avec celles-ci, où il n'est plus question de partir en quête d'une identité mais plutôt de la créer. Peut-on vraiment faire la différence entre les fictions répertoriées comme telles et celles que l'on élabore au quotidien et à notre insu? S'il est communément accepté qu'une œuvre cinématographique est une fiction, nous acceptons rarement que le récit que nous faisons d'un événement de notre vie soit qualifié de fictionnel. Pourtant, les souvenirs que nous avons sont continuellement remaniés et réactualisés à partir de la dernière fois que nous nous les sommes rappelés et non pas depuis le souvenir originel comme le souligne Pascal Piolino⁷⁷.

*Pour le phénoménologue Schapp (1976), notre être est un être-empêtré-dans-des-histoires. « Nous ne pouvons nous atteindre nous-mêmes que par nos propres histoires, par la manière dont nous les assumons, dont nous y sommes empêtrés, la manière dont ces empêtrements prennent forme, s'assouplissent ou deviennent inextricables » (Schapp, *ibid.*, p.126)⁷⁸.*

76 Cécile de Ryckel et Frédéric Delvigne, « La construction de l'identité par le récit », *Psychothérapies* 30, n° 4 (2010): 229-40.

77 A ce sujet voir l'ouvrage de Pascale Weber, *Mémoires et identités: Rencontres et discussions entre Pascale Weber et Alain Berthoz, Daniel Lance, Alain Milon, Pascale Piolino, Bo Sanitioso - Regards croisés entre l'art contemporain, les sciences cognitives, les sciences de la communication, la psychologie sociale, la philosophie et la littérature, Le corps et le dispositif*, Editions L'Harmattan, 2012.

78 Cécile de Ryckel et Frédéric Delvigne, « La construction de l'identité par le récit », *Psychothérapies* 30, n° 4 (2010): 229-40, *op. cit.*

2. Ma personne fantomale

« Réfléchissons : étais-je identique à moi-même lorsque je me suis levée ce matin ? Je crois bien me rappeler m'être sentie un peu différente de l'Alice d'hier. Mais si je ne suis pas la même, il faut se demander alors qui je peux bien être ? Ah, c'est là le grand problème !⁷⁹ »

Pour Clément Rosset, l'identité personnelle est aussi une illusion à laquelle finalement chaque être humain tente de se raccrocher pour préserver le sentiment de sa propre existence alors qu'elle n'a selon lui aucune utilité et qu'il est plus fertile de se laisser aller à une forme d'inconscience ou plus exactement une insouciance du « quant à soi ».

La suprématie du moi social sur le moi privé s'observe aussi dans le fait que tous les philosophes depuis Saint-Augustin situent la continuité de la personne dans la faculté de se souvenir, dans la mémoire sans laquelle l'unité du moi se disperserait et se désagrégerait en sensations isolées et indépendantes les unes des autres. Or le suivi de la personne intéresse de toute évidence le moi social (c'est à dire ce qu'il a fait, ce qu'il a dit, etc.), son suivi psychologique ne se prêtant pas à une remémoration dans le détail⁸⁰.

Il est donc question d'un « sentiment d'identité » comme il le précise au début de son ouvrage, plus que d'identité à proprement parler, celle-ci étant un concept sur lequel beaucoup d'autres se sont déjà essayé à philosopher ou ont tenté de définir. Il ne peut y avoir d'identité réelle que sociale, c'est à dire que l'on peut éventuellement circonscrire à la somme de ses qualités ou attributs tels que perçus par d'autres.

L'identité personnelle est ainsi comme une personne fantomale qui hante ma personne réelle (et sociale) qui rôde autour de moi, souvent à proximité mais jamais tangible ni attingible⁸¹.

Dans *Ghost Dance*, film réalisé par Ken McMullen en 1983, Jacques Derrida improvise une scène avec Pascale Ogier dans laquelle il dit avoir l'impression de laisser parler un fantôme à sa place et ajoute « paradoxalement, au lieu de jouer mon propre rôle, je laisse à mon

79 Lewis Carroll, *Les aventures d'Alice au pays des merveilles: La traversée du miroir et ce qu'Alice trouva de l'autre côté*, Flammarion, 2016, p 40.

80 Clément Rosset, *Loin de moi, Étude sur l'identité*, Minuit, 1999, p26.

81 Ibid., p28.

insu un fantôme me ventriloquer c'est à dire parler à ma place ». Il parlera aussi de ce que le cinéma est un art de la fantômachie mais à ce stade de l'expression de sa pensée, il y a l'idée des rôles que nous jouons et qui font de nous en quelque sorte des fantômes masqués par nos appareils sociaux, ce que Clément Rosset définit par le moi social c'est à dire ce que nous disons et faisons.

Ainsi il semble que nous courons après une identité qu'il nous est impossible de cerner mais dont la quête elle-même, bien que vaine, serait le but afin de ressentir en son être un sentiment de continuité.

En ce qui concerne l'individu qui souffre et qui souhaite dépasser cette souffrance, il faut d'après Roustang, se laisser porter et accepter l'état de confusion (qu'induit l'hypnose). Il explique lors d'une émission radiophonique sur France Culture⁸², que raconter son histoire ou se placer dans un discours psychologisant visant à expliquer pourquoi on agit est une fausse piste. Cette tendance à se raconter remonterait à Descartes et son *Cogito ergo sum* voire même, si l'on pousse encore plus loin, au roi David (deuxième roi d'Israël au Xème siècle environ avant J.-C.) qui raconte son autobiographie afin de dire sa culpabilité d'avoir tué un homme pour posséder sa femme Bethsabée. Cette pensée très présente au XVIIIème siècle aurait donné naissance à l'individualisme que l'on connaît aujourd'hui.

Alors être en vie et être présent à soi au sens où François Roustang l'entend c'est créer. Il n'est plus question de « se raconter » mais de « raconter » afin de réaliser l'acte créateur, et ce pour un individu comme pour un artiste.

3. Mémoire de l'origine et mythologie personnelle

Les mythes ont pendant des siècles permis à l'homme d'expliquer leurs malheurs et leurs origines et depuis une bonne trentaine d'années nous voyons se développer cette tendance à se raconter dans les pratiques de masse des individus (communication dans les médias de masse et réseaux sociaux) et plus spécifiquement des mythologies personnelles chez les artistes.

L'affabulation généalogique a chez les hommes le caractère involontaire du réflexe musculaire ; ce sont les rêves pour les animaux homéothermes voués au sommeil cyclique ; ce sont les mythes pour les sociétés ; ce sont les romans familiaux pour les individus. On invente des pères, c'est à dire des histoires, afin de donner sens à l'aléa d'une saillie qu'aucun de nous ne peut voir⁸³.

82 Frédéric Lenoir et Leïli Anvar, « Connaissance de soi et désintérêt de soi avec François Roustang », *Les racines du ciel*, France Culture, 21 octobre 2012, 54 min.

83 Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Gallimard, 1994, p12.

Comme évoqué précédemment dans la 1ère Partie du mémoire, un des thèmes qui traverse l'œuvre de Pascal Quignard est la question de la scène primitive, scène d'où l'on vient mais à laquelle nous n'étions pas présents. Nos désirs, nos questionnements sont selon lui conditionnés par cette quête de l'image manquante, symbole de l'acte créateur qui nous a fait naître. Il en traite de manière très érudite dans son essai *Le sexe et l'effroi* (1994), puis dans son roman *La nuit sexuelle* (2007) et enfin dans un plus petit ouvrage *Sur l'image qui manque à nos jours* (2014) dans lesquels il aborde le thème de la sexualité dans l'art et notamment dans la peinture romaine.

Nous sommes venus d'une scène où nous n'étions pas.

L'homme est celui à qui une image manque.

Qu'il ferme les yeux et qu'il rêve dans la nuit, qu'il les ouvre et qu'il observe attentivement les choses réelles dans la clarté qu'épanche le soleil, que son regard se dérouté et s'égare, qu'il porte les yeux sur le livre qu'il tient entre ses mains, qu'assis dans le noir il épie le déroulement d'une peinture, l'homme est un regard désirant qui cherche une autre image derrière tout ce qu'il voit.⁸⁴

Si le travail de Freud et l'influence de la psychanalyse ne sont pas pour rien dans le développement des mythologies personnelles chez les artistes, il faut certainement voir un glissement de cette quête des origines vers l'élaboration de son propre mythe comme symptomatique d'une identité en questionnement. Alors que Francesca Woodman cherche à disparaître derrière le papier peint des pièces dans lesquelles elle se photographie, Sophie Calle fait de sa vie une œuvre d'art. Les questions identitaires sont une source intarissable et à chaque époque les artistes trouvent des manières différentes de les poser.

4. Quand JE devient JEU

Abolir la frontière entre la fiction et sa propre existence, c'est précisément ce que propose Sophie Calle dans son travail. Dans ses débuts, alors qu'elle revient à Paris après quelques années passées à l'étranger et se sentant désœuvrée, elle initie des « filatures ». Elle invente un mode de vie autofictionnel, véritable « art de vivre », qui était encore inédit jusqu'à lors. Sophie Calle s'impose son propre cahier des charges, elle suivra un inconnu tous les jours. Elle définit donc la trame de son récit, et, en tant que principale protagoniste de cette

84 Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Gallimard, 1994, *op. cit.*, p7.

fiction qu'elle s'est créée, répertorie ses faits et gestes par des photographies et des notes manuscrites de ses filatures.

Il est intéressant de noter qu'à l'origine de sa démarche, alors qu'elle n'a pas encore réellement entamé sa vie d'artiste, Sophie Calle n'a pas dans l'idée de faire œuvre avec cette démarche. Elle veut réellement donner un « sens » à sa vie, en lui donnant aussi bien une signification qu'une direction quotidienne. Nous pourrions dire que Sophie Calle a ainsi fait de sa vie une œuvre tout autant qu'elle a laissé ses œuvres définir sa vie. La frontière entre vie et fiction artistique est totalement floue mais l'artiste l'affiche de manière transparente, rendant le contrat clair entre son public et elle.

Ce procédé que l'on peut percevoir comme narcissique ou autocentré est un moyen comme un autre en réalité d'accéder à une forme de vérité.



Friday, February 22, 1980.

9:00 a.m. As I did yesterday, I settle down at Dr. Z's window. I leave at 11:00 a.m. without having seen him.

11:20 a.m. Piazza San Marco. I have my picture taken in front of the church by a local photographer.

In a blond wig, my outstretched hand full of seeds for the pigeons, strangers watching me pose: I'm ashamed. What if he saw me?

I wander listlessly along the streets. I'm weary. The afternoon slips away like this, forlornly, absent-mindedly. Did my adventure with him come to an end because he discovered me, because he knows?

6:00 p.m. I go to the meeting set up by the antique dealer. I ring, the door opens. I climb to the second floor. Luigi greets me. I remind him that I was sent by Henri B. He exclaims, "Oh, yes! The one whose wife is a cabinetmaker. It was Daniele D. who sent him to me." I nod my head.

Luigi remembers his visit; he recalls in a loud voice, "Indeed, we chatted for quite a while the other night. He came to ask if I could direct him to abandoned palazzos. But I wasn't really able to help him."

Luigi looks at me as if waiting for me to confirm this information. I remain silent, he continues.

Sophie Calle, extrait de *Suite Venitienne* 1983

III. L'enfant, cet autre, mon double

1. Exil de l'enfance

L'enfant, au point de vue de Spinoza, c'est l'autre de l'adulte, car il faut que l'enfant disparaisse, c'est-à-dire meure, au sens propre du terme, pour que l'adulte, c'est-à-dire l'homme fait, susceptible de vivre sous la conduite de la raison, advienne⁸⁵.

L'enfance est à la fois le symbole de notre altérité au sens où Spinoza l'entend, notre enfant intérieur, c'est aussi la période des premières années de la vie où l'être, encore en train de se construire, s'exprime de manière plus libre. Cette liberté, tant prisée par Picasso qui a dit avoir mis toute une vie à savoir dessiner comme un enfant, est souvent regrettée par les artistes. C'est aussi au cours de l'enfance que s'accumulent et se cristallisent des croyances et des souvenirs qui vont conditionner nos désirs d'adulte.

« Le seul exil qui est commun je pense non seulement aux artistes mais à tous les êtres humains c'est l'exil de l'enfance en fait. C'est à dire que l'âge adulte est un exil de l'enfance, et que finalement nous artistes, cinéastes je pense qu'on travaille essentiellement sur des visions, des questions, des univers qui se sont construits enfant et qu'on essaie de requestionner. Je pense que la question de l'enfance est essentielle et finalement quand on rentre dans une salle de cinéma et qu'on veut qu'on nous raconte une histoire on est comme un gosse à qui un adulte ouvre un livre. C'est cet exil là je pense que l'on cherche à combler en faisant des films ou en allant en voir⁸⁶. »

Ne sommes-nous pas un peu ramenés à un état d'enfant lorsque nous regardons une image? Dès notre plus jeune âge les images opèrent un intermédiaire entre nous et le monde, elles sont une des premières choses qui nous aident à l'appréhender. Ces images font appel à la vision synchrétique de l'enfant qui, d'après Ehrenzweig fait place à une vision analytique à l'âge de huit ans⁸⁷.

85 Pierre Macherey, *Introduction à l'Ethique de Spinoza*, vol. 3, Paris, Puf, Les Grands Livres de La Philosophie, 1998, note 2 p257.

86 Entretien avec Clément Cogitore « Le seul exil qu'on a en commun est celui de l'enfance », création du Forum des images, [consulté le 3 mars 2019], disponible sur: <https://un-etat-du-monde-webdocforumdesimages.fr/entretien/clement-cogitore/>.

87 Anton Ehrenzweig et al., *L'ordre caché de l'art : essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Gallimard, 2005, *op. cit.*, p38.

Si l'image ou les films nous rappellent à notre état d'enfant, nombre d'artistes aiment le placer au centre de leurs œuvres puisqu'enfant nous l'avons tous été, nous pouvons de ce fait nous identifier. Les films iraniens apparus après la révolution de 1979 en sont un exemple criant puisque les cinéastes utilisent les enfants pour faire passer leur message afin de déjouer la censure. Ils deviennent les symboles de la condition humaine en étant d'une part un moyen de faire passer les émotions - qui pourraient être perçues comme trop suggestives si celles-ci étaient jouées par des adultes - et en permettant d'autre part d'aborder des questions politiques et de société - en déplaçant le cadre dans une cour d'école par exemple pour plusieurs films d'Abbas Kiarostami. Par la métaphore le monde de l'enfance fait office de société miniature où s'exerce le pouvoir tout comme les principes d'ordre et de désordre.

Plus récemment, Sean Baker réalise *The Florida Project* où Halley vit avec sa fille de six ans, Moonee dans un motel de Floride près de Disneyland. En situation précaire comme le reste des clients, on peut suivre l'instabilité des situations de ces deux filles en survie. Mais le film, loin de donner une vision sombre et dramatique de ces vies, nous les fait voir par le prisme des enfants. La caméra les suit tout du long et même lorsque les adultes font partie du champ, elle se place à hauteur d'enfant. Le caractère dramatique de la situation est donc donné à voir au spectateur comme en arrière-plan, puisqu'en premier plan nous suivons plutôt les pérégrinations et les bêtises des enfants encore joyeux et candides. Les couleurs, dans des tons chauds et lumineux, jouent elles aussi la carte d'une certaine joie et innocence. Le contraste entre le fond et la forme crée une tension et permet de traiter cette histoire dramatique de manière subtile.



Sean Baker, *The Florida Project* 2017 - film 1h55mn

2. *Jeux de nuit*

Cette vidéo a été tournée sur le même lieu que les images qui ont été faites pour les peintures de la série *Vision nocturne*. Cet endroit m'a inspiré et j'ai visualisé des plans précis à filmer, de la même manière que j'aurais pu vouloir les peindre. J'ai eu le désir d'une lumière, d'une composition, d'une ambiance particulière. J'ai donc réalisé un certain nombre de rushes dont certains avec Sacha, une petite fille de dix ans avec laquelle je travaille régulièrement.

Je n'avais pas d'idée très précise de l'objet final que je voulais réaliser et j'ai d'ailleurs monté plusieurs vidéos que je considère être des tentatives avant d'arriver à cette version. Cette vidéo serait la première d'un ensemble de deux ou de trois qui se montreraient ensemble, les unes à la suite des autres, ou côte à côte. Si le résultat compte, il n'en reste pas moins que je suis très intéressée par le processus à l'œuvre dans l'élaboration de ces vidéos : produire avec la même matière de départ des vidéos différentes, qui sont autant de fictions. L'idée même d'en monter certaines avec exactement les mêmes plans mais dans un ordre différent, voire une autre bande son. De petits détails suffisent souvent à modifier le sens que nous donnons à des images, et transforment ainsi le récit qui s'établit à partir de celles-ci.

CONF. VISUELS DES TRAVAUX PERSONNELS EN DÉBUT DE PARTIE.

3. L'enfance : entre étrangeté et possibles

L'enfance est emblématique du stade où l'on élabore des histoires, des contes. A cet égard, Lewis Carroll en fait une mise en abîme en narrant l'histoire de cette petite fille qui vit dans son imaginaire et en même temps suggère qu'il faudrait écrire un livre sur sa propre histoire:

« Quand je lisais des contes de fées, je m'imaginai que des aventures de ce genre n'arrivaient jamais, et, maintenant, voici que je suis en train d'en vivre une ! On devrait écrire un livre sur moi, on le devrait ! »

Dans ce conte, Carroll révèle une réalité par des moyens qui ne sont pas réalistes et fait de la fiction une manière d'explorer la réalité. Le rêve est un merveilleux prétexte pour évoluer dans un univers absurde, fantasque et excentrique tout en permettant aux lecteurs de s'identifier à leur gré qu'ils soient encore enfants ou déjà adultes puisque enfants, nous l'avons tous été. Cette manière de questionner le réel ne fait pas l'économie des questions identitaires comme l'illustre la citation précédente du personnage d'Alice en p106.

Les interrogations suscitées par l'œuvre de Carroll sont autant existentielles que métaphysiques. Pour Tiphaine Samoyault, qui présente l'œuvre dans l'édition citée, une chose implique nécessairement son contraire : sens et non-sens, être et non-être. Elle cite d'ailleurs Gilles Deleuze dans *Logique du sens* :

C'est à force de glisser qu'on passera de l'autre côté, puisque l'autre côté n'est que le sens inverse. Et s'il n'y a rien à voir derrière le rideau, c'est que tout le visible, ou plutôt toute la science possible est le long du rideau, qu'il suffit de suivre assez loin et assez étroitement, assez superficiellement, pour en inverser l'endroit, pour faire que la droite devienne gauche et inversement. Il n'y a donc pas des aventures d'Alice, mais une

*aventure : sa montée à la surface, son désaveu de la fausse profondeur, sa découverte que tout se passe à la frontière*⁸⁸.

Un des messages à retenir, parmi d'autres, dans cette œuvre de Carroll est notamment l'invitation à donner un sens aux événements que nous vivons même si ceux-ci n'en ont apparemment aucun. La fiction, à ne pas confondre avec l'œuvre littéraire comme le souligne Jean-Marie Schaeffer dans un entretien qui lui est accordé, est avant tout « une compétence que le petit enfant apprend et qui joue un très grand rôle dans sa vie mais aussi dans celle de l'adulte.⁸⁹ » Ce qui importe à l'auteur de mettre à jour dans son œuvre *Pourquoi la fiction ?* c'est à quel point les œuvres d'arts et de fiction en particulier exemplifient des fonctions cognitives déjà présentes chez l'Homme et dont il fait usage au quotidien :

*Ce qui explique, selon moi, l'importance des arts dans la vie des hommes depuis que les hommes existent, c'est justement le fait qu'il n'y a pas d'un côté la vie que nous menons et de l'autre les pratiques artistiques. Il existe un lien indissoluble entre les deux et ce lien tient notamment au fait que les pratiques artistiques tirent profit de ressources mentales qui, par ailleurs, ont aussi des fonctions non artistiques. Si on ne comprend pas cela, on ne comprend pas l'art ni la vie, on ne comprend pas pourquoi l'homme s'intéresse à l'art et pourquoi il a produit des arts*⁹⁰.

C'est une autre forme d'étrangeté qui est de mise dans l'œuvre d'Ana Gaskell dont une partie fait clairement référence à *Alice au pays des merveilles* en mettant en scène des jeunes filles souvent adolescentes.

88 Lewis Carroll, *Les aventures d'Alice au pays des merveilles : La traversée du miroir et ce qu'Alice trouva de l'autre côté*, Flammarion, 2016, *op. cit.*, p 21.

89 Jean-Marie Schaeffer dans un entretien d'Alexandre Prstojevic, s.d., [consultation le 12 février 2019], disponible sur: <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intSchaeffer.html>.

90 Ibid.



Anna Gaskell, *Untitled #47 (Hide)*, 1998

Photograph, colour, Chromogenic print, on paper mounted onto aluminium - 736 x 908 mm

4^e Partie:

CE QUI SE RACONTE, CE QUI NE SE DIT PAS

De plus parler de peinture est toujours futile, on ne fait jamais que tourner autour car, si vous pouviez expliquer votre peinture, vous expliqueriez vos instincts⁹¹.



Quai St Bernard I, II, III, 2018 - 46 x 65 cm - huiles sur toile







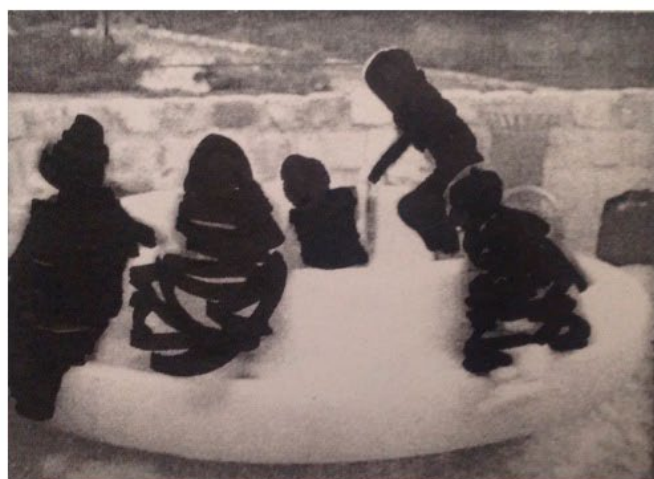
Quai St Bernard I, 2018 - 46 x 65 cm - huile sur toile

Kermesse I, II, III, IV, V, 2019 - 19 x 24 cm - huiles sur toile





disparition



Quai St Bernard (Série d'études 2018) pour la série *Disparition*
Feutre noir sur papier imprimé en noir & blanc - 6 x 8 cm



I. Peindre, la parole impossible

Matthew Higgs : Ces "Vingt questions" sont donc surtout une torture pour vous ?

Peter Doig : Oui ! Pour être honnête, je ne pense pas avoir grand-chose à dire verbalement. Je n'ai jamais eu le désir d'écrire, ni pour raconter une histoire, ni même pour mettre une idée au clair. Cette forme de communication ne m'intéresse pas beaucoup. Je communique par la peinture. J'aime la maîtrise qu'il faut pour peindre un tableau et, paradoxalement, la liberté qu'offre cette maîtrise⁹².

1. Peindre l'indicible

Comme le dit Peter Doig à Matthew Higgs dans la citation ci-dessus, et comme l'ont dit et le diront encore beaucoup de peintres, la peinture se rapporte inévitablement à quelque chose d'indicible. Verbalement j'entends. Nous pourrions penser qu'il est donc vain, voire à contre-emploi, de vouloir faire parler un peintre au sujet de sa peinture. Mais mettre des mots sur un travail qui relève d'une autre forme de communication c'est déjà l'emmener ailleurs, et, comme le dit Michael Peppiatt dans un entretien avec Marc Desgrandchamps : « on trouve peut-être des moyens d'entrer plus profondément dans le tableau lorsqu'on en parle avec la personne qui l'a fait.⁹³ »

Cela tient également au fait que l'acte de peindre fait intervenir aussi bien la conscience que l'inconscient comme l'explique Francis Bacon à David Sylvester :

« Et l'un des points est, bien sûr, que dans l'activité consciente de quelqu'un qui peint – a tout le moins quant à la peinture à l'huile, qui est un médium si fluide et si curieux – il est fréquent que la tension soit complètement changée rien que par la façon dont va un coup de pinceau. Il engendre une forme autre que la forme que vous êtes en train de faire. Je veux dire qu'il y a toutes sortes de choses qui se passent tout le temps et qu'il est difficile de distinguer le travail conscient et le travail inconscient, - ou travail instinctif, de quelque façon que vous vouliez l'appeler⁹⁴. »

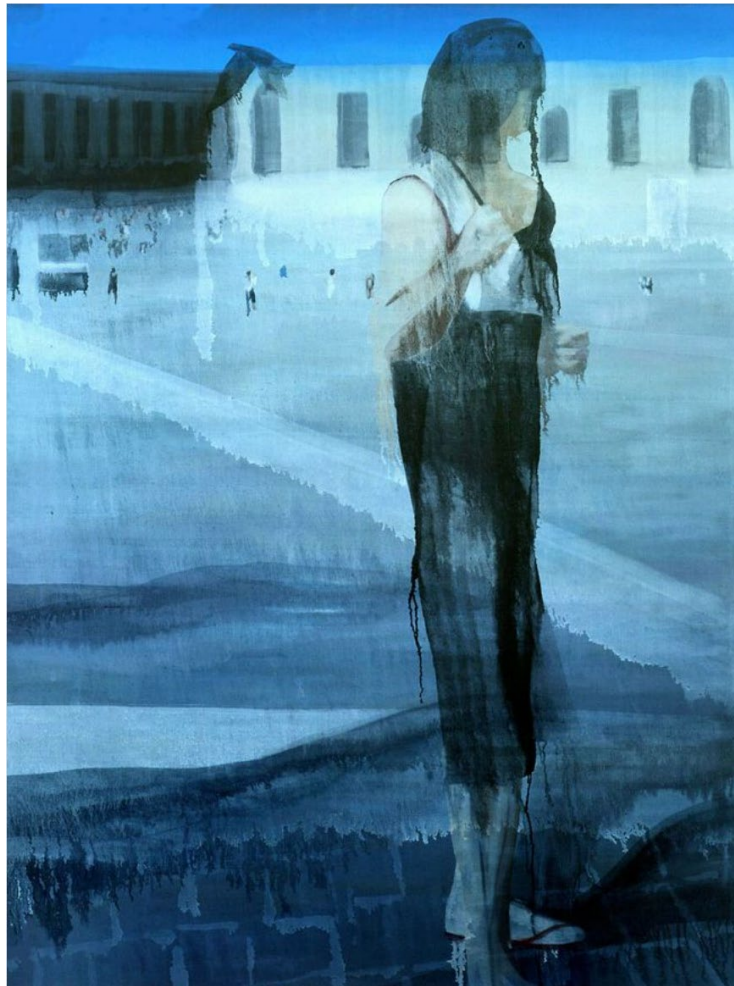
92 Peter Doig et al., *Peter Doig*. Phaidon, 2007, p124.

93 Marc Desgrandchamps, *Soudain hier*, Entretien avec Michael Peppiatt, Galerie Lelong, Paris, 2016, p11.

94 Francis Bacon et David Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, Skira, 1996, *op. cit.*, p99.

Peindre revient en quelque sorte à rendre visible ce que l'on ne peut pas dire, pas expliciter ou tout simplement ce qui cherche à se raconter de manière inconsciente. Et même lorsqu'une peinture semble vouloir imiter la photographie dont elle s'inspire, il y a toujours une transformation qui s'opère, éventuellement des accidents sans parler de la matière qui parfois semble ne pas se laisser faire. A l'origine d'une peinture, il y a souvent plus un « sentiment » de ce que l'on veut rendre plutôt qu'une image précise.

« Quand je dis que ça répond à une idée, enfin, que le tableau correspond à une idée que je pouvais avoir au départ, c'est dans son ensemble. Mais il est évident que dans le travail il y a des écarts. Il y a même systématiquement des écarts, et puis il y a aussi le fait que le travail pictural est une action réelle, je travaille avec une matière, il y a une matérialité qui incarne quelque chose que le pur esprit seul ne peut pas concevoir⁹⁵. »



Marc Desgrandchamps, *Sans titre*, 2006 - Huile sur toile 200 x 150 cm

95 *Marc Desgrandchamps, Soudain hier*, Entretien avec Michael Peppiatt, Galerie Lelong, Paris, 2016, *op. cit.* p19.

2. Peindre l'autre, peindre soi

Que représentent ces hordes d'enfants au regard inquietant ? Parfois seuls ou à cinq, ils sont représentés par vingtaine sur *La Grande Camisole* où ces petits visages nous font face et nous scrutent. Il questionnent ainsi l'altérité en nous renvoyant à notre propre présence par ce jeu de regards croisés. Mais rapidement on s'aperçoit qu'ils ont tous le même visage ou presque. Il n'est plus alors question d'un enfant particulier mais de tous les enfants, autrement dit l'enfant en chacun de nous.



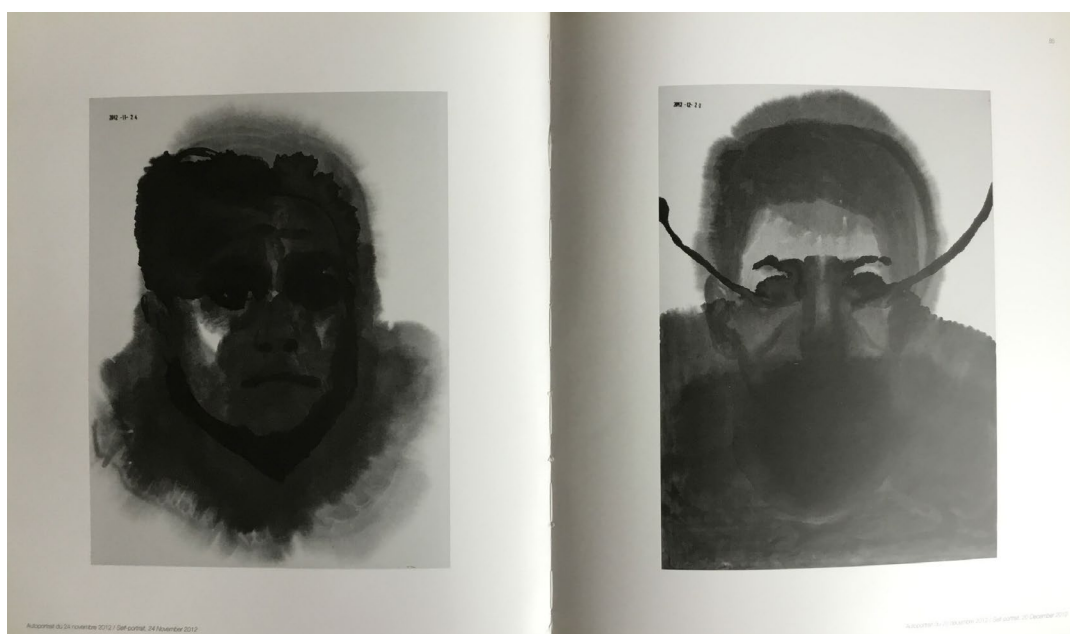
Claire Tabouret, *La grande Camisole*, 2014 - Acrylique sur toile 260 x 190 cm

D'ailleurs, l'artiste effectue une série d'autoportraits quotidiens et ce sur une période de deux ans. Ce visage qu'elle réalise à l'encre de Chine est, comme l'on peut s'y attendre d'un autoportrait, toujours un peu le même tout en étant différent. Mais si Claire Tabouret met plutôt l'accent sur le fait que notre visage change en permanence parce qu'il est composé

majoritairement d'eau, c'est plutôt leur similitude qui est frappante. Pas une similitude liée à la constance du modèle, non, plutôt quelque chose de l'ordre d'une neutralité comme celle des visages d'enfants qu'elle peint, le visage d'un être humain, n'importe lequel.

C'est donc cette perte de l'individualité dans le groupe qui m'interpelle dans les figures de Claire Tabouret, cette interchangeabilité des personnages qui me rappelle aux points communs qui nous lient aux autres plutôt qu'aux différences. Les figures qu'elle peint me semblent être un prolongement d'elle-même, elle dit d'ailleurs que ses personnages aux yeux bandés sont une forme d'autoportrait.

« (...) je pense aussi que le peintre est un funambule, à la recherche d'un point d'équilibre. Ou alors, il a les yeux bandés parce qu'il accepte de ne pas savoir, d'aller dans l'invisible. Selon moi, il y a deux directions infinies, le dedans et le dehors, et tout tourne autour de ça. Dans mon travail il y a toujours deux forces contraires, deux directions : les regards scrutent à l'extérieur ou plongent à l'intérieur. Avoir les yeux bandés n'est pas un aveuglement : c'est voir au-delà, différemment, c'est voir autre chose⁹⁶. »



Claire Tabouret, *Autoportraits*, 2012 - encre de Chine

Enfin, cette atmosphère mystérieuse dans cette série de peintures de Claire Tabouret représentant des enfants, outre la palette sombre associée à des fonds luminescents, se traduit par une forme d'ambiguïté ressentie. L'univers de l'enfance associé à quelque chose

96 Extrait d'un entretien entre Claire Tabouret et Léa Bismuth in *Claire Tabouret*, Galerie Isabelle Gounod, Paris, 2014.

de sombre et obscur pourrait paraître contradictoire mais c'est un cliché de penser que l'enfance fait uniquement appel à quelque chose de joyeux. L'ambivalence qui est rendue sur ces toiles est intéressante parce que ces enfants sont, notamment sur *Les Insoumis* ou *Dans les bois*, manifestement déguisés, faisant penser qu'ils sont en train de jouer mais l'atmosphère est inquiétante du fait de l'obscurité et de leurs expressions renfrognées pour la plupart. On ne sait pas si l'on doit être inquiet pour eux ou si c'est eux qui nous inquiètent.

D'autre part c'est une interrogation ouvertement lancée au regardeur puisque ces enfants sont en train de poser et de nous regarder. Il y a donc une sorte de retour à l'envoyeur, dans ce cas au regardeur, qui est renvoyé à son enfant intérieur autant qu'à ses propres interrogations.



Claire Tabouret, *Dans les bois* 2013 - Acrylique sur toile 170 x 230 cm

II. Dire l'absence, convoquer la présence

1. Disparaître dans le décor

Tout comme le souvenir marche avec l'oubli, absence et présence sont inextricablement liées. Dans le travail de Francesca Woodman, la présence du corps sur l'image, ici photographique, témoigne de sa volonté de disparaître. Dans *House #3*, une des photographies d'une série qu'elle a réalisée dans le Rhode Island en 1976, F. Woodman se met en scène dans un autoportrait où elle cherche à se fondre dans le décor. La disparition se joue à la fois à travers le flou bougé de son corps mais aussi à travers son mouvement et sa position où elle se baisse et semble chercher à se cacher derrière un morceau de papier peint arraché. La fiction qui se joue fait ici office de récit en image. Quelque chose cherche à s'énoncer à travers ces mises en scène. Alors que son corps était en passe de disparaître, la seconde photographie *Untitled* montre ses jambes nues avec dans la même image un corps qui, recouvert de draps, laisse deviner sa forme. Le corps absent et le corps présent cohabitent alors, évoquant la mort comme disparition bien sûr mais aussi questionnant sur le passage d'un état à un autre et sur la fragilité de nos existences. Alors que la photographie comme artefact est elle-même l'objet qui symbolise ce passage et dans lequel réside l'immortalité puisque l'image des morts est ainsi vivante pour ceux qui restent.



Francesca Woodman, *House #3*: Providence, Rhode Island, 1976



Francesca Woodman, *Untitled: Providence, Rhode Island, 1975-78*

2. Par l'absence... la présence révélée

Dans l'énigme de l'image, présence et absence sont inextricablement mêlées. L'image est présente à travers son médium (sinon nous ne pourrions la voir), mais elle renvoie immédiatement à une absence dont elle est l'image⁹⁷.

Cette phrase d'Hans Belting présente très bien la tension subtile que portent les images entre l'absence qu'elles rappellent inévitablement et la présence qu'elles révèlent. Dans l'histoire de Pline l'Ancien, la jeune fille fixe sur une paroi le contour de l'ombre projetée de son fiancé en partance pour la guerre. Hans Belting parle de « transférer la force de son aura à une image qui devait l'exercer à sa place⁹⁸. » L'image crée ainsi une nouvelle présence à la fois par le médium qui la porte (dans le cas d'une toile peinte par exemple) mais aussi par l'aura qu'elle transmet.

97 Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Le temps des images, Gallimard, 2004, *op. cit.*, p43.

98 *Ibid.*, p60.

« I figured I could use that to look into myself, to work out or try to work out why my body is separated from my mind or if indeed it is »⁹⁹



Damien Hirst, *The Acquired Inability to Escape*, 1991 - 2134 x 3048 x 2134 mm | 84 x 120 x 84 in
Glass, steel, silicone rubber, Formica, MDF, chair, ashtray, lighter and cigarettes

Les traces de présence humaine disposées par Damien Hirst sur le bureau pour cette installation apparaissent dans toute leur trivialité et pourtant son questionnement n'en est pas moins métaphysique. Lorsque je l'ai vue à la Tate Modern pour sa rétrospective en 2012, cette installation m'a frappé par son efficacité, en outre, comment sa puissance évocatrice est rendue avec un minimum d'effets et dans une certaine simplicité si l'on considère les objets utilisés.

99 Damien Hirst fait ici référence au titre de sa série d'œuvres *Internal Affairs*, dont l'œuvre figurant ci-dessus fait partie, dans un entretien avec Sophie Calle datant de 1991 et publié sur le site de Damien Hirst (<http://www.damienhirst.com/texts/1991/sophie-calle>), consulté le 14 novembre 2018.

La cage en verre, l'artiste le revendique, a été largement influencée par Francis Bacon dont les lignes tracées sur ses peintures semblent enfermer ses figures comme dans des cages. La présence humaine est ainsi suggérée dans tout ce qu'elle a de plus banal par ces mégots, ce briquet, cette chaise... mais aussi par une référence artistique qui peut parler à un public plus initié.

Si cette œuvre parle de l'évocation de la présence du corps par son absence, elle suscite également des interrogations quant au lieu dans lequel nos images se forment. En effet celles-ci se forment dans le corps du spectateur, dans son esprit. Ainsi, comme le souligne Hans Belting, la présence et l'absence ne se réduisent pas simplement aux notions de visibilité et d'invisibilité qu'on leur attribue respectivement.

3. *Disparition*

CONF. VISUELS DES TRAVAUX PERSONNELS EN DÉBUT DE PARTIE.

Le projet est né à partir d'un travail sur des impressions de captures d'écran en noir et blanc. J'avais effectué plus d'une centaine de captures d'écran à partir d'un film d'enfance en super 8 numérisé, puis, après les avoir imprimées dans un format « vignette » je suis intervenue dessus avec un feutre noir. Avant ce travail d'oblitération des figures au feutre, j'avais opéré de nombreuses sélections de captures d'écrans sur lesquelles les figures étaient déjà noires car en contre-jour. J'ai été intéressée par la simplification des formes ainsi qu'à arriver à obtenir des images au fort pouvoir évocateur tout en étant économe dans les moyens employés.

Dans un premier temps, j'ai pensé que le fusain serait un médium approprié pour reproduire ces études en petit format, principalement du fait du traitement que je voulais conserver dans des tons très monochromes. J'ai sélectionné six images parmi les études effectuées au feutre et j'en ai réalisé des fusains de différents formats. Le résultat ne s'est pas avéré concluant. Tout d'abord les travaux ne fonctionnaient pas bien ensemble. En effet, leur traitement différait dans la touche et la ligne, les plans tantôt rapprochés et tantôt éloignés, la représentation tantôt très figurative et tantôt simplificatrice, ne contribuant pas à créer de cohérence entre ces travaux. La force d'évocation recherchée n'était pas rendue et le propos plastique pas clair.

Les deux principaux problèmes qui se présentaient à moi à ce stade étaient tout d'abord de revenir sur la sélection d'études pour en choisir une plus cohérente, puis reconsidérer le choix du médium car le fusain n'était pas suffisamment maîtrisé.

Finalement, traiter ces aplats et ces formes graphiques avec la peinture à l'huile - qui permet plutôt un traitement subtil des touches et des taches, par le rendu optique des couleurs - pouvait être un mariage intéressant entre un traitement graphique et un traitement pictural qui mette en valeur la matière plutôt que de la faire oublier. Le choix du fond rose est quant

à lui accidentel ou inconscient car j'ai utilisé des toiles que j'avais préparé à l'origine pour d'autres travaux plus d'un an auparavant et j'ai pensé qu'elles pourraient faire l'affaire ici.

Représentation mise à part, il est impossible de ne pas prendre conscience pour le regardeur qu'il est face à des toiles peintes, voire même que celles-ci sont peintes à l'huile s'il est un peu initié : transparence des tons, variation de la brillance du fait de la matière plus ou moins chargée en huile et en résine... Mais en même temps ce qui est représenté et la manière dont les toiles sont accrochées renvoie au cinéma, aux photogrammes d'un film dont nous aurions des extraits de séquence. C'est une proposition de faire une pause dans le temps. Alors que le film permet de le faire défiler en mettant l'image en mouvement, il y a une volonté avec ces arrêts sur image d'arrêter le temps tout autant que de le prolonger en les peignant. Car le temps de la peinture est celui de la lenteur, de l'imprégnation de l'image que l'on va peindre. Cette apparente contradiction entre le temps des images en mouvement et celui des images peintes associés dans ces travaux vise à susciter l'interrogation et créer une tension chez le regardeur.

Le questionnement du réalisme se pose à différents égards dans ce travail. Tout d'abord il s'agit du réalisme en peinture. Comme le soulève Laure Blanc-Benon dans son ouvrage¹⁰⁰, le questionnement est double en cela qu'il concerne l'image représentée mais aussi la matérialité de la peinture. Le questionnement sur la réalité de l'image représentée est renforcé par la référence évidente à l'image filmée ou photographique qui, lorsque celle-ci est une image amateur (il s'agit ici d'archives personnelles), suggère une intention de rendre une réalité qui serait plutôt « objective ». Or le traitement de ces images ne renvoie pas à une réalité objective, c'est à dire observable par les yeux du plus grand nombre indépendamment des perceptions particulières à chacun. C'est la matérialité de la peinture que nous pouvons voir à ces endroits précis et non plus la représentation des corps peints.

La référence à l'image en mouvement, film ou vidéo et dans un sens plus large à la photographie où ces arrêts sur images feraient figures de photogrammes, est incontournable. Elle l'est à la fois par la représentation d'images très rapprochées d'une même séquence filmée et à la fois par un cadrage propre au cinéma. Cette imbrication des média, ou plus exactement l'évocation du médium filmique par celui de la peinture, renvoie à une double approche de la réalité dont parle Régis Durand : par la photographie il s'agirait d'une « apparence de la réalité » tandis que la peinture présenterait une réalité autre qui serait celle de l'« expérience esthétique.¹⁰¹»

Le corps apparaît à différents niveaux dans ce travail. Il y a le corps représenté d'une part, le corps de la peinture d'autre part, mais aussi le corps du spectateur. Cette question du corps

100 Voir Laure Blanc-Benon, *La question du réalisme en peinture : approches contemporaines*, Essais d'art et de philosophie, J. Vrin, 2009.

101 Musée de Vence-Fondation Émile Hugues (Vence, Alpes-Maritimes). *Territoires partagés* [Texte imprimé] : *peinture et photographie aujourd'hui* : [exposition, Vence, Château de Villeneuve / Fondation Emile Hugues, du 30 juin au 25 novembre 2007]. Milan : Skira, DL., 2007, p18.

se pose en particulier par la tension entre présence et absence. Il y a une contradiction entre la forte présence des corps des personnages représentés, rendu notamment par le contraste entre les formes et le fond rose, et leur traitement en silhouettes sombres qui disparaissent dans leur forme en étant obscurcies.

4. L'objet-fétiche

Le mort est toujours déjà un absent, la mort une absence intolérable que les vivants cherchent à combler par une image qui puisse leur permettre de la supporter. C'est ce qui explique que les hommes aient exilé dans un lieu choisi (le tombeau) leurs morts qui ne sont nulle part, et qu'ils leur aient donné un corps immortel dans l'image : un corps symbolique, par l'entremise duquel le défunt est resocialisé, tandis que son corps mortel se dissout dans le néant¹⁰².

Et si l'absence était au cœur de nos préoccupations mais aussi de nos occupations ? Nous sommes préoccupés par le deuil qui nous guette mais aussi par celui de ceux qui nous ont déjà quittés ou pourraient le faire.

Que faisons-nous des enveloppes charnelles lorsque leurs âmes les ont quitté ? Souvent nous les enterrons, parfois nous les brûlons. Depuis des temps immémoriaux nous cherchons à faire perdurer leur présence au-delà de cette absence charnelle, prendre soin de leur âme et faciliter son passage dans l'au-delà.

Comme le précise Hans Belting¹⁰³, le terme d'image ne doit pas être confondu avec son dispositif technique comme c'est souvent le cas. En ce qui concerne nos images intérieures, le support médial de l'image mentale est le corps.

Les images que nous créons se médiatisent et ces objets que nous créons nous permettent ainsi d'incarner les images. Ils sont la projection incarnée d'une image mentale produite par un être humain.

Nous retrouvons cette confusion dans ce qu'exemplifie Bruno Latour en parlant des fétiches:

Le fétichiste, d'après l'accusation se tromperait sur l'origine de la force. Il a fabriqué l'idole de ses mains, avec son propre travail humain, ses propres fantasmes humains, ses propres forces humaines, mais il attribue ce travail, ces fantasmes et ces forces à

102 Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Le temps des images, Gallimard, 2004, *op. cit.*, p185.

103 Ibid.

l'objet même qu'il a fabriqué. Le fétiche, aux yeux du moins de l'anti-fétichiste, agit si l'on peut dire à la façon d'un rétroprojecteur. L'image vient du professeur qui a posé son transparent sur le verre aveuglant de la lampe, mais elle « semble » jaillir de l'écran vers l'auditoire, comme si le professeur, ni le rétroprojecteur n'y étaient pour rien. Les spectateurs fascinés « lui attribue une autonomie » qu'elle ne possède pas. Renverser le fétichisme revient donc à inverser l'inversion, à rectifier l'image, et à rendre l'initiative de l'action à son véritable maître. Chemin faisant, pourtant, le véritable maître a disparu en route ! L'objet qui n'était rien fait quelque chose. Quant à l'origine de l'action, voilà qu'elle se perd dans une querelle d'héritages affreusement em-brouillée¹⁰⁴.

L'image est née du désir d'immortalité des Hommes. Par elle, le corps ainsi représenté devient éternel, du moins autant que son support matériel le permet. C'est ce que développe André Bazin dans *l'Ontologie photographique de l'image*. Le « "complexe" de la momie » dont il parle relève chez les égyptiens d'un besoin d'exorciser le temps en embaumant les corps et en faisant peindre leur portrait pour les faire perdurer jusqu'à la renaissance. De là la croyance que la momie est toujours le corps (le roi ou le noble embaumé chez les égyptiens), et que bientôt donc l'image de la chose est la chose elle-même.

La distinction logique de l'imaginaire et du réel tend à s'abolir. Toute image doit être sentie comme objet et tout objet comme image¹⁰⁵.

Pour Giorgio Agamben, l'image n'est pas différente de la chose représentée. L'image est la chose dévoilée et révélée.

Peinte, photographiée ou encore filmée, l'image nous survit mais puisque mentale elle n'existe aussi que parce que nous pouvons l'imaginer. Elle est une présence indéfectible qui dans un même temps n'a de cesse de nous rappeler à l'absence qui l'a convoquée.

Désir de laisser une trace ou de tendre vers l'éternité, nous nous efforçons également de lutter contre notre inévitable disparition en procréant ou en créant tout simplement. Ce désir de perdurer a compte pour une partie de notre motivation à vivre, chercher, créer mais d'autres mystères semblent planer sur nos existences sans que nous n'arrivions vraiment à les cerner. Parmi eux celui de nos origines, le mystère de la scène primitive à laquelle nous n'avons pu assister et qui est constitutive de notre présence au monde. Elle se déploie dans toute chose qui se révèle sans jamais vraiment se montrer. Ou encore le mystère de l'enfance et le regret de sa perte puisque nous sommes condamnés à vivre notre vie d'adulte et abandonner cet autre qui nous a formé.

104 Bruno Latour, *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*, Synthélabo groupe, 1996, p24.

105 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?* les Éditions du Cerf, 1958, p16.

III. Hors-champs

1. La narration dans la peinture romaine

L'image qui n'est pas montrée mais suggérée, convoquée, est souvent celle qui se forme en nous lorsque nous regardons certaines œuvres. Pascal Quignard le décrit très bien pour la peinture romaine dans son ouvrage *Sur l'image qui manque à nos jours*. Cette invitation à regarder la peinture romaine de plus près nous permet de nous interroger sur ce pouvoir des images et sur leurs fonctions. L'image nous parle souvent semble-t-il de ce qu'elle ne montre pas. La peinture romaine préfigure l'action qui va advenir sans jamais l'illustrer. C'est dans l'anecdote qui ne se raconte pas que réside la beauté pour Quignard, beauté qui « se tient résolument en réserve du visible, en amont de l'épiphanie.¹⁰⁶»

Sur cette fresque romaine de la *Médée méditante* de la Maison des Dioscures de Pompéi, la scène représentée se situe juste avant l'action qui va suivre, en l'occurrence ici le meurtre de ses enfants. Quignard parle ainsi du récit qui est condensé dans la peinture. L'image peinte a donc le pouvoir de convoquer d'autres images et de contenir à elle seule un récit.

Cela donne un éclairage sur la perspective ; le fait que, lorsque nous voyons, nous prenons appui sur une absence. Nous sommes habitués à nous orienter sur un élément manquant.

Clément Cogitore parle d'« images fantômes¹⁰⁷ » qui hantent chaque nouvelle image produite.

Il fait référence au hors champs dans la peinture notamment avec l'*Annunziata* d'Antonello de Messine à Palerme - qui a inspiré sa photographie *Annonciation* - où une annonciation est représentée sans la figure de l'ange pour une des premières fois. « Voilà l'une des questions les plus importantes du cinéma : comment raconter dans le cadre ce qui se passe hors du cadre.¹⁰⁸»

106 Pascal Quignard, *Sur l'image qui manque à nos jours*, Collection Arléa-poche, Arléa, 2014. *op. cit.*, p34.

107 Clément Cogitore, *Atelier*, les presses du réel, 2014, p8.

108 *Ibid.*, p9.



Timomaque de Bizance, 62-79 av. J.C. - fresque, 120 x 97 cm
Sujet mythologique où Médée s'apprête à tuer ses enfants
Musée archéologique de Naples, image Wikicommons.

2. Edward Hopper et la tension narrative

Cette narration qui s'étend hors du cadre de la toile est également symptomatique des œuvres d'Edward Hopper. Le temps suspendu que ses toiles suggèrent est de l'ordre du photogramme extrait de la bobine d'un film, elles sont de véritables «arrêts sur image». L'action n'y est pas représentée mais le regardeur ne peut pourtant pas s'empêcher de s'imaginer un avant et un après. Sont en cause aussi bien les cadrages qui rappellent ceux du cinéma que tous ces infimes détails qui installent une ambiance: expression corporelle des personnages, éclairage diffus et localisé, cadre... Pour que l'ambiance d'un lieu laisse une impression dans la vie il faut que celui-ci soit chargé d'un vécu, d'événements et de personnes qui y ont laissé comme une trace soit toute récente, soit plus ancienne. Nous pouvons parfois en pénétrant quelque part nous imaginer les scènes qui ont précédé notre arrivée tout comme l'ambiance que l'on perçoit va conditionner les instants qui vont succéder. Edward Hopper rend de manière remarquable la prégnance d'une ambiance et la charge narrative d'une seule image peinte suffit à étirer le temps et le champ de l'action hors du cadre.



Edward Hopper, *New York Movie* 1939 - Huile sur toile 81,9 x 101,9 cm

IV. Martin Dammann, une narration silencieuse

L'été 2018 un ami peintre me parle de Martin Dammann et en janvier de l'année suivante j'ai l'opportunité de voir son travail à la Galerie In Situ qui le représente à Paris. Son travail m'avait interpellée alors que je n'en avais vu que des reproductions sur internet. Voir ses œuvres de visu a confirmé mon intérêt. Martin Dammann peint à l'aquarelle sur de très grands formats, ce qui est une approche totalement inédite de cette technique. Le mystère qui émane de ses œuvres me semble autant lié à ce qui est représenté, à la facture de la peinture qu'à l'étrangeté de se retrouver devant d'aussi grands formats peints à l'aquarelle.

Certaines formes se distinguent clairement tandis que d'autres sont plus confuses rendant ainsi ce qui est représenté équivoque et laissant le regardeur dans le flottement nécessaire pour s'approprier ce qu'il est en train de regarder. De nombreux aspects du travail de Martin Dammann évoquent la mémoire, tant l'archive que l'on souhaite se remémorer que les souvenirs enfouis qui remontent à la surface. Je ressens parfois une incertitude quant à la nature des images qu'il crée. Peut-être sont-elles personnelles, peut-être issues d'archives historiques ; dans les deux cas la petite histoire rejoint la grande.

Martin Damman appartient plutôt à la catégorie des artistes discrets qui n'a pas de site internet et n'officialise pas sur les réseaux sociaux. Il me paraissait d'autant plus intéressant d'avoir un entretien avec l'artiste que les informations sur son travail et les entretiens disponibles étaient limités.



Vue de l'exposition Monographique de Martin Dammann *Absieg*, Galerie Insitu, Paris du 8 déc. 2018 au 2 fév. 2019

L'entretien qui suit a été réalisé en anglais et par e-mail entre avril et juin 2019 ; la traduction française a été réalisée par mes soins.

Processus de travail

Clémence Arnold : J'essaie de comprendre à propos de votre processus de travail : Vos panneaux de bois sont-ils des travaux préliminaires aux œuvres sur papier ou sont-ils des œuvres à part entière ? J'ai l'impression que peut-être vous transférez la peinture d'un support à l'autre ?

Martin Dammann : Les aquarelles sur panneaux sont des œuvres entièrement indépendantes. Leur surface blanche est une matière plastique qui n'absorbe pas l'eau et les pigments d'aquarelle se tiennent uniquement par cohésion une fois secs. Le processus de travail est totalement différent de l'aquarelle sur papier parce que je peux tout défaire à n'importe quel moment. D'autre part les images sont d'une certaine manière plus brutes et je peux pallier un motif qui autrement sur papier pourrait devenir trop délicat et séduisant.

Je doute que quiconque ait déjà utilisé l'aquarelle sur des panneaux avec un revêtement plastique. En ce qui me concerne ce n'est même pas une aquarelle du fait que je peux tout défaire. A cet égard cette technique est plus proche de la peinture à l'huile ou à l'acrylique. Mais différente tout de même étant donné que la surface plastique a tendance à rejeter l'aquarelle et donc l'image.



Martin Dammann *Absieg*, Galerie Insitu, Paris
Traces sur panneaux de bois

CA : Qu'est-ce qui vous a amené à utiliser cette technique sur panneaux ?

MD: J'ai utilisé ces panneaux pour fixer le papier aquarelle et un jour alors que je coupais une peinture qui était terminée, j'ai vu que l'aquarelle avait traversé le papier, et c'est resté. Après quelques temps j'ai commencé des expériences. J'ai aimé le résultat de ces expériences mais c'est seulement plus tard encore que j'ai réalisé que des travaux à grande échelle étaient possible avec cette technique.

CA : Réfléchissez-vous aux images que vous utilisez ou à l'effet que vous souhaitez rendre avant de démarrer de nouvelles œuvres ou une nouvelle série ? Ou bien vous assemblez parfois des œuvres qui n'étaient pas pensées pour être montrées ensemble à l'origine ?

MD : Lorsque je prépare une exposition je porte autant d'attention à ce que l'ensemble des œuvres va créer qu'à chaque œuvre individuellement. J'ai toujours une série de thèmes en attente mais chaque œuvre terminée peut modifier mes prévisions car je me sens différent à la fin d'un travail d'avant de le démarrer.

CA : Vous voyez-vous comme un artiste du processus qui a tendance à réfléchir et à articuler son travail à postériori ?

MD : Souvent je suis sûr de vouloir un motif spécifique mais je ne sais pas exactement pourquoi. Ce qui était si spécial au sujet de ce motif devient souvent plus clair en cours de travail ou après l'avoir peint.

CA : Certains de vos plus grands formats sont en deux parties scotchées l'une à l'autre. Cela me plaît parce que d'une certaine manière cela va dans le sens que le rôle de la mémoire est d'assembler des bouts les uns aux autres. Etait-ce un choix délibéré ou est-ce que ce sont des raisons pratiques qui vous y ont mené sans que vous n'y ayez pensé au préalable ?

MD : Les aquarelles doivent être peintes à l'horizontal et pour cette raison la taille des papiers sont aussi larges qu'un bras et son pinceau peuvent atteindre.

Je voulais que mes peintures soient plus grandes, j'ai donc dû les coller. J'aime ce procédé car assembler deux papiers ensemble est comme une incision, une blessure dans l'image (et, du moins au début, également dans le cœur de certains collectionneurs). Cela révèle également le processus de création de l'œuvre que je ne souhaite pas cacher. Le dessin préliminaire est également visible pour les mêmes raisons.

CA : Qui sont les artistes que vous regardez ? Et les artistes qui ont influencé ou influencent encore votre travail ?

MD : Lorsque je peins j'essaie de me concentrer autant que possible sur le motif et sur ma réaction à ce qui apparaît. Pour cette raison penser à d'autres peintres ou peintures détourne le plus souvent mon attention. L'œuvre *Koksijde* fait référence à Edward Hopper. Parfois je m'approche d'autres artistes mais lorsque cela se produit c'est que je ne peux pas l'éviter. J'admire quelques artistes mais de manière générale je préfère sentir que je suis à l'écart des sentiers battus.

CA : Avez-vous une discipline ou une routine lorsque vous travaillez? Est-ce une pratique quotidienne ou presque ou bien alternez-vous d'intenses périodes de travail avec des périodes où vous faites autre chose?

MD : J'essaie de passer le plus de temps possible à l'atelier.



Vue de l'exposition Monographique de Martin Dammann *Absieg*, Galerie Insitu, Paris

Image et medium

CA : Vous avez exposé vos peintures aux côtés de photographies. Les peintures et les photographies ont-elles un statut différent dans votre travail ?

MD : Les innombrables photos et images que j'ai collectées sont toujours mon point de départ. Certaines doivent être peintes, d'autres peuvent uniquement être montrées comme telles, en tant que photographies. Par exemple peindre un homme habillé en femme m'obligerait à peindre de façon beaucoup plus appliquée et maniérée que je n'aime le faire. Montrer la peinture d'une photo est aussi plus personnel que juste montrer la photographie. Elles sont factuelles mais de manière différente.

CA : Que désirez-vous souligner lorsque vous montrez une photo qui soit pas visible avec une peinture et inversement ?

MD : Montrer le motif d'une peinture ne rend généralement pas service car les regardeurs cherchent inévitablement à comparer la peinture avec le motif photographié plutôt que de percevoir ce que la peinture évoque par elle-même. Cela devient alors illustratif. Une seule fois (à la kunstverein arnsberg) j'ai montré des croquis de peintures grands formats et les

impressions photo A3 que j'avais utilisé pour ces peintures. Mais elles étaient sur des murs opposés qui étaient dans deux pièces si distants l'un de l'autre que personne ne pouvait en faire une comparaison directe.

CA : Est-ce tout est lié à ce que Hans-Jörg Clement dit vous concernant et au sujet de la photographie dans l'introduction de votre catalogue *Fremde Freunde* « il peut sentir si elle a le pouvoir de parler d'elle-même, ou d'abord doit devenir l'objet d'une peinture avant que son essence matérielle et émotionnelle puisse être capturée, ou du moins imaginée » ?

MD : C'est une des façons de décrire quels motifs photographiques restent des travaux photographiques et lesquels deviennent des peintures.

CA : Utilisez-vous des photographies personnelles comme matériau pour vos peintures ?

MD : Oui.

CA : Je trouve vos peintures très narratives. Elles ont un très fort pouvoir évocateur et l'on peut créer son propre récit, son propre film intérieur en les regardant. Même s'il ne s'agit que d'une seule image. En êtes-vous conscient et est-ce quelque chose que vous recherchez lorsque vous réalisez une œuvre ?

MD : C'est la magie de la peinture. Une seule scène, mais elle peut contenir tellement de strates différentes, de significations, permettre des approches et des points de vue différents ainsi que des grilles de lecture. Je n'utiliserais pas le terme « narrative » car il n'y a pas qu'un récit. Cela s'apparente plus à un champ d'émotions.

Je suis un collectionneur. Une expérience élémentaire des collectionneurs est de ne pouvoir partager leurs expériences et leur plaisir que de façon très limitée, en général à un nombre de personne restreint.

Donc le désir premier est d'ouvrir les expériences personnelles jusqu'au point où elles deviennent universelles tout en étant particulières. Cela semble être paradoxal et ça l'est, pourtant c'est ainsi que cela marche.

CA : Qu'est-ce qui est à l'origine d'un dessin et qu'est-ce qui est à l'origine d'une peinture? Les dessins sont-ils des études ou trouvez-vous que certaines photographies sont plus adaptées à un médium en particulier ?

MD : J'essaie de rester fidèle au motif. Cela ouvre les voies et je ne fais que suivre. Parfois le motif demande à être peint, d'autres sont plus adaptés au dessin. Bien sûr il y a des dessins qui sont des études. Mais les dessins peuvent aussi être des œuvres d'art à part entière.

CA : Vous avez déjà travaillé des vidéos, est-ce que ce médium a toujours une place dans votre travail actuellement ?

MD : C'est quelque chose que j'aime toujours et tente souvent d'utiliser, mais dans mes dernières expositions toute celles que j'avais prévues ont été exclues au final. Ce n'est pas

facile de combiner une vidéo avec une peinture car les images en mouvement prennent le dessus et accaparent l'attention par rapport aux images fixes.

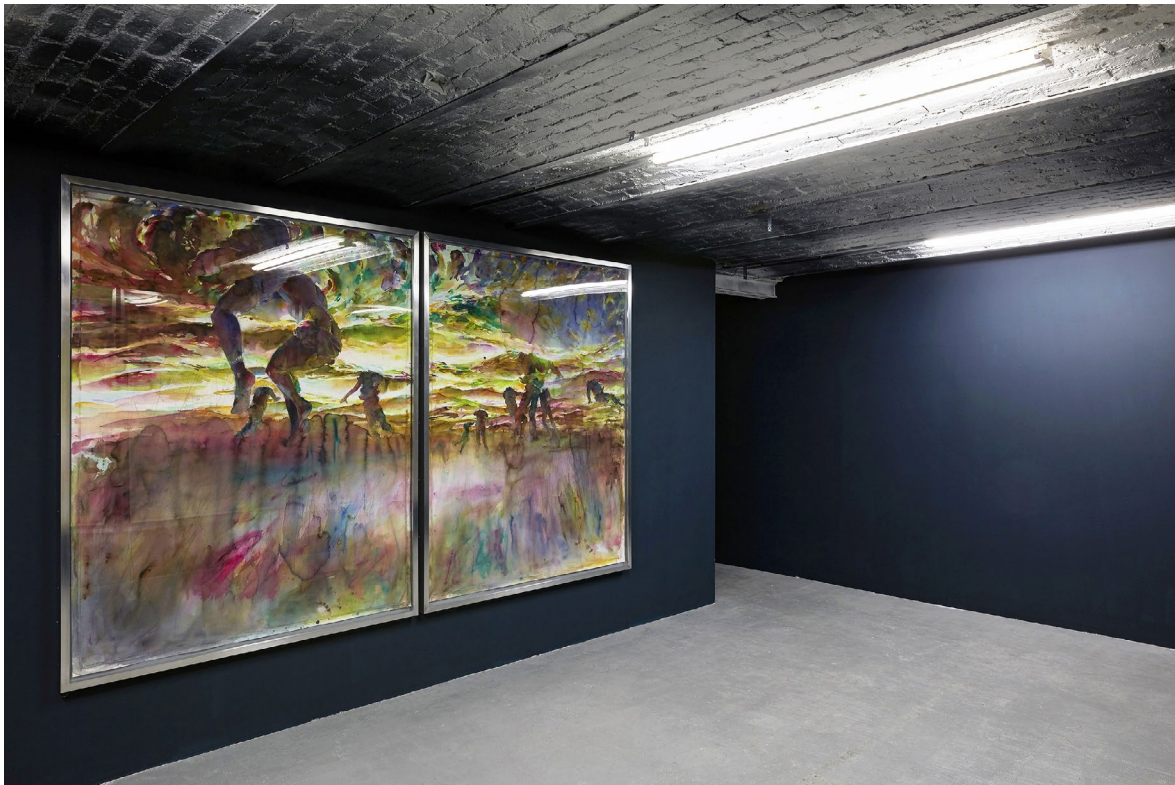


Martin Dammann *Aus dem über heraus 13*, 2014,
Crayon et aquarelle sur isorel - 143 x 192 cm - Galerie Insitu, Paris

CA : Vous êtes très fidèle à l'usage de l'aquarelle et à votre technique, ce qui est génial car il y a une tendance aujourd'hui à se disperser avec des médiums différents, et cela peut être assez superficiel comparé à en travailler un seul mais plus en profondeur. Avez-vous jamais pensé peindre à l'huile ou à l'acrylique par exemple ?

MD : J'ai débuté comme illustrateur; le dessin et l'aquarelle se rejoignent dans ce qu'il est important de faire comme de ne pas faire. D'autre part on ne peut pas revenir en arrière, ce qui implique d'être concentré à 200%. J'aime cette tension et je pense qu'elle laisse une trace dans la peinture.

Enfin les dynamiques entre le contrôle et la perte de contrôle. Toutes ces choses sont caractéristiques de cette technique fabuleuse.



Vue de l'exposition Monographique de Martin Dammann *Absieg*, Galerie Insitu, Paris

Les expositions et leur texte

CA : Amélie Lavin, dans son texte pour votre dernière exposition, dit que pour la première fois vous peignez de mémoire et plus depuis photo. Si cela est exact, qu'est-ce qui vous a amené à ce changement ?

Comment cela fonctionne-t-il de peindre de mémoire ? Elaborez-vous mentalement avant de peindre ou l'image apparaît-elle pendant l'acte de peindre ?

MD : C'était une vision déclenchée par la photographie d'un ballet nautique. Pourtant l'image qui m'est venue à l'esprit était différente : des corps d'hommes nageant, encore dans leurs vêtements, vus d'une sorte de perspective de poisson. C'était clair qu'une telle photo n'existe pas, j'ai donc démarré sans, en essayant de voir si je serais capable d'amener cette peinture au point où elle peut concurrencer celles réalisées d'après photo. Elles allaient aussi très bien dans l'espace de la galerie car il y a un grand sous-sol et je pouvais faire du rez-de-chaussée un espace relatif au « monde réel » et le sous-sol un espace qui renverrait à un « monde souterrain » imaginaire, dystopique. J'ai fait un certain nombre de croquis préliminaires mais quand j'ai commencé la peinture je n'ai utilisé aucun d'entre eux totalement. Les croquis étaient plus un entraînement pour m'approcher d'un peu plus près et comprendre comment ça pourrait marcher. Plus tard je l'ai élargie à trois peintures, évoquant toutes la même situation mais regardant dans trois directions différentes, chacune avec une lumière différente également.



Vue de l'exposition Monographique de Martin Dammann *Absieg*, Galerie Insitu, Paris

CA : En peignant d'après photo j'ai tendance à penser que c'est un peu comme collecter un souvenir ou en créer un car l'esprit est en train de traiter la photo. Mais en peignant d'après imagination, cela me rappelle un procédé archéologique, creusant dans la mémoire ou l'inconscient. Avez-vous l'impression de convoquer vos propres souvenirs ou de créer une sorte de fiction ?

MD : Pour moi reproduire une photo en peignant c'est de l'archéologie ; j'essaie de reconstruire la série d'émotions que le photographe a ressenties à l'égard de ce qu'il ou elle photographiait. Les hommes dans l'eau sont quant à eux nouveaux. Ils sont un amalgame de récits, d'histoires et d'imagination libre et flottante mais ils ne font pas référence à mes propres souvenirs.

Peut-être à une mémoire collective, comme la tempête de feu de Hambourg, mais cela pourrait également être une remarque pour aujourd'hui.

CA : Amélie Lavin mentionne également au début de son texte « La "descente" est la dimension imaginaire des profondeurs » ; quelle place la psychanalyse ou ses concepts ont dans votre travail ? S'ils en ont une.

MD : C'était son interprétation. Je n'aime personnellement pas beaucoup les concepts psychanalytiques. Mais je ne suis pas un porte-parole de mes travaux. Si d'autres trouvent de nouvelles approches je suis très curieux.

CA : Dans votre entretien avec Necmi Sönmez, dans un de vos catalogues d'exposition vous dites : « Je pense que la palette de mes peintures est très influencée par les jeux vidéo. »

Vous ne semblez pas faire référence aux jeux vidéo dans aucun autre entretien ou texte. Pouvez-vous expliciter cette influence dont vous parlez ?

MD : J'aime jouer aux jeux vidéo. Ils utilisent souvent des couleurs très agressives et des effets de lumières extrêmes. Je le fais également souvent donc cela doit avoir eu un impact. Pour autant, il n'est pas question de jeux vidéo ou de mondes digitaux dans mes peintures. Les trois peintures *Im wasser* pourraient encore avoir été influencées par les mondes de mes jeux vidéo.

CA : Dans les textes de votre catalogue *Fremde Freunde*, les auteurs font souvent allusion à l'impact que l'image ou la peinture a sur le regardeur, la confusion et la connivence de ces différents aspects et comment ils affectent sa perception. Mais comment cela affecte votre perception et vision ? Est-ce que cela a de l'importance ?

MD : Je crois que la principale motivation de l'art, tout comme celle de la science, est de découvrir des images et des idées que personne n'a vues avant. C'est donc ce que je tente de faire avec mon travail. A cet égard je me vois comme l'auteur tout autant que comme le premier regardeur.

CA : Gerhard Richter dit que peindre est un outil de vision qui l'aide à « voir ». Et à ce sujet il dit que la photographie n'est pas seulement le point de départ mais aussi l'aboutissement. Diriez-vous que la peinture est une façon d'accéder à votre propre vision ?

MD : Je ne suis pas sûre que la photographie soit l'aboutissement d'une vision. Mais en art il y a toujours deux visions : une immatérielle qui fait démarrer un travail et l'œuvre qui est tangible et peut être vue et partagée. Elles peuvent être toutes deux assez différentes. Parfois la vision immatérielle est assez claire, d'autres fois elle n'est qu'une vague suspicion qu'il pourrait y avoir quelque chose. Malheureusement seulement la seconde vision peut être montrée.

Mémoire

CA : Dans *Martin Dammann zum Resultat beruhigter Tumult Kunsthalle Nürnberg*, vous avez exposé des images qui concernent des étapes différentes. Il y a les photos dont vous vous inspirez, ensuite les panneaux de bois avec les empreintes du dessin et ceux avec les empreintes d'aquarelle. A chaque fois que nous nous remémorons un souvenir, le point de départ n'est pas le souvenir d'origine mais la dernière remémoration que nous en avons. Donc un souvenir n'est jamais vraiment le même et change selon nos émotions et avec le temps. Je vois ces différents états de votre travail comme emblématiques de notre mémoire si changeante et peu fiable. Est-ce une remarque pertinente concernant votre travail?

MD : (Dans cette exposition il n'y avait que des impressions photographiques ; tous les dessins et les peintures étaient des originaux)

Encore une fois je veux croire qu'il y a plus : Il n'y a pas que la mémoire qui est fluide, mais également la relation de l'image ou œuvre à laquelle elle se rapporte comme autre chose qu'elle-même. Avant toute chose il y a une photo pas directement un souvenir, c'est seulement une manifestation d'une action d'appuyer sur un bouton à un moment précis. La mémoire utilise alors la photo comme une aide, un outil.

Lorsque je vois des photos qui ne sont pas les miennes, je peux essayer de ressentir ce qui a traversé leur tête et quelles ont été les émotions de ceux qui ont appuyé sur le bouton de leur appareil photo. C'est mon but, l'ensemble des émotions qui tourbillonnent à ce moment-là. Mais voir les émotions d'autres personnes va provoquer de nouvelles émotions chez le regardeur, et moi-même. Par exemple les portraits de groupe du 3e Reich ont un impact complètement différent sur nous qu'ils ont pu avoir sur les personnes qui ont fait ces photos. Pour cette raison, j'irais dans le sens de votre hypothèse.

CA : Hans Belting dit dans son ouvrage *Pour une anthropologie des images* que les images sont nomades, elles se déplacent dans le temps, d'un médium à un autre. Vous transformez l'image lorsque vous peignez une photographie. Réfléchissez-vous à ce déplacement de l'image et comment un souvenir va d'un endroit à l'autre, de l'expérience personnelle d'une personne vers votre propre expérience et souvenirs ?

MD : Comme une sorte de « souvenirs déplacés » ? ;-) Je ne cherche pas à prendre les images d'autres personnes pour me créer des souvenirs. Je suis sincèrement fasciné par toute les traces que les êtres vivants laissent. Je me vois comme un être laissant des traces, parmi lesquelles mon travail artistique. Mon souhait est de sentir autant que possible ce que les autres vivent, ressentent et pensent. Je serais heureux si d'autres pouvaient ressentir plus de choses sur les autres dans mon travail que sur moi.

Les œuvres d'art ne devraient pas être des affirmations, plutôt des suggestions. Elles devraient être conscientes et faire attention à leur rapport incertain à ce que l'on appelle réalité. Pour moi c'est un dialogue entre l'image et la situation à laquelle elle se réfère, entre les différentes techniques, ce qui est gagné et ce qui est perdu durant les transferts mais également entre moi et les autres vies et leurs traces. Tout cela ancré dans notre société et notre état d'esprit.

CA : Considérez-vous que votre travail dit quelque chose d'une mémoire personnelle comme collective ? Comment ces deux mémoires discutent entre elles ou interviennent dans votre travail ?

MD : Je dirais que les deux aspects peuvent être discutés pour chaque œuvre, et peuvent susciter une réponse différente chaque jour. Je combine souvent des motifs d'époques différentes, de la 1ère guerre mondiale ou le 3e Reich avec d'autres des années 70, ou de notre époque et société actuelle. Cela peut rendre encore plus difficile la réponse à votre question, cela dit une bonne œuvre d'art ne donne normalement pas de bonnes réponses mais permet beaucoup de questions différentes.

CA : La mémoire est faillible et sans cesse changeante mais les images permettent de figer un souvenir. Pensez-vous que vous avez un désir de figer quelque chose lorsque vous peignez ?

MD : Quand je vois certains de mes anciens travaux je suis souvent surpris car ils étaient différents dans mon souvenir. L'acte de peindre est terminé et les couleurs sont fixées à un moment donné mais heureusement ce n'est pas le cas pour ce que l'on peut y voir. Je ne cherche pas à fixer mais à laisser des traces.

CA : Percevez-vous que votre travail dit quelque chose de vous et d'un récit que vous faites ? Comme si quelque chose se disait au fil de l'eau, sans être toujours remarqué mais cependant dans une continuité.

MD : Il n'y a que les autres qui puissent répondre à cette question.

Ce que je peux dire c'est que je n'illustre pas un récit qui serait « moi ». J'ai réalisé des œuvres et certaines arrivent peut-être à saisir un peu de leur auteur, mais ce sont plutôt les autres que je veux rendre visibles. Notre société est tellement auto-centrée, les individus semblent être tous devenus des lobbyistes d'eux-mêmes et de leurs pairs. Même lorsqu'ils regardent l'histoire, les gens cherchent uniquement sa pertinence avec aujourd'hui. Cela me paraît être limité, parfois ignorant, aveugle même.

Ce n'est pas quelque chose que je traite dans mes travaux mais cela fait partie de l'objectif de certaines de mes expositions. Par exemple « Kein schöner land ».

J'espère que mon travail survivra à ma propre existence. C'est l'un des principal désir et moteur dans lequel je crois pour faire de l'art.

Texte original de l'entretien en anglais

Work process

Clémence Arnold: I am not clear on your work process: are your boards preliminaries to the paperwork or are they independent pieces of works? I am guessing that maybe you are transferring from one support to the other (like we do for a monotype)?

Martin Dammann: The watercolours on hardboard are full, independent works. Their surface is a white, water repellent "plastic" surface and the watercolour pigments stay only by cohesion when dried. The work process is completely different from watercolours on paper, because I can undo anything anytime. Also the pictures are in a way rougher, so I can counter if a motive might become too fine and beautiful on paper. Most of the times a given motive will work better with one material than with the other.

I doubt anyone else has ever used watercolours on plastic coated hardboards. For me it is not even a watercolour because I can undo anything anytime. In that respect this technique is closer to oil and acryl paintings. Different though, as the plastic surface tempts to reject the watercolour - and thereby the image.

CA: What brought you to use that technique on boards?

MD: I used these hardboards to fix the water colour papers on them and one day when I cut a finished painting off I saw that watercolour had soaked through the paper and had dried on the hardboard - and it stayed. Then after some time I did start trials. It worked and I liked it, but only after even more time I realized that full scale works were possible with this technique.

CA: Do you think ahead when starting new works or new series of works? in terms of the images you are using, the effect you are willing to render. Or do you assemble sometimes works that were not meant to be shown aside in the first place?

MD: When preparing a show I put as much attention on what the works create all together as to the individual piece. I always have a line of further motives lined up, yet each finished work can alter those lineups, as I feel different after having made a painting than before.

CA: Do you see yourself more as an artist of the process who tends to articulate and reflect on his work afterwards?

MD: Often I am sure that I want a specific motive, but not exactly why. Often it becomes clear during or after the process of painting it what was so special in the motive.

CA: Some of your largest paintings are in two parts and taped together. I like it because somehow it supports the idea that a memory is about assembling pieces together. Was it a deliberate choice or did it happened for practical reasons without you having thought about it?

MD: Watercolours have to be painted horizontally and therefore the watercolour paper sizes are as wide as an arm plus brush can reach.

As I wanted my paintings to be larger than that I had to glue them together. I like this, as piecing two papers together is like a cut, a wound in the image (and, least in the beginning, also in some collector's hearts). It also reveals how the watercolour is made, which I do not want to hide. The basic drawing is also visible for the same reason.

CA: Who are the artists that you look at?

And the artists who have or still are influencing your work?

MD: When painting I try to focus as much as I can on the motive and my reaction to what appears. Thinking of other painters or paintings therefore is mostly distracting. *Koksije* contains a reference to Edward Hopper. Sometimes I come near to other artists, but if so it is more something I can not avoid. I admire a few artists but in general the further I feel being away from used tracks the better.

CA: Do you have a discipline or a routine for work? Is it a daily practice (or so) or do you alternate intense periods of work with periods doing something else.

MD: I try to have the best hours of as many days as possible in the studio.

Image and medium

CA: You have shown paintings along with photographs. Do paintings and photographs have different status in your work?

MD: My starting points are always the countless photos and images I have collected. Some need to be painted, others can only be shown as what they are, photos. For example to paint a man dressed as a woman would force me to paint much more manieristicly than I like to. Showing the painting of a photo is also more personal than to show just the photo itself. They are in different way factual.

CA: What are you willing to point when showing a photograph that could not be seen on your paintings and vice versa?

MD: To show the motive of a painting normally is not helpfull, as viewers inevitably begin to compare the painting with the photo motive rather than perceiving what the painting itself evokes. It then becomes illustrative. Only once (in the kunstverein arnsberg) I showed sketches for large paintings and the A3 sized photo printouts that I used for these paintings. But they were on two opposite walls which were in two rooms so far away from each other that noone would have been able to compare them directly.

CA: Does it all comes to what Hans-Jörg Clement says about you and the photographs in the introduction of your catalogue *Fremde Freunde* "he can sense whether it has the power to speak for itself, or first has to become the object of a painting before its material and emotional essence can be captured, or at least imagined."?

MD: That is one way to describe which photo motives I make into photo works and which into paintings.

CA: Do you use personal photographs as material for your paintings?

MD: Yes, I do.

CA: I find your paintings very narratives. They have a very strong evocative power and we can make our own story, our own inner film when looking at them. Even though we are looking at one image only. Can you see that and is it something you are looking for when achieving a work?

MD: That is the magic of a painting. Just one scene, but it can contain so many different layers, meanings, allow several approaches and points of views and ways of reading. In that I would not use the term narrative, as there is not just one story. It is more a field of emotions.

I am by heart a collector of things. And one elementary experience of collectors is, that they can share their experiences and pleasures only in a very limited way, to normally only a small number of people.

So the main desire is to open up the personal experiences, to a point where they become general by being specific. Sounds like a paradox, it is in fact one and yet this is how I believe it works.

CA: What initiates a drawing and what initiates a painting? Are the drawings meant to be studies or do you find some photos are more appropriate to one medium in particular?

MD: I try to stay true to the motive. This opens up the paths and I just follow. Sometimes the motive wants to be painted, others allow more for a drawing. Of course there are study drawings. But drawings can also be full grown artpieces.

CA: You have worked on videos previously, does it still have a place in your work at the present time?

MD: It is something I still like and often attempt to use, but in my last shows all the ones I planned got kicked out in the end. It is not easy to combine a video with a painting, as the moving images are dominant and often create some kind of drainage to the attention away from the still images.

CA: You are very faithful to the use of watercolour and to your technique, which is great because there is a tendency today to scatter with many mediums and it can be quite shallow compared to going more in depth with one. But have you ever thought of painting with oil or acrylic for instance?

MD: I started as a draftsman; drawing and watercolours are similar in that it is as important what you don't do rather than what you do. Also there is no undoing, which means one has to be concentrated 200%. I like this tension and I believe it leaves a trace in the painting.

Lastly the dynamics between control and the loss of it. All these things speak for this wonderful technique.

Exhibitions and their texts

CA: Amélie Lavin, in her text of your last exhibition says that for the first time you are painting from memory and not photo anymore. If that is correct, what brought you to that change?

How does it work to paint from memory? Do you elaborate mentally before painting or does the image appears while painting it?

MD: It was some kind of vision triggered by an underwater photo of a water ballet. Yet the image that came to my mind was different: bodies of men swimming, still in their clothes, seen from sort of a fish perspective. It was clear that there would be no such photo, so I started without, trying out whether or not I would be able to bring it to a point where such a painting can compete with others that are based on photographs. It also did fit well into the gallery space as there is a large basement and I could make the ground floor into the “real world” section and the basement into an imaginative, dystopic “underworld”. I did a large number of preliminary sketches, but when I started the painting I used none of them completely. The sketches were more some kind of training, to get a bit closer and understand how it could go. Later I widened it to three such paintings, all of the same situation but looking in three different directions, each also with different light.

CA: When painting from a photo I tend to think that it is a bit like collecting a memory or creating one because the mind is processing the given photo. But when painting out of imagination it makes me think of an archeological process, digging in your own memory or subconscious. Do you feel like bringing up memories of your own or creating some kind of fiction?

MD: To me repeating a photo by painting it is archaeology; I try to reconstruct the array of feelings the photographer has had towards what he or she photographed. The men in the water in contrast are new. They are an amalgam of stories, histories and free floating imagination but do not refer to my own memories.

Maybe to collective memories, like the hamburg firestorm, but it might also be a comment for today.

CA: Amélie Lavin also mentions in the beginning of her text “The “descent” is the imaginary dimension of the depths”; what place psychoanalysis or psychoanalysis concepts have in your work? If it has one.

MD: That was her interpretation. I personally am not too fond of psychoanalysis concepts. But I am not a missionary of my works. If others find new approaches I am very curious.

CA: In your interview with Necmi Sönmez, which appears in one your exhibition catalogue, you say “I believe the coloration of my pictures is strongly influenced by computer games”.

You don't seem to be referring to computer games in any of your other interviews or texts. Can you explain this influence?

MD: I like playing computergames. They often use very aggressive colours and extreme light effects. That is what I often do, too, so that might have had an impact. Yet I do not deal with computergames or digital worlds in my paintings. The three *Im wasser* paintings might again have been influenced by my computer game worlds.

CA: In the texts of your catalogue *Fremde Freunde*, writers often allude to the impact the image or the painting has on the viewer, the confusion and collusion of its different aspects and how they affect its perception. But how does it affect your perception and vision? Does it have an importance?

MD: I believe that the basic motivation of art - as well as that of science - is to discover images and ideas that no one has seen before. So that is what I try with my artwork. In that respect I see myself both as the maker and as the first viewer.

CA: Gerhard Richter says that painting is a vision tool that helps him "see". And in this regard he says that photography is then not only the starting point but also the completion. Would you also say that painting is a means to access your own vision?

MD: I am not sure about photography as the completion of a vision. Yet in art there are always two visions: An immaterial one that makes one start working and then the actual artwork which is physical and can be seen and shared. These two ones can be quite different. Sometimes the immaterial one is quite clear, other times only a vague suspicion that there might be something. Unfortunately only the second can be shown.

Memory

CA: In *Martin Dammann zum Resultat beruhigter Tumult Kunsthalle Nurnberg*, you exhibited images in different states. There are the photos you take inspiration from, then the boards with the drawing prints and boards with the watercolour prints. Every time we are recollecting a memory our starting point is never the original memory but the last remembrance. So a memory is never really the same and is changing at the discretion of our feelings and time. I was viewing these different stages of the work as emblematic of our changing and unreliable memory. Is this a relevant statement for your work?

MD: (In that exhibition were only photo prints; all drawings and paintings were "handmade".)

Again I would think there is more: not only is the memory itself fluent, but also the relation of the image or artwork to what it refers to other than itself. On top is a photo not directly a memory, it is only the manifestation of an action, the pressing of a button in one moment. Memory then uses the photo as an aid, a device.

I, when seeing photos of others, can try to sense what went through their heads and feelings when they triggered the button of their cameras. That is my aim, the array of feelings swirling around at that moment. But seeing other persons feelings will cause new feelings

in the contemporary viewer - and myself. For example 3rd reich group portraits have a completely different impact to us than they had for the people who took them. So in that way I would concur with your thesis.

CA: Hans Belting says in *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft* that images are nomadic, they travel in time, from one medium to another. You are transforming the image when painting a photo. Do you think about image displacement and how it is taking a memory from one place to another, from someone's personal experience to your own experience and memory?

MD: Like sort of "displaced memories"? ;-) I do not mean to take over other peoples images to breed my own memories within. I am sincerely fascinated by all kind of traces that living beings leave. I see myself as such a being leaving traces - amongst others my artworks. My desire is to sense as much as I can of others lives, feelings, ways of thinking. I would be happy if others could sense more of others in my works than of me.

Artworks should not be statements, rather suggestions. They should be cautious and aware of their insecure relation to what is called reality. For me it is a dialog between the image and the situation it refers to, between the different techniques and what is gained and what is lost during the transfers and also between me and the other lives and their traces. All this embedded in our society and mindset.

CA: Do you consider your work as telling something about both collective and personal memories? How does those two discuss with each other or intervene in your work?

MD: I would say that both aspects can be discussed in each work, and may be answered each day a bit different. I often combine motives from different times, from the ww1 or the 3rd reich with others from the 70s, or our own time and society. This may make it even more difficult to answer your question yet a good artwork is normally not giving good answers but allowing many different questions.

CA: Memory is fallible and always changing but images allow to fix a memory. Do you think you have a desire of fixing something for yourself when you are painting?

MD: When I see old works of mine I am often surprised, as I remembered them differently. The painting process is finished and the colours are fixed at some point, but hopefully not what can be seen. My desire is not to fixate, but to leave traces.

CA: Can you feel that your work is telling something about you and a story you are telling? As if something were being said along the way, without always being noticed but persistently.

MD: This question can only be answered by others.

What I can say is that I am not illustrating a story called "me". I did works and one may grasp a bit of the maker, yet it is more that I want to make visible others. Our society is so self-concerned, the individuals seem to have all become lobbyists of themselves and their

peer groups. Even when looking at history people only search for its relevance for today. That often appears to me as limited, sometimes ignorant, even blindfolded.

That is not something I address in the individual artwork, but is part of the aim some of my exhibitions have. For example “kein schöner land”.

I do hope that my works will survive my physical existence. That is the other basic desire and motivation I believe for making art.

Etre artiste est une occupation à part entière. Cette manière de s'inscrire dans la société peut prendre des formes différentes mais elle est avant tout précaire, floue, dans une remise en cause permanente et surtout terriblement existentielle. Vouloir partager avec d'autres le fruit de son travail artistique témoigne d'un désir de dire, de raconter.

J'ai cru bon de rapprocher l'entreprise artistique du processus psychanalytique parce que j'y ai vu des similitudes dans mon travail bien-sûr mais aussi dans celui de nombreux autres artistes. Ces deux démarches visent à s'approcher d'une forme de vérité qui serait propre à chacun et dont l'objectif réside en grande partie dans la démarche elle-même. Les vertus thérapeutiques d'un travail artistique ne sont d'ailleurs plus à démontrer même si ce n'est pas nécessairement le but recherché. En tentant de comprendre d'où provenait le désir de récit des artistes et sous quelles formes celui-ci pouvait s'exprimer, j'ai découvert qu'il y avait un besoin de fiction propre au système cognitif humain participant aussi à la construction de notre identité.

Mémoire et récit sont ainsi intimement liés car c'est sur la mémoire que tout récit s'appuie et en même temps c'est grâce à l'élaboration d'un récit que nous arrivons à nous rappeler. C'est également en ordonnant et en établissant des liens entre nos souvenirs que nous apportons une cohérence au récit de notre vie. Ces mécanismes sont au cœur du maintien d'un sentiment d'identité comme en discutent de nombreux scientifiques et chercheurs de disciplines variées que Pascale Weber a rassemblés¹⁰⁹.

Il n'est alors pas étonnant que la mémoire soit également pour Freud la clé du processus psychanalytique qui permet la délivrance de certaines névroses grâce au dialogue mystérieux entre conscient et inconscient. La mémoire intervient de différentes manières chez les artistes. Peter Doig par exemple montre que la peinture peut être le moyen de

109 Voir Pascale Weber, *Mémoires et identités : Rencontres et discussions entre Pascale Weber et Alain Bethoz, Daniel Lance, Alain Milon, Pascale Piolino, Bo Sanitioso - Regards croisés entre l'art contemporain, les sciences cognitives, les sciences de la communication, la psychologie sociale, la philosophie et la littérature. Le corps et le dispositif*, Editions L'Harmattan, 2012.

s'approcher au plus près d'une image mentale. Il restitue ainsi sa vision à travers le filtre de ses propres souvenirs tout en se servant de la photographie comme point de départ. Jonas Mekas tente quant à lui de restituer une mémoire par des archives filmées et retenir ainsi des moments autrement voués à l'oubli.

S'il est pertinent de parler de fiction c'est notamment parce que tous ces souvenirs se remanient faisant de chacun de nous les auteurs de la fiction de nos vies. En art comme dans la vie, la fiction est donc le moyen de voir la réalité, de l'appréhender. Voilà pourquoi il est si difficile selon Clément Cogitore notamment d'établir une frontière claire entre fiction et réalité. Cette manière de fictionner le réel est de l'ordre de la vision artistique comme l'explore Jean-François Chevrier à la lumière de nombreux artistes¹¹⁰. Les frontières entre imaginaire et réalité peuvent être brouillées faisant de la perception extérieure une « hallucination vraie »¹¹¹ tandis que pour Freud le rêve donne accès à une autre réalité où viennent se manifester nos désirs refoulés¹¹².

Il me semble donc que c'est dans ce dialogue entre conscient et inconscient qu'un récit se fait. Les films de David Lynch ainsi que les peintures de Francis Bacon notamment rendent cette dynamique explicite en rendant visible une forme de réalité altérée.

Jean-Marie Schaeffer soutient lui aussi que la fiction n'est pas à opposer avec la réalité. Il est surtout important de comprendre selon lui combien sa fonction est partie prenante de notre fonctionnement cognitif et participe à la construction de notre identité. Pourtant, Clément Rosset et François Roustang pensent tous deux que se soucier de son identité est une mauvaise idée. Tenter le récit plastique comporte en soi le paradoxe d'une quête identitaire à la rencontre de son altérité, voilà comment en arts plastiques l'œuvre peut raconter quelque chose que son auteur n'aurait pas élaboré. Il ressort que dire quelque chose de soi c'est aussi laisser s'exprimer cette partie que l'on ne connaît pas et qui requiert le regard de l'autre pour exister.

Il est question d'une mise à distance qui elle seule permet de voir. La mémoire est le matériau à partir duquel peut se construire plastiquement un tel récit. Tandis que l'image est la forme que prend cette mémoire et ces archives revisitées, son concept est en même temps à deux doigts de nous échapper car, comme Hans Belting tente de l'expliquer, l'image n'est pas à confondre avec l'objet, support par lequel celle-ci est médiatisée¹¹³.

110 Voir Jean-François Chevrier, *L'hallucination artistique : de William Blake à Sigmar Polke*, L'Arachnéen, Paris, 2012.

111 Jean-François Chevrier reprend cette idée dans l'ouvrage ci-dessus du philosophe Hippolyte Taine. Voir pour cela : Hippolyte Taine, *Les philosophes classiques du XIXe siècle en France*, Paris, Hachette, 1857, p44.

112 Voir Sigmund Freud, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, précédé de *Gradiva, fantaisie pompéienne* par Wilhelm Jensen, Paris, NRF, Gallimard, 1986 ainsi que Sigmund Freud et J. Laplanche, *Abrégé de psychanalyse*. Bibliothèque de psychanalyse, Presses universitaires de France, 2009.

113 Voir Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Le temps des images, Gallimard, 2004.

Mais qu'est ce que la mémoire si ce n'est vouloir retenir l'image de ceux qui nous ont quitté ou nous rappeler à ces territoires dont nous sommes exilés ? Peut-on percevoir dans les œuvres d'artistes d'une même époque un territoire commun dans ce récit qui se fait ? De quelle manière les images ainsi créées participent-elles de la construction d'une mémoire plus collective tout comme de l'identité d'une société ? Il semble qu'un récit n'existe que pour être communiqué, alors que peuvent les artistes par l'expression de leur intériorité ? Autant de questions qui mériteraient d'être encore explorées.

Bibliographie

MÉMOIRE, SOUVENIR

- AGAMBEN (Giorgio), *Image et mémoire : écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Arts & esthétique. Desclée De Brouwer, 2004
- BACHELARD (Gaston), *La poétique de l'espace*, Quadrige (Presses universitaires de France), Presses universitaires de France, 2012
- BAUDELAIRE (Charles), *Œuvres complètes*, dans VIII, *Visions d'Oxford I, Le Palimpseste*, Paris, Le Seuil, 1991
- BOUTONNET (François), *Mnémosyne. Une histoire des arts de la mémoire de l'Antiquité à la création multimédia contemporaine*, Paris, Éd. Dis voir, coll. Arts visuels/essais, 2013
- EUSTACHE (Francis) & DESGRANGES (Béatrice), *Les chemins de la mémoire*, Paris, Éd. du Pommier, 2010
- GIBBONS (Joan), *Contemporary Art and Memory : Images of Recollection and Remembrance*, I.B.Tauris, 2007
- GORI (Roland), *La mémoire freudienne : se rappeler sans se souvenir*, Cliniques méditerranéennes, 1/2003 (no 67)
- HIRSCH (Marianne), *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard University Press, 1997
- LANTOINE (Jacques-Louis), *Crier, écrire, créer*, Acta fabula, vol. 11, n° 10, Essais critiques, Novembre-Décembre 2010 sur : Alain Milon, *La Fêlure du cri : violence et écriture*, Paris : Les Belles Lettres, coll. « encre marine », 2010
- PLATON, *Menon*, Flammarion, 1991
- RICHEUX (Marie), «La fabrication du souvenir», *Pas la peine de crier*, France Culture, 11 juin 2013, 58 min.
- RICOEUR (Paul), *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. L'Ordre philosophique. Le Seuil, 2014
- ROUSSILLON (René), « Historicité et mémoire subjective. La troisième trace ». *Cliniques méditerranéennes* 67, n° 1 (2003): 12744
- TADIÉ (Jean-Yves & Marc), *Le sens de la mémoire*, Gallimard, 1999
- WARBURG (Aby), *L'Atlas Mnémosyne*, introduction de Roland RECHT

IMAGE

- ADLER (Laure), « Jeunesse, Clément Cogitore et Virgil Vernier », *L'heure bleue*, France Inter, 6 novembre 2018, 53 min.
- ALLOA (Emmanuel), *Penser l'image*, Collection « Perceptions », Les Presses du Réel, 2010
- BARTHES (Roland), *La chambre claire : note sur la photographie*, Cahiers du cinéma Gallimard, Gallimard Seuil, 1980
- BAZIN (André), *Qu'est-ce que le cinéma ?* les Éditions du Cerf, 1958
- BELTING (Hans), trad. de l'allemand par J. Torrent, *Pour une anthropologie des images*, Le temps des images, Gallimard, 2004
- BOURDIEU (Pierre), *Un art Moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, Sens commun, Editions de Minuit, 1974
- COGITORE (Clément), *Atelier*, les presses du réel, 2014

- CRIQUI (Jean-Pierre), *L'image déjà là, usages de l'objet trouvé photographique et cinématographique*, Les Carnets du Bal, Images en manœuvres, 2011
- DURAND (Régis), F. Cohen, et Carré d'art/Musée d'art contemporain de Nîmes, *Contre images*, Actes sud, 2004
- EPSTEIN (Jean), *Écrits sur le cinéma*, ed. Pierre Leprohon, Paris, Seghers, 1974
- Francesca Woodman*, C. Townsend and G. Woodman, Phaidon Press, 2006
- FREEDBERG (David), et GIROD (Alix), *Le pouvoir des images*, Imago Mundi : Monfort. G. Monfort, 1998
- From Life John Baldessari*, Ed. Carré d'art_ENSBA, Nîmes, 2005
- GREEN (David) et J. Lowry, *Stillness and Time: Photography and the Moving Image*, Photoworks/Photoforum, 2006
- MEKAS (Jonas), Agnès B, Christina Ottaviano, Galerie du Jour Agnès B, Centre culturel américain. *Jonas Mekas: Films Immobiles, Une Célébration : Photogrammes, Textes, Extraits Du Journal Intime et Un Poème*, Paris : Galerie du Jour Agnes B., 1996
- MEKAS (Jonas), *Just Like a Shadow*, Göttingen, Steidl, 2000
- MEKAS (Jonas), Pip Chodorov, Émeric de Lastens, et Benjamin Léon. *Jonas Mekas : Films, Videos, Installations(1962-2012)*: Catalogue Raisonné, 1st ed. Collection Outils/Tools. Paris : Paris Expérimental, 2012
- MEKAS (Jonas) et Véronique Gourdon, *Movie journal*, Paris : Marest éditeur, 2018
- MONDZAIN (Marie-José), *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard Éditions, 2002
- MONDZAIN (Marie-José), *Homo spectator*, Bayard Jeunesse, 2007
- QUIGNARD (Pascal), *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994
- QUIGNARD (Pascal), *Sur l'image qui manque à nos jours*, Paris, Arléa, 2014
- SCHAEFFER (Jean-Marie), *L'image précaire : Du dispositif photographique*, Seuil (réédition numérique FeniXX), 1987
- VIRILIO (Paul), *Esthétique de la disparition*, Biblio essais, Ed. Galilée, 1994
- WALL (Jeff) et Jean-François Chevrier, *Essais et entretiens 1984 - 2001*, Écrits d'artistes, Paris : École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2001
- WARBURG (Aby), *L'Atlas Mnémosyne*, introduction de Roland RECHT

PEINTURE

- ALS (Hiton), et al., *Peter Doig - Nulle terre étrangère*, Somogy, 2014
- ARASSE (Daniel), *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*. Flammarion, 1996
- BACON (Francis), et D. SYLVESTER, *Entretiens avec Francis Bacon*, Skira, 1996
- BLANC BENON (Laure), *La question du réalisme en peinture : approches contemporaines*, Essais d'art et de philosophie, J. Vrin, 2009
- Centre Georges Pompidou, Kunsthalle Wien, et Schirn Kunsthalle Frankfurt. *Cher peintre...: Centre Pompidou*, 2002
- Claire Tabouret*, Galerie Isabelle Gounod, Paris, 2014
- DAMMANN (Martin), *Fremde Freunde*, Skarabaeus, 2009
- DAMMANN (Martin), et al., *Repromancer*, Arnsberg : Kunstverein Arnsberg, 2009
- DERRIDA (Jacques), *La Vérité en peinture*, Flammarion, 1978

- DERRIDA (Jacques), *Penser à ne pas voir - Ecrits sur les arts du visible*, La Différence, 2016
- DESGRANDCHAMPS (Marc), et Julia Garimorth-Foray, *Marc Desgrandchamps : Musée d'art moderne de la ville de Paris*, 13 mai-4 septembre 2011, Paris: Paris-Musées, 2011
- DESGRANDCHAMPS (Marc), et Michael Peppiatt. *Marc Desgrandchamps : soudain hier : entretien avec Michael Peppiatt*. Repères : cahiers d'art contemporain N166. Paris: Galerie Lelong, 2016
- DOIG (Peter), A. Searle, K. Scott, et C. Grenier, *Peter Doig*, Phaidon, 2007
- DOIG (Peter), R. Shiff, et C. Lampert, *Peter Doig*, Random House Incorporated, 2011
- HÉLION (Jean), A. Moeglin-Delcroix, et Bibliothèque nationale (France), *Journal d'un peintre : Carnets, 1963-1984*, Collection Écrits d'artistes, Maeght, 1992
- HOLBORN (Mark) et Saatchi Gallery, *The Triumph of Painting : Germania*, The Triumph of Painting Series, Jonathan Cape, 2008
- Ils se disent peintres, ils se disent photographes : Musée d'art moderne*, Paris, 22 novembre - 4 janvier 1981, Musée d'art moderne de Ville de Paris, 1980
- LACOSTE (Virginie), « Yann Lacroix », *Latelier A*. Disponible sur: <https://www.arte.tv/fr/videos/081647-009-A/yann-lacroix/>
- LAVRADOR (Judicaël), *Qu'est-ce que la peinture aujourd'hui ?* Beaux arts, 2008
- MARIS (Matthijs), *Matthijs Maris*, Édité par Richard Bionda, Amsterdam : Rijksmuseum, 2017
- MOLESWORTH (Helen Anne), *Luc Tuymans, une rétrospective*, catalogue d'exposition, Anvers, Ludion, 2011
- Musée de Vence-Fondation Émile Hugues (Vence, Alpes-Maritimes), *Territoires partagés : peinture et photographie aujourd'hui* : [exposition, Vence, Château de Villeneuve / Fondation Emile Hugues, du 30 juin au 25 novembre 2007]. Milan : Skira, DL., 2007
- PAVESE (Cesare), *Lettres 1924-1950*, Gallimard, 1990
- Peter Doig : new Paintings*, Londres, Michael Werner Gallery, 2012
- SAINT GIRONS (Baldine), *Les Marges de la nuit – Pour une autre histoire de la peinture*, Les Éditions de l'Amateur, Paris, 2006
- SEIFERMANN (Ellen), et A. Lohrey, *Martin Dammann*, Nurnberg : Kunsthalle, 2015
- TUYMANS (Luc) et Jungo (J.P.), *Doué pour la peinture: conversations avec Jean-Paul Jungo*, Ecrits d'artistes, Musée d'art moderne et contemporain de Genève, 2006
- VERDIER (Fabienne), *Passagère du silence : Dix ans d'initiation en Chine*, Albin Michel, 2003

PSYCHANALYSE

- de CAMY (Christine), « Jonas Mekas : la culture est dans les pieds nus », *L'en-je lacanien* 22, n^o 1, 2014
- COETZEE (John Maxwell), et A. KURTZ, *La Vérité du récit : Conversation sur le réel et la fiction*, Albin Michel, 2016
- EHRENZWEIG (Anton), F. Lacoue-Labarthe, et C. Nancy, *L'ordre caché de l'art : essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Gallimard, 2005
- FREUD (Sigmund), *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985
- FREUD (Sigmund), *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen, précédé de Gradiva, fantaisie pompéienne* par Wilhelm Jensen, Paris, nrf, Gallimard, 1986
- FREUD (Sigmund) et Laplanche (Jean), *Abrégé de psychanalyse*, Bibliothèque de psychanalyse, Presses universitaires de France, 2009
- FREUD (Sigmund), *Huit études sur la mémoire et ses troubles*, ed. Denis Messier, Gallimard, 2010

- FREUD (Sigmund), *L'interprétation du rêve*, Paris, Seuil, 2013
- GAGNEBIN, (Murielle) *Cinéma et inconscient*, Champ Vallon, 2012
- GORI (Roland), « La mémoire freudienne : se rappeler sans se souvenir », *Cliniques méditerranéennes*, 1/2003 (no 67)
- GREEN (André), « La remémoration : effet de mémoire ou temporalité à l'œuvre ? », *Revue française de psychanalyse*, vol. no 54, no. 4, 1990, pp. 947-972.
- LAPLANCHE (Jean) et PONTALIS (Jean-Bertrand), *Fantasme originaire : fantasmes des origines, origines du fantasme*, Collection Pluriel. Hachette, 1998
- QUIGNARD (Pascal), *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994
- QUIGNARD (Pascal), *Sur l'image qui manque à nos jours*, Paris, Arléa, 2014

FICTION

- CAÏRA (Olivier), *Définir la fiction : du roman au jeu d'échec*, Ecole des hautes études en sciences sociales, 2011
- LANGE (Sabine), « Clément Cogitore - Entretien à propos de "Braguino" », disponible sur <https://www.arte.tv/fr/videos/077193-006-A/clement-cogitore/>
- LAVOCAT (Françoise), *Fait et fiction : pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016
- LYNCH (David) et Rodley (Chris), S. Grünberg, et C. Garson, *David Lynch : entretiens avec Chris Rodley*, Cahiers du cinéma, 2004
- LYNCH (David), *Mon histoire vraie*, Editions Sonatine, 2008
- MONTALBETTI (Christine), « Jean-Marie Schaeffer, Pourquoi la fiction ? », In: *Littérature*, n°117, 2000. La mise à distance. pp. 126-127
- SCHAEFFER (Jean-Marie), *Pourquoi la fiction ? Seuil, 1999*
- SCHAEFFER (Jean-Marie), entretien avec Alexandre Prstojevic, s.d., disponible sur: <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intSchaeffer.html>
- SCHAEFFER (Jean-Marie), Quelles vérités pour quelles fictions ?, *L'Homme* 2005/3-4, N° 175-176
- TADIÉ (Jean-Yves & Marc), *Le sens de la mémoire*, Gallimard, 1999
- VAN REETH (Adèle), « Rencontre avec Bruno Dumont », *Les chemins de la philosophie*, France Culture, 1^{er} décembre 2017, 58 min.

IDENTITÉ

- LENOIR (Frédéric) et Leili Anvar, « Connaissance de soi et désintérêt de soi avec François Roustang », *Les racines du ciel*, France Culture, 21 octobre 2012, 54 min
- RICHEUX (Marie), *Par les temps qui courent*, France Culture, 14 mars 2019, 60 min. : Extrait radiophonique d'une archive avec l'écrivain Yannick Haenel
- ROMÉAS (Nicolas), « 2 témoins », article du blog.mondediplo.net, 7 septembre 2017. Disponible sur : <https://blog.mondediplo.net/2017-09-07-Deux-temoins>
- ROSSET (Clément), *L'Objet singulier*, Minuit, 1985
- ROSSET (Clément), *Loin de moi*, Étude sur l'identité, Minuit, 1999
- ROUSTANG (François), *Comment faire rire un paranoïaque ?*, Odile Jacob, 2000
- de RYCKEL (Cécile), et Frédéric Delvigne, « La construction de l'identité par le récit », *Psychothérapies* 30, n° 4 (2010): 229-40

WEBER (Pascale), *Mémoires et identités : Rencontres et discussions entre Pascale Weber et Alain Berthoz, Daniel Lance, Alain Milon, Pascale Piolino, Bo Sanitioso - Regards croisés entre l'art contemporain, les sciences cognitives, les sciences de la communication, la psychologie sociale, la philosophie et la littérature, Le corps et le dispositif*, Editions L'Harmattan, 2012

VISION

CHEVRIER (Jean François), *L'hallucination artistique : de William Blake à Sigmar Polke*, L'Arachnéen, Paris, 2012

GERVEREAU (Laurent), *Peut-on apprendre à voir ? Image : Découverte/SODIS*. Ecole nationale supérieure des beaux-arts : Paris, 1999

TAINÉ (Hippolyte), *Les philosophes classiques du XIXe siècle en France*, Paris, Hachette, 1857

AUTRE

ARDENNE (Paul), « La performance, Un genre inusable ? », [Colloque performance, 2 mai 2017, Saint-Petersbourg]. Disponible sur : <https://paulardenne.wordpress.com/2017/06/01/la-performance-un-genre-inusable-paul-ardenne-a-saint-petersbourg/>

CARROLL (Lewis), *Les aventures d'Alice au pays des merveilles: La traversée du miroir et ce qu'Alice trouva de l'autre côté*, Flammarion, 2016

DUCHAMP (Marcel), « Le Processus créatif », allocution lors d'une réunion de la Fédération Américaine des Arts, Houston (Texas), avril 1957 (texte anglais original, intitulé « The Creative Act », rédigé en anglais en janvier 1957, publié dans Art News, vol.56, no4, New York, été 1957). Le texte français a été traduit par l'auteur en juillet 1957 afin d'être publié dans Sur Marcel Duchamp de Robert LEBEL (Paris, Trianon Press, 1959). Reproduit dans Duchamp du signe, Paris, Flammarion, 1994

LATOURE (Bruno), *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*, Synthélabo groupe, 1996

MACHEREY (Pierre), *Introduction à l'Ethique de Spinoza*, Paris, Puf, Les Grands Livres de La Philosophie, 1998

Index des notions

A

absence 3, 14, 15, 43, 46, 58, 60, 87, 93, 130, 131, 133, 135, 136, 137, 168, 174
archéologique 14, 138, 147
archive.s 3, 5, 13, 14, 27, 51, 52, 54, 55, 56, 59, 60, 61, 83, 134, 140, 160, 165, 174
aura 14, 63, 131

C

cognitif, cognitive 5, 90, 103, 104, 159, 160

D

désir.s 3, 11, 13, 14, 43, 44, 60, 83, 86, 88, 90, 104, 108, 110, 111, 125, 136, 144, 150, 159, 160, 174

E

effacements 57, 58, 59, 84
enfance 3, 13, 41, 52, 54, 60, 61, 62, 83, 86, 94, 110, 111, 112, 128, 129, 133, 136, 174
enquête 14

F

fantasmes 62, 135, 165
fantôme 106, 107
feintise 103
fiction 1, 3, 5, 12, 13, 15, 78, 79, 82, 86, 88, 90, 97, 103, 104, 105, 108, 109, 112, 113, 130, 147, 154, 159, 160, 164, 165, 174
films 14, 51, 52, 59, 60, 79, 87, 90, 94, 110, 111

H

hallucination.s 82, 86, 160, 166

I

identitaire 3, 12, 13, 104, 160, 174
identité 3, 12, 13, 15, 45, 46, 90, 104, 105, 106, 107, 108, 159, 160, 161, 165, 174
illusion 78, 87, 106
image 3, 13, 14, 15, 25, 30, 31, 41, 43, 44, 46, 49, 50, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 80, 82, 83, 86, 87, 88, 89, 90, 94, 108, 110, 111, 126, 130, 131, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 144, 146, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 160, 161, 162, 163, 165, 174
imaginaire 14, 44, 45, 52, 62, 82, 87, 88, 89, 90, 93, 104, 112, 136, 146, 147, 160
inconscient 3, 13, 15, 41, 42, 44, 54, 86, 87, 89, 90, 91, 93, 94, 125, 134, 147, 159, 160, 165, 174
indicible 125

M

mémoire 3, 12, 13, 14, 17, 31, 34, 35, 37, 39, 41, 42, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 84, 87, 92, 94, 104, 106, 108, 140, 142, 146, 147, 148, 149, 150, 159, 160, 161, 162, 164, 165, 174
mythe.s 12, 13, 14, 15, 41, 107, 108
mythologie personnelle 13, 107

N

narration 5, 14, 55, 60, 88, 89, 90, 94, 137, 139, 140
nostalgie 60
nuit 12, 15, 54, 75, 81, 93, 94, 98, 99, 100, 108, 111, 164

O

oubli 41, 42, 51, 54, 60, 130, 160

P

peinture 3, 11, 14, 43, 44, 49, 50, 55, 56, 57, 58, 61, 62, 63, 83, 84, 88, 91, 93, 108, 115, 125, 126, 133, 134, 137, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 159, 163, 164, 174
photographie 14, 49, 50, 51, 56, 77, 84, 87, 108, 126, 130, 134, 137, 143, 146, 148, 149, 160, 162, 164
présence 3, 14, 15, 43, 88, 93, 127, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 174
psychanalyse 3, 15, 44, 46, 47, 54, 61, 86, 87, 94, 108, 147, 160, 164, 165, 174
psychanalytique 3, 14, 41, 88, 159, 174
punctum 48, 50

R

réalité 11, 12, 15, 17, 41, 52, 54, 77, 78, 82, 86, 88, 91, 92, 93, 94, 103, 104, 109, 112, 134, 149, 160
récit 1, 3, 12, 14, 15, 44, 55, 56, 79, 88, 89, 104, 105, 108, 112, 130, 137, 144, 150, 159, 160, 161, 164, 165, 174
réel 12, 13, 65, 77, 78, 79, 82, 87, 93, 103, 104, 112, 136, 137, 146, 160, 162, 164
refoulé.e.s 3, 54, 61, 86, 87, 94, 160, 174
remémoration 41, 42, 46, 47, 60, 61, 106, 148, 165
réminiscence 58
rêve 15, 54, 82, 86, 87, 88, 90, 94, 103, 108, 112, 160, 165

S

scène primitive 43, 44, 108, 136

souvenir.s 3, 12, 14, 17, 41, 42, 45, 46, 48, 51, 52, 54,
60, 61, 62, 94, 103, 105, 106, 110, 130, 140,
147, 148, 149, 150, 159, 160, 162, 165, 174

T

trace 41, 42, 60, 61, 136, 139, 145, 153, 162

V

vérité 3, 12, 13, 15, 103, 109, 159, 174

vidéo.s 11, 14, 54, 60, 75, 80, 94, 98, 99, 111, 112,
134, 144, 145, 148

vision.s 3, 5, 12, 14, 44, 45, 56, 63, 67, 69, 71, 73, 77,
82, 83, 84, 87, 90, 91, 93, 110, 111, 146, 148,
154, 155, 160, 174

vision synchrétique 90, 91, 110

Index des noms propres

A

Agamben 14, 136
Arasse 50
Ardenne 77
Augé 86

B

Bacon 13, 15, 91, 125, 133
Baker 111
Baldessari 54
Barthes 50
Baudelaire 54
Bazin 136
Belting 93, 131, 133, 135
Berthoz 104
Blanc-Benon 134
Boltanski 54
Burton 90

C

Calle 108, 109
Carroll 106, 112, 113
Chevrier 82
Coetzee 12, 13
Cogitore 15, 78, 79, 110, 137

D

Dagen 50
Dammann 14, 55, 56, 59, 63, 140-157
Deleuze 112
Derrida 43, 44, 106
Descartes 107
Desgrandchamps 50, 125
Desgranges 45, 46
Doig 14, 48, 49, 50, 83, 125
Duchamp 77
Dumont 78
Durand 134

E

Ehrenzweig 43, 90, 110
Eustache 45, 46

F

Flaubert 82
Freud 14, 41, 42, 44, 54, 61, 86, 90, 104, 108

G

Gallais 94
Gaskell 113
Gauguin 49
Gori 54

H

Haennel 13
Higgs 125
Hirst 132
Hopper 139

J

Jensen 86

K

Katz 91
Kiarostami 111

L

Lacroix 14, 57
Lantoine 77
Latour 136
Lynch 15, 87, 88, 90, 94

M

Macherey 110
McMullen 106
Mekas 14, 51, 52, 60, 94
de Messine 137
Milon 77
Mondzain 43, 44
Montalbetti 103

O

Ogier 106

P

Peppiatt 125
Piolino 45, 90, 103, 105
Platon 103
Pline l'Ancien 43, 131
Pontalis 41

Q

Quignard 25, 43, 44, 108, 137

R

Rauch 62
Richter 14
Rodley 87, 90
Roméas 45
Rosset 106, 107
Roussillon 61
Roustang 45, 107
Ruff 84

S

Samoyault 112
Schaeffer 15, 103, 104, 113
Spinoza 110
Spitz 49
Sylvester 13, 91, 125

T

Tabouret 127, 128
Taine 82
Tuymans 54

V

Valéry 77
Virilio 87, 88

W

Warburg 92
Weber 90, 104, 105, 159
Woodman 108, 130, 131

Motivée par une pratique artistique qui élabore des fictions à partir de mes propres archives et de mes visions, ma recherche vise à montrer combien le processus créatif fait usage de mécanismes psychiques semblables à ceux qui régissent nos vies. Ce que des artistes plasticiens parviennent à dire par le truchement de leurs oeuvres relève d'une imagerie consciente aussi bien qu'inconsciente. Aussi, il semble que quelque chose s'énonce toujours malgré soi.

Parce qu'une démarche artistique est si existentielle, elle va chercher sa matière dans la mémoire de nos existences prenant aussi bien la forme tangible d'archives personnelles que celle plus impalpable d'images mentales aux contours incertains. Or, nos connaissances en sciences cognitives montrent que remanier les souvenirs est une activité propre à chacun et que nous sommes tous auteurs de fiction au quotidien. Pour Pascale Piolino comme pour Alain Berthoz nos mécanismes mémoriels sont au service d'une construction identitaire qui remanie le passé afin de se projeter dans le futur. En ce qui concerne Freud, la mémoire peut se montrer absente quand il s'agit de refoulé tout autant que surgir de façon inopinée. Le processus psychanalytique peut sur certains aspects s'apparenter aux mécanismes à l'oeuvre chez des artistes qui créent: enfance remémorée, récit de soi ou images librement associées. Ces deux démarches semblent être en quête d'une vérité.

Si les fictions élaborées par certains artistes ne s'avouent pas autobiographiques, elles vont pourtant puiser dans un vivier qui n'appartient qu'à soi. La peinture, entre autres médiums, montre ce qui peut se raconter par d'autres voies. Conjurant l'absence ou parler de désir en s'inventant une présence, les moteurs ne manquent pas. Ostensiblement affichée ou à l'inverse inavouée, la création contemporaine n'a jamais été aussi marquée par le récit de soi.

Mots-clés : Mémoire, souvenir, récit, image, inconscient, identité, fiction, absence, enfance, peinture, archive, psychanalyse.