HAL
open science

Du messager de l'au-delà à la société des vivants

Aline Le Gall

To cite this version:

Aline Le Gall. Du messager de l'au-delà à la société des vivants. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-02362280

HAL Id: dumas-02362280

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02362280

Submitted on 13 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.

Master 2, Arts plastiques et création contemporaine

UFR Arts plastiques et sciences de l'art

DU MESSAGER DE L'AU-DELÀ À LA SOCIÉTÉ DES VIVANTS

Aline Le Gall

sous la direction de M. Michel Sicard

2018-2019

Table des matières

RÉSUMÉ.....4

INTRODUCTION.....5

I, NATURE, DÉCHET.....9

1) Nature.....9
Une idée de Nature.....9
2) Déchet.....12
Perception des déchets dans le temps.....12
Art et valorisation des rebuts.....14
Le rebut, valeur marchande.....16
Le déchet trace et mémoire, résilience.....17
Déchets-nature versus déchets technologiques : réunir les contraires 20
Déchet et action environnementale.....21
De l'invisible au visible.....23
Matériologie et création.....25
Relation déchets végétaux - déchets industriels.....27
Dérision du face à face.....28
Trous, insectes, et autres contributeurs.....29
Confrontations dialectiques.....35

II, DEUIL, PASSAGES.....41

1) Deuil.....41
Rationalité et irrationalité.....41
Pensée magique.....44
Approche psychanalytique.....46
Deuil et mélancolie.....47
Dépersonnalisation.....51
De l'inconscient à la prise de conscience.....52
Description de la sculpture » Le Messager ».....54
Symbolique.....56
Le corps sensible.....58
Des émotions à un langage artistique.....61
Minimalisme.....62
Le regard: intériorité, extériorisation.....64
2) Passage.....68
Le trou, espace sans matière.....68

Espaces, volumes et vide.....69
Les passages.....72
Espace et limites.....75

III, LE TEMPS, LA CATASTROPHE.....78

1) Le temps.....78
Le temps acteur, le temps créateur.....78
Le temps spirituel.....79
L'attente.....81
Le temps et son contexte social.....82
Hasard et imprévu.....83
2) La catastrophe.....85
La catastrophe, perte de repères.....85
Transcender le cataclysme.....87
La catastrophe environnementale.....89

CONCLUSION.....91

BIBLIOGRAPHIE.....97

DICTIONNAIRES :.....100
CATALOGUES.....100
THÈSE.....100
SITES INTERNET.....101
COURS DU COLLÈGE DE FRANCE.....101
FILMS DOCUMENTAIRES.....101
MOTS-CLÉS.....101

TABLE DES ILLUSTRATIONS.....102

RÉSUMÉ

La Nature est un sujet prédilection éternel des acteurs artistiques. Le déchet, qui était socialement déprécié est une matière ne pouvant plus être ignorée de nos préoccupations éthiques.

Mon travail personnel à commencé à mettre en lien deux matières premières, les unes glanées dans la nature, les secondes dans les rues.

Un événement traumatique m'a fait prendre conscience de l'implication affective de ma démarche plastique.

Cela m'a permis d'évoluer d'une pratique réparatrice intime à un investissement sociétal où l'occurrence d'apparitions de traumatismes collectifs émergent de plus en plus fréquemment quelque soit l'environnement. Catastrophes climatiques, nucléaires, guerres religieuses ou territoriales, pouvons nous nous préparer à ces événements? L'anticipation des plasticiens et des scientifiques qui ont des démarches parallèles ou convergentes s'enrichissent mutuellement. Cet exemple qui peut occasionner l'entraide pourrait il s'appliquer conjointement à l'art et à la société ?

INTRODUCTION

La nature et ses éléments revivifiés dans une nouvelle disposition ont alimenté la réflexion d'artistes se préoccupant de préservation de la nature, d'écologie et de l'avenir de la Terre.

Dès mes premières productions, je suis mue par le désir de me rapprocher de la nature, de m’en imprégner, et de restituer cette sensation dans ma pratique artistique. Je l’évoquerai en la situant dans le temps et aussi en regard des déchets végétaux qui animent maintenant ma création. Je conjugue l’emploi de ces « cadeaux » récupérés dans la nature avec des déchets industriels. Je m'attarderai sur leurs liens. J'examinerai mon rapport avec les déchets que je valorise. La récupération est un antidote à la disparition des rebuts dans notre société.

Le rapport instauré entre le déchet végétal et le déchet industriel, celui de la récupération et du réinvestissement des déchets me rapprochent des artistes récupérateurs de l'après guerre, des artistes du Land Art et de ceux de l'Arte Povera. Mon inspiration esthétique est sensible au Street art et à l'art brut. Je me pencherai sur de nombreuses pratiques plastiques où les artistes ont cette démarche de récupération ou d'économie de moyens. Certains intègrent la participation d'insectes comme je le fais.

Les trous existants ou provoqués dans mes compositions élargiront ma réflexion sur l'espace, la notion de vide, de plein, puis sur celle de passage. Je me pencherai sur le volume évidé créé avec les fibres optiques utilisées et les passages créés.

L'origine des œuvres d'art liées à la mort dans leur conception ou leur objet interroge les moyens qu'a trouvés l'homme pour conjurer la mort de l'être aimé disparu, en maintenir l'image présente, en immortaliser le souvenir, et transcender la souffrance éprouvée.

Comment, à la suite d'un deuil personnel, un épisode de déréalité peut-il être à l'origine d'une création artistique ? En quoi une connexion mentale avec l'au-delà peut –t- elle interférer ?

Que faire quand l'expérience de deuil est aussi celle de la rencontre avec des intercesseurs auprès des morts ? Il faut l'accepter et se laisser guider par d'étranges psychopompes. L'expérience vécue peut être à l'origine d'une évolution artistique et d'une transformation personnelle.

Après avoir eu la sensation de me « connecter» à l'au-delà, ma pratique artistique a été à la fois accompagnatrice et témoin des étapes gravies le long d'un cheminement qu'il a fallu décrypter. La réalisation d'un volume à partir de bandes de papier calque déchirées percées de trous par de minuscules insectes mangeurs de papier, a été le déclencheur de créations en 3 dimensions. Je m'attarderai sur celle dont l'origine est en lien avec un deuil qui m'a intimement ébranlée il y a plusieurs années.

Une expérience de dépersonnalisation à la suite d'un deuil, a été inconsciemment l'épiphanie d'une création artistique.

Ce parcours étrange me conduit à analyser les notions de pensée magique, de deuils, normal et mélancolique, de dépersonnalisation. Je convoque des écrivains et des artistes qui ont vécu des épisodes de ce type. Ils peuvent éclairer mon propre parcours.

Ma création redonne vie à des objets mis au rebut. Est ce une manière de les empêcher de mourir ?

Je prendrai appui sur l'ouvrage de Vinciane Despret : « Au bonheur des morts » où l'auteur soumet l'idée de relations du vivant endeuillé avec le mort, qui se revêtirait ainsi d'une nouvelle existence. La place que les morts prennent dans la vie des vivants y est analysée. « Les morts sont dotés d'une puissance d'activation des vivants absolument remarquable ».[1]

La pensée magique a, pendant le moment où je suis sortie de mon esprit logique, pris le pas sur moi. Je la situerai, d'une part, dans un

1 Vinciane Despret, *Au Bonheur des morts*, Paris, La Découverte, 2015, p.82

contexte élargi à d'autres peuples, dans les sociétés animistes où ces pratiques ont cours, et d’autre part,dans ma propre histoire avec la mort.

Je m'intéresserai au deuil « normal », puis à la mélancolie, forme pathologique du deuil, source créative pour les poètes, les artistes, les écrivains, comme Roland Barthes. Celui-ci, très affecté par la mort de sa mère, a noté pendant 3 ans ses sombres pensées dans un journal intime, le « Journal de deuil ». Il y présente ses sensations face à la douleur, à sa propre disparition ; son rapport à son entourage et à la société, à l'écriture, à la transformation difficile de son chagrin en « Monument » à sa mère.

Ces notes n'ont pas ouvert directement la voie à un ouvrage littéraire, mais à un essai sur la photo :« La Chambre claire » où l'hommage à sa mère est en filigrane.

Le deuil que j’ai traversé a été le facteur déclenchant d’une sculpture réalisée quelques temps après. Je compris la portée de l’événement, initiateur d'un langage créatif. Elle m'a intimement enseignée sur le lien de l'inconscient avec la création artistique. Elle m'a permis de dépasser le seuil de l'indicible lié à la douleur de la perte. Il devint alors possible de provoquer un langage créatif et de l'inscrire délibérément dans mes réalisations suivantes. J'élargis alors ma conscience au monde, et mon territoire d'action.

La transformation vécue dans le corps, désacralise le rapport art et mort, et à partir de la restitution transformée du passé, autorise le partage avec les vivants. La mutation physique et mentale vécue après un traumatisme désacralise le rapport art et mort, et à partir de la restitution transformée du passé autorise le partage avec les vivants.
Des inter-relations entre la vie et l’œuvre, alternent.

La vie influence la création et en retour, comment en retire t-on un bénéfice existentiel ?

Pour ma part, une sculpture initiatrice d'autres œuvres en volume me conduira à approfondir le rôle du temps, pansement de la douleur et réparateur. Le temps, celui de l'instant ou sur la durée, tout en conservant une part d'imprévisibilité, fait partie intégrante de la création et de l'évolution de l'artiste.

Pas de création sans intention de créer, toute forme d'anticipation suppose au moins une projection dans l'avenir, forme même d'une conscience active. Chaque œuvre est portée par un projet particulier qu'elle tend à réaliser. C'est le projet qui oriente, qui organise l'ensemble du travail.

La création d'œuvres où les déchets sont valorisés, sont le reflet de cette société où l'inconséquence de l'homme et son imprévoyance interrogent.

Quelles sont les incidences de l'envahissement du déchet sur la planète ? Une implication artistique traitant de la trace laissée par l'homme dans l'univers est elle une manifestation dérisoire ?

L'effondrement rencontré après un désastre connaît le passage par les mêmes phases de reconstruction que celles consécutives après un drame intime.

Paul Virilio pense que l'anticipation de la catastrophe est une solution face à ses conséquences. Nous devons nous adapter sa survenue de plus en plus fréquente par « *une vision de l'avenir* »[2] de la planète.

P. Servigne réfléchit aux réponses à ces problématiques contemporaine,s sur le plan scientifique. L'artiste s'en préoccupe avec sa propre sensibilité.

2Pablo Servigne, Raphaël Stevens, *Comment tout peut s'effondrer : petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes*, Paris, Seuil, 2015, p.23

I, NATURE, DÉCHET

1) Nature

Les lignes que la nature crée dans les paysages sont à la source de mon travail : la frange des vagues en bord de mer à marée basse sur l'estran, les strates des couches géologiques, les lignes de crêtes des montagnes qui se superposent à l'horizon ou les rides sinueuses des écorces. Ces éléments graphiques captent sans cesse mon attention. Mon désir d'interpréter les sensations vécues à leur contact m'a entraînée à peindre, et à utiliser des matériaux naturels ou de récupération dans des œuvres en volume.

Une idée de Nature

Pour nous aujourd'hui, ce terme de nature recouvre des zones où, du sol à l'horizon, le paysage sous nos yeux ne reçoit idéalement pas, ou peu, d'intervention de la main de l'homme. La nature dépend de la latitude, de la longitude, du climat et de la saison. Elle dépend aussi du règne animal qu'elle accueille. Son équilibre est déterminé par la conjugaison de tous ces paramètres. Alors qu'en français ce mot peut recouvrir aussi l'idée d'une végétation ou d'un paysage où la main de l'homme peut être intervenu, en Chine le mot – nature - fait uniquement référence à la forme sauvage de celle-ci. Le mot chinois "Ziran", est une notion similaire à celle de nature, mais diffère en ce sens que Ziran est l'essentiel de la nature, ou bien "nature de la nature", tandis que « nature » représente souvent l'ensemble des éléments naturels eux-mêmes. Le mot paysage,lui, s'applique à la beauté de la nature.

Herman De Vries, est un artiste qui utilise des matériaux naturels, pierre, terre, feuilles. Il les inventorie, comme un herboriste, les installe

dans des sous verre, comme pour une présentation d'une collection. Les montrer signifie qu'on laisse la nature telle qu'elle est, en la mettant devant les yeux de quelqu'un qui ne l'a pas encore vue. L'artiste est là pour montrer le monde non pas comme art, ni comme concept, mais comme expérience visuelle. « La nature est art ».

Son œuvre rend en même temps hommage à la nature et au partage. Il cherche à montrer la place de l'homme dans la nature et face à elle. Plus ils seront proches plus ils vivront en harmonie.

1) H.. de Vries*, Am. saubrünnia, végétaux sur papier,* 2015

L'artiste Teresa Pera travaille sur la manière dont l'art a transformé la Nature. La nature est devenue un artifice. Notre représentation des jardins, le rapport art-nature et artefacts a changé. Le travail de T. Pera questionne comment la technologie, l'art et la science ont affecté notre perception de la nature à travers l'observation des pratiques artistiques.

2) T. Pera*, Mort tipus1,*
bonsaï and concrete,
29x25x25, 2016 .

Pour P. Descola cette opposition nature-culture relève en fait d'une pure convention sociale. « Le naturalisme », sur lequel se sont construites nos sociétés occidentales, introduit en fait un rapport très spécial à la nature, la dualité humain - nature. Nous avons instauré un système basé sur la suprématie de l'homme sur la nature.

Nous devrions aller voir du côté d'ontologies différentes comme celles des animistes où les hommes communiquent et anthropomorphisent la nature autour d'eux. Cette continuité entre l'homme et la nature dans la pensée animiste devrait bien nous inspirer, nous occidentaux, qui avons au contraire opéré ce grand partage entraînant tous le dégâts écologiques de la faune et de la flore que nous constatons.

Henry D. Thoreau qui vécut en autarcie dans les bois cherchait une société plus égalitaire, allant à l'essentiel de ses besoins. Considéré à son époque comme un rebelle, il est aujourd'hui, le précurseur de l'autosuffisance et de l'écologie. Dans cette même continuité politique, P. Servigne, chercheur, spécialisé sur le thème de l'effondrement,et des possibilités de réagir en ce cas, confirme : « *On ne peut pas penser la nature et l'humain séparé* ».[3]

3 Pablo Servigne, Raphaël Stevens, *Comment tout peut s'effondrer : petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes,* Paris, Seuil, 2015, p. 122

L'ancien testament situe l'apparition des humains dans le jardin d'Eden. Cette mythologie à été reprise en peinture par l'imagination des peintres, C. Poussin, L.Cranach, A. Durer, J. Bosch…Ces fictions du lieu primordial illustrent une nature artificielle adaptée par l'homme, pour l'homme.

Pour Kant, l'élévation spirituelle de l'homme est supérieure à la nature, envisagée dans son seul objet de connaissance.

Louis XIV écrit « La manière de montrer les jardins de Versailles ». Il nous donne l'itinéraire à suivre pour que nous découvrions les surprises visuelles que lui, le roi, a commandées au paysagiste Le Nôtre. L'admiration suscitée par les prouesses techniques savamment réalisées vont ruisseler sur sa propre gloire. Cherchait il à surpasser le paradis terrestre ?

Nous cherchons aujourd'hui à préserver la moindre parcelle de terrain, à végétaliser les rues, les toits, les murs, à reprendre contact avec la nature dans les jardins partagés… Est-ce pour notre bonne conscience ? Est-ce pour compenser l'éloignement de notre « mère nature » en organisant une connexion rassurante et apaisante ?

2) Déchet

Perception des déchets dans le temps

> « je n'ai rien à dire. Seulement à montrer… Les guenilles, le rebut: je ne veux pas en faire l'inventaire, mais leur permettre d'obtenir justice de la seule façon possible: en les utilisant »[4].

4 Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, Paris, Le Cerf, Le livre des passages, 1989, édition 2006, p. 476.

Le recours aux déchets de toutes sortes que je restitue sous d'autres formes dans mes œuvres m'a incitée à me pencher sur l'histoire économique, sociale et politique de ceux-ci.

Le droit français de l'environnement définit le déchet :

> « est considéré comme déchet tout résidu d'un processus de production, de transformation ou d'utilisation, toute substance, matériau, produit abandonné ou que son détenteur destine à l'abandon (article L 541 - 1 du code de l'environnement) »

Christian Duquennoi a étudié avec minutie le déchet dans « Les déchets du Big Bang à nos jours ».[5]

L'essor industriel fit accroire que la Terre était un simple réservoir de ressources infinies et un réceptacle de déchets que l'on imaginait illimités. Depuis le milieu du 20e siècle et l'avènement de la société de consommation, une grande partie de l'humanité a coupé ses liens avec son environnement naturel. Puis une prise de conscience entraîna le traitement industriel des déchets.

L'approche scientifique explique comment le vivant transforme la matière et métamorphose ses déchets en ressources, comment les déchets de l'homme reflètent l'évolution de ses sociétés, comment nos déchets impactent notre environnement et comment nous pourrions dans l'avenir métamorphoser à notre tour nos déchets en ressources en nous inspirant du vivant.

La récupération des rebuts par des chiffonniers remonte au Moyen-Âge. La révolution industrielle va la transformer en une entreprise à grande échelle. « La poudrette », matière fécale séchée et pulvérisée, produite dans les villes, permettait la fabrication de l'engrais et du salpêtre qui servait à fabriquer la poudre à canon. Plus la ville sentait mauvais plus elle était riche en poudrette.

5 Cf. Christian Duquennoi, *Les déchets du Big Bang à nos jours,* Versailles, édition Quae, 2015

Transformer la matière des déchets en ressources, en faire une nouvelle matière première pour créer de nouveaux produits, c'est ce qu'on appelle recycler.

Le déchet est toujours déchet de quelque chose et ce qui est déchet ici et maintenant ne le sera peut-être pas dans un autre contexte. Il y a une forme de relativité du déchet. Tout est potentiellement déchet.

Le tri, le broyage, l'incinération, le compostage, la méthanisation sont les différents traitements d'aujourd'hui.

Il reste toujours une part de déchets dangereux, quand on les incinère, une fraction irréductible de mâchefers, de cendres et de fumées qui concentrent les polluants les plus dangereux.

Les plastiques sont difficiles à recycler car ils contiennent des polymères différents selon leurs usages.

Le traitement des déchets nucléaires, mis de côté dès le début, a, en particulier, fait accroire que d'enfermer les déchets nucléaires au fond des océans, diminuerait leur dangerosité.

Art et valorisation des rebuts

L'Arte Povera, le Mono Ha au Japon, reprennent les principes de l'art lié à la nature. Le Mono ha, « École des choses », est basé sur la rencontre entre matériaux naturels et matériaux industriels. Les sculptures de l'artiste et philosophe sud coréen Lee Ufan, héritier de cette conception holiste, sont construites autour de la tension que chaque œuvre déploie dans une entité propre, une représentation à elle seule, de l'univers.

3) L. Ufan*, « Relatum – Existence (2014),* acier, pierre et verre, ADAGP PARIS, 2018

« Refuser l'expression, poser et disposer plutôt que créer, privilégier le rare et le peu. »[6]

Au lendemain de la dernière guerre, dans une période de pénurie, des artistes comme Jean Dubuffet, ne considérèrent la nature ni comme un lieu d'art, ni comme un objet d'art, mais comme une source de matière première. Ces artistes éprouvèrent la nécessité de récupérer. Schwitters, dans un désir de renouveau valorisait des rebuts et des papiers imprimés dans des collages, des déchets. Les artistes d'après guerre n'observaient pas de hiérarchie entre les différents matériaux. Leur utilisation, seule, déterminait leur choix.

4) J. Dubuffet*, Coursegoules,* 1956, musée des Arts décoratifs, Paris

C'est dans le besoin d'une symbiose avec la nature que Roger Bissière et Gaston Chaissac trouvaient les objets de leur contemplation. Bribes, riens, fragments, apparaissent avant tout comme ferments de création.

6 Lee Ufan, overblog.com,

Une présence imprévue subjugue l'artiste et une rencontre naît. Il transforme ces petits riens en or par ses essais, ses expérimentations. Il fait des miracles ; c'est-à-dire, nous révèle ce que nous n'aurions pas pu voir sans cette transmutation. Le déchet pour Dubuffet est un maillon d'une chaîne essentielle : *« de la graminée à la terre ou à la pierre, il y a une continuité, quelque chose de commun qui est l'existence, la substance, l'appartenance au monde de l'homme, lequel forme un grand bouillon continu ».*[7]

Ces artistes cherchent dans leurs trésors récupérés, à trouver « le vrai », dans une authenticité du geste primordial.

Ces créateurs partent de la matière, la transforment à leur idée. Ils la hissent à un niveau symbolique élevé. Bissière cherche à se rapprocher mentalement de l'homme primitif. Il lutte avec la matière : « *Il ne s'agit pas de montrer le déchet dans sa réalité brute* ». [8]

Le rebut, valeur marchande

Les artistes de la récup' attachent moins de prix à la fonction marchande de leurs entreprises et de leurs installations qu'au fait que leurs digressions soient irrécupérables, pour qui veut bien s'abîmer en elles dans une réflexion abstraite. *« Les masques de Derain, les objets industriels de Duchamp, les objets récupérés par Picasso ont pour point commun d'être sans valeur en tant que sujet, jusqu'au moment où ils se voient transfigurés par l'intervention de l'artiste.»* [9]

Les artistes de la récup' de cette époque, et même ceux des années 60 veulent redonner une valeur autre que la valeur marchande aux objets glanés. Le propos de César et Tinguely n'a rien d'écologique au sens strict. Il consiste à signifier que toute substance peut faire art. Ni Spoerri, ni Arman, n'ont vocation à viser la préservation de la planète.

---

7 Jean Dubuffet, *L'homme commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, 1973.

8 Anne Malherbe, *Le déchet, dans Les Métamorphoses du déchet, sous la direction de Martine Tabeaud et Grégory Hamez*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2000, p. 23

9 Nicolas Bourriaud, *L'Exforme*, Paris, PUF/ Humensis, 2017, p.121 .

5) Arman*, Rouages de montres,* 1961

Ils utilisent plus qu'ils ne dénoncent la société de consommation.

Grâce à la maîtrise d'une nouvelle résine polyester, Arman réalise une série dite « poubelles organiques ». La poubelle de la nouvelle société de consommation des années 1980 contient beaucoup de bouteilles en plastique, en verre, d'emballages en carton ou en aluminium avec des publicités imprimées de couleurs très violentes, tout ce que l'on jette et qu'on ne répare pas.

Il confronte le jugement esthétique du public avec le spectacle de vraies poubelles de déchets domestiques, y compris des restes organiques en décomposition. La « poubelle organique » est la photographie de l'empreinte de l'anthropocène, dans la phase extrême de la société de consommation. Arman exhibe ce que la société s'évertue à cacher des regards, dans des conteneurs, ou des décharges éloignées des regards.

Le déchet trace et mémoire, résilience.

Chaque artiste engagé dans la lutte contre les excès de nos sociétés, témoigne à sa façon d'un monde qui jette, gâche ou exploite ses richesses sans discernement.

Les déchets alimentaires accumulés, les poubelles ou les contenants abandonnés, photographiés par Bernard Troude, nous mettent face à une vision d'un état de notre société, et nous replace dans notre responsabilité de consommateur. La volonté des hommes d'inscrire leurs marques,

même par des matériaux indésirables nous questionne sur leurs préoccupations et notamment celle de leur survie.

6) B. Troude*, Avant le potage,*2014

Des rebuts, des vêtements usagés, objets d'enfance, photos anciennes …. que notre société de consommation recale, ont été accumulés par Christian Boltanski dans des mises en scène mémorielles. Il consacre son œuvre à rassembler des traces. Ces témoins des mémoires anonymes, conjurent l'oubli d'une vie, d'une intimité, d'une époque, d'une société. L'art, en revitalisant des rebuts, « *lutterait contre la mort et l'effacement* ».[10] Remonter le cours du temps, particulièrement celui de la Shoah, est transcendé dans des installations où la dramaturgie est patente.

7) C. Boltanski*, Vitrine de référence,*
1971, Centre Pompidou

10 François Dagognet, *Des détritus, des déchets, de l'abject : une philosophie écologique*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 1998, p. 73

La réutilisation de déchets ou d’objets usagés, les références aux souvenirs, peuvent s’engager dans des perspectives différentes selon la sensibilité des artistes.

Nous avons vu que Boltanski considère les rebuts comme traces de l’Histoire et de la mémoire à faire perdurer. Anselm Kiefer, introduit des déchets, des matériaux de ruines... dans ses tableaux monumentaux et ses installations, puisant dans la catastrophe et les destructions du nazisme pendant la seconde guerre mondiale. Kiefer est obsédé par son identité allemande dans son rapport à l'histoire et attribue aux marques du désastre ravivées dans une nouvelle vie, un pouvoir cathartique.

8) A. Kiefer*, Daphné,* Centre Pompidou, 2015

Au Japon, le Kintsugi, né d'une philosophie prenant en compte le passé de l'objet, son histoire et les accidents éventuels qu'il a pu connaître, développe un art où la casse d'une céramique ne signifie plus sa fin ou sa mise au rebut, mais un renouveau, le début d'un autre cycle et une continuité dans son utilisation. Il ne s'agit donc pas de cacher les réparations, mais de mettre celles-ci en valeur dans un souci de régénération et de renaissance.Suite aux nombreuses catastrophes naturelles ou causées par les hommes, comme les bombes nucléaires larguées sur les villes de Nagasaki et Hiroshima en 1945, ou plusrécemment le séisme et la catastrophe nucléaire de Fukushima

en 2011, l'art de cette résilience artistique perdure à l'époque contemporaine.

9) kintsugi, (photo wikipedia)

Déchets-nature versus déchets technologiques : réunir les contraires

Pour ce qui me concerne, je recherche la mise en relation de matériaux végétaux glanés et de déchets manufacturés récupérés : câbles électriques, fils de couleur, câbles optiques, bouteilles en plastique transparent, tubes et bouchons...la mise en confrontation des 2 matériaux réinstallés dans des petites constructions, des volumes.

Cette récente période de travail où se lient des éléments naturels et des câbles électriques ou technologiques, des plastiques..., veut réconcilier ces deux matériaux opposés. Les écorces sont depuis toujours recyclé s quand elles se détachent ou quand l'arbre est mort et tombe à terre. Les trous de vers, par où les câbles de plastique passent, le montre déjà. Les fils plastiques ou métalliques, les bouteilles en plastique ne le sont pas.! Après leur "vie" les premiers sont toujours vivants en se transformant d'écorce en terreau, les seconds seront soit enterrés soit incinérés. Par mon intervention, je contredis ce cycle habituel en empêchant les végétaux de retourner à la terre et en permettant aux câbles d'être recyclés. L'objet technique inventé, fabriqué, transformé,

produit en grande quantité est aliéné à une autre utilisation, une autre fonction.

10) ***Écorce, sac poubelle, 2015***

Par mon intervention, je lui donne une existence et une signification.

Déchet et action environnementale

> « Plus qu'une substance, le plastique est l'idée même de sa transformation infinie, il est, comme son nom vulgaire l'indique, l'ubiquité rendue visible; et c'est en cela qu'il est une matière miraculeuse : le miracle est toujours une conversion brute de la nature. Le plastique reste tout imprégné de cet étonnement : il est moins objet de trace que de mouvement. »[11]

Dans son projet «Plastic animals », le street artist Artur Bordalo, dit Bordalo Segundo, redonne vie à nos déchets issus de notre gaspillage qui encombrent les villes, dans d'immenses sculptures d'animaux très colorées, plaquées sur les murs des rues. L'artiste dénonce en même temps la pollution et l'extinction des animaux. Le spectateur, qui, s'approchant découvre les matériaux récupérés utilisés dans leur forme la plus brute, est saisi par le contraste entre ceux-ci et l'animal réalisé.

L'artiste signifie combien la pollution créée par ces matériaux risque de faire disparaître de la planète l'animal représenté.

11 Roland Barthes, *Mythologies*, Paris,Seuil, 1957, p.171.

« J'appartiens à une société extrêmement consumériste, matérialiste et avide » écrit- il.

11) Bordalo Segundo, *Half lion copy,* Galerie Mathgoth, 2019

L'importance de la production industrielle entraîne une surproduction de résidus. Ces matériaux en fin de vie sont pour Bordalo Segundo, source de richesse créatrice.

> « Un véritable art du recyclage, porteur cette fois de finalités écologiques, éclos de la non-destruction et du non-gaspillage en employant le déchet ou la chose ayant déjà servi, et ce, cette fois, dans une perspective écologiquement démonstrative.»[12]

Ce « déchet », objet d'exclusion, retrouve un rôle dans la société. L'explosion de la quantité des déchets électroniques, des hyper déchets créent de nouvelles problématiques de gestion et des impacts dont on a encore du mal à appréhender les effets.

12 Paul Ardenne, *Un art écologique, Création plasticienne et anthropocène*, Collection La Muette, Éditions Le Bord de l'Eau, Lormont, 2018 ,p. 67

De l’invisible au visible

Comment extérioriser la vision interne, la matérialiser dans une œuvre plastique, perceptible aux yeux de tous ? Les compositions abstraites qui frisent quelquefois la figuration y parviennent. Elles offrent d’avantage la libération des énergies inconscientes, que celles libérées par les images même.

Chaque artiste a une prédilection pour des matériaux. Grâce à une mise en relief, ceux-ci deviendront signifiants. Sans cette mise en valeur, ils auraient été ignorés par certains regards, car ils seraient restés pour eux « invisibles ».

Dans son œuvre « Essere fiume », (Être fleuve), Penone intègre dans sa reproduction à l'identique d’un galet, l’essence du travail de sculpture d’un fleuve montagnard avec des outils humains. Ici, l’action imperceptible du temps sur la nature offre le modèle de l’œuvre. Par la taille de la pierre, il incarne le long travail d’érosion de la force de l’eau. Il s’identifie au processus lent du fleuve. En s’effaçant, il banalise ainsi son propre travail.

12) G. Penone, « *Essere fiume* », pierre naturelle et pierre taillée, 1981, Centre Pompidou,

Je recherche moi-même le geste minimal, la banalisation de mes entreprises. Mon travail n'est pas un combat militant ou un manifeste

engagé envers la cause écologique, que je défends par ailleurs. C'est plutôt un constat artistique de mon mode de pensée et de vie personnelle, fruit de mon éducation et de mes convictions.

Par exemple, depuis une quinzaine d'années je plante des roses trémières autour des arbres et sur de longues bandes de terre épargnées du revêtement goudronné des trottoirs. C'est davantage un geste poétique qu'artistique ou écologique, pour moi. C'est du jardinage urbain qui peut adoucir le trajet des passants ou des cyclistes. Cela relève plutôt du geste citoyen prônant qu'on ne doit pas priver l'homme de la nature, aussi minime sa représentation soit elle. J'aime l'anonymat de cette action appartenant au registre du culturel lié à notre environnement.

Entre 1999 et 2006, « les needs » de Didier Courbot se constituent de petits gestes simples et dérisoires dans les villes, qu'il appelle des «actions publiques pour des espaces publics ». Il s'intéresse à l'espace public et partagé de façon intime et soucieuse de l'environnement, au-delà de sa seule dimension physique. Entièrement désintéressées et discrètes, ses interventions laissent une empreinte presque invisible qui parvient pourtant à modifier la perception que nous avons de ces lieux. Il fleurit un carré laissé libre dans le bitume à Rome, remplace une latte d'un banc public à Prague…

Jean Giono écrit en 1953 « L'Homme qui plantait des arbres »,[13] parabole écologique où un berger, mettait en pratique ses convictions. Par ses gestes individuels et anonymes, la réintroduction d'arbres faisait revivre sa région.

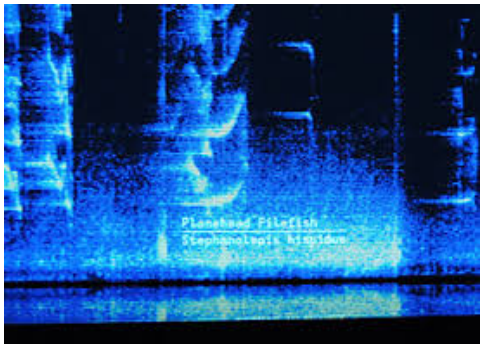
Dans le film « Les Glaneurs et la glaneuse » (2000), Agnès Varda porte un regard attentif sur les glaneurs en marge de la société ou non, les écartés par les accidents de la vie, ou ceux, qui par choix d'une existence dont l'éthique bannit la surconsommation, glanent à la campagne ou en ville. Elle filme les aliments mis au rebut de la consommation de pays riches. En s'approchant d'une pomme de terre déclassée, parce que nn conforme au modèle en usage, ou d'une fissure

13 Cf Jean GIONO, *L'Homme qui plantait les arbres,* 1953, Paris, Gallimard, 1989

dans un mur au graphisme singulier, elle sait y déceler la beauté invisible à l'œil non averti.

R. Depardon filme les personnes oubliées de la société : à la campagne, en dehors du temps et du soi disant progrès apporté par la modernité. Les films « Profils paysans », documentaires de Raymond Depardon et Claudine Nougaret, saisissent l'authenticité des paysans comme on le voit rarement au cinéma. Filmés durant dix ans, ces paysans de moyenne montagne disparaîtront sous l'effet des mutations économiques.

L'évolution des sons de la nature, matériaux difficilement perceptibles, sont racontés par la restitution de leurs bruits choisis parmi les 4500 heures d'enregistrements sonores de Bernie Krause, naturaliste et docteur en bioacoustique. Une installation vidéo immersive présentée à la Fondation Cartier, nous fait méditer sur la disparition d'espèces végétales et animales, sur un demi siècle. La moitié de ces sons ont disparu, les animaux ayant été chassés par l'augmentation de la présence humaine



13) B. Krause, *Le grand Orchestre des Animaux*, 2016

Matériologie et création

Nicolas Bourriaud se penche sur l'anthropocène, cette ère nouvelle produisant une empreinte spécifique dans les couches géologiques du

globe, sous forme des déchets que nous surproduisons. Il s'intéresse à la relation que l'art entretient avec leurs différentes réutilisations, celle de l'art qui transforme les déchets en œuvres d'art et en de nouveaux déchets.[14] Ce « déchet », forme prise dans une procédure d'exclusion, prend à nouveau un pouvoir. Il devient la matière première, singulière et particulière. Nous allons le prendre en considération dans la démarche de plusieurs artistes.

Joseph Beuys choisit des matériaux usagés, comme de la graisse industrielle, matériau éloigné des pratiques artistiques, pour ses supports et ses médiums. Mélangée aux pigments elle est anoblie par l'action artistique

Gabriel Orozco utilise les formes industrielles qu'il découvre dans la rue ou dans la nature, comme autant de sculptures opposant nature et culture, dans deux axes qui se superposent sans cesse : l'informatique et l'archaïque. Du fossile animal jusqu'aux matériaux issus de démolitions, en passant par la pierre ou la branche d'arbre, les déchets industriels et même les peluches de sèche-linge, la quasi-totalité de ses œuvres provient d'un panel étendu de rebuts. Dans son œuvre, l'être humain ne figure que par ses empreintes ou les indices de son retrait.

14) G. Orozco, *Mesas de trabajo*, 1990-2000, Centre Pompidou

14 Nicolas Bourriaud, *L'Exforme*, Paris, PUF/ Humensis, 2017, p. 136

Le travail de Lionel Sabatté s'articule autour des transformations de la matière que le passage du temps provoque. « La meute » ensemble figuratif de loups est réalisée à partir de moutons de poussière ramassée dans le métro. La perception de la poussière, matière volatile, insaisissable, référence hyperbolique de la saleté, influence notre considération sur l'assemblage des particules humaines et para-humaines métamorphosés dans l'objet figuratif élaboré par L. Sabatté.

15) L. Sabatté , " *La Meute",*
FIAC 2011

Chaque pratique artistique est propre à un individu, sa personnalité, son histoire, elle-même située dans une certaine société, une certaine culture et une certaine époque.

Relation déchets végétaux - déchets industriels

> « l'art du déchet englobe à la fois une forme actuelle et un devenir. »[15]

En ce qui me concerne, je recherche la mise en relation de matériaux végétaux glanés, écorces, feuilles d'arbre, et de déchets manufacturés récupérés : câbles électriques, fils de couleur, fibres optiques, bouteilles

15 Bernard Troude, *Les déchets dans l'art contemporain*, thèse n° 58885, Villeneuve d'Ascq, Diffusion ANRT, 2008, p. 25

en plastique transparent, tubes et bouchons, Cds… La confrontation des 2 matériaux de constitution différentes crée un choc visuel inattendu dans des artefacts, malgré la petite taille de la plupart des assemblages.

Pour mes sculptures, je choisis des matériaux naturels trouvés ou récupérés. Les faire passer de rebut au statut d'œuvre digne de regard, les magnifier, les remettre dans la civilisation ; c'est l'intention de mes travaux réalisés à partir d'écorces perforées ou de papiers traversés par des trous d'insectes. L'écorce est un matériau à la fois unique et remplaçable, durable et éphémère. Elle me permet de façonner des volumes entre sculpture et installation précaire, jusqu'au jour où cette matière première devenant rare, sera considérée comme trop précieuse.

L'artiste brésilien Franz Krajcberg dénonçait la déforestation en utilisant les arbres calcinés de l'Amazonie dans ses sculptures. Et l'Amazonie brûle toujours… La source des végétaux n'est pas inépuisable.

Plusieurs facteurs me poussent à exploiter ce matériau graphique : « l'écorce », à l'esthétique riche : ses lignes en creux ou en relief, ses cicatrices ou ses rides, ses stries, ses sillons plus ou moins rectilignes, ses teintes, ses variations, ses textures. L'écorce est un paysage, un monde en soi, le témoin d'une vie. Elle me touche à la fois par sa longévité, comparée à l'échelle humaine, par sa jeunesse dans sa vie d'arbre, ou pour sa future utilisation en menuiserie, charpente, sculpture.… *« L'écorce est irrégulière, discontinue, accidentée. Elle dit l'impureté, la contingence, la variété, l'exubérance, la relation de toute chose ».*[16]

Dérision du face à face

Ces artefacts, où je lie des éléments naturels et des câbles électriques ou technologiques, des plastiques..., veulent rapprocher deux univers. Dans la forêt, après leur «première vie » d'enveloppe de l'arbre, les écorces restent toujours vivantes en se transformant en terreau. Vers

16 Georges Didi-Huberman, *Écorces*, Paris, les éditions de Minuit, 2011, p. 68

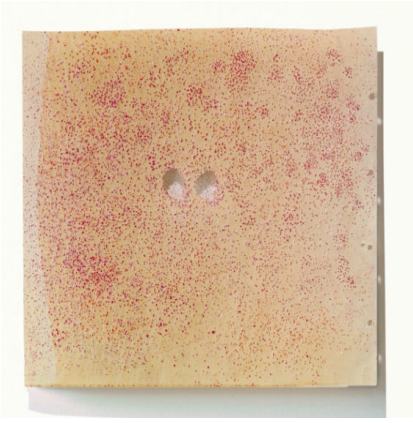
ou insectes, larves, champignons et micro organismes s'emploieront à leur métamorphose. Les câbles technologiques, fils plastiques ou métalliques, bouteilles en plastique, issus de la fabrication industrielle seront pour la majorité, soit enterrés soit incinérés. L'objet technique, inventé pour un but précis, dans une matière transformée chimiquement, produit et cloné en grande quantité, est aliéné à une utilisation déterminée, à une fonction, et pour une durée de vie déterminée.

Il y a de la dérision à forcer ces deux univers étrangers, le végétal et l'objet industriel à se rencontrer.

Trous, insectes, et autres contributeurs

Je travaille sur des végétaux déjà percés de trous, de galeries, de passages. Les écorces que je choisis doivent en posséder, comme des pores, par lesquels je fais passer des fils ou des fibres optiques. Les trous sont les métaphores du passage de la vie à la mort, de la mort à la renaissance des végétaux, de l'intériorité à la libération des pensées sombres et mélancoliques. Ce sont des tunnels où des rituels initiatiques engendrent de futures voies.

Dominique De Beir pratique des perforations dans des matières « pauvres » telles que le papier, le polystyrène ou le carton. Les points créés par piquage rappellent la technique du poncif. Ici ils ne sont pas utilisés pour des transferts, ils sont comme une écriture aléatoire, comme une percée frénétique qui maltraite le medium.



16) Dominique de Beir, *Face n° 5*, 2008, cire et perforations sur papier, 40 x 60 cm, © ADGAP, Paris

Le geste répétitif minimal fait naître des marques à la surface des supports et en débusque l'épaisseur. L'artiste se frotte physiquement avec le support. Il lui importe avant tout de rendre perceptible le geste, geste qui fragilise le support autant qu'il le révèle.

Travailler à partir de formes choisies, mais souvent non créées de mes mains, fait partie du protocole inhérent à mes projets. Trois procédés de travail se succèdent depuis quelques années, à partir de matériaux contenant de la cellulose : les papiers, les écorces, le carton des packs parallélépipédiques alimentaires (packs de boisson…).

17) **Écorce, épingles,** 2016

Mon intervention sur ces 3 supports a ceci en commun : je ne les utilise qu'après la participation active d'organismes vivants qui y ont créés des trous ou des galeries. Je m'interroge sur le besoin que j'ai d'intervenir physiquement le moins possible dans mes créations, et pour cela, de les faire « préparer » par de minuscules animaux spécifiques. La réalisation d'un volume à partir de bandes de papier calque déchirées, percées de trous par ces minuscules mangeurs de papier, a été le déclencheur de créations en 3 dimensions. Je m'attarderai sur cette innovation car elle s'est révélée déterminante.

18) **papiers de soie, rhodoïd,** 2015

Je donne des matériaux contenant de la cellulose à grignoter à des insectes ou des lombrics « domestiques ». Ce sont eux qui les transforment en matière première et créent ces percées.

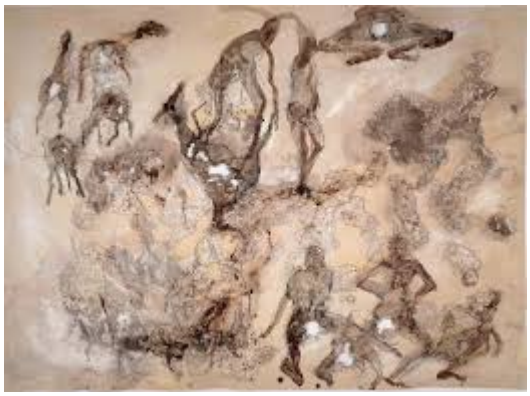
Je mets en scène des papiers calques dans des structures en volume. La fonction reproductive du calque est annihilée au profit de sa fonction illustrative.

Dominique De Beir ajoure des matières translucides. La transparence d'un calque est renforcée dans un écran semi-opaque qui arrête l'œil autant qu'il l'invite à chercher au-delà. Pourrissement de la société

Les papiers que je privilégie, et certains contenants plastiques, doivent, eux, être transparents ou translucides. Pas de recto ni de verso, il est nécessaire à mes yeux que la lumière les traverse. Elle affine la sensation de légèreté des calques, installe de délicats camaïeux de blancs. Une cosmologie naît de ces percements.

De nombreuses œuvres anciennes sur papiers de mauvaise qualité, contenant trop de produits acides, ou vieillissant dans de mauvaises conditions sont perforées par des insectes, M. Barceló, lui, peint sur des

feuilles trouées par les termites. Il exploite les détériorations : les trous deviennent des sexes….



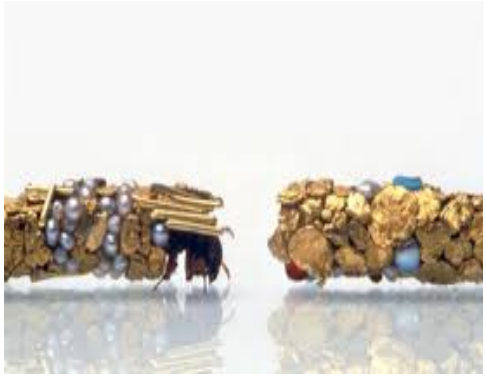
19) Miquel Barceló, Dessin de termites, 1994, ADAGP

La participation d'insectes à la confection de la matière première est une voie que des artistes utilisent, sollicitant les capacités des insectes ou les traces de leur passage. Nous verrons qu'un autre artiste Tomas Saraceno, met en scène des toiles de plusieurs espèces d'araignées. Quant aux deux artistes J. Durham et H. Duprat, ils ont pratiqué la réutilisation ou le détournement : utilisation de bois qui ont traversé l'Histoire pour l'un, et de matériaux de joaillerie créés par des insectes pour l'autre.

Jimmie Durham est imprégné de la culture animiste Cherokee. En 2007, dans l'œuvre « Labyrinth », il a débité en planches un hêtre déraciné d'un parc de Strasbourg. A la coupe, des trous de balles perdues pendant la seconde guerre mondiale ont été révélées. Des vers et des insectes y avaient creusé des galeries. J. Durham construit une fiction retro-futuriste où des éléments de la technologie informatique permettent à l'arbre de parler avec la voix de l'insecte installé dans son tronc. Au travers de figurines de style primitif et de composants d'ordinateur, il amplifie la violence de l'acte originel.

20) J.Durham, *Labyrinth elements,* 2007, Musée d'Anvers

Hubert Duprat, détourne le travail d'architecte des larves aquatiques d'un insecte, le trichoptère. Habituellement ceux-ci bâtissent leur habitat en un fourreau d'environ deux centimètres de long, en secrétant un ciment pour coller les débris qu'ils récoltent à cet effet dans les sédiments des rivières. H. Duprat a l'idée dans les années 1980 de leur donner des particules de feuilles d'or, et de minuscules pierres précieuses que les larves agglomèrent en fins cylindres surprenants. Ces « bijoux » uniques possèdent une grande poésie. A l'inverse des pratiques qui réutilisent des matériaux pauvres et usagés, celle de Duprat en prend le contre pied par l'introduction de matière première ayant au départ une précieuse valeur marchande. Cela renvoie au questionnement sur la valeur de l'art. Nous assistons au spectacle des trichoptères se déplaçant dans un aquarium. Nous sommes à la fois dans le domaine scientifique et celui de la joaillerie.



21) H. Duprat, *Trichoptères*, 1993, ADAGP, Paris

Les « ouvriers » auxquels j'ai recours, les lombrics, les lépismes, travaillent dans l'ombre. On ne peut pas imaginer comment ont été fait ces trous ou ces passages dans les papiers.

Confrontations dialectiques

22) **Écorces, plastique ,** 2016

Depuis que je travaille en volume, je fais usage de diverses écorces d'arbres ramassées, les unes cousues de fils de couleur, traversées de câbles électriques ou de fibres optiques, et les autres, minces écorces de bouleau à papier (Betula papyrifera Marshall), qui se détachent toutes seules du tronc, comme des peaux, que je roule sur elles-mêmes avant de les assembler.

Je rapproche des déchets organiques et des déchets technologiques de la communication contemporaine. Les éléments technologiques envoient des messages à travers des écorces-peaux : s'éloigner de la société de consommation, prendre en considération le passage du temps, reconsidérer le concept de nature.

L'art et le monde sont liés. C'est un concept de l'Arte Povera. L'arbre, figure majeure de l'œuvre de Penone, entoure l'artiste depuis son enfance. Il s'enthousiasme de la nature, des saisons. L'émerveillement dans la matière est une condition pour faire une œuvre qui provoquera le même sentiment chez autrui.

Ce n'est pas l'énergie vitale, comme dans les interventions touchant à la croissance de l'arbre de G. Penone qui me motivent, mais le rapport dialectique entre nature et culture. Alors que Penone considère la nature en devenir et intervient souvent sur place, j'interviens après extraction du lieu de récolte d'éléments qui ont eu des passés différents. Je propose une mise en regard, la création d'une histoire les reliant.

Ce n'est pas non plus le rapport qu'entretient Michel Blazy avec le travail du temps sur la matière vivante qui, au fur et à mesure, se décompose chimiquement conditionnant sa transformation visuelle et odorante.

L'économie de matériaux employés comme celle de l'Arte Povera est une composante de mon action artistique. Forêt, décharge, poubelle sont des lieux que le spectateur a aussi pu croiser et ressentir des émotions variées à leur contact.

23) **Écorces, kevlar, fibres optiques,** 2016

Les déchets que je collecte sont des éléments faciles à trouver parce que souvent abandonnés en ville et d'existence courante dans la nature. Nous vivons entourés par eux. Ce sont sont des matériaux sans valeur marchande.

Il s'agit pour moi, d'associer deux éléments qui n'ont pas de qualité esthétique intrinsèque dans un langage artistique symbolique. Au temps long de la formation de l'écorce dont la durée de vie dépasse celle de l'homme, s'oppose le temps court de la fabrication de la fibre optique. Écorce et fibre optique, métonymies de la nature et de la fabrication industrielle, sont réunies par mon intervention dans une confrontation dialectique interrogeant deux volumes hétérogènes. Traités comme des oxymores, ils cohabitent avec un passage comme lieu de rencontre, de frottement, d'aiguillage. Deux effets graphiques différents, deux rythmes différents s'interpénètrent : celui des stries de l'écorce et les lignes courbes en faisceau des câbles, celui du brun du bois et celui des couleurs

artificielles, le neutre contre le clinquant, la masse compacte face à la légèreté des fibres.

Pour les travaux utilisant le papier ajouré par les lépismes, je dois, avant de réaliser une sculpture, placer des papiers calques sous les

24) Figure 1***: " Au bois dormant ", écorce, fils, feuille cartonnée "*** 2014

meubles où des insectes, « les poissons d'argent », les grignotent. Je vérifie régulièrement l'avancement du travail de « mes ouvriers ». Je tourne régulièrement les calques pour présenter un autre bord, je les pose à plat pour que la surface ajourée soit plus importante. En faisant des trous et des petits chemins plus ou moins translucides, les insectes créent dans le papier des zones aux variations subtiles. Le calque né pour le report d'un dessin, est ici utilisé simultanément dans son recto et dans son verso. Quant aux passages créés par mes insectes ils sont devenus des voies de communication.

Figure 2: " ***Au bois dormant***", (détail)

Le travail artistique avec les packs de lait, s'origine de la mise d'une feuille cartonnée dans mon compost ménager. Une empreinte de fanes de carotte sur une feuille cartonnée dans mon bac de compostage a donné naissance à une création.

Le compostage c'est transformer des biodéchets, consommés par des micro-organismes aérobies, bactéries et champignons, en un produit proche du terreau, ressource précieuse pour l'agriculture et le jardinage. Ce sont les vers de terre, « intestins de la terre », selon Aristote, qui transforment les terrains riches en matière organique, en consommant chaque jour 20 à 30 fois leur volume de terre.

J'ai réitéré l'expérience de la trace de fane de carotte, sans succès, sans l'empreinte escomptée. La sérendipité n'a opéré qu'une seule fois en ma faveur, mais a entraîné une autre forme de création.

25) Figure1, Packs de boisson, détail

Puisque les lombrics mangent le carton brut, pourquoi ne pas leur offrir des packs de lait que j'ai dénudés de leur surface imprimée pour qu'ils inventent des paysages sur la partie en carton « comestible » ? En mangeant la partie cartonnée, ils vont révéler le revêtement aluminium argenté qui est dessous, dont j'aime la brillance et le contraste avec le carton. Il faut surveiller l'avancée du découvrement et l'interrompre en temps voulu. Chaque emballage est prêt après 3 à 4 mois. Le temps fait son œuvre.

Le tâtonnement a fait évoluer mon travail préparatoire. Sur certains packs, j'ai délimité des zones dénudées du revêtement extérieur, en agençant des lignes et des espaces définis.

La récupération et le réemploi d'emballages sont *« porteurs d'une épaisseur signifiante des palimpsestes »*[17].

L'installation finale des packs, comme un patchwork, valorise à la fois la différence de chaque rectangle et l'ensemble. A nouveau, la couleur et les lignes rappellent l'écorce. Les matières, le brillant, les bruns, varient d'un

17 Baptiste Monsaingeon, *Homo detritus : critique de la société du déchet*, Paris, Seuil, 2017, p.243.

25), Figure2, **Packs de boisson, vestiaire métallique, (1è étape),** 2019

pack à l'autre et brisent une éventuelle monotonie. Chaque partie est aussi signifiante que le tout.

II, DEUIL, PASSAGES

1) Deuil

Rationalité et irrationalité

« Il faut longtemps pour que resurgisse à la lumière ce qui a été effacé. Des traces subsistent dans les registres et l'on ignore où ils sont cachés et quels gardiens veillent sur eux et si ces gardiens consentiront à vous les montrer ou peut-être ont ils oublié tout simplement que ces registres existaient. Il suffit d'un peu de patience.»[18]

18 Patrick MODIANO, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1997, p.15.

L'origine des œuvres d'art liées à la mort dans leur conception ou leur objet interroge les moyens qu'a trouvés l'homme pour conjurer la mort de l'être aimé disparu, en maintenir l'image présente, en immortaliser le souvenir et transcender la souffrance éprouvée.

La confrontation avec la mort subite d'un proche a entraîné, à mon insu, une voie nouvelle à mon travail artistique. Ce deuil, expérience fondatrice, m'a permis de prendre conscience d'un effondrement personnel, de retrouver du sens à travers une métamorphose, à travers de nouveaux chemins.

La catastrophe intime de la mort ou la maladie nous offre la possibilité inattendue de nous recontacter à nous même et de remettre en question nos certitudes et nos croyances.

Dans le constat de ce qu'on a perdu, le deuil est mortifère pour certains, et pour d'autres, le disparu est accueilli comme inducteur d'une nouvelle vitalité.

Dans mon état d'endeuillée j'ai été l'auteur d'une injonction à ce que des tiers, (et quels tiers : des insectes !) intercèdent en ma faveur dans le monde des morts.

Même si leur intervention était pour moi logiquement impossible après réflexion, j'étais sur le moment persuadée du pouvoir de ces amis nocturnes.

La recherche de Vinciane Despret a été éclairante sur cette aventure que je n'aurais jamais soupçonné me concerner, ainsi que sur l'élan créatif qui en a découlé.

Je pensais que la rationalité gouvernait mes pensées et mes actes.

L'intrusion dans mon esprit d'une pensée magique pour me mettre en contact avec la personne disparue ne m'a pas étonnée quand elle m'a envahie. C'était moi, et moi seule qui avait la faculté d'établir, par voie indirecte, un contact avec l'au-delà.

26) **Écorces, clés,** 2016

J’ai chargé des insectes, les lépismes (ou poissons d'argent) que je tuais, d'être dans la mort, les messagers de mon chagrin auprès de la personne décédée avec laquelle je ne pouvais plus communiquer dans le monde des vivants. Cette attitude fugace et incontrôlée ne m'a pas parue étrange sur le moment. J'étais dans la certitude de ce pouvoir que je m'accordais, et dont j'investissais les insectes missionnés.

Il m'a fallu plusieurs années et un travail artistique lié à cette relation, pour prendre conscience de cet étrange épisode. Les morts nous travaillent sans que nous en soyons forcément conscients. Est-ce cela le « travail de deuil » ? Ce serait avec le concours du temps les transformations que les morts nous enjoignent à inventer pour rendre leur absence supportable.

Incontrôlée, cette expérience : contient à la fois sa source et son produit : on n'est plus dans un rapport au réel quotidien. Être présent à un autre qui n'est plus là, est une énigme.

La description de l'événement vécu intensément se raconte comme une histoire, histoire de quelque chose de passé, mais surtout histoire qui fait que quelque chose se passe. Elle entraîne un comportement, une prise de décision, proposés par le mort. Cette histoire garde le mort vivant, insiste

à la reprise de cette histoire, de ce vécu particulier. Elle re-suscite des vacillements grâce auxquels on revit, on revivifie l'histoire, en réactivant les ébranlements. L'histoire crée. Elle est sensible, et elle touche... elle métamorphose. Et surtout cette histoire est une expérience. *« La vie ne semblait digne d'être vécue que là où le seuil entre veille et sommeil était en chacun creusé comme par le flux et le reflux d'un énorme flot d'images. »*[19]

Les morts sont bienveillants, ils soutiennent, consolent, encouragent. Dans mon cas, ces événements se passaient toujours de nuit, donc dans un état proche du sommeil et de la mi-conscience. La déstabilisation et la fragilité liées au deuil peuvent aider à la compréhension de ce qui m'est arrivé, même pour un auditeur dubitatif. J'ai été moi-même ce témoin incrédule de ma participation à ces manifestations étranges. [20]

Tuer des insectes en les écrasant du pied, les enjoignant de faire pour moi le chemin dans le monde des morts ne m'a pas paru sur le moment un acte de déraison, mais un acte incontournable et nécessaire. Il s'est imposé à moi avec force et détermination. D'où venait cette volonté impérieuse qui m'a fait basculer dans l'irrationnel ?

Pensée magique

Dans un documentaire sur l'ethnopsychiatre Tobie Nathan[21], un homme sacrifie rituellement un poulet à l'occasion d'une cérémonie africaine. J'ai compris alors que la croyance de cet homme était analogue à celle qui m'avait poussée à tuer les insectes pour qu'ils intercèdent en ma faveur auprès du destinataire mort. Étais-je moi aussi capable d'actes magiques, comme l'est un sorcier ou un chamane ?

---

19 Walter Benjamin, *« Le Surréalisme », Œuvres,* op. cit., II, pp. 113-134, cit. p. 115.

20 Vinciane Despret, *Au bonheur des morts*, Paris, La Découverte, 2015, p.35

21 Tobie Nathan L'Ethnopsychiatrie, documentaire, Paris, Gallimard, 2005

La pensée magique est une pensée qui aurait le pouvoir, soit de réaliser l'accomplissement de désirs ou d'événements ou la résolution de problèmes, soit leur empêchement, ceci seulement par la force de la pensée et de la croyance en son efficience.

La rationalité, la preuve matérielle ou scientifique en sont exclues. Dans des ontologies différentes comme celles des animistes, les hommes communiquent et anthropomorphisent la nature autour d'eux. Cette continuité entre l'homme et la nature dans ce système de pensée, pourrait bien nous inspirer, nous occidentaux, qui avons au contraire opéré ce grand partage entraînant tous les dégâts écologiques de la faune et de la flore que nous perpétuons.

27) Joseca, (artiste Yanomami), feutre sur papier, 2019

La communication est possible entre humains et non humains, par exemple dans les rêves, parce que même si l'apparence est différente, l'intériorité des êtres y est semblable.

Les vivants et les morts ont place dans le monde animiste africain, les ancêtres font toujours partie de la société et sont des intermédiaires privilégiés pour correspondre avec les morts. Le sacré dans l'animisme est accessible aux sorciers, intermédiaires spirituels entre la terre et l'invisible. Ils sont investis du pouvoir d'intercéder auprès des esprits.

Chacun peut aussi créer des liens avec l'invisible par l'intermédiaire de gris-gris. Chez les Yorubas, le sacrifice d'une volaille assure un bon « voyage » au défunt. A l'occasion de failles que sont les maladies, les angoisses, les deuils,... moments entre le monde des esprits et le monde des humains, un entre deux de ces univers s'entrouvre, permet de le découvrir et de construire par des rituels de nouvelles des modalités de fabrication de concepts. La connaissance conceptuelle n'est pas toujours accessible, et il est plus efficace de penser les choses à partir des esprits, du pouvoir d'intercéder auprès des esprits.

Je repense aux images du sacrifice vues dans le film sur Tobie Nathan, et à la similitude de ma conduite avec les lépismes. En tuant les insectes que je rencontrais quand je me levais la nuit, je prends conscience que l'intention de ce « sacrifice » était proche de celui du prêtre qui immole un animal afin d'attirer les bonnes grâces d'un mort. Je donnais des pouvoirs surhumains à des non-humains.

Quand j'ai mesuré la dimension spirituelle de mon acte, j'ai eu peur de la force avec laquelle j'avais cherché à avoir un pouvoir dans le monde des morts.

J'ai aussi pensé que j'avais vécu un accès de déréalité, ce qui m'invite à approfondir la facette inconsciente liée à un deuil.

Approche psychanalytique

De l'acceptation « normale » de la mort aux différentes manifestations, la psychologue M-F. Bacqué énumère plusieurs types de dépressions ayant des manifestations immédiates ou différées, physiques et psychologiques.

Pour Freud le deuil et la mélancolie se distinguent l'un de l'autre par le fait que la perte ne concerne pas seulement l'objet perdu mais aussi ce que le sujet a perdu avec le défunt. Le deuil mélancolique a une répercussion narcissique.

Marie Frédérique Bacqué décrit les phases que la personne qui reçoit l'annonce du décès d'un être aimé vit pour accepter cette nouvelle. Elle refuse d'abord de croire en l'événement.

Elle le réalise dans son vécu et son psychisme lors des funérailles et des rites sociaux ou religieux. Bien qu'ils soient moins démonstratifs maintenant qu'aux siècles précédents, ils matérialisent le passage de vie à trépas.

Puis une transformation intérieure s'opère. L'endeuillé passe de l'incrédulité à la reconnaissance de la vérité, réalise la séparation, son irréversibilité. Du jour au lendemain ce qu'il vivait au présent doit s'énoncer au passé. Après le choc, il vit dans un état dépressif, avec d'éventuelles pertes de sommeil, de mémoire, de concentration. Il oscille entre désintérêt pour le monde extérieur et regain d'énergie. Le soutien de l'entourage et les rites sont précieux pour faire face à la solitude.

Le temps de recueillement puis de détachement, est vécu pour chacun différemment dans sa durée et son intensité. Quand la douleur immense se mue en tristesse passagère, la réalité de la perte est intégrée. Il faut supporter l'absence et le manque, accepter les dates anniversaires. Il faut faire face aux souvenirs et aux émotions qu'ils soulèvent. L'idée de la vie, de sa fin inéluctable évoluent et transforment la conception de l'endeuillé. Il peut aborder l'existence avec de nouveaux projets affectifs, se tourner à nouveau vers le monde. Une activité ou un travail sont sources bénéfiques de mise à distance du sentiment de perte.

Deuil et mélancolie

Ces étapes ne se déroulent pas toujours ainsi. Quelquefois l'endeuillé se culpabilise de la disparition, se dévalue, s'apitoie sur lui, pense à la perte de soi, s'enferme dans son chagrin avec des idées morbides. Le deuil devient pathologique. La mélancolie est une de ces manifestations.
J'ai vécu cette épreuve de déconnexion avec le réel.

Dans l'essai « Deuil et mélancolie », Freud analyse la réaction du patient endeuillé. La perte d'objet est soustraite à sa conscience. Il ne sait pas ce qu'il a perdu en la personne disparue.

Freud propose l'idée d'une identification inconsciente du moi avec l'objet abandonné. Ce que le sujet hait dans le mort, c'est la perte narcissique d'une part de soi-même, qui lui fait découvrir qu'il est mortel. Julia Kristeva décrit la mélancolie comme *« un gouffre de tristesse, douleur incommunicable qui nous absorbe parfois, et souvent durablement, jusqu'à nous faire perdre le goût de toute parole, de tout acte, le goût même de la vie »* [22]

Pour le monde antique, l'idée était que la mélancolie permettait de vivre le deuil. L'élan de folie causé par un état de crise serait à l'origine de la mélancolie. La mélancolie permettait d'accéder à l'imagination, de sortir de soi-même et transcender le deuil.

« Dans la cure analytique, le rapport d'un individu avec son inconscient relève d'une quête similaire à celle du philosophe qui traque l'idéologie sous la surface des choses et des faits, à l'artiste qui incorpore des documents ou des débris du passé dans sa composition ».[23]

La gravure de Dürer, « Melencolia 1 » est la représentation de référence de ce thème que beaucoup d'artistes ont repris au cours des siècles. Réalisée en 1514, elle contient bien des mystères. Le regard de l'ange tourné vers la gauche, vers le passé, est plongé dans un horizon infini qui symbolise l'absence, le temps qui passe. Sa tristesse, empreinte de douceur, semble hors du temps, bien éloignée de tous les instruments de mesure qui l'entourent.

Dans le langage littéraire, la mélancolie est fréquemment honorée par les poètes romantiques tels que Musset, Chateaubriand, Lamartine, et ici par Victor Hugo : *« Le désespoir a des degrés remontants. De l'accablement on monte à l'abattement, de l'abattement à l'affliction, de*

22 Julia Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, Folio, « Essais », 1987, p.13.

23 Nicolas Bourriaud, *L'Exforme*, Paris, PUF/ Humensis, 2017, p 108.

l'affliction à la mélancolie. La mélancolie est un crépuscule. La souffrance s'y fond dans une sombre joie. La mélancolie est le bonheur d'être triste ». [24]

Victor Hugo voyage entre 1838 et 1840 en Belgique, Suisse, en passant par l'Allemagne. Il publie « le Rhin », dessins et lavis avec des calligraphies ornementales. Certains de ces dessins, sont des « moyens de fixer ses vertiges et d'interroger son propre subconscient ». [25] Ils sont repris ensuite sur un mode plus onirique, transformés par la mémoire dans des représentations de villes imaginaires et de forteresses perchées, devenues emblématiques du style visionnaire de Victor Hugo.

Dans « Le Voyage en Orient », Gérard de Nerval écrit :

> « Le soleil noir de la mélancolie, qui verse des rayons obscurs sur le front de l'ange rêveur d'Albert Dürer, se lève aussi parfois aux plaines lumineuses du Nil, comme sur les bords du Rhin, dans un froid paysage d'Allemagne. ». [26]

S. Mallarmé, en parle comme « *l'image du soleil éteint* », et compare la maladie au « *simulacre de la mort* ».

La mélancolie fut une source d'inspiration de nombreuses œuvres, celle du « *Polyèdre* » de Giacometti (1934) qui venait de perdre son père, et du dessin de Picasso, le « *Carré magique* », effectué aussi en 1934 afin d'éloigner la mélancolie qui menaçait le peintre. Plus jeune, Picasso exprime dans des portraits à la palette assourdie de la « période bleue » la tristesse, après le suicide de Casagemas, l'ami catalan.

Le terme mélancolie est aujourd'hui banalisé dans le vocabulaire courant. Il correspond au vague à l'âme, à la tristesse diffuse, sans objet

---

24 Victor Hugo, *Les travailleurs de la mer*, 1866, Paris, Flammarion, édition 1980, p. 531.

25 André Breton, *L'art magique, in Dessins de Victor Hugo*, Paris, Éditions Maison de Victor Hugo, 1972, p. 36

26 Alice Machado, *Figures féminines dans le Voyage en Orient de Gérard de Nerval*, Paris, LANORE, « Littératures », 2006, p. 84.

précis, qu'on ressent quelquefois, alors qu'en psychiatrie ce terme recouvre un état psychique grave. En voici la définition de M F Bacqué :

« état dépressif particulièrement sévère, caractérisé par une douleur morale intense, avec sentiments de culpabilité, ralentissement psychomoteur allant parfois jusqu'à la stupeur et une anxiété majeure. » [27]

C'est l'état dans lequel se trouve l'écrivain Roland Barthes à la disparition de sa mère.

Au lendemain de ce deuil il commence la prise de notes de ce qu'il ressent. Il en éprouve le besoin car c'est le premier deuil qui l'affecte de si près. Dans cette situation tragique Roland Barthes prend la plume, même si ce n'est que pour esquisser brièvement une idée. Il se place dans ce deuil comme un écrivain qui recueille des éléments avant d'écrire un livre.

Ce Journal n'était pas destiné à être publié, quoique dès la cinquième note, le surlendemain de la mort de sa mère, il écrit :

> « Qui sait ? Peut être un peu d'or dans ces notes ? » [28]
> « ...la littérature s'origine dans ces vérités. » [29]

Pendant près de 3 ans Roland Barthes énumère, d'abord jour après jour, puis de façon plus espacée, les découvertes sur les sensations que cette situation de deuil lui révèle.

« La mélancolie est moins la réaction régressive à la perte de l'objet qu'à la capacité fantasmatique (ou hallucinatoire) de le maintenir vivant comme objet perdu ».[30]

Progressivement, le salut vient enfin par le désir de créer un « Monument » élégiaque à sa mère. Ce « Monument » prendra en effet corps sous forme d'un essai sur les photos, « La Chambre claire ». C'est pour Roland Barthes une nécessité : il doit un hommage à sa mère chérie, à sa bonté, à ses valeurs morales élevées. C'est dans une nouvelle forme

---

27 M-F Bacqué, *L'un sans l'autre*, glossaire, Paris, Larousse, 2007, p. 219.

28 Roland BARTHES, *Journal de deuil*, Fictions et compagnie, Paris, Éditions du Seuil, 2009, p. 17.

29 Ibid., p.18.

30 Pierre Fédida, *L'absence*, Paris, collection Folio essais, Éditions Gallimard, Édition 2005, p. 92.

de travail qu'il panse sa mélancolie. Il continuera le Journal pendant 3 mois après la rédaction de « La Chambre claire ».

> « Trouver les mots pour écrire, pour transmettre, pour adresser à l'autre l'expérience de l'indicible, c'est construire un lieu qui pourra l'accueillir, qui pourra transformer la souffrance morale en expérience, qui pourra mettre le corps à l'œuvre. »[31]

Je n'ai pas comme ce philosophe voulu sciemment créer un « Monument » élégiaque dédié au proche disparu. Il s'est imposé à moi, dans un processus inconscient, sous la forme d'une sculpture en volume.

Ce fut, comme pour Roland Barthes l'apparition d'une nouvelle forme de travail. Je fus cependant plus proche concrètement du « monument », réalisant une sculpture en volume, alors que mes travaux étaient jusque là bidimensionnels.

Dépersonnalisation

> « La dépersonnalisation est une expérience subjective de déréalité de l'individu en lui-même. Une dépersonnalisation et déréalisation empirique peuvent survenir chez un patient à cause d'une anxiété, un stress temporaire. » [32]

Un déséquilibre, un manque, un événement marquant dans la vie d'une personne entraînent une reconsidération consciente ou inconsciente par rapport au monde et à sa réalité ressentie. Une modification d'équilibre peut être pour l'artiste propice à la création.

Ces ébranlements de l'identité du sujet, comme après certaines expériences de deuil, sont pour la vie psychique, quelque chose de positif. Le deuil est à l'origine de créations littéraires, musicales et artistiques. Les

---

31 Sous la direction de Catherine Desprat-Pequignot et Céline Masson, *Figures de deuil et création*, Collection l'œuvre et la psyché, Paris, l'Harmattan, p. 11.

32 « Site Wikipedia » consulté le 4 décembre 2018.

« vacillements » qu'ils occasionnent chez l'artiste, est décrit par Michel de M'Uzan « *comme des moments féconds, voire les plus authentiques de l'inspiration.* » [33]

De l'inconscient à la prise de conscience

J'ai présenté la sculpture que j'ai créée à un intervenant avisé de l'art contemporain.

Ce sont les mots de cet interlocuteur évoquant tout simplement le travail nocturne des « poissons d'argent » qui m'ont, avec fulgurance, ouvert les yeux sur l'implication d'un deuil personnel dans le cheminement long et prégnant que j'ai vécu, jusqu'à la réalisation de cette sculpture. Ce deuil en a été, assurément, le facteur déclenchant.

Entendre les mots d'un critique reprenant ceux que j'avais employés, décrivant la sculpture qu'il avait sous les yeux, mon récit de la participation active des lépismes, a brutalement fait surgir à ma conscience l'expérience vécue de déréalité que j'avais oblitérée depuis plusieurs années. Le passage par cette phase orale à été le révélateur de cet événement traumatique, la remontée à la conscience du lien jusque-là insoupçonné entre un choc affectif et la création artistique.

Ce n'est ni à l'étape du saisissement créateur, ni pendant la concrétisation artistique, que le germe de cette création est devenu clair dans mon esprit : c'est par l'exposition à une personne dont l'analyse pertinente a fait exploser à ma mémoire le rapport avec une histoire intime que j'étais la seule à pouvoir interpréter.

L'importance de la présentation des œuvres est nécessaire pour les comprendre et pour que le travail évolue. L'émotion est libérée, la plaie se referme laissant une cicatrice avec laquelle on peut vivre. La marque est toujours là, rappelant évènement pour toujours. La relation à soi même, à

33 Michel de M'Uzan, *De l'art à la mort*, Paris, Gallimard, 1977, rééd 2006, Avant - propos, p. IX.

autrui et au monde est redimensionnée. Un espace et un temps différents autorisent de nouveaux projets.

Henri Michaux dont la femme subissait une longue et douloureuse agonie se précipite dans la peinture dans la nuit qui suivit le décès de Marie-Louise, sans retenue, avec une frénésie qu'il décrira ainsi :

> « À la plume, rageusement raturant, je balafre les surfaces pour faire un ravage dessus, comme ravage toute la journée est passée en moi, faisant de mon être une plaie. Que de ce papier aussi vienne une plaie!». [34]

Les moments de désordre traumatique génèrent alors chez lui une force vivifiante. Le besoin de restructurer son monde intérieur et de l'adapter au monde extérieur sollicite son imaginaire. À une émotion extrême correspond un acte créateur unique.

Voici la réflexion de Michel de M'Uzan sur les vacillements liés au deuil et leur parenté avec ceux de la création.

> «...-bien des choses me laissent à penser qu'ils ont profondément à faire avec une expérience de deuil -, je tiens ces vacillements de l'être pour des moments féconds, voire pour les instants les plus authentiques de l'inspiration ».[35]

Alors que les sentiments liés au deuil sont tournés vers le passé, la création est une promesse d'un nouvel équilibre à venir.

34 Henri Michaux, *Emergences-résurgences III*, Genève, Skira, 1972, p.32
35 Michel de M'Uzan, *De l'art à la mort*, Paris, Gallimard, 1977, rééd 2006, Avant-propos, p.IX.

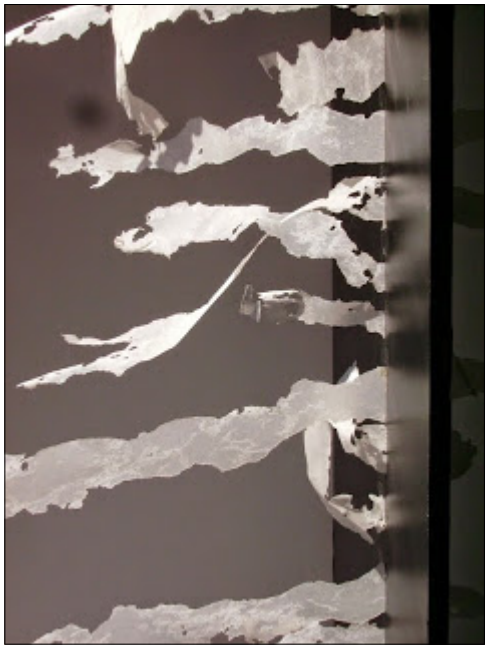
Description de la sculpture » Le Messager »

« Le Messager », 65X24X26 cms, sculpture, papier...2014

28) Figure 1 **Le Messager,** 2014

Alignées verticalement les unes en dessous des autres, des bandes de papier calque ajourées d'1 cm de large environ et de 4 à 26 cms de long jaillissent de la fente verticale d'un carton épais noir satiné 22x35x48 cms, dressé verticalement. Leur répétition instaure un rythme qui structure la composition. La lumière se pose différemment sur le support lisse que sur les bandelettes translucides et les fait s'opposer.

Des dentelles de papiers légers, comme des lames, traversent la paroi épaisse et rigide, à l'apparence métallique. Celle-ci, opaque, s'oppose au calque translucide et fragile. Comment ces matériaux si fins peuvent ils se tenir à l'horizontal, en apesanteur ?



*28 FIgure2 , **Le Messager,** (détail)*

Ces papiers translucides, des « poissons d'argent » les ont grignotés pendant des mois : (définition Wikipedia : poisson d'argent (Lepisma saccharina) ou lépisme, est une espèce d'insecte d'1cm environ, commun en forêt parmi les feuilles mortes et autres débris, dans les habitations, notamment dans les cuisines et les salles de bains, il affectionne particulièrement les milieux poussiéreux et les locaux humides et chauds des vieux logements. Polyphage, il se nourrit de détritus, denrées alimentaires, moisissures, exuvies d'acariens, poils d'animaux, cheveux au sol, papier, coton, lin, soie, viscose…). Il est le symbole du temps qui passe et qui détruit tout.

29) Photo : lépisme

Cette découverte, due au hasard, m'a étonnée et séduite par sa délicatesse. J'ai utilisé le «savoir-faire » des insectes en les mettant à

contribution dans mes créations, sur des papiers préalablement déchirés à cet effet.

J'ai en permanence en tête une image récurrente d'une texture, d'une forme, d'un geste. Cette obsession mûrit, prend forme. L'aboutissement du projet est plus ou moins long. Pour ce travail là l'incubation fut longue ; je ne sais plus combien de mois la gestation a duré. Je sentais confusément que l'histoire entre ces papiers et moi ne serait pas la même qu'avec mes travaux de papiers déchirés précédents.

Pour que les poissons d'argent s'en nourrissent, j'ai déchiré, positionné pendant de longs mois des bandes de papier calque derrière ou sous des meubles. Je les ai changées de position en fonction des trous effectués et dans la perspective de ceux à réaliser. Je les ai laissées plusieurs mois pour qu'ils peaufinent les dentelles des calques. J'ai confié à mes « ouvriers spécialisés » ce travail préparatoire.

Une fois ajourées, j'ai mis de côté ces bandes. Je savais qu'elles seraient le medium d'un travail mais je ne savais pas lequel.

Elles sont restées plusieurs mois sous mes yeux à patienter dans un sachet.

Un jour, le processus créatif s'est mis en marche : c'est l'évidence, le flash ; les bandes de papier calque vont traverser un support rigide. C'est le projet qui oriente, qui organise l'ensemble du travail.

Symbolique

Je n'ai conçu qu'une seule sculpture de ce type. Je lui ai donné un titre : « Le Messager », sans me rappeler alors du rôle d'Hermès dans la mythologie grecque. Le symbole du messager donné par le dictionnaire

des symboles[36] nous rappelle qu'Hermès, dans la mythologie grecque est le messager. Il guide des âmes vers le dieu Hadès qui règne dans le séjour des morts. Hermès psychopompe, accompagnateur des âmes, est le médiateur entre la divinité et les hommes. Ma surprise fut grande ! J'étais dans la continuité des symboles antiques!

Nous sommes les fruits de notre histoire, non seulement notre histoire personnelle mais aussi l'Histoire des peuples, de leurs croyances. Force est d'accepter que nous sommes les maillons d'une longue chaîne.

> *« De par sa structure sémantique le concept du messager, est un symbole en tant qu'il est allusion à l'inconnaissable au moyen d'un inconnu. »*[37]

Le titre de la sculpture « Le Messager », message lui-même, est un hommage aux lépismes, acteurs malgré eux de ma rédemption. Il condense symboliquement pour moi l'acteur du voyage invisible, le trajet imprévisible parcouru et la réalisation du travail psychique et artistique.

Créer est à la source de doutes, de questionnements, d'obstacles infranchissables. La dynamique de création est un processus qui se nourrit de ce qu'il crée et qui crée à partir de ce qui le nourrit.

Toute cette réflexion a fait émerger l'espace inconscient qui sous-tendait mon évolution artistique et m'a éclairée sur le rapport d'un traumatisme et de l'action créatrice, exutoire, source d'équilibre indispensable à la vie intime et à la vie sociale. Mais que signifie l'emploi de lambeaux d'écorces, de papiers qui respirent par des trous ? Ces « peaux » différentes, signifieraient que c'est non seulement le psychisme mais aussi le corps qui parle.

---

36 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Édition Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1982, p.499.

37 Nicolas Abraham, *L'écorce et le noyau*, Maria Török, Paris, Flammarion, 1987, Édition 1996, p. 212.

Le corps sensible

Pendant la période consécutive à la séparation définitive, la déchirure est ressentie physiquement. Le corps ressent et réagit : douleurs physiques, mal être, pleurs, fatigue, insomnie, faiblesse, mutisme, prostration,…

Le corps est aussi objet de conscience et de possibilité de façonnement sensoriel et mental. La souffrance profonde causée par la disparition brutale a généré mon parcours initiatique. Le corps, réceptacle où la vie dépose un inconnu, nous révèle sa vérité propre, si nous sommes ouverts et réceptifs et opère une réflexion constructive.

Le corps n'est pas qu'un outil mis au service de notre volonté. Chacun est défini par sa propre gestuelle dans le quotidien. Chaque artiste en développe une, en fonction de son enracinement sur terre et de sa technique.

Paul Ardenne décrit les sculptures de G. Penone faisant appel à un moulage d'une partie du corps comme celle d'un partenariat avec la nature. La plasticité du jeune tronc d'arbre sur lequel il a plaqué l'empreinte de sa main pérennise le moment où cette œuvre a été mise en place au jour de sa création. Cette forme de création est pour l'artiste, un réservoir inépuisable d'inspiration et de renouvellements.

30) G. Penone*, Biforcazione,* 1987-1992

La peau est la première interface, le premier « écran », entre l'être que nous sommes et le monde qui nous entoure, une barrière à la fois protectrice et vulnérable, scène de toutes les expériences physiques.

> « La peau est le premier passage vers l'incorporation, la page accessible pour écrire l'histoire vive des évènements dont les traces visibles sont les cicatrices ».[38]

31) **Écorce, épingles, papiers,** 2016

L'épiderme est la membrane qui par les pores assure les passages de l'extérieur vers l'intérieur, température, air, souffle, humidité, vibrations, contacts… et vice versa, de l'intérieur vers l'extérieur, humeurs, douleur et plaisir... Elle est la mémoire de notre histoire familiale, ethnique, de par sa carnation, sa texture, sa souplesse et sa finesse. Elle est la carte, le témoin de nos blessures, de nos imperfections, de nos traces de maladies ou d'infirmité. Elle véhicule notre appartenance à un groupe social ou à une mode par ses scarifications, ses tatouages ou ses piercings. Elle est la

38 Christine Bergé, Bernard Andrieu, Gilles Boetsch, (sous la direction de), Dictionnaire du corps, Paris, CNRS Éditions, 2008, p. 241.

marque de notre âge. Depuis l'enfance cette enveloppe s'endurcit. Cela la rend à la fois forte, et sensible.

> « Dans sa dimension métaphorique le Moi-peau fait image. La métaphore suggère des images psychiques … Celles-ci…. font appel à la sensorialité et à la motricité. Le Moi-peau évoque à la fois le sens du toucher mais aussi le mouvement actif qui met en contact le sujet avec une partie de lui-même aussi bien qu'avec l'autre. En outre, la métaphore sollicite la participation active, entraîne l'autre dans son transport, dans l'illusion créatrice d'une expérience commune et partagée. »[39]

La peau, comme les écorces de bouleau, comme les pages du Livre de mon histoire est constituée de couches superposées. Mon « livre », ce sont ces Écorces, desquamations de peaux abandonnées où j'inscris de nouvelles peaux. Comme l'écorce enveloppe l'arbre, la peau enserre le corps. J'ai mis le corps à l'œuvre par sa représentation. J'ai donné symboliquement ma peau pour que l'œuvre vive après une mue. J'ai trouvé le lieu qui accueille l'indicible. En me délivrant par un geste, je me délivre d'une préoccupation: ce support serait l'incarnation du passage de la vie à la mort.

> « Là où elle adhère au tronc - le derme - les latins ont inventé un second mot qui donne face, exactement du premier (du *cortex*): c'est le mot *liber* : matériau pour l'écriture pour inscrire des lambeaux de nos mémoires » [40]

39 Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Ed Dunod augmentée 1995, p. 7.

40 Georges Didi-Huberman, *Écorces*, Paris, les Éditions de Minuit, 2011, p. 71.

32) **Écorce, fibres optiques ,**2014

Des émotions à un langage artistique

Les émotions ressenties physiquement au contact de la nature me posent la question de leur transposition esthétique. Comment restituer l'émerveillement, comment mettre à distance le rapport de porosité vécu à son ingestion visuelle, auditive, olfactive, cutanée ? Comment passer de l'état de sujet imprégné par ces matériaux organiques ou végétaux à la relation d'échange avec la matière picturale ou plastique? Où cesse le dialogue avec elle, métamorphose de la source vivante ?

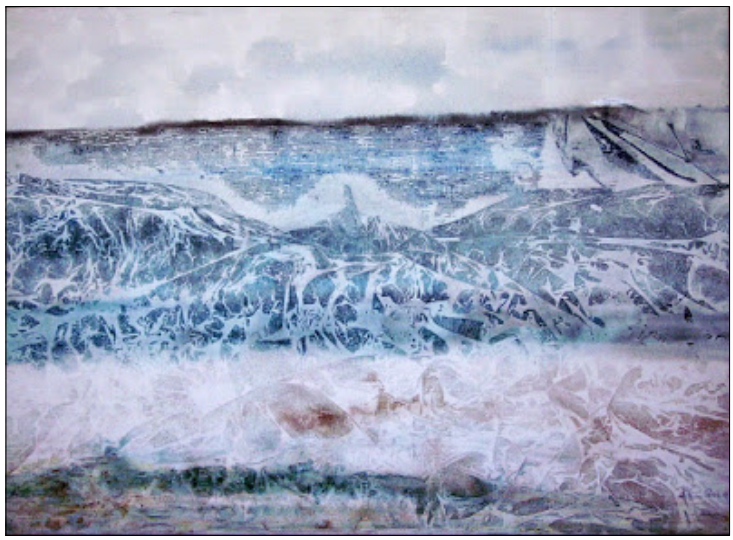
Quand j'utilise le papier, je réitère des gestes : déchirer, froisser, assembler, superposer, rouler les écorces…. Gestes apaisants, répétitifs, qui alimentent la réflexion et la construction d'un projet. Ce qui est non signifiant quand il est produit une fois, et tend à relever du hasard, se revêt dans une reproduction délibérée, de l’assurance du projet artistique organisé.

33) **Papiers déchirés, encre de Chine,** 2013

Minimalisme

Je ressens le besoin, quelle que soit la technique employée, d'être le moins interventionniste possible, d'être le moins active possible dans ma création. Peu de matière, peu de gestes, que ce soit de l'encre, de la peinture. Peu de travail au pinceau, mais de légères taches d'encres recouvertes le temps du séchage par de fins plastiques transparents plus ou moins froissés créent les formes que je souhaite. Un besoin d'économie de moyens me fait choisir des matériaux, des supports courants, exécutés pour beaucoup sous forme de petits formats.

Ce besoin d'une retenue, de parcimonie, sont la conséquence de l'idée qu'il faut aller vers le moins, vers la sobriété. Je ne me sens pas habilitée à voir les choses en grand, « en fastueux », en spectaculaire.



34) ***Encre ,*** 2011

La petite taille des sculptures en matériaux mixtes que j'invente sont plutôt là pour montrer l'indifférence de notre humanité à l'égard des problèmes environnementaux, la trop faible place dans nos préoccupations, et même l'échec de la prise de conscience et de nos changements d'attitude.

35) **Encre** , 2013

De petits formats, pour qu'on se penche sur les artefacts exposés, ces sculptures sont plutôt le manifeste qu'une action dépouillée et une matière minimale sont celles que nous devons envisager pour la réduction de notre consommation et de nos déchets.

36) Figure 1: **écorce, fils de cuivre,** 2015

36) Figure 2: **écorce, fils de cuivre,** 2015

Le regard: intériorité, extériorisation

S'exposer, forcer le regard d'autrui sur la vivacité du déchet, c'est l'encourager à changer son point de vue sur les détritus, qui d'ordinaire, nous repoussent et nous renvoient à notre propre disparition, comme un *memento mori*. Le rejet n'est pas loin, mais la mise en situation des artefacts impose immédiatement un basculement de considération sur ce

que le spectateur aurait évité ou ignoré dans le contexte originel du prélèvement.

La sobriété visuelle, le manque d'artifices, de théâtralisation, et le manque d'ambition attractive peut rebuter le spectateur. Je suis consciente que la relation œuvre - spectateur n'est pas évidente et que sa sensibilité à mon propos peut être totalement absente. Le rapport que j'ai élaboré entre deux objets n'est pas forcément celui que le spectateur établira. Il fait appel à l'intériorité de chacun, au vécu de chacun face à la nature, face au déchet. Le spectateur est coupé géographiquement et émotionnellement des paysages de récolte. Parce qu'ils ne sont plus présents lors de la monstration de l'œuvre, les compositions parlent différemment.

Mes travaux ne sont pas directement influencés par la fréquentation d'œuvres d'artistes que j'apprécie. Le terme d'absorption convient bien à ce que je ressens à leur contact. Je me laisse imprégner par de nouvelles sensations esthétiques, dont celles des artistes du Land Art ou de ceux de l'Arte Povera, que j'ai évoqués, qui utilisent des matériaux naturels ou de récupération. Je laisse se former un moût qui va maturer dans mon esprit.

Je me sens en empathie, en familiarité avec certaines formes, par exemple celles qui s'appuient sur la proximité avec l'arbre. Comme les végétaux et les accumulations d'éléments végétaux de Penone ou comme celles de Bernadette Chéné. Celle-ci conçoit des œuvres après s'être imprégnée de l'espace d'installation et puise dans les résonances provoquées par les lieux pour faire éveiller une création en connexion avec eux.

37) Bernadette Chéné, *« Sédiments II », 1993-2013,* musée des Beaux Arts, Angers

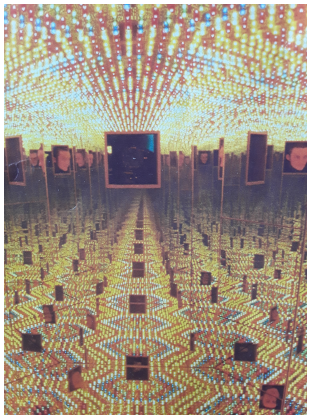
« Le créateur est celui qui propose une forme de dépassement novateur ».[41]

Merleau-Ponty met en avant dans « L'Œil et l'Esprit », comment l'action créée du voir se distingue de la vision, qui elle s'apparente plutôt à une action réflective. Pour lui, ce qui fait la possible vision, c'est la conscience propre à l'homme de faire partie d'un tout, associée à un trouble sur les raisons de son existence dans ce tout. Il possède donc une conscience, et une sensation de l'action réflective et réceptive qu'il soumet et subit. L'œil, pour Merleau-Ponty opère comme un miroir qui reçoit, renvoie et projette.

En tant qu'amatrice d'art, je butine et j'incorpore des sensations nouvelles. Ces perceptions me révèlent intimement la diversité et la force des émotions que je peux ressentir devant une œuvre d'art. L'œil est « aimanté », le cerveau est en éveil, des réactions internes et épidermiques sensuelles me parcourent. Quelquefois vécues viscéralement, et en même temps déstabilisantes, comme celles éprouvées à l'exposition Yayoi Kusama à la Maison du Japon à Paris en 2001: dans des « Environnements » où les miroirs multiplient l'image de notre corps

41 Véronique Verdier, *Existence et création*, Ouverture philosophique, Paris, L'Harmattan, 2016 p.25.

(Infinity Mirrrored Room), nous sommes happés immédiatement par la sensation d'infini entre un espace réel et son pendant imaginaire. Nous sommes à la fois voyant et visible.



38) Y. Kusama, *Infinity Mirrored Room,* 1996, Maison de la culture du Japon.

> « Un corps humain est là quand, entre voyant et visible, entre touchant et touché, entre un œil et l'autre, entre la main et la main se fait une sorte de recroisement, quand s'allume l'étincelle du sentant-sensible ».[42]

Dans ces moments où les repères sont chamboulés, la conscience de notre corps et de ses capacités émotives est décuplée, même si nous savons intellectuellement que nous vivons dans le monde de l'illusion, Kusama nous fait vivre ses propres accès de déréalité. Nous prenons sa place. Nous voyons à travers sa vision. Nous sommes partie de l'installation. Celle-ci n'existe que si nous y participons. La puissance suggestive de ces « réflections » est l'œuvre du cerveau. L'art a la capacité de changer l'inscription du corps dans l'espace.

Je ne me sens pas passive. Une œuvre d'art qui subitement me touche, m' énergétise. Le plaisir qui peut m'envahir a à voir avec avec une zone d'affectivité jusque là ignorée de moi, mais proche de celle que je

42 Maurice Merleau-Ponty, *L'oeil* et *l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p.21.

peux ressentir lors de mes propres créations. Je me sens exister différemment. J'éprouve de la gratitude à cette offrande. Une part d'élévation spirituelle m'habite. Le temps est suspendu, cet envahissement subi échappe à ma volonté, à mon libre-arbitre. La transcendance peut être très voluptueuse.

> « La vie ne semblait digne d'être vécue que là où le seuil entre veille et sommeil était en chacun creusé comme par le flux et le reflux d'un énorme flot d'images. ».[43]

Dans cet entre deux mondes, comparable à celui de l'endormissement ou du réveil, le seuil, état de lâcher prise, intermédiaire d'un état à un autre, flotte sur le flux de la pensée. Comme dans le rêve, où il n'est pas raisonné, l'inconscient a libre cours, affleure pour être créateur d'une pensée libérée dont nous nous souvenons. L'intensité de cette expérience peut être suivie de représentations, par la parole, l'écrit, l'œuvre artistique. L'extériorisation visible d'un vécu intime est alors partageable avec autrui.

2) Passage

Le trou, espace sans matière

Ces trous, ces espaces créés, sont l'évidence de l'absence, de la non-entité, du rien, du ce qui n'existe pas. Ces passages sont des voies où j'interviens avec un corps étranger. Le trou est un espace sans matière solide, cerné et défini par une limite consistante. Celle-ci est considérée soit comme une aide, soit une contrainte pour aller d'un point à un autre. J'y place des fibres optiques de couleur. Un trou dans une écorce devient alors une zone rendue visible par le passage des fils dans l'orifice.

43 Walter Benjamin *« Le Surréalisme »*, Œuvres, op. cit., II, pp. 113-134, cit. p. 115.

Les fils sont, dans un usage vernaculaire, les réparateurs de trous, d'accrocs, de déchirures. Par « le reprisage », ils offrent un ré-amour, un « re-prisage », en même temps qu'une deuxième histoire à un textile endommagé auquel on tient. Ils créent l'illusion de remonter le cours du temps, et d'amoindrir ses effets, tout en laissant la cicatrice apparente.

« There is a crack, a crack in everything
That's how the light gets in ».[44]
(Il y a une fissure en toute chose C'est ainsi qu'entre la lumière)

Espaces, volumes et vide

39) ***« Contenu »,*** **Écorce, fils,** 2015

La sculpture « Contenu », où les fils ont une fonction physique, reflète le changement spirituel opéré, l'ouverture à la société et ses enjeux.

44 Cf. Leonard Cohen, *Anthem*, The future,1992, Columbia, CD

La sculpture « Contenu » est constituée d’une écorce de bouleau cylindrique entourée de fils de couture de couleurs. Le mot "contenu" est polysémique. Il nomme le résultat de l'action de contenir et le volume créé par cette action.

L'écorce accueille les fils, les fils maintiennent l'écorce, chacun a son rôle. Il y a une tension entre les deux nécessaire et suffisante pour que, celui qui est accueilli comme celui qui accueille est lié à l'autre. Chacun opère sur l'autre. S'il n'y a pas les fils l'écorce se distend. S'il n'y a pas l'écorce les fils s'abandonnent mollement. Ils interfèrent réciproquement, ils sont solidaires. C'est l'idée de l'hospitalité. Il y a des avantages et des inconvénients. Il y a, entre les deux côtés, une limite créée par cette rencontre. Elle est fluctuante pour chacune des rencontres et pendant toute l'histoire de cette rencontre. Il faut que chacun se contienne, pour que personne ne déborde sur l'autre, chercher le bon équilibre. Sinon accueillir ou être accueilli peut étouffer finalement. deux corps étrangers se rencontrent. Il faut qu’ensemble ils trouvent une solution pour s'accepter. Il faut dialoguer pour repousser ses appréhensions face à l'inconnu. Chacun doit faire un pas vers l'autre. Il faut que chacun reconnaisse l'avancée de l'autre, l'accepte ou la redéfinisse avec ses propres codes et la fasse partager à son tour.
Souvent l'inconnu fait peur dans la vie. En art c'est un moteur.

Certaines pièces où les câbles définissent le volume, la lumière qui traverse l'espace défini met en valeur le mouvement de ces câbles, fins acteurs contrastant avec la frontalité, la texture, la surface foncée et neutre de l'écorce.

En structurant l’espace, les fibres optiques induisent une dynamique donnant du volume, une matérialité aux vides en présence. Il y a une force, une énergie dans les lignes des câbles synthétiques et les espaces évidés par le passage antérieur des xylophages. Il rappelle la mort, comme la mouche posée sur le fruit d’une Vanité.

40) Chen Hong Shou, (1599-1652)

Le vide, dans l'esthétique chinoise est le lieu « entre», un vide habité autrement. François Cheng nomme par le terme chinois « Ma », le concept qui recouvre conjointement ceux d'intervalle, d'espace, de durée, de distance, non pas ceux qui séparent, mais ceux qui unissent. C'est un lieu par excellence où, le plein serait à même d'atteindre la vraie plénitude. En poésie, les respirations permettent de transformer le temps vécu en espace vivant.

> « le Vide même, loin d'être synonyme de flou ou d'arbitraire, est le lieu interne où s'établit le réseau des souffles vitaux» [45]

On peut penser à ce sujet aux sculptures de Jean Arp ou Henry Moore. L'organique rejoint l'humain, les vides permettent à la lumière de sculpter la matière, de donner une sensualité au grain émanant de la pierre, de faire rayonner une énergie, une spiritualité et une harmonie avec la nature.

45 François Cheng, *Vide et plein, Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1979, p. 5

« C’est un certain forage pratiqué dans l’en soi, un certain vide constituant, dont les statues de Moore montrent péremptoirement qu’il porte la prétendue positivité des choses ».[46]

Les passages

Le passage, dispositif qui fait céder la frontière, la rend dérisoire puisqu'elle est franchissable, ce qu'on ne découvre qu'après avoir vaincu l'obstacle. C'est à la fois un processus réel et symbolique, qui initie le changement. Il peut être le lieu de transformation spirituelle, celui où deux banalités étrangères l'une à l'autre prennent, par leur rencontre même spatialement réduite, une dimension esthétique. Elle entraîne une dynamique où est créé un espace d’échanges : avant et après le passage vont et viennent des forces, des énergies, une tension qui entraîneront un nouvel équilibre.

Dans l'essai, « Les Passages », innovation parisienne du XIXe siècle, W. Benjamin décrit ces lieux réservés au confort de la bourgeoisie pour faciliter ses achats. Les symboles architecturaux et décoratifs de l'Antique gréco-romain y sont associés aux progrès techniques permettant éclairage, chauffage, sécurité, propreté. Les colonnes de ces lieux s'inspirent, dans des innovations imitées de celles de la métallurgie ferroviaire, du prestige d'un lointain passé connu et rassurant.

Lionel Guillain, s’appuyant sur le théâtre Nô, développe, dans une photographie plasticienne, l’expérience du passage de l’errance, moment insaisissable, en suspension, à celui d’un nouvel ailleurs, celui du devenir du sujet , celui d’un monde aléatoire et de l’éphémère.

46 Maurice Merleau-Ponty, *L’œil et l’esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 76.

La notion de passage fait défiler sans ordre dans ma tête, différentes situations où j'ai pu la ressentir.

> « Dans les récits japonais, l'énumération est perçue et pratiquée, comme une forme autonome ou engendrant des œuvres. L'énumération permet de présenter un ensemble de parties mettant en valeur un tout en produisant un effet de grossissement plus propre à étendre notre réflexion sur la notion de passage. »[47]

Quant à mes « Passages » pas d'homogénéité, pas d'enchaînement, je suis mue par une réflexion pointilliste qui se déploie sans ordre :

47 Lionel Guillain, *Le Théâtre Nô et les arts contemporains*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 217.

Pêle-mêle des passages

Passage du fantasme au réel,

Passage, lieu de rééquilibrage,

Passage, lieu nécessaire à l'acceptation des différentes facettes du monde,

Passage de la vie à la mort,

Passage des esprits,

Passage, lieu de contacts, d'échanges,

Passage, lieu solitaire,

Passage, lieu de recueillement, de recomposition de soi et du monde après un deuil,

Passage, lieu et temps du rite initiatique,

Passage de l'informe à l'abouti, du rêve au réalisé.

Passage du monde intérieur de la pensée au monde extérieur de l'échange avec autrui,

Passage, lieu invisible d'un cheminement intime,

Passage de l'inconscient au conscient,

Passage du solitaire au social,

Passage de la création à l'exposition, puis d'un retour sur soi

Multiplicité des passages parce que multiplicité des voies de franchissement,

S'il y a passage c'est qu'il y a obstacle à franchir, distance à parcourir, épreuve à résoudre, temps à éprouver, nouvelle énergie à considérer, nouvel état à maîtriser, nouvel équilibre à faire sien,

Passage lieu de transformation dans une situation dont on est à la fois le sujet et l'objet.

Passage du conditionnel à l'affirmatif du présent,

Passage d'un état d'interrogation à un autre de consolidation d'un pouvoir, d'un savoir, d'un lien,

Passage du désir à la satisfaction.

Passage de la conception à la réalisation

Cul de sac quelquefois, acharnement à trouver une solution qui n'arive jamais malgré toutes les tentatives. Il ne suffit pas de vouloir franchir un seuil, il faut être prêt à aller quelque part.

> « Privée de cohérence, notre fragmentation n'est qu'un apparent désordre qui repose sur un ordre caché. »[48]

Ni la durée ni la difficulté de la traversée ne sont représentables, ce sont des variables subjectives. Le changement prend corps sur des structures inconscientes.

Dans cet entre deux mondes, de la veille au sommeil ou du sommeil à la veille, le seuil, état de lâcher prise, intermédiaire d'un état à un autre, flotte sur le flux de la pensée. Comme dans le rêve, où il n'est pas raisonné, l'inconscient a libre cours, affleure pour être créateur d'une pensée libérée dont nous nous souvenons. L'intensité de cette expérience peut être suivie de représentations, par la parole, l'écrit, l'œuvre artistique. L'extériorisation visible d'un vécu intime est alors partageable avec autrui.

Espace et limites

Les limites des volumes des sculptures peuvent être définies ou suggérées.

Les œuvres de Benjamin Sabatier renvoient à l'univers du chantier, de la construction et à l'espace matériel ou imaginaire. Le bois, matériau traditionnel de l'architecture, s'oppose au béton, composante emblématique de l'architecture moderne. Cette confrontation de l'artificiel et du naturel révèle le lien permanent entre l'activité humaine et

48 Lionel Guillain, *Le Théâtre Nô et les arts contemporains*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 217.

l’environnement. Les sculptures créées en 2012 en pin et béton bruts, structures de prime abord très lisibles, invitent l'œil du spectateur à imaginer l'imbrication des éléments entre eux. Alors qu'une grande place est laissée au vide, et à une instabilité potentielle, le regard est incité à prolonger le morceau de planche, ou à imaginer celle qui semble manquante. Comme dans un dessin d'illusion d'optique ou un projet en cours, il invite le spectateur à matérialiser mentalement l’invisible, indice mémorisé d’une forme préexistante.

41) B. Sabatier*, Cube I,II, III,*
FIAC 2015

Pour créer des œuvres en volume, Tomas Saraceno s'appuie sur des découvertes scientifiques dans des installations jouant sur l'espace, l'air, les courants, les vibrations, les photons, le cosmos. T. Saraceno fait appel à de minuscules animaux, des araignées, qui fabriquent des volumes tissés d'une poésie surprenante. En forme de nuage, de méduse, ou de composition stellaire, les toiles d'araignées sont d'une esthétique fascinante. En une heure environ une araignée tisse un réseau particulier à son espèce, variant de l'effet de spirale à celui d'amas… Les toiles sont des réceptacles de proies, mais aussi des émetteurs et des récepteurs de vibrations. Elles font prendre conscience du rapport entre vide et plein, en fonction de leurs différentes structures.

T. Saraceno réinvestit l’alternance vide et plein et la capacité vibratoire des fils dans une installation de très grand volume, l'œuvre

« Algo-r(h)i(y)thms ». Du sol au plafond des câbles élastifiés, équipés de récepteurs sonores et d'amplificateurs sont tendus. Ils vont être manipulés comme les cordes d'un instrument de musique par les visiteurs qui déambulent : ce sont les spectateurs qui deviennent créateurs d'ondes sonores. Un paysage musical toujours réinventé baigne cet espace partagé. A la fonction esthétique du réseau sonore s'ajoute la fonction sociale de la mise en commun de l'expérience. L'ouverture à la collaboration humaine permet notre implication environnementale.

42) T. Saraceno*, Algo-r(h)i(y)thms,* 2018, installation, Palais de Tokyo

III, LE TEMPS, LA CATASTROPHE

1) Le temps

Le temps acteur, le temps créateur

Le temps, ou les temps nous surprennent souvent, soit par leur étirement très lent ou au contraire leur frénésie incontrôlable. Le temps de instantanéité où nous ne pensons pas à lui, est le moment du présent. Nous ne réalisons qu'après coup cet intervalle intense, notre activité nous fait oublier ce qui n'appartient pas à l'objet de notre concentration mentale. Le temps de la création artistique appartient à ce temps du présent.

Dans les travaux actuels, le temps, constitutif du processus créatif est un matériau de construction de l'œuvre. Il en est l'instigateur par la rencontre (kairos) de la matière première, et le préparateur de par la durée d'exécution (chronos).

Pour ma sculpture « Le Messager », c'est aussi le temps de latence de quelques années entre le deuil et le moment de création, puis un nouveau laps de temps de quelques mois entre l'érection de la sculpture et la prise de conscience de sa genèse. Il y a le temps indispensable où, lépismes, insectes à bois, lombrics façonnent la matière première, indépendamment de moi, et celui où je glane les matériaux, où je place et déplace les papiers, où j'entaille le revêtement des packs de lait, temps de mon intervention.

Une création où le temps est le sujet et l'acteur à très long terme, est celle de William Anastasi : « Sink » 1963-2015. Sur une plaque d'acier carrée laminée, 48,20 x 2,5cm d'épaisseur, posée au sol, est activé le protocole suivant : « verser sur la plaque une petite mesure d'eau sans qu'elle déborde. Répéter l'opération chaque fois que l'eau est évaporée. »

La rouille qui attaque l'œuvre en est à la fois le constituant délétère et la manifestation patente du processus de sa disparition
lointaine. C'est une œuvre vivante dont l'échelle temporelle est matérialisée par la détérioration très lente de l'acier: à la fois œuvre modeste et Vanité démesurée.

43) William. Anastasi, *Sink,* 1963-2015, Credac

Le temps spirituel

Le temps de marche dans les bois, de ramassage et de choix d'écorces est déjà du temps de travail. J'apprécie cette partie vécue physiquement où tout mon corps se concentre dans ce but : trouver l'écorce rare que personne n'a vue. Ce vécu au présent donne de l'intensité à la vie. On habite alors son existence d'une manière passionnante. L'instant présent, sans attente, est polarisé vers le futur.

Je suis une glaneuse : je scrute, je ramasse, j'engrange et je vois des trésors dans des matériaux de récupération :

> « L'attitude vis-à-vis de l'occasion est essentielle. Seule une attitude active, volontaire, énergique, lucide ouvre la voie à une reconnaissance d'une rarissime occasion. Il s'agit d'épier, de capter le

temps favorable, de surprendre la simultanéité. Cela suppose tension et attention, vigilance et concentration. » .[49]

Mes yeux cheminent tournés vers le sol de tous côtés, aux aguets. Je suis en lien avec la nature. Pour moi, la citadine, être dans la nature change mon état corporel sensoriel et mental. Ma déambulation, mes perceptions, regard, odorat, ouïe sont en éveil et participent à cette immersion. Une sensation d'osmose avec cet ailleurs végétal surgit. Mes pieds et mon regard foulent le sol. Les feuilles craquent et rythment ma déambulation. Marcher sans destination, le regard rivé au sol, sans itinéraire. Retourner sur mes pas. Constater que l'écorce délaissée de prime abord est finalement plus belle au deuxième regard. Faire confiance au hasard qui me guidera vers des écorces remarquables.

Des traces au sol, laissées par mon passage, naîtront en lien avec d'autres traces créées par mon imagination. Je pense aux chemins arpentés et vécus comme matériau d'expression artistique par Richard Long, « A Line Made by Walking », 1967, où la trace de son passage dans l'herbe matérialise la marche constituée par plusieurs allers-retours. Ses interventions sont une écriture dans le paysage qui immortalise le lieu. Je préfère comme R. Long vivre ce moment en solitaire, ma concentration est plus ciblée, mes compagnons de marche veulent toujours participer à ma quête, n'ont pas les mêmes critères de sélection que moi et me déconcentrent. Le promeneur et le créateur n'ont pas le même regard. Une énergie, une dynamique me nourrissent. J'anticipe la possibilité d'un nouveau travail grâce à l'écorce ramassée.

J'anticipe déjà le bouillonnement qui va advenir pendant la création, la transmutation de la matière. Je me sens en lien avec d'autres personnes qui n'étaient pas sur les lieux de mes découvertes et qui ne pourront l'être, depuis que j'ai amputé cet endroit d'un fragment qui lui appartenait. Je vais lui donner une autre finalité avec une intervention la plus ténue possible. Néanmoins, il n'aura plus la même fonction en

---

49 Dominique Berthet, « L'imprévisible et la rencontre » dans *L'imprévisible dans l'art*, Paris, L'Harmattan, 2012, p.18

passant de son territoire d'origine à un lieu d'exposition. Le côté éphémère de ces installations les renvoie à notre ontologie.

Le temps travaille sur l'écorce ramassée, la sèche, laisse tomber la poussière de bois, fragilise l'écorce et la casse. La durée d'existence et le rôle de l'écorce dans le cycle biologique sont interrompus par mon intervention: elle ne sera pas transformée en terre.Le câble que j'aurais ramassé lui, sur un trottoir, ne sera pas réduit en fumée. Je propose aux deux une nouvelle durée de vie.

En regard des contraintes temporelles d'obtention de la matière première j'ai une faible production. Pour obtenir un pack mangé par les lombrics l'attente est longue, pour une dentelle de papier, l'attente est encore plus longue, - au moins un an -, afin que les lépismes aient travaillé pour moi. Aller voir régulièrement s'ils ont bien ajouré les papiers de soie ou les papiers calque, retourner avec soin les papiers, rencontrer (rarement) un lépisme sur une feuille et me sentir reconnaissante de sa coopération est un élément substantiel de la création.

L'attente

L'attente, est le constituant incontournable de la création et de la transformation.

Mème si je voulais accélérer le temps par impatience, ou le ralentir par besoin de passivité, l'attente est toujours une préoccupation incompressible. Que le temps soit choisi ou imposé, le temps s'articule en succession de phases différentes, impalpables, souvent surprenantes. Le temps physique immuable de l'horloge s'oppose au temps subjectif du corps et de la conscience. La conscience du temps relie différentes perceptions de vie entre elles.

L'attente a une facette positive car elle amplifie notre attention et notre intérêt au résultat espéré. S'il y a attente, c'est qu'il y a projet. Elle

est à l'essence d'une nouvelle phase, d'un renouveau. C'est un temps tourné vers nous-même, ouvert à la transformation intérieure. C'est un temps riche qui anticipe notre devenir, pendant lequel la construction de l'œuvre en marche est aussi le temps de notre construction personnelle. C'est aussi un temps vital qui oblitère ponctuellement la perspective de notre mort prochaine, alors que nous savons que nous allons mourir mais nous sommes dans l'incertitude de la date. L'activité et notamment l'activité artistique donne un sens, un but, et nous aide à vivre cette attente sans la redouter de manière excessive.

C'est à chacun de donner une valeur à sa vie, en pensant à sa finitude. On ne peut pas penser qu'en fonction de la mort, car nous vivrions alors chaque moment comme un instant morbide, déconnecté, sans motivation ni sens, détaché de toute articulation constructive.

Le temps et son contexte social

L'artiste puise dans ses comportements, ses modes de vie, ses convictions éthiques et politiques pour valoriser ou dénoncer le fonctionnement de notre société.

Ardents partisans du « slow art », versant artistique du concept de décroissance, le duo A.O.O. (Art Orienté Objet) de Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin prend à contre-pied la tendance à une accélération effrénée, par un temps très long de production des œuvres, à partir de matériaux de récupération à faible impact environnemental. En réintroduisant des techniques traditionnelles et artisanales, ils défendent les savoir-faire anciens et populaires, ils luttent contre une culture unique globalisante, dans une conception éthique de l'existence de l'œuvre. Leur mode de vie et leur mode de production sont vécus conjointement. Il ne s'agit plus de donner à un acte particulier la seule valeur esthétique, mais d'insérer un acte artistique dans un contexte social. Cette dimension éthique des modes de production renouvelle la conception de l'art dans la

société et ouvre à une conscience critique d'un fonctionnement symptomatique d'un certain état du monde.

44) AOO*, Ni vivant ni mort,* 1994-2004, Exposition Astralis, 2014

Hasard et imprévu

Depuis mes premières créations, j'invente des processus picturaux, souvent l'empreinte, qui deviendront sur le papier textures végétales, aquatiques, ou minérales. Je provoque l'apparition d'une image puis je gère le hasard de l'empreinte obtenue en jouant avec les formes et les matières dévoilées : celle d'un détail d'une écorce, d'une mousse, ou celle d'un paysage lointain de mer ou de montagne. J'affine cette image de la nature réinventée. Je suis aux aguets des imprévus, des accidents, des surprises que je pourrais explorer dans de nouveaux défis : exploiter l'occasion féconde, rendre visible ce qui est infime, imperceptible, ignoré, mis de côté, rejeté. Savoir s'émerveiller des surprises procurés par le hasard est à la genèse de mon élan créatif.

45) **Encre de Chine,** 2013

Pour Francis Bacon, l'accident a une place essentielle :

> « Je pense que l'accident - ce que j'appellerais la chance - est un des aspects les plus importants et les plus fertiles, parce que, si quelque chose marche pour moi, je sens que ce que ce n'est rien que j'aie fait moi-même, mais quelque chose que le hasard a été à même de me donner..., je ne sais jamais dans quelle mesure il s'agit d'un pur hasard et dans quelle mesure d'une manipulation du hasard».[50]

Cette vigilance à l'inattendu élargit le champ de la création. Elle est un réservoir inépuisable d'inspiration, de renouvellement de formes.

G. Penone lutte contre le conditionnement de l'époque, contre le tout tout de suite, incluant un hommage à la patience, faisant confiance dans le hasard, l'imprévu. Quand il enserre d'une main en bronze le tronc d'un jeune arbrisseau « Arbre chemin » 2012, à Chaumont sur Loire, il sait que dans plusieurs années cette main sera emprisonnée dans le bois. La temporalité de l'homme et de l'arbre ne sont pas parallèles. La plasticité du jeune tronc d'arbre sur lequel G. Penone a plaqué l'empreinte de sa main pérennise le moment où cette œuvre a été mise en place. Le spectateur doit trouver le chemin dans le parc de Chaumont-sur-Loire

50 David Sylvester: *Entretiens avec Francis Bacon*, Flammarion, édition 2013, p. 66.

pour atteindre l'œuvre, chemin intérieur et préparatoire. L'arbre acceptera de faire « chemin » avec cette excroissance greffée. Deux chronologies sont exprimées dans la relation du corps et de l'arbre, chacune à un âge donné, scellée un jour précis, évoluant de façon autonome. Le temps métamorphose le bronze par son oxydation et le végétal par sa croissance et son expansion. La beauté est à la fois dans une manifestation d'un jour et dans celle d'une œuvre en devenir.

46) G. Penone, *Arbre chemin*, 2012, Chaumont sur Loire

2) La catastrophe

La catastrophe, perte de repères

Les artefacts ayant à voir avec cette préoccupation sur les ravages de l'anthropocène sous-tendent mon travail actuel. L'œuvre produite après la catastrophe personnelle du deuil a été aux prémices de celles liées à la catastrophe environnementale.

La catastrophe se caractérise par le côté imprévisible, spectaculaire, brutal, irrémédiable. Il n'y a pas de logique de la catastrophe. Elle provoque, par la fin brutale d'une situation antérieure, un choc émotionnel profond, un traumatisme de longue durée. Elle fait surgir le sentiment d'anéantissement de toutes les valeurs sur lesquelles chacun se construit.

Les valeurs morales, éthiques, les projets, les ambitions sont tout à coup en totale contradiction. Paul Virilio remarque que c'est la vitesse de surgissement d'une catastrophe qui entraîne *« l'accident de circulation temporelle*. ». La vitesse « visible » du déroulement usuel du temps cache celle de la vitesse imprévisible de l'accident, celle qui détruit les biens matériels et surtout affecte intensément nos valeurs. Les personnes aimées disparues ou blessées, les conditions de vie, tout est remis en question.

Formulée par Aristote, la catharsis vécue par le spectateur à la représentation de la catastrophe au théâtre, permet une distanciation nécessaire. L'art transfigure la catastrophe dans une nouvelle forme.

Les musées alignent des scènes mythologiques et historiques qui nous remplissent d'effroi et simultanément nous fascinent : « Judith et Holopherne » du Caravage, « Saturne dévorant un de ses fils », « Les Désastres de la guerre » de Goya, les pantomimes dramatiques et intemporelles dénonçant la monstruosité du nazisme de Max Beckmann… ou une œuvre telle que « Guernica ». La dénonciation du bombardement de la ville et de la guerre est transcendée par la force représentative.

Edmund Burke a utilisé en 1757 la notion de « Sublime » pour exprimer cette « délicieuse horreur », mélange d'attraction et d'effroi que l'on éprouve face aux déchaînements de la nature.

47) P. -J. Volaire, *L'éruption du Vésuve, 1785,* Toulon, Musée d'art.

Transcender le cataclysme

Alain Platel, dans la chorégraphie « Requiem pour L. » nous fait affronter la question de la mort des individus, insupportable à penser et collectivement reléguée. Le scénographe impose sur tout le fond de l'immense plateau du théâtre de Chaillot une vidéo très grand format des derniers moments de vie d'une femme « L. » Même la mort d'autrui est récupérée, exploitée, exhibée. Le film est en noir et blanc et très légèrement ralenti, ce qui introduit une distanciation à cet événement tragique, mais l'emprise de l'image est bien présente et nous sommes choqués, agressés, du dévoilement de ce moment intime, à nous spectateurs, qui ne sommes pas des proches de la personne en toute fin de vie. Elle est traitée comme on traite les déchets récupérés. Le cadavre est il un déchet parmi les déchets ? Sa représentation est elle la « relique », matérialisation du corps absent, étudiée par Pierre Fédida.

> « la relique prend sens dans le désir de conserver *quelque chose* de ce dont on se sépare sans, pour autant, devoir renoncer à l'idée de s'en séparer. »[51]

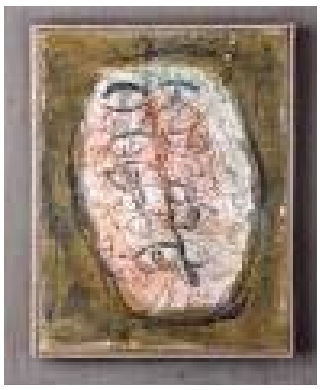
On peut s'interroger devant une œuvre où le cadavre est considéré comme une forme de résidu précieux qui renaît dans une production artistique ? Tout est produit à partir des déchets et retourne à cet état. L'idée que là où il y a des déchets il y a de la vie, est poussée au paroxysme.

Nul besoin de reproduire étroitement la réalité dans ce qu' elle a d'horrible.

Jean Fautrier, au lendemain de la seconde guerre mondiale, éprouve la nécessité de transcender l'horreur des exécutions dont il entendait les détonations des fusils. Dans ces représentations, l'artiste, se référant à la

51 Pierre Fédida,*L'Absence*, Paris, collection Folio essais,[1978], Éditions Gallimard, Édition 2005, p.76.

catharsis aristotélicienne, dépasse l'agression première de la figuration crue et obscène.



48) Fautrier*, Tête d'otage, 1945,* Paris*,* Centre Pompidou

Dans la série des « Otages », Fautrier ne nous montre pas frontalement les visages torturés, mais des aplats de matières picturales brutes, relevés par des teintes d'une grande douceur. Comme si le peintre, au lieu de nous horrifier, nous engageait par un autre spectacle, à prendre la distance essentielle pour surmonter ces drames.

L'œuvre transcende l'horreur par la distance qu'elle octroie. Nous oscillons de l'indignation à la compassion.

> « Devant ces représentations catastrophistes, nous sommes pris dans une sorte de va-et-vient entre l'épouvante de l'âme, le ravissement de l'œil et le bonheur d'une transfiguration ».[52]

Fautrier parle des conséquences de l'intolérable. Les rescapés de l'horreur étaient pour beaucoup, incapables de raconter les camps d'extermination. Témoigner de l'innommable pouvait-il faire réfléchir leurs contemporains ?

52 Michel Ribon, *Esthétique de la catastrophe*, Paris, Éditions Kimé, 1999. p.220

La catastrophe environnementale

Ma prise de conscience des dégradations que subit la planète et les conséquences sur la vie des humains est ancienne. Je pense toujours à la vision de l'immense plage de Cadix couverte de déchets plastiques, bidons, poupées cassées, désarticulées…dans les années 68.

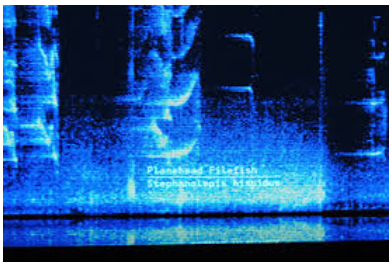
Plusieurs catastrophes environnementales comme les marées noires, ont fait émerger en réaction les mouvements environnementalistes et l'écologie politique des années 70. À partir de cette décennie, les préoccupations de l'écologie et l'économie politique tentent de se combiner. Elles vont profondément remettre en cause le modèle économique dominant basé sur l'exploitation intensive des ressources naturelles, entraînant la production massive de déchets. Le réchauffement climatique devenu une préoccupation majeure n'a fait qu'amplifier ce mouvement de remise en cause. Certains citoyens et hommes politiques nous décillaient les yeux sur le fléau. Des artistes reprenaient ce constat. En 1977, Claire Bretecher dans sa BD. « Les amours écologiques du Bolot Occidental » dénonçait avec humour la cupidité, la consommation et le sexe effrénés, la pollution…

Peut on être préparé à l'occurrence d'une catastrophe ? Une initiation à la perte est elle possible ? La survenue croissante de tels phénomènes où les décisions humaines sont, la ou les causes de ces drames, font entrer en scène des séries d'hypothèses dites «thèses de l'accident ». L'accident est devenu si courant qu'il fait partie de nos vies quotidiennes. Les écrans nous en abreuvent et le banalisent. Des images de catastrophes naturelles, de sinistres industriels et scientifiques, circulent en temps réel sur les réseaux virtuels, nous absorbant dans un espace dont nous ne sommes que les spectateurs distants, empêchés de toute action réelle. Les « nouvelles catastrophes », d'un autre type sont les catastrophes nucléaires. Auparavant, les accidents étaient locaux, d'origine naturelle. Depuis Tchernobyl, nous sommes passés à des

accidents globaux, aux implications gravement polluantes, inscrites dans une durée indéfinie. Pratiquement invisibles et silencieuses elles s'étendent inexorablement. L'Homme, même s'il a pensé son éventualité, est incapable d'en circonscrire les conséquences.

Pour anticiper les séismes et empêcher les guerres, faut il exposer des images de catastrophes ? « *Exposer l'accident pour ne plus y être exposé* ».[53]Est-ce la solution pour nous y préparer ?
Passer par ces souffrances nous reconnecte à nos émotions, ce qui impacte la créativité et le sentiment d'être en vie.

> « Il existe potentiellement un espace de vie où on peut recommencer quelque chose d'autre, le moment d'une redéfinition de la relation à autrui et au monde. » [54]



49) D. Scofidio,+ Renfo*Terre Natale, ailleurs commence ici,* Paris, 2008

Tel le Phoenix, la vie renaît de la catastrophe. La capacité à réagir, à se prouver qu'on a les ressources pour dépasser ce qui a effacé une situation qu'on avait cru pérenne, redonne du sens à sa vie d'après la catastrophe. Quelque part c'est une victoire sur soi, une nouvelle approche de son être profond, une forme de fierté et de confiance en soi valorisée, qui redonnent un sens à sa vie. Ferments des représentations et des récits, les arts s'en nourrissent.

53 Paul Virilio, ouvrage conçu pour l'exposition « *Ce qui arrive* », Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, éditions Actes Sud, Arles, Paris, 2002.

54 Pablo Servigne, Raphaël Stevens, Gauthier Chapelle, *Une autre fin du monde est possible*, Paris, Seuil, 2018, p. 87

CONCLUSION

En tant qu'artistes, la place et notre rapport à la nature nous font observer le rôle que celle-ci joue dans notre spiritualité et nos créations. Ainsi les matériaux rejetés par l'homme que je récupère, et avec lesquels je travaille, s'inscrivent dans une approche à la fois humble dans notre société, mais aussi universelle. Mes créations y prennent un sens que je partage avec d'autres artistes, plasticiens ou autres, écologistes, sociologues, philosophes.

Je me suis longtemps questionnée sur les différents ressorts de mon activité plastique. Je ne voyais pas de convergence dans les œuvres faisant appel aux lépismes, et celles utilisant des écorces. L'objet de mon heuristique et mon inclination esthétique est ainsi né du besoin d'inscrire mon ontologie dans un rapport à la nature et une certaine frugalité.

Le symbole de la transformation vécue suite à ce deuil, les galeries des insectes, les traces de leurs passages, - passage initiatique -, ont, à partir de la résolution d'un problème intime, libéré en moi la possibilité de prendre en considération la place de l'homme dans une vision plus globale. Ce fut par l'action réparatrice de la pratique artistique, permettant le dépassement d'un traumatisme intime pour atteindre un nouvel équilibre, que j'ai découvert une nouvelle inscription de mon être dans une problématique élargie, une des problématiques de l'époque à laquelle j'appartiens.

Découvrir d'autres enjeux, d'autres points de vue, redimensionne le mien, par un effet « boule de neige ».

L'envahissement des déchets et la catastrophe climatique que l'homme a causés, sont la préoccupation de tous les domaines actuels de réflexion : écologique, scientifique, économique, politique, sociologique, artistique. Les champs de recherches dont ils sont l'objet aujourd'hui s'entrecroisent.

50) **CDs, bois, feuilles d'arbre,** 2019

Une analyse approfondie de mon processus créatif, du rôle des contributeurs tels que des insectes et les poissons d'argent, m'a permis de mettre en évidence ces raisons inconscientes qui présidaient aux choix de les faire intervenir : ce n'étaient pas de simples tâtonnements aléatoires, créés dans une aporie dénuée de sens, mais bien le moyen de créer un lien avec un défunt, et d'entraîner une « re-naissance » au travers de gestes artistiques.

Comme après le séisme d'un deuil, nous devrons nous reconstruire. Pablo Servigne rejoint Paul Virilio sur ce point de l'initiation à la perte, à l'impermanence du monde, pour nous rendre moins vulnérables face à ses traumatismes. Comment vivre le tragique ? Ni par la frayeur, l'apitoiement, ou la compassion. La pitié, le dédain ou une apparente occultation ne sont que des comportements dérisoires.

L'expérience du deuil est celle de la transformation de l'image du proche ôté par la mort dans une nouvelle représentation temporelle et psychique.

Pour accepter l'effondrement possible du monde, Pablo Servigne développe l'analogie avec le deuil :

> « il permet de prendre conscience d'un effondrement comme d'une façon de retrouver du sens à travers une métamorphose, à travers de nouveaux récits, ou de nouvelles images. » [55]

Pablo Servigne pense que « *les deux problèmes majeurs de notre civilisation sont l'amnésie et l'anesthésie* ». Le premier est facteur de dépression, d'anxiété et de sentiment de solitude. Le second, si nous noyons nos souffrances dans des produits ou des situations « pansement », fera écran à l'identification et au dépassement des épreuves. Pour retrouver sa place dans un monde où tout viendrait d'être dévasté, il serait préférable de faire le constat de la situation post traumatique, de se reconnecter à soi-même : qui suis-je, intimement, socialement ? Il faut s'organiser pour aller de l'avant, envisager la mise en récit des effondrements futurs, sans céder au déni, à la peur, à la paralysie, ou au désespoir. Nous devons stimuler l'imagination, inventer des alternatives, apprendre à bien vivre tout ce qui concerne les émotions, l'éthique, la psychologie, l'art et les spiritualités. Par l'action collective, l'entraide, des perspectives s'ouvrent pour ne pas sombrer dans les tempêtes à venir.

Ne réagissons pas face à la catastrophe avec des codes appris pour acquérir des connaissances, codes inappropriés pour résoudre des situations émotionnellement déstabilisantes. Adaptons notre intelligence au but qu'elle doit atteindre : résister à l'utilisation d'automatismes mémorisés pour d'autres fonctions, mais douter, ne pas céder à une affectivité qui masquerait une réaction logique. C'est une proposition de réponse pour s'adapter à un effondrement et envisager un autre fonctionnement du monde.

La méthodologie peut être commune avec celle de la recherche artistique. De par leur sensibilité, leurs questionnements, leur remise en

55 Pablo Servigne, *Comment tout peut s'effondrer*, Paris, Seuil, 2015

question du monde, leur conscience prémonitoire, les artistes sont les premiers à mettre l'accent sur les risques liés aux progrès.

Les questions soulevées par le projet d'une œuvre, demandent à un artiste tel que T. Saraceno, un approfondissement d'autres domaines tels que la science, ou d'autres formes de domaines artistiques. L'entrecroisement d'aujourd'hui est le lointain héritier du concept « d'effrangement des arts » de Theodor Adorno.

L'art, comme la recherche scientifique, inventent des réponses aux problématiques contemporaines. La même méthodologie qui donne des résultats innovants, naît de la réflexion, de l'échange, du débat, de la mise en commun et de l'action collective. Ces adaptations à des situations impensées jusqu'ici, apprivoisent un avenir potentiellement destructeur.

La question de la mort, du deuil, du désastre, est revisitée dans de nouvelles formes créatives. Pour l'artiste, l'iconographie ou la symbolisation mises en place matérialisent l'absence idéalisée. Si, comme nous l'avons vu, certains vivants ressuscitent l'esprit de leur proche mort pour appréhender l'avenir, l'art entraîne des créateurs à activer « une mémoire du futur », personnelle ou collective.

La création est pour ma part, à la fois mort d'une gestation et prolongement de la vie par la naissance de l'œuvre. C'est repousser les limites de la vie par cette excroissance de vie créée, par l'existence de cette partie de soi supplémentaire, preuve et injonction à rester en vie. Oui, l'action de créer entraîne une transformation de son auteur plus importante que l'œuvre elle même.

Je peux enfin mettre des mots sur l'expérience, je peux m'en détacher et concevoir une création autre que réparatrice. Je ne suis plus dans l'organique du déchet du moi intime, mais dans la dimension élargie d'un langage plastique.

J'échappe, comme tant d'autres, par ma pratique artistique, à ma simple condition humaine. Grâce à la création, je trouve mon essence,

j'apprends à me connaître par ces révélations que m'apportent ces formes sorties d'une partie inconnue de moi, insaisissable, in-maîtrisable. Je mets des mots sur ce qui vient de mon être profond, je me surprends, je me dépasse, et j'en redemande.

Une note du journal d'Odilon Redon résume bien ce que fut mon parcours :

> « On ne peut s'analyser qu'après l'émotion, point initial de toute genèse. A la minute où l'on est maître de sa passion, elle n'est plus. Elle a servi d'embryon. Tous les organes vont paraître, et pour ce, il faut des soins soumis, soucieux du germe ».[56]

Je perçois intérieurement la sensation d'une trajectoire au mouvement hélicoïdal, où à chaque série nouvelle, des concepts, des éléments, des techniques déjà utilisés réapparaissent dans un contexte différent. De retrouver une œuvre ancienne, d'y voir des connexions, des parentés avec des travaux plus récents, prouve que la nouveauté ne vient pas ex nihilo. Même si elle apparaît en rupture avec la série de travaux précédents, une œuvre nouvelle n'appartient pas à une vision entropique, mais s'ancre dans une approche plus globale. Ce tourbillon cyclique où la mémoire récurrente réactive les blessures passées, me fait répéter des gestes artistiques dans des séries qui se transforment.

Une innovation permet d'aller au-delà, il faut sans cesse aller au-delà, traverser les passages, pour vivre encore.

Pour P. Valéry, « Le vent se lève !... Il faut tenter de vivre ! », (*Le Cimetière marin*).

> « Il faut vivre... Il faut vivre !», conclut Macha dans « *Les Trois sœurs* » d'A. Tchekhov.

Pour S. Beckett, « Il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer », dans *L'Innommable.*

---

56 Odilon Redon, *À soi même*, Éditions 1985, Paris, Librairie José Corti,1961, p.35

51) **Courge, tubes, écorces, liens,** 2016

La satisfaction narcissique éprouvée par l'action créative est intimement supérieure à la reconnaissance de mon travail par autrui. Si une œuvre dont je suis fière rencontre le regard de l'autre, la sensation de bien-être du partage, plus que la réussite, irradie sur mon existence elle-même. Elle renforce mon ego, réassure ma solidité psychique, ma confiance en moi.

La spontanéité engagée pendant l'acte créateur essaime sur l'aisance dont je manque au quotidien. Montrer son travail à d'autres change ma place de créateur, et même dans la société. C'est une étape qui confirme l'affirmation du dépassement de la douleur initiale par l'ouverture au monde.

Créer, pour justifier sa présence au monde, la rendre concrète, la structurer, nous fait imaginer des preuves substantielles. C'est peut-être cette nécessité de se mesurer à soi-même qui fait la différence entre l'artiste et le sujet qui n'éprouve pas le besoin de créer pour se sentir exister. A mes yeux, l'image de la spirale est celle qui représente mon itinéraire créatif, elle est la manifestation concrète de mon évolution existentielle. Cette image affirme la présence du passé réactivée par la réflexion, sur laquelle se greffent de nouveaux désirs.

> « … Parce que créer est au commencement d'une vie nouvelle, ce commencement lui-même. »[57]

57 Paul Audi, *Créer, Introduction à l'esth/étique*, Paris, Encre marine, Verdier poche, 2010, p.15

BIBLIOGRAPHIE

ABRAHAM Nicolas, *L'Écorce et le noyau*, Maria Török, Paris, Flammarion, [1987], édition 1996.

ANZIEU Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Éditions Dunod augmentée, 1995.

ARDENNE Paul, *Un Art écologique, Création plasticienne et anthropocène*, Lormont, Collection La Muette, Éditions Le Bord de l'Eau, 2018.

ARDENNE Paul, *L'Âge contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 1997.

AUDI Paul, *Créer, Introduction à l'esth/étique*, Paris, Encre marine, Verdier poche, 2010.

BACQUÉ Marie Frédérique, *L'Un sans l'autre*, Paris, Flammarion, 2007.

BARTHES Roland, *Journal de deuil*, Fictions et compagnie, Paris, Éditions du Seuil, 2009.

BARTHES Roland, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

BENJAMIN Walter, « *Le Surréalisme* », Œuvres II, Paris, Folio essais, Gallimard, 2000.

BENJAMIN Walter, *Œuvres III*, Paris, Folio essais, Gallimard, 2000.

BERTHET Dominique, «L'Imprévisible et la rencontre » dans *L'Imprévisible dans l'art*, Paris, L'Harmattan, 2012.

BOURRIAUD Nicolas, *L'Exforme*, Paris, PUF/ Humensis, 2017.

CHENG François, *D'où jaillit le chant*, Paris, Phébus, 2000.

CHENG François, *Vide et plein, Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1979,

DAGOGNET François, *Des Détritus, des déchets, de l'abject : une philosophie écologique*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 1998.

DESPRATS-PÉQUIGNOT Catherine et MASSON Céline, *Figures de deuil et création,* collection L'œuvre et la psyché, Paris, L'Harmattan, 2014.

DESPRET Vinciane, *Au Bonheur des morts* , Paris, La Découverte, 2015.

DIDI HUBERMAN Georges, *Écorces*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011.

DIDI HUBERMAN Georges, *Être crâne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.

DUBUFFET Jean, *L'Homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, 1973.

DUQUENNOI Christian, *Les Déchets du Big Bang à nos jours*, Versailles, Édition Quae, 2015.

FÉDIDA Pierre, *L'Absence*, Paris, collection Folio essais,[1978], Gallimard, Édition 2005.

FREUD Sigmund, *Deuil et mélancolie*, [1917], Paris, Petite bibliothèque Payot, traduction 2011.

GIONO Jean, *L'Homme qui plantait les arbres,* 1953, Paris, Gallimard, 1989

GUILLAIN Lionel, *Le Théâtre Nô et les arts contemporains*, Paris, L'Harmattan, 2008.

HUGO Victor, *Les Travailleurs de la mer*, Paris, Flammarion, [1866], Édition 2012.

KRISTEVA Julia, *Soleil noir: dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, Folio, "Essais ", 1987.

LEOPOLD Aldo, *Almanach d'un comté des sables*, [1949], Paris, Aubier, 1996.

MACHADO Alice, *Figures féminines dans le Voyage en Orient de Gérard de Nerval*, Paris, Lanore, « Littératures », 2006.

MALHERBE Anne, Le Déchet, dans *Les Métamorphoses du déchet*, sous la direction de Martine Tabeaud et Grégory Hamez, Paris, Publications de la Sorbonne, 2000.

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'esprit*, folio essais, Paris, Gallimard, [1964], Éditions 2001.

MICHAUX Henri, *Emergences-résurgences III, Genève, Skira, ,1972.*

MODIANO Patrick, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1997.

MONSAINGEON Baptiste, *Homo detritus : critique de la société du déchet*, Paris, Seuil, 2017.

de M'UZAN Michel, *De l'art à la mort*, Paris, Gallimard, 1977, rééd 2006.

REDON Odilon, *À soi-même*, [1985], Paris, Librairie José Corti, 1961.

RIBON Michel, *Esthétique de la catastrophe*, Paris, Éditions Kimé, 1999.

SERVIGNE Pablo, STEVENS Raphaël, *Comment tout peut s'effondrer : petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes*, Paris, Seuil, 2015.

SERVIGNE Pablo, STEVENS Raphaël, CHAPELLE Gauthier, *Une autre fin du monde est possible*, Paris, Seuil, 2018.

SYLVESTER David : *Entretiens avec Francis Bacon*, Paris, Flammarion, édition 2013.

THOREAU Henry David, *Walden ou la vie dans les bois*, [1854], Paris, Gallimard, 1990.

VALÉRY Paul, *Le Cimetière marin*, [1900], Paris, Folio, Classique, 1973.

VERDIER Véronique, *Existence et création*, Ouverture philosophique, Paris, L'Harmattan, 2016.

DICTIONNAIRES :

ANDRIEU Bernard, BOETSCH Gilles, (sous la direction de), Dictionnaire du corps, Paris, CNRS Éditions, 2008.

Dictionnaire Larousse, Paris, 2000.

CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, Dictionnaire des symboles, Paris, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1982.

CATALOGUES

Arman, catalogue Centre Pompidou galerie 2, 22 septembre 2010-10 janvier 2011, Monaco, éditions CUDEMO, 2010.

Fautrier, catalogue de l'hommage pour le centenaire*,* Château de Sceaux, 1998

La Fabrique des images, catalogue d'exposition, Paris, sous la direction de Philippe Descola, éditions du Quai Branly, 2010.

*Le papier à l'œuvr*e, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre, 2011.

Ce qui arrive, catalogue d'exposition, sous la direction de Paul Virilio, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, éditions Actes Sud, Arles, 2002.

THÈSE

TROUDE Bernard, *Les Déchets dans l'art contemporain*, thèse de doctorat en arts plastiques, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, n° 58885, Villeneuve d'Ascq, Diffusion ANRT, 2008.

SITES INTERNET

Wikipédia

Michaël Ferrier, De la catastrophe considérée comme un des Beaux-Arts, revue Communications, Paris, Seuil, n° 96, 2015.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

COMPAGNON Antoine, Cours, janvier 2016, *Les chiffonniers littéraires : Baudelaire et les autres* : « Baudelaire et l'industrie du chiffonnage », « Ces tas d'ordures au coin des bornes », « Ces tombereaux de boue », « Ces affreux tonneaux de la voirie ».

BARLES Sabine, Séminaire, janvier 2016, « Cette industrie, dont le mode est repoussant, doit être encouragée ».

FILMS DOCUMENTAIRES

Documentaires de Raymond Depardon et Claudine Nougaret, « Profiĺs paysans ».

Tobie Nathan : l'ethnopsychiatrie, documentaire, Paris, Gallimard, 2005

MOTS-CLÉS

animisme, catastrophe, corps, deuil, déchet, écorce, effondrement, environnement, hasard, individu, insecte, dépersonnalisation, mélancolie, messager, nature, passage, plastiques, revitalisation, société, temps, trou.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Mes travaux sont indiqués en gras

Les illustrations proviennent de sites internet

1. H. de Vries, Am. saubrünnia, végétaux sur papier, Exposition « Jardins » , Grand Palais, 2015
2. Teresa. Pera, *Mort tipus1*, bonsaï and concrete, 29x25x25, 2016, Exposition Jeune création Montrouge
3. L. Ufan*, « Relatum – Existence » (2014),* acier, pierre et verre. ADAGP PARIS, 2018
4. J. Dubuffet, *Coursegoules*, 1956, musée des Arts décoratifs, Paris
5. Arman, Rouages de montres, 1961
6. Bernard. Troude, *Avant le potage*, 2014
7. C. Boltanski, *Vitrine de référence*, 1971, Centre Pompidou
8. A. Kiefer, *Daphné*, Exposition Centre Pompidou, 2015
9. kintsugi, (source wikipedia)
10. **Écorce, sac poubelle,** 2016
11. Bordalo Segundo, *Half lion copy*, Exposition Galerie Mathgoth, 2019
12. G. Penone, « *Essere fiume* », pierre naturelle et pierre taillée, 1981, Centre Pompidou,
13. Bernie. Krause, *Le grand Orchestre des Animaux*, Exposition Fondation Cartier, 2016
14. G. Orozco, *Mesas de trabajo*, 1990-2000, Centre Pompidou
15. L. Sabatté ", *La Meute*", FIAC 2011
16. Dominique de Beir, *Face n° 5*, 2008, cire et perforations sur papier, 40 x 60 cm, © ADGAP, Paris
17. **Écorce, épingles,** 2016
18. **Papiers de soie, rhodoïd,** 2015
19. M. Barceló, Dessin de termites, 1994, ADAGP
20. J.Durham, *Labyrinth elements,* 2007, Musée d'Anvers
21. H. Duprat, *Trichoptères*, 1993, ADAGP, Paris
22. **Écorces, plastique,** 2016
23. ***Éc*orces, kevlar, fibres optiques,** 2016
24. **" A*u bois dormant* ", écorce, raphia, feuille cartonnée,** 2014
25. **Packs de boisson, vestiaire sur roulettes,** 2018-2019

26. **Écorces, clés** 2016

27. Joseca, (artiste Yanomami), feutre sur papier, Exposition Fondation Cartier, 2019

28. **« Le Messager », papier calque, carton plume** 2014, **« Le Messager »** détail

29. Photo : lépisme, Wikipédia

30. G. Penone, Biforcazione, 1987-1992, Fondation Cartier

31. **Écorce, épingles, papiers de soie, papiers publicitaires,** 2016

32. **Écorce, fibres optiques,** 2015

33. **Papiers déchirés, encre de Chine,** 2013

34. **Encre sur papier,** 2011

35. **Encre sur papier,** 2016

36. **écorce, fils de cuivre,** 2015

37. Bernadette Chéné, « *Sédiments II* », 1993-2013, musée des Beaux Arts, Angers

38. Y. Kusama, *Infinity Mirrored Room*, 1996, Maison de la culture du Japon.

39. **« *Contenu* », Écorce, fils de coton,** 2015

40. Chen Hong Shou,(1599-1652), peinture sur soie, « *L'Arbre qui nous porte* », F. Cheng, *D'où jaillit le chant*, Paris, ed. Phébus, 2000, p.127

41. B. Sabatier, *Cube I, II, III*, FIAC 2015

42. T. Saraceno, *Algo-r(h)i(y)thms*, 2018, installation, Exposition Palais de Tokyo 2018

43. William. Anastasi, *Sink,* 1963-2015, Credac

44. AOO, *Ni vivant ni mort,* 1994-2004, Exposition Astralis, Espace

L. Vuitton, 2014

45. **Encre sur toile,** 2012

46. G. Penone, *Arbre chemin*, 2012, Chaumont sur Loire

47. P.-J. Volaire, *L'éruption du Vésuve*, 1785, Toulon, Musée d'art

48. J. Fautrier, *Tête d'otage,* 1945, Paris, Centre Pompidou

49. **CDs, bois, feuilles d'arbre,** 2019

50. Diller Scofidio,+ Renfo, sur une idée de P. Virilio, Commande pour l'exposition, Video *Terre Natale, ailleurs commence ici*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 2008

51. **Courge, tubes plastiques et métal, écorces, liens**, 2016