



HAL
open science

IXIPTLA. Sur les chemins de l'inconscient à travers la peinture

Élia Diogène

► **To cite this version:**

Élia Diogène. IXIPTLA. Sur les chemins de l'inconscient à travers la peinture. Art et histoire de l'art. 2020. dumas-03267952

HAL Id: dumas-03267952

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03267952v1>

Submitted on 22 Jun 2021

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.

IXIPTLA

***SUR LES CHEMINS DE L'INCONSCIENT
À TRAVERS LA PEINTURE***

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
UFR04 Ecole des Arts de La Sorbonne
Mémoire du Master 2
Recherche Arts Plastiques et création contemporaine

Année universitaire 2019-2020

Sous la direction de Monsieur Miguel Egaña

Elia Diogène



Année universitaire 2019 – 2020

IXIPTLA

Sur les chemins de l'inconscient à travers la peinture

Elia Diogène

11800935

Sous la direction de M. Miguel Egaña

Master 2 Recherche Arts plastiques et création contemporaine

Remerciements

Je voudrais remercier en premier tous les auteurs et les artistes, qui m'ont emmené sur cette voie tortueuse que peut être l'art et la réflexion.

Ensuite mes amis et ma famille, qui ont dû me supporter durant les moments de doutes, lorsque la recherche devenait trop intense et trop personnelle.

Pour finir avec mon cher tuteur, Mr. Egaña pour ses précieuses indications dans l'orientation de ce mémoire.

Résumé

Ce mémoire est une approche de l'évolution de mon travail en peinture durant les années 2018-2020. Il lie l'aspect formel, extérieur, avec le monde interne de la psyché. C'est un questionnement sur le rôle que l'inconscient peut avoir dans la création. Il répond à l'envie de connaître au-delà de la peinture et des formes ce que cache vraiment l'Art de notre esprit. La réflexion qui en suit m'a permis d'éclairer ces zones obscures, bien qu'elle soulève d'autres questionnements. C'est une recherche artistique portant sur l'expérimentation tant au niveau des matériaux et que sur le plan conceptuel. Cette investigation artistique est étroitement liée à une recherche plus profonde, intérieur et personnelle.

Mots clés : Art, Inconscient, Peinture, Processus de Création, Ehrenzweig, Forces invisibles, Allégories, Interprétation personnelles, Elia Diogène

Sommaire

<i>Remerciements</i>	3
<i>Résumé</i>	4
<i>Avant-Propos</i>	7
<i>Introduction</i>	9
I. Création des œuvres	10
A. Descriptions des œuvres	10
1..... <i>Œuvres figuratives</i>	11
2..... <i>Drapés</i>	16
3..... <i>Œuvres mixtes</i>	21
B. Processus de création	25
1..... <i>Processus créatifs</i>	25
a. <i>Premier processus, autour de l'automatisme</i>	26
b. <i>Deuxième processus, créations à partir d'images</i>	31
c. <i>Troisième processus, créations à partir de sensations</i>	35
d. <i>Quatrième processus, créer à partir de la matière</i>	38
2..... <i>Les choix techniques</i>	41
a. <i>La toile</i>	42
b. <i>Les matériaux</i>	44
c. <i>La couleur</i>	49
3..... <i>L'œuvre Finie</i>	51
C. Théories sur le processus de création	53
1..... <i>Le processus de création selon Ehrenzweig</i>	54
2..... <i>Théories de la création par d'autres artistes</i>	59
3..... <i>Mise en relation des pratiques d'artistes</i>	68

II.	<i>Interprétations des œuvres</i>	79
A.	<i>Interprétations des éléments visuels</i>	80
	1. <i>Les matériaux</i>	80
	a. <i>La toile</i>	80
	b. <i>Le pli /drapé</i>	82
	c. <i>La couleur</i>	85
	2. <i>Les sujets</i>	88
	a. <i>Le Corps</i>	88
	b. <i>Le visage</i>	91
	<i>Le regard</i>	92
	<i>Le portrait</i>	94
	<i>Le masque</i>	95
	c. <i>La métamorphose</i>	97
	d. <i>Le Monstre</i>	102
	e. <i>L'espace</i>	108
	3. <i>Perceptions</i>	109
	a. <i>La sensation</i>	109
	b. <i>Le laid</i>	113
B.	<i>Interprétation de la psychologie derrière la création</i>	115
	1. <i>Nécessité Intérieure</i>	115
	2. <i>Lien entre le corps et l'identité</i>	120
	3. <i>Vérités dévoilées sur les forces qui guident l'artiste et l'homme</i>	123
	<i>Conclusion</i>	129
	<i>Bibliographie</i>	132
	<i>Annexe</i>	135
	<i>Textes complémentaires</i>	135
	<i>Images des œuvres</i>	138

Avant-Propos

Nubleux

*C'est à l'ombre des nuages
Que se dévoile mon âme
La chair transpercée par l'âge
L'esprit, léger, mu en flamme.*

*Passant par la phase obligée
De cet espace-temps déforme
Remplit de monstres intrigués
Qui perçoivent l'être informe.*

*Quand le périple termine, que le sort s'annule
Rompu, s'enfoncent dans la pénombre
Les restes labiles peu à peu sombrent.*

*Lavis engloutit les lieux,
A l'instant où la matière bascule
L'abîme reprend son rôle impérieux.*

2015



Ixiptla

*Sur les chemins de
l'inconscient à travers la peinture*

Introduction

Je crois que l'art n'a pas de limites et définir un champ de recherche a été compliqué due à ce paradoxe. Mon questionnement s'est tout de suite tourné vers l'inconscient. Comment par l'art, et en particulier par la peinture peut-on atteindre l'inconscient ? J'en ai eu des vertiges. Je me sentais face à un néant que je ne pouvais saisir, au bord d'un gouffre sans fond. Puis je me suis aperçue qu'il y avait des rebords. Je pouvais donc longer le gouffre pour mieux le cerner. C'est par les effets de l'inconscient qu'on peut réussir à l'atteindre. Ces effets sont mes peintures. Ces peintures sont comme des fenêtres vers ce monde interne, caché. Je peins ce que je ne peux voir, mais sentir. Les œuvres deviennent des énigmes que je cherche à déchiffrer pour atteindre la source, une vérité intérieure qui me révélerait une vérité plus profonde encore, universelle.

Les surréalistes ont été les premiers peintres qui m'ont fasciné, car ce que je voyais dans leurs tableaux n'était pas la réalité. Cet autre monde, le monde onirique des songes, des métaphores, s'est révélé être beaucoup plus sensible, beaucoup plus compréhensible pour moi. Il y avait dans ce gout pour le surréalisme quelque chose qui me poussait à chercher plus loin, qui me montrait une alternative à la compréhension du monde. Lorsque j'ai commencé à dessiner, et ensuite à peindre, il était inacceptable de peindre la réalité. Il me fallait peindre l'imaginaire. Néanmoins, j'ai réalisé que la réalité pouvait également être source d'imaginaire, qu'on pouvait y déceler une tout autre beauté et qu'il fallait être patient pour la saisir.

C'est une recherche artistique qui se lie à une recherche interne, je fais des connexions entre le processus de création et la manière de penser. Entre l'art et la psyché. Entre le monde interne et le monde créé. Les toiles deviennent plus que des simples objets d'art, elles deviennent des entités, des êtres, des allégories qui nous renvoient au monde interne des idées. Le moment de la création, cet aspect manuel, brut, réel, se lie d'une manière profonde à l'aspect théorique, l'élaboration d'une conception de l'esprit humain. Ces deux faces d'une même pièce font le lien entre le monde externe et interne de l'être humain. La création dans la réalité de la matière abstraite du monde des idées. Cette recherche est donc divisée en deux parties, la première reposant sur la création des œuvres, la seconde sur leurs interprétations. Liant de cette manière l'aspect formel, réel, à l'aspect métaphysique (au-delà du physique), psychique.

I. Création des œuvres

Les œuvres que j'expose dans ce mémoire sont un fruit du travail de ces deux dernières années (2018-2020). Je me concentre essentiellement sur quatorze œuvres, car elles me permettent d'approfondir un champ spécifique et de voir comment ma création s'est développée en parallèle à la formation du Master. Dans un premier temps, les œuvres, ou mes monstres, comme je pourrais les appeler, sont présentées brièvement avec une courte description formelle. Dans un deuxième temps j'élaborerai les divers aspects du processus créatif avant de me plonger, en dernier lieu, dans la théorisation de la création.

A. Descriptions des œuvres

La recherche artistique que je poursuis est une exploration d'un monde imaginaire à travers la toile et la peinture. Je présente mes peintures classées en trois groupes. Cette division est faite chronologiquement et suit également les étapes de mon évolution. Le groupe A est composé d'œuvres figuratives où apparaissent des êtres imaginaires. Le groupe B regroupe l'exploration du drapé comme sujet. Enfin le groupe C comporte des œuvres où le figuratif et le drapé se complètent donnant des œuvres en trois dimensions. Je décrirai chaque tableau de manière formelle. Toutes les œuvres sont agrandies en Annexe, pour une meilleure appréciation du détail.

1. Œuvres figuratives

Le premier groupe inclut un total de cinq tableaux. Les êtres imaginaires qui apparaissent pourraient faire partie d'un même monde. Ces tableaux sont de l'ordre du figuratif. Nous verrons dans la dernière partie du mémoire que les thématiques traitées apparaissent déjà dans ce groupe-ci. A travers les différents tableaux on voit également une évolution dans le traitement de la toile.

Dans ce premier tableau, *Paysage*, on perçoit une masse de végétaux dans lesquels sont dissimulées des parties de corps. Le ciel est composé d'un amas éparpillé de peinture. Le tableau a été peint avec un mélange de gouache et d'acrylique. Avec le temps la peinture a commencé à se craqueler.



Paysage, 2018, gouache et acrylique sur toile, 38 x46 cm

Ce deuxième tableau, *Perdida*, a été peint sur le revers d'une toile, laissant le châssis comme cadre. L'image se compose d'une figure en son centre et d'un paysage comme fond. Le personnage inventé est constitué d'un visage et de mains humaines, mais le reste du corps regroupe différents éléments, textures et formes, comme une combinaison de pétales sur une sphère. Dans la partie des cheveux, la peinture a été appliquée de telle manière qu'elle est en relief. L'ensemble des couleurs du tableau se balancent entre les tons chauds et froids (rouge et bleu). Le tout est peint de manière dégagée, sans inclure trop de détails réalistes. L'utilisation de la peinture à l'huile a permis une autre approche au travail de la couleur et une meilleure conservation.



Perdida, 2018, peinture à l'huile sur toile, 41 x 32 cm

Edgar est le portrait d'un personnage inspiré par un portrait d'Arthur Rimbaud. La toile ayant été retirée d'un châssis rebique un peu sur les bords et elle apparaît gondolée dans certaines zones. Elle est clouée au mur. Au centre nous avons le personnage d'où sortent des prolongations de substances visqueuses rouges. Nous retrouvons ces mêmes éléments rouges dans le reste de l'espace. La couleur verdâtre de la tunique et le teint bleuâtre de la peau du personnage contrastent avec ces éléments rouges. Le fond teinté en violet s'obscurcit derrière la tête du portrait. Les couleurs utilisées bien que saturées lui donnent un aspect morbide. L'ensemble de la toile a été réalisée dans un premier temps à la gouache puis j'ai utilisé la peinture à l'huile pour le visage, introduisant plus de détails.



Edgar, 2018, gouache et peinture à l'huile sur toile, 61 x 52 cm

Métamorphose est peint sur une toile non apprêtée de laquelle on peut voir les bords et les filaments qui tombent. L'être est représenté dans une position où le corps est vu de profil et le visage de trois quarts. Il a plusieurs bras qui se superposent. Des filaments de différentes couleurs partent de son crâne et de son dos. Ses orbites sont noires troublant la perception des yeux. Dans ce tableau, la base du corps et visage du personnage ainsi que le fond ont été peints à la gouache dans des tons violacés, puis les détails des textures des bras et du visage à la peinture à l'huile.



Métamorphose, 2019, gouache et peinture à l'huile sur toile, 56 x 88 cm

Le tableau *Architecture* est effectué également sur une toile libre, non apprêtée et sans châssis. Il a été peint à la peinture à l'huile. Deux colonnes toscanes s'élèvent sur les bords pour introduire une sorte de voute qui encadre les sujets. Les personnages, placés dans la partie gauche, se fondent entre eux et dans l'espace. La partie de droite est plus énigmatique, formant une profondeur de champ qui suggère un monde imaginaire. Le tableau n'est pas encore terminé car le niveau de détails doit être plus élaboré, presque réaliste.



Architecture, 2019-2020, peinture à l'huile, 60x66cm

2. *Drapés*

Le groupe suivant est un ensemble de drapés. Il se compose également de cinq tableaux. La toile de ses tableaux est non apprêtée et sans châssis. Je commence par traiter le drapé comme modèle afin qu'il devienne, dans les dernières toiles de ce groupe-ci, le support même de la toile. Dans ces tableaux je dessine des formes à la gouache avant de rajouter des couches à la peinture à l'huile pour composer les détails. Un aspect plus imprévisible apparaît dans la figuration, incluant le hasard dans la composition. Les formes créées donnent lieu à des interprétations personnelles du sujet.

Dans *Drapé 1*, on voit un ensemble de formes et de textures qui se mélangent et d'où partent des prolongations rouges vers les bords de la toile. Les couleurs se mélangent et permettent de projeter les formes, les textures et les volumes. J'arrive à distinguer dans ces formes un monstre se composant de plusieurs parties. Ayant la tête à gauche (avec deux nez qui dépassent) une espèce de nageoire bleue au centre et une queue qui finit à droite. Mais c'est une perception personnelle et l'interprétation est libre selon chacun.



Drapé 1, 2019, gouache et peinture à l'huile sur toile, 31 x 33cm

L'espace dans *Drapé 2*, se forme grâce aux blocs de couleurs du fond qui donnent l'impression d'une certaine perspective. Le sol est foncé tandis que le fond est jaunâtre. La figure apparemment chaotique, sépare les deux et prend presque toute l'ampleur du tableau. Elle se compose de formes, de plis, de textures diverses qui ressemblent à des éléments connus, une main, une tête, etc.



Drapé 2, 2019, Gouache et huile sur toile, 43 x 58 cm

Pour *Drapé 3*, les couleurs varient dans les tons verts et jaunes. Une forme quelque peu complexe est au centre, tandis qu'une sphère jaune se trouve au fond à gauche. Le mouvement de la forme semble se diriger vers la gauche.



Drapé 3, 2019, gouache et peinture à l'huile sur toile, 58 x 49 cm

La toile de *Toornaq* se présente suspendue avec des crochets et des cordes. Les couleurs utilisées sont plutôt terreuses. Les éléments, comme des plumes, des branches, des visages, s'organisent autour des plis, en laissant des espaces non peints. La perception du tout dépend de l'emplacement du spectateur et de la distance à laquelle il se trouve de la toile. Le détail mis sur certains éléments peut s'apprécier de près.



Toornaq, 2019, peinture à l'huile sur toile, 64 x 64 x 8 cm

Shpirt se présente également suspendue avec des crochets et des cordes. Le drapé forme sur le côté gauche une sorte de capuchon. Sous les différents plis du capuchon on peut distinguer la partie du nez et de la bouche d'un profil. Le haut du capuchon est de couleur neutre, tandis que le côté droit est rempli de formes, de couleurs diverses. Selon les plis, il y a des éléments plus ou moins reconnaissables, des yeux, des branches, des formes géométriques, des textures, etc. Le tout formant une sorte de chaos.



Shpirt, 2019, peinture à l'huile sur toile, 54 x 64 x 5 cm

3. *Œuvres mixtes*

Le groupe C se compose d'œuvres qui combinent l'expérimentation du drapé de la toile avec une certaine figuration de la peinture. Elles se différencient du groupe B car elles regroupent de nouveaux éléments, comme la réutilisation d'ancienne toile, l'intégration de la mousse expansive et la toile comme vêtement. Il y a un total de quatre œuvres. Ce groupe constitue une expérimentation sur les diverses manières d'aborder une toile et de la transformer.

Pour *Duše* La toile est suspendue en trois points par des crochets. La torsion s'effectue à partir du centre où se trouve un visage. Les plis participent à la déformation de ce visage. Les couleurs de la figure et du haut de la toile sont sombres tandis que le fond est d'une teinte rosée qui permet un fort contraste. Selon la distance de laquelle on le regarde, on peut percevoir des détails dans les plis.



Duše, 2019-2020, peinture à l'huile sur toile, 80 x 73 x 9 cm

Pensée est faite à partir d'un tissu plié, dans lequel la couleur rouge ressort. Des formes en trois dimensions sortent du centre des plis pour se répandre en spirale tout le long de la toile. Ces formes sont peintes avec des sortes de veines de couleurs bleu et rouge selon les différentes parties. Suivant les plis, de la peinture grise a été appliquée pour renforcer l'effet de l'ombre.



Pensée, 2020, peinture aérosol et acrylique, mousse expansive sur toile, 65 x 76 x 17 cm

Dans *Gradoña*, la toile s'ouvre comme un rideau sur la peinture, un monstre apparaissant sur un fond noir, ses mains vertes sortant de la toile pour écarter le rideau. La toile est suspendue par des crochets sur le mur. La face du monstre peut se séparer en deux parties, l'une étant le côté droit d'un visage, tandis que le côté gauche est recouvert d'autres petits visages. De sa tête sortent des filaments de diverses couleurs. Son corps se compose d'une structure osseuse, en blanc, recouverte d'organes détaillés différemment. Des filaments verts sortent un peu partout pour se concrétiser dans la plasticité des mains. Dans les enchevêtrements des mains, des détails de peinture de couleur marron renvoient à la texture des différents organes. L'ombre du drapé qui s'ouvre est accentuée par de la peinture sombre sous les différents plis.



Gradoña, 2020, peinture acrylique et à l'huile, mousse expansive sur toile, 84 x 74x 17 cm

Seryll se présente comme un vêtement. Elle est exposée sur un mannequin. La partie du haut tombe sur les épaules un peu à la manière d'un kimono japonais. Au centre du « dos », se trouvent deux cercles qui ressemblent à deux yeux blancs. Plus bas se dispose un enchevêtrement de plis de couleur rouge sur les parties extérieures et bleue sur les plis intérieurs, marquant de cette manière un peu plus le relief. La partie non peinte de la toile se termine en pointe au centre des deux cercles formant un pic. Sous celui-ci, la peinture de couleur chair présente une petite descente où semble s'écouler de la peinture bleue en relief. L'ensemble peut être porté par quelqu'un comme un habit.



Seryll, 2020, peinture gouache et huile sur toile, 42 x 80 x 20 cm

B. Processus de création

Précédemment j'ai effectué la description formelle des œuvres que je présente pour ce mémoire. Nous allons dorénavant approcher mes différents processus de créations. Tout au long de cette réflexion, j'ai introduit en parallèle d'autres travaux antérieurs pour expliquer mon processus créatif dans son ensemble, ainsi que les créations d'autres artistes. Ci-dessous je sépare l'explication en deux parties. La première regroupant diverses manières d'aborder le processus de création, la seconde abordant des choix techniques tels que la toile, la matière et la couleur. Pour conclure avec ce qui fait qu'une œuvre soit finie.

1. Processus créatifs

Contrairement au mythe de l'artiste possédé par l'inspiration divine, la création est une question de travail et d'habitude. Tout commence par l'envie de créer. Plus on crée, plus cela devient une habitude, un mode de vie et une nécessité qui s'incruste, pour quelques-uns, dans notre quotidien, si bien qu'on ne peut pas envisager de ne pas créer. Dans ce quotidien émergent des moments uniquement dédiés à la création, qui surviennent n'importe où, n'importe quand. Dans ces moments, certaines de ces envies aboutissent à un travail plus élaboré pour former une ébauche que l'on développe et vient s'ancrer dans le réel en tant qu'œuvre. Un des éléments essentiels de la création est cette pulsion à produire. La pulsion est une forme d'expression de diverses idées, émotions et autres processus psychiques qui sommeillent en nous. Je décrirai quatre processus différents qui expliquent comment je comprends la création.

Le premier processus est directement lié à l'inconscient, il s'exerce de manière *automatique* ou spontanée. Le second processus est la création d'une œuvre à partir d'une image, le troisième à partir d'un concept ou une idée préconçue. Enfin le dernier processus est le développement d'une image à partir d'un élément réel, en général de la matière ou des formes. Chaque processus sera illustré par les œuvres déjà présentées.

a. *Premier processus, autour de l'automatisme*

Dans ce premier processus je pars de la notion d'*Automatisme* pour l'adapter à ma façon de dessiner.

L'*automatisme* consiste à dessiner des formes de manière instinctive. André Breton compare la prise de stupéfiants avec cet automatisme : « Ces artifices seraient ainsi des moyens "accélérateurs" de visions imaginaires, favorisant la perception des mécanismes de l'inconscient en niant l'enveloppe individuelle »¹. Ces artifices révèlent une connexion ouverte entre l'inconscient et ces formes plus ou moins abstraites qui semblent se créer d'elles-mêmes. Le dessin automatique se crée en général dans une sorte de déconnexion avec la réalité, de transe. Le dessin semble se former tout seul car notre main paraît bouger sans que nous soyons conscients de ce qu'elle fait. C'est sûrement une expansion de ce que l'on appelle « gribouillage ». Dans le dessin automatique d'André Masson, on voit cet enchevêtrement de formes. Alors que dans celui de Laure Pigeon on retrouve plutôt l'aspect répétitif. C'est ce qu'on pourrait appeler un effet direct de l'inconscient. Bien que ce phénomène se soit popularisé avec les surréalistes, il pourrait être présent depuis le début de l'espèce humaine. Quand je dis que j'adapte cette notion à ma manière de dessiner, c'est que j'adopte cet aspect d'improvisation, de non-contrôle, je dessine sans avoir une idée préconçue. Le médium et le support peuvent influencer la direction du travail. Par exemple, la fluidité de l'encre ou la rigidité du crayon donnent des résultats différents et pourront déterminer des directions différentes. On peut voir dans les dessins de Müller les combinaisons de textures pour créer des êtres.

¹ *Le rêve*, catalogue de l'exposition de Marseille, Musée Cantini. 17 septembre 2016-22 janvier 2017, Paris, Réunions des Musées Nationaux, 2016, p.147



² André Masson, *Dessin automatique*. 1925, encre sur papier, 27 x 21 cm, Galerie Natalie Seroussi

³ Heinrich Anton Muller, *Sans titre*, 1925-7, crayons de couleur sur papier, collection de l'Art Brut Lausanne

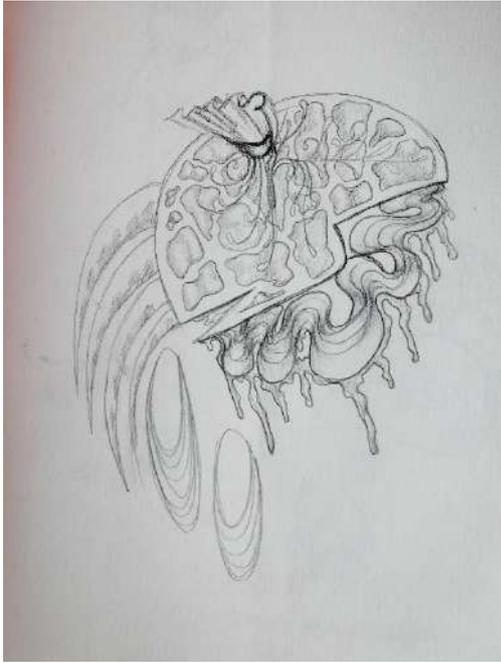
⁴ Laure Pigeon, *Sans Titre*, 1959, encre sur papier, 50 x 65 cm, collection de l'art Brut Lausanne

Les travaux suivants sont élaborés de manière spontanée. Les différents dessins présentés ci-dessous montrent les résultats obtenus suivant le médium utilisé, comme le crayon ou les encres. Ils présentent des êtres et des éléments composés par des formes qui s'entremêlent. On peut déceler l'accumulation d'éléments qu'on pourra retrouver par la suite dans les tableaux.



⁵ Dessin sur carnet, crayons et feutres, 21 x 15 cm

⁶ Encre, 29 x 42 cm



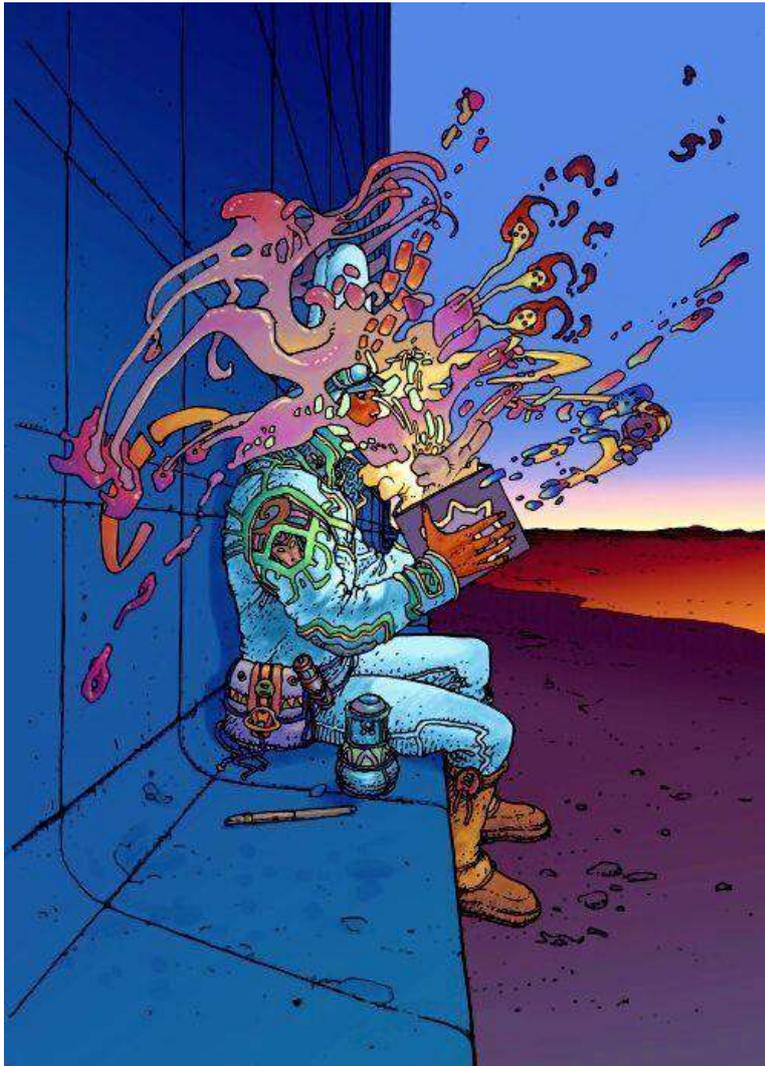
7



8

⁷ Dessin sur carnet, crayons et feutres, 21 x 15 cm

⁸ Encre, 21 x 30 cm



9

Le dessin, présenté dans la page antérieure, à l'encre de chine est élaboré autour d'un visage avec des formes mouvantes. Je le compare ici aux dessins de Moebius, où les formes abstraites se cristallisent en formes concrètes. L'encre de chine aide à faire ce type de trait fluide et ondulant. On peut dire que ce genre de commencement a à voir avec l'instinct¹⁰. La préoccupation

pour le visage et le corps se présente donc dès l'étape du dessin. Nous verrons plus amplement cette thématique dans la seconde partie du mémoire.

J'ai également utilisé ce processus pour des tableaux, dessinant en premier à la gouache. Comme nous le verrons par la suite, ce processus est souvent une première étape plus ou moins chaotique qui donne suite à une étape de structuration qui permet de faire apparaître, à partir de ces formes, des images qui nous sont plus reconnaissables. C'est ainsi que certains travaux qui débutent en « automatisme » deviennent des paysages ou des visages.

⁹ Moebius, illustration de la BD Starwatcher, 1986, ed. Dargaud.

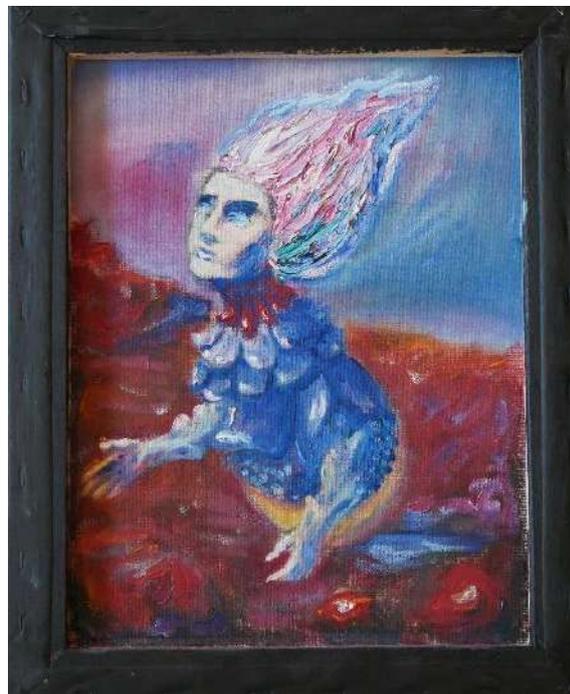
¹⁰ BACON Francis et SYLVESTER David, *Francis Bacon L'art de l'impossible*. Genève, Editions d'Art Albert Skira, Les sentiers de la création, 1995. p.48

b. Deuxième processus, créations à partir d'images

Le second processus de création est l'élaboration d'un dessin ou d'une œuvre à partir d'une image préconçue. Souvent l'origine se trouve dans les dessins automatiques, vue précédemment. Certains des concepts reviennent régulièrement tels que la métamorphose, le néant, l'essence de l'être, etc. Les travaux suivants sont développés à partir d'une image. La source de ces images est très variable. Chaque image se réfère un aspect qui m'intéresse et que je développe dans la création. Dans ce processus, l'intention est ce qui génère l'œuvre. Il demeure cependant toujours l'aspect d'improvisation qui s'adapte à l'ensemble de la composition, à la matière et au support.



11



12

Le tableau de *Perdida* est effectué à partir d'un ancien *Dessin Spontané*. L'intention initiale était de refléter que derrière le masque, un amas d'éléments divers se combine. Je voulais charger la peinture pour créer de la texture, donnant l'impression que le personnage commence à sortir de la toile. Ces « cheveux » en sont l'exemple parfait de cet amas de peinture. J'ai retourné la toile, car je préférerais le côté non apprêté, et tester à la fois cet effet du cadre.

¹¹ Dessin sur carnet, crayons et feutres, 21 x 15 cm

¹² *Perdida*, 2018, peinture à l'huile sur toile, 41 x 32 cm

Le portrait suivant est inspiré directement du portrait d'Arthur Rimbaud dans le tableau *Coin de table*, de Fantin-Latour. J'ai pris comme base la structure du visage pour le travailler et en faire un autre. C'est un portrait non réaliste. Les couleurs accentuent cet effet imaginaire. Cette fois-ci, la toile est clouée au mur directement, m'avançant de ce côté vers un aspect qui introduira la suite du traitement des toiles.



13

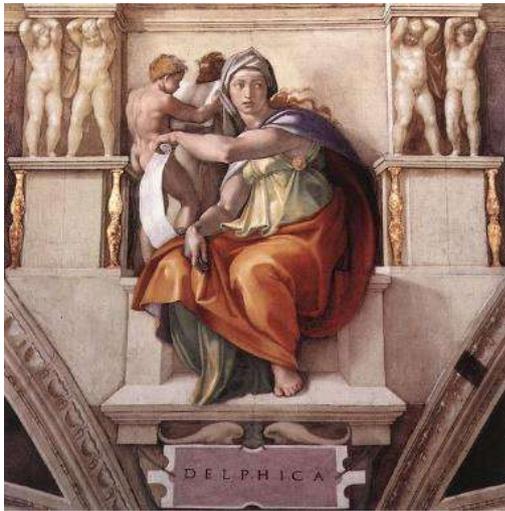


14

J'ai eu envie de construire le tableau *Architecture* à partir d'anciennes peintures de plafond de la renaissance, où on introduisait l'architecture avec une allégorie ou un personnage mythologique, comme on peut voir dans ce détail de la chapelle Sixtine. A partir de cette idée, la structure s'est construite peu à peu, voulant projeter la sensation de lien entre les différents éléments. Inachevé, je veux travailler ce tableau jusqu'à arriver à un aspect aussi poli que celui de Michel-Ange. Le peintre mexicain, Camarena, a travaillé d'une autre façon cette assimilation de la figure humaine avec l'architecture dans plusieurs de ces tableaux, faisant un parallèle entre la structure interne et externe de l'être.

¹³ Détail du tableau *Coin de table*, portrait d'Arthur Rimbaud de Henri Fantin-Latour, 1872, peinture à l'huile, 160 x 225 cm Musée D'Orsay

¹⁴ *Edgar*, 2018, gouache et peinture à l'huile sur toile, 61 x 52 cm



15



16



17

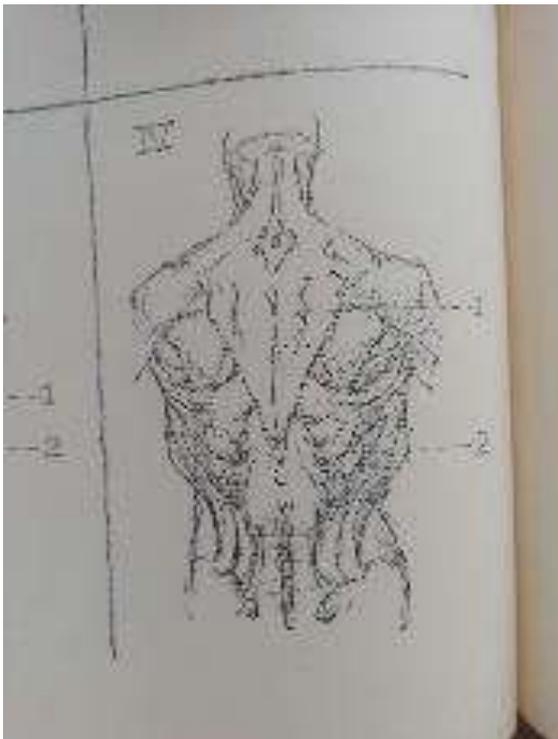
L'idée de ma dernière œuvre *Seryll* est venue d'un dessin d'anatomie trouvé dans un livre, *The Human Machine*, de George Bridgman¹⁸. À partir de la forme de ce dos, j'ai dessiné ce qu'elle me suggérait, reprenant cette idée d'organes intérieurs mélangés. Comme si l'intérieur, les éléments anatomiques du corps, s'organisait en un monstre. J'ai donc décidé de reprendre ce dessin et d'en faire une toile. Le haut ressemble à un début de kimono, comme une cape que l'on pourrait porter. Il y a donc ce contraste entre le vêtement peau, lisse et sans couleurs (partie supérieure), et l'aspect tridimensionnel des organes, reproduits avec de nombreux plis qui ont été repeints (partie inférieure).

¹⁵ Michel-Ange *La sibille de Delphes* détail de la Chapelle Sixtine, 1512, Vatican.

¹⁶ *Architecture*, 2019-2020, peinture à l'huile, 60x66cm

¹⁷ Jorge Gonzalez Camarena, *Rostro*, 1977, peinture à l'huile, 40x 60 cm

¹⁸ BRIDGMAN George, *The Human Machine*, New York, Dover publication, 1972. p.72



19



20



21

¹⁹ BRIDGMAN George, *The Human Machine*, New York, Dover publication, 1972. p.72

²⁰ Crayon et feutre sur papier, 21 x 15 cm

²¹ *Seryll*, 2020, peinture gouache et huile sur toile, 42 x 80 x 20 cm

c. Troisième processus, créations à partir de sensations

L'élaboration un peu plus approfondit des concepts (autant dans l'idée que dans la forme) se développe, en général, lors de moments insomniaques où la réalité est suspendue et le rêve guette. Ces idées viennent sous forme d'images qui se développent dans l'imagination. Elles sont liées à des sentiments ou à des pensées. Certaines sensations liées aux émotions ou aux pensées ont été retranscrites en réalité par les suivantes créations. Elles utilisent autant la métaphore ou association entre leur aspect et une sensation ou une émotion précise.



22

Cette pièce a été conçue avec l'idée du débordement des pensées omniprésentes et incontrôlables qui ne s'arrêtent jamais. Le sentiment éprouvé et que j'ai voulu exprimer est cette puissance de la pensée qui envahit tout quand on ne peut plus l'arrêter, qui peut se manifester spécialement dans les moments d'insomnie. Elle a été imaginée comme un vortex, comme un tourbillon, d'où surgiraient

des filaments qui envahiraient tout l'espace. La mousse expansive permet de créer ces formes allongées qui s'entortillent, je trouve que cela renvoie à la forme que peut prendre les traits du pinceau. Cela a permis d'apporter une nouvelle dimension à mon travail.

²² *Pensée*, 2020, peinture aérosol et acrylique, mousse expansive sur toile, 65 x 76 x 17 cm



23

Pour cette pièce, telle que pour la précédente, le sentiment initial qui l'a impulsé est la sensation du non-contrôle des émotions. A partir de mes expériences avec le drapé, l'idée m'est venue de faire un tableau où le personnage sortirait de la toile en écartant un rideau, rappelant certaines peintures baroques, qui raffolaient de la présence des rideaux. La mousse expansive permet de faire sortir une partie du personnage, ses mains,

l'intégrant plus intensément dans notre réalité.

24

C'est comme Alice traversant le miroir. Plusieurs artistes tel Lee Bontecou ou Kim Jakobsson, expérimentent cet amas de formes, de matières qui permettent au sujet de la toile de sortir de celle-ci. Cet être est donc attiré vers l'extérieur, vers la lumière puisque son monde



est sombre. Dans le Baroque, l'aspect clair-obscur domine et le drapé joue un rôle essentiel dans l'introduction de l'ombre. C'est pourquoi de lourds rideaux encadrent souvent les scènes ou les portraits, comme on peut le constater dans ce tableau de Caravage.

²³ Graduña, 2020, peinture acrylique et à l'huile, mousse expansive sur toile, 84 x 74x 17 cm

²⁴ Caravage, *Judith décapitant Holoferne*, 17^e siècle, peinture à l'huile, 144 x 173 cm, Collection privée



25

Le monstre du tableau ne possède pas de peau, permettant d'exposer son intérieur. C'est un chaos interne, mélange d'intestins, d'autres organes et d'os. Ce mélange chaotique renvoi

aux sentiments chaotiques qui peuvent pousser une personne à agir sans que sa raison puisse l'en empêcher. Sa tête est d'ailleurs composée de divers visages, montrant un peu sa confusion, et la complexité de raisonner correctement dans de telles circonstances. L'œuvre de Goya vient illustrer cet aspect brutal que j'ai essayé de représenter, ce mélange de monstre et de chaire à vif. « L'expression anarchique de sentiments violents et passagers apparaît ainsi comme le contraire exact du Beau »²⁶. Le monstre sort de la toile.



27

²⁵ Lee Bontecou, Sans titre, 1966, acier soudé, toile, époxy, cuir et fil, 199.4 × 302.3 × 78.7 cm, Collection du Musée d'Art contemporain de Chicago

²⁶ GAGNEBIN Murielle, *Fascination de la laideur, l'en-deçà psychanalytique du laid*. Seyssel, Editions Champs Vallon, 1994. p.87

²⁷ Kim Jakobsson. *At the Gates of Dis*, 2020, peinture à l'huile, atelier de l'artiste

d. Quatrième processus, créer à partir de la matière

Les processus antérieurs ont comme point commun la rétroalimentation intérieure, personnelle, la création d'une œuvre à partir d'un automatisme propre, ou à partir d'un concept mental ou une idée préconçue. Dans ce dernier processus, le monde extérieur matériel est le vecteur de création. C'est pourquoi à partir d'éléments réels, tels que des anciens portraits ou des drapés, je développe des nouvelles œuvres. C'est une façon de projeter une vision intérieure sur des objets extérieurs. Dans les mots d'Ehrenzweig cette méthode s'expliquerait ainsi :

Le portraitiste qui projette des paysages dans un visage est tout à fait en éveil. C'est le privilège de l'artiste de combiner l'ambiguïté du rêve avec les tensions d'une conscience pleinement éveillée. Au moment de l'inspiration, la réalité lui paraît surréelle et intensément plastique

J'ai décidé de prendre les drapés comme point de départ car j'ai vu dans les différentes formes qu'ils offrent une flexibilité de représentation. Tout comme le portrait *d'Edgar*, le but n'est pas de copier de manière réaliste, sinon de partir de quelque chose de réelle (un ancien tableau, un drapé) et y ajouter de l'imaginaire pour réaliser une œuvre plus développée. Les plis que forme le drapé permettent d'imaginer facilement des paréidolies et d'autres visions. Ces visions, une fois peintes, suggèrent encore d'autres formes. C'est un ensemble de formes qui peuvent, d'une certaine façon, suivre le processus des dessins automatiques. Comme dans le premier processus, celui-ci laisse place à la création à partir de l'imprévu et du spontané.



28



29

Les deux premiers drapés effectués ont eu pour modèle des amas de vêtements. La première étape est le dessin de cet amas en formes diverses. Puis vient l'ajout de valeurs, de volumes avec la couleur. Une fois cette base effectuée, je viens retravailler les formes que la toile suggère à ce moment-là, amplifiant les détails, renforçant certaines formes, entre autres. Quand des formes me renvoient à des visages, je commence à les faire apparaître.

²⁸ *Drapé 1*, 2019, gouache et peinture à l'huile sur toile, 31 x 33cm

²⁹ *Drapé 2*, 2019, Gouache et huile sur toile, 43 x 58 cm



30



31

J'ai continué dans l'exploration des suggestions du drapé, mais en essayant d'autres variantes, par exemple, à partir d'une photographie de drapé. Le tableau *Drapé 3*, ce dessus, est peint avec les étapes similaires des deux drapés précédents. Par la suite, j'ai tourné la toile car cela était plus intéressant sur le plan esthétique. La forme du corps suggérée dans le drapé se fond en une autre chose, créant une espèce de masse surréaliste, comme un paysage. Cette œuvre m'a rappelé du tableau de Félix Labisse, avec cette plateforme rocheuse qui flotte.

Un drapé qui cacherait un corps. Le photographe Gaëtan Gatian de Clérambault a beaucoup travaillé ce rapport au drapé, autant en photographie qu'en psychologie, se focalisant sur l'effet du drapé et ses connotations avec la sensation et le corps. De son travail a surgi une réflexion. Le drapé comme lien avec le corps, le cachant, le déformant. Dans les prochaines toiles, où le drapé devient l'œuvre, ce rapport s'intensifie, puisque le drapé devient corps. Une des envies que provoque le drapé est le dévoilement. Enlever le tissu pour voir le corps, connaître ce qu'il y a derrière. Encore une fois, si le drapé devient corps, on se demande ce qu'il y a derrière. Et cela nous est révélé par la peinture. Grâce à la peinture on peut apercevoir certaines choses que le drapé forme, révèle.



32

³⁰ *Drapé 3*, 2019, gouache et peinture à l'huile sur toile, 58 x 49 cm

³¹ Félix Labisse, *Le grand dépayseur*, 1964, Lithographie en couleurs, 56,5 x 76 cm.

³² Gaëtan Gatian de Clérambault, photographie de 1918-9

Dans mon travail l'évolution de ma relation avec le drapé a abouti à utiliser un drapé comme base pour un tableau. Au lieu de prendre des drapés comme modèles, j'ai utilisé la toile de peinture directement comme un drapé. Les plis du drapé qui suggèrent des formes que je peins. Dalí décrit dans sa *Vie secrète* : « je fixais ma toile comme un médium pour en faire surgir les éléments de ma propre imagination. »³³. C'est l'origine de sa méthode paranoïaque-critique. En intégrant la toile comme un matériel plus qu'un simple support, ceci m'a permis de pousser la peinture vers une autre réalité, obtenir une espèce de sculpture formant des œuvres presque comme des êtres imaginaires.



34



35

Pour revenir au processus du drapé, j'ai également utilisé cette méthode pour récupérer des toiles qui ne me plaisaient pas. C'est le cas de *Duše*. J'ai repris un ancien portrait et je l'ai retravaillé avec le principe du drapé. Je l'ai retourné pour lui donner un nouveau dynamisme et ne pas être trop influencée par la forme originale. A partir des plis créés et des anciennes couleurs de la toile, j'y ai peint dessus avec ce qui m'était suggéré. Cela m'a permis de métamorphoser la toile initiale.



36

³³ PASSERON René, *Surréalisme*, Paris, Terrail, 2005. p.121

³⁴ *Toornaq*, 2019, peinture à l'huile sur toile, 64 x 64 x 8 cm

³⁵ *Shpirt*, 2019, peinture à l'huile sur toile, 54 x 64 x 5 cm

³⁶ Etapes de *Duše*

Bien que ces trois méthodes diffèrent, elles arrivent toutes à laisser libre cours à l'imagination. Ma peinture est non seulement un procédé pour projeter mon imaginaire, mais peu à peu elle devient un élément qui intervient également dans le processus de création. C'est comme un terrain où tout se mélange, où tout est permis. On accepte le fait que le non-contrôle donnera un résultat qu'il faudra approfondir jusqu'à ce qu'il se révèle comme une entité entière, l'œuvre. Cette sorte de création forme un chaos qui s'enrichit. Il ne faut pas oublier d'associer à la création le sentiment. Sans le sentiment il n'y aurait pas d'impulsion créatrice.

2. *Les choix techniques*

Seul un détachement émotionnel, ce qui revient pratiquement à une dépersonnalisation, nous permettra de surmonter cette constance des objets et d'y voir des patterns à deux dimensions en perpétuel changement.³⁷

Jusque-là je me suis appliquée à expliquer les différents processus de création. Je vais donc décrire la cadre dans lequel ces processus ont évolué. D'une certaine façon, marquer les choix conscients parmi lesquels l'inconscient peut s'exercer, afin de mieux comprendre la relation entre inconscient, conscient et création.

Un de mes premiers choix conscients est de laisser « l'inconscient guider la main »³⁸. Comme dirait Bacon : « Je pense à la disposition des formes, puis je regarde les formes se former d'elles-mêmes »³⁹. Comme le devenir incertain de l'humain, la toile se construit peu à peu, et comme celui-ci, qui n'est rien à sa naissance, « il *peut* (Kant) ou il *doit* (Fichte) tout devenir »⁴⁰. La construction d'une de mes œuvres prend un certain temps, car elle se métamorphose peu à peu selon la forme que prend la toile ou les suggestions qu'elle provoque. Les choix conscients que je décris a posteriori sont les éléments-clés, la matière, qui me permettent de provoquer cet inconscient. Bien que le hasard soit important, il faut qu'il y ait une base matérielle dans laquelle il se puisse déverser. Les choix s'articulent comme base de la pratique picturale.

Je décrirai là, les bases matérielles utilisées, en partant de la toile, pour suivre après avec les matériaux comme la peinture et la mousse expansive et en finissant par la couleur.

³⁷ EHRENZWEIG Anton, *L'ordre caché de l'art*, Paris, Gallimard, 1982. p.179

³⁸ BACON Francis et SYLVESTER David, *Francis Bacon L'art de l'impossible*. p.111

³⁹ *Ibid.* p.259

⁴⁰ GAGNEBIN Murielle, *Fascination de la laideur, l'en-deçà psychanalytique du laid*. p.46

a. La toile

(...) *faire travailler un milieu*, en sorte que *forme* et *fond* se mêlent absolument : La forme, c'est le fond. Confondre forme avec surface est absurde. La forme est essentielle et absolue ; elle vient des entrailles même de l'idée.⁴¹

Ce commentaire de Victor Hugo concorde avec la manière dont peu à peu j'ai commencé à utiliser la toile. Celle-ci qui d'habitude est simple fond, devient l'essence même de la forme. J'ai choisi de m'approcher de la disposition de la toile pour donner une autre dimension à mes créations. Voici comment le travail sur la toile elle-même a émergé dans mon travail. J'ai tout d'abord décidé de travailler sur le côté non apprêté de la toile⁴², en la retournant puis en l'arrachant de son châssis⁴³. Par la suite, j'ai travaillé sur une toile que je découpais directement d'un rouleau de toile non apprêtée. La toile réagissait en s'ondulant selon les applications de la peinture. Il y avait donc un nouvel aspect avec lequel je pouvais jouer. Cela m'a mené à intégrer la propre matière de la toile à certains éléments de l'œuvre. Le drapé s'est inséré tout naturellement dans mon travail. Au début, utilisant les drapés comme modèles⁴⁴, et par la suite, en peignant sur mes propres drapés⁴⁵. Le procédé est le suivant ; à partir d'une simple toile, je commence à la tordre, la ratatiner, pour obtenir des plis jusqu'à ce qu'esthétiquement elle me plaise. La façon de maintenir la forme de la toile obtenue, respectant les plis, pour pouvoir postérieurement y peindre, n'a pas été évidente. Au début j'ai pensé à une imprégnation avec du plâtre, mais ceci compliquait extrêmement le travail, car la toile devenait rigide et ne conservait plus cet aspect souple. J'ai opté ensuite par la solution définitive mise en place, qui consiste à coudre la toile de sorte à fixer les plis et donc respecter au maximum la forme initiale de la toile, ainsi que sa flexibilité. Par la suite, la peinture sèche permet de renforcer la structure du drapé et de fixer certains plis. Je commence à peindre sur la toile, d'une façon désordonnée, commençant par les plis qui sont les plus suggestifs. Je peins en engendrant des formes que je développe au fur et à mesure selon les paréidolies que j'y vois. Ce procédé est une manière de découvrir la toile, comme un monde qui se construit peu à peu, suggérant un sens ou un autre. Les impressions, sont liées sûrement à mon inconscient. Un jeu qui se crée entre les formes du drapé et celles qui apparaissent en peinture. Ce caractère du tableau permet à celui qui le regarde de lier les formes dans son esprit et de voir quelque chose de personnel.

⁴¹ DIDI-HUBERMAN Georges, *Ninfa profunda Essai sur le drapé-tourmente*, Paris, Gallimard, 2017. p.29-30
Victor Hugo, « Utilité du beau »

⁴² Dans *Perdida*, j'ai retourné la toile, faisant du châssis un cadre

⁴³ Edgar.

⁴⁴ Drapé 1, 2 et 3

⁴⁵ Cette idée m'a été suggérée par Mr. Perrot, professeur de la Sorbonne

Car le spectateur voit davantage de ce qui est peint. Les plis dans cette toile font écho au concept de tremblement d'Édouard Glissant⁴⁶, celui de découvrir des structures inattendues. Il introduit le hasard de la vie dans la fixité, lui donne une énergie. Le chaos s'ordonne autour des plis donnant une dynamique et un mouvement à ce morceau de tissu inerte.

La toile n'est plus ce support distant, mais vient faire partie intégrante du travail. Elle devient avec la peinture, une matière première, exploitant de cette manière l'aspect *espace tactile-optique*⁴⁷ que peut offrir l'œuvre. Ce travail où la toile prend son importance se rapproche d'une volonté de passer de la peinture tableau à l'objet « porteur de rêve »⁴⁸. A travers la création des œuvres, je pousse les limites de la représentation du monde psychique et, à mesure que je m'enfonce dans cette recherche, les œuvres se font de plus en plus réelles. Le tissu devient un espace qui se métamorphose, comme si je projetais le même processus du rêve dessus. C'est un « voyage dans les textures dont l'enchevêtrement finira toujours par se diluer lui-même en un milieu fluide agité de fronces et de turbulences. »⁴⁹.



50

L'artiste Georges Jeanclos travaille également avec les formes des drapés et ce qu'elles suggèrent. Il les matérialise en sculpture, et dévoile un corps sous les tissus. Ce qui lie ce travail avec le mien est le rapport au tissu comme centre de l'œuvre. La matière qu'il utilise

pour figer ces drapés est l'argile.

Après avoir fini les œuvres je les accroche, pour l'exposition, directement au mur avec des clous, ou je les suspends par des cordes et des crochets. Le fait de percevoir la toile comme drapé participe à sa matérialité et donc à sa réalité. C'est une manière alternative, comme celle de Claude Viallat du mouvement Support-Surface, qui suspend également des toiles sur les murs ou d'Annette Messager qui colle ses chimères sur les murs. C'est exposer la peinture sans cadre incluant l'œuvre directement comme élément surgissant de l'espace. Un déplacement du

⁴⁶ Conférence, Edouard Glissant, *La fixité et le tremblement*, 2011, Paris.

⁴⁷ DELEUZE Gilles, *Francis Bacon Logique de la sensation*, Paris, Editions du Seuil, 2002. p.118-9

⁴⁸ PASSERON René, *Surréalisme*. p.124

Dans la tradition surréaliste, les objets sont des éléments incongrus qui rappellent cette réalité absurde. Ici c'est l'impression que l'œuvre est un objet extrait du rêve qui m'intéresse de reproduire.

⁴⁹ DIDI-HUBERMAN Georges, *Ninfa profunda Essai sur le drapé-tourmente*. p.42

⁵⁰ Georges Jeanclos, *Le dormeur*, 1977, Argile, 23 x 50 x 22 cm, Galerie Bayart

tableau vers la sculpture. En l'accrochant avec des crochets de boucher et des cordes, cela donne cette impression de corps ouvert, les tripes en l'air. Comme si les formes de la toile étaient l'intérieur d'un être. L'artiste « peut transformer un textile mou et sans vie en objet dense, sillonné de fronces, gainé de plis. N'est-ce pas là une manière de figer la métamorphose ? »⁵¹



52



53

b. Les matériaux

Si la toile est devenue la base de la création dans mon travail, la matière revêt son importance. Autant la matière de la toile que celle des médiums utilisés. Je mélange plusieurs types de peintures, l'acrylique, la gouache et l'huile ainsi que d'autres matériaux qui s'ajoutent au long du parcours. Dans ma première peinture, *Paysage*, le ciel est un essai d'introduire la peinture par un *dripping* retravaillé brièvement. Pour la suite des œuvres, les premières étapes du travail se font surtout avec de la gouache ou de l'acrylique, car ces peintures sèchent plus vite que la peinture à l'huile, et elles permettent de travailler le fond ainsi que l'apparition de la figure. Une fois tout est à peu près défini, je peins les détails à l'huile pour qu'ils prennent plus de texture. C'est cette sensation de texture riche que je veux reproduire dans mon travail. Un autre artiste qui utilise la peinture à l'huile comme matière est Dan Mccaw. Dans ses tableaux, c'est la matière de la peinture qui domine sur l'ensemble. Dans *Perdida*, j'ai mis cette matière pour former l'aspect rugueux de ces cheveux. Pierre Soulage travaille essentiellement sur cette matérialité. En utilisant le noir comme base, ses tableaux se concentrent sur la texture que la peinture peut acquérir.

⁵¹ VASSEUR Nadine, *Les Plis*, Paris, Seuil, 2002. p.19

⁵² Claude Viallat, *Bâche Kaki*, 1981, Acrylique sur bâche, 263 x 465 cm, Fonds régional d'art contemporain Auvergne.

⁵³ Annette Messager, *Chimères*, 1982-3, Musée des Beaux-Arts de Calais



54

Dans cette matière de la peinture, le double jeu qu'il permet me semble intéressant car il y projette une double réalité, celle de la peinture comme une image fictive, mais qui prend vie grâce à la matière qu'on y intègre. C'est dans cette pensée-là que j'intègre d'autres matières, comme la mousse expansive dans mes derniers travaux. La mousse expansive est un moyen de créer du volume rapidement et possède aussi cet aspect incontrôlé. La texture poreuse qu'elle permet me semble aider à construire l'être imaginaire dans notre réalité.



55



56

Le « réalisme » des récits fantastiques est maintenu dans la plupart des peintures surréalistes, où l'on rencontre des objets familiers, réels (...) il n'y a donc rien d'inventé : la force de l'énigme et de la perturbation demeure dans la puissance expressive de l'analogie, qui est bien loin de l'allégorie d'un Bosch (...). L'analogie surréaliste doit être arbitraire ; elle doit rapprocher des réalités tellement distantes que le sens commun n'arriverait jamais à concevoir.⁵⁷

⁵⁴ *Paysage*, 2018, gouache et acrylique sur toile, 38 x 46 cm

⁵⁵ Dan McCaw, *Frozen*, peinture à l'huile, 24 x 36 cm, collection privée

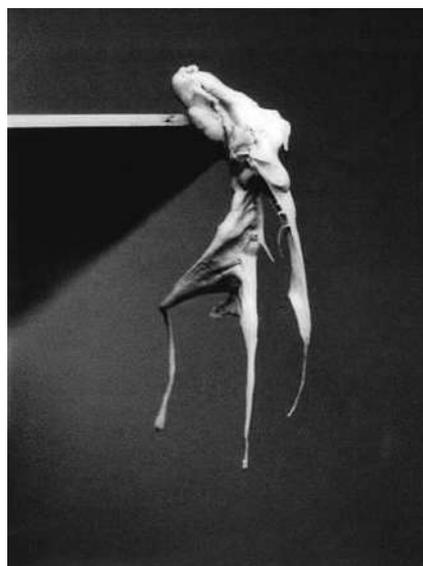
⁵⁶ Pierre Soulages, *Peinture* 1960, 130 x 97 cm

⁵⁷ COLLANI Tania, « L'art surréaliste et le fantastique cérébral ». Séminaire d'Art et Lettres : *Les Phantasmes et les Icônes du fantastique*, Université de Bologne, 2004. p.19

Malgré l'ajout de différentes matières et du chaos original, je ne vais pas vers l'abstraction sinon vers l'intégration d'une réalité. Je peins des êtres déformés qui rappellent des personnes. Ceci permet d'établir un lien entre la réalité fictive des œuvres et la réalité psychique. C'est une sorte de jeu aux limites de l'abstrait. « Une forme organique qui se rapporte à l'image humaine mais en est une complète distorsion »⁵⁸. Certains matériaux sont utilisés dans le but de créer des œuvres aux aspects étranges. Comme c'est le cas des artistes Réquichot et Alina Szapocznikow. Le premier utilise la mixité de matériaux pour former cet aspect chaotique. Alina aborde les matériaux, tels que le chewing-gum, comme petit formateur de sculptures.



59



60



61

Dans l'exploration de la matérialité des œuvres, et des possibilités que donnent les matériaux, je voudrais associer à *Pensée*, l'œuvre de Lee Bontecou. L'artiste travaille avec des matériaux tels que le métal, entre autres. Elle montre une expansion autour d'un trou noir. Elle matérialise ces formes abstraites avec divers matériaux. Ce sont des formes qui ressemblent à d'autres qu'elle avait dessinés auparavant (montré ci-dessous).

⁵⁸ BACON Francis et SYLVESTER David, *Francis Bacon L'art de l'impossible*. p.31

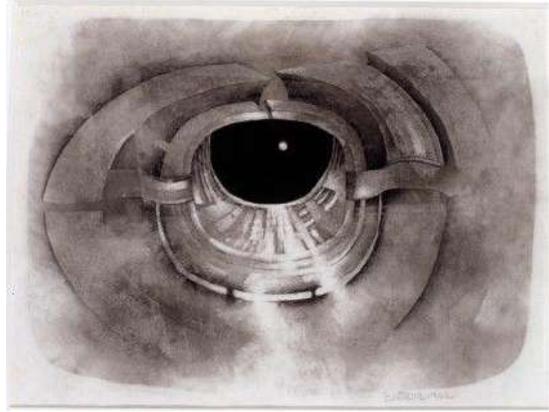
⁵⁹ Bernard Réquichot, *Reliquaire des rencontres de campagne*, 1960, huile, toile et technique mixte dans boîte de l'artiste, 97 x 78 x 38 cm, collection privée

⁶⁰ Alina Szapocznikow, *Sans titre de Fotorzezby* (Photosculptures) 1971

⁶¹ *Pensée*, 2020, peinture aérosol et acrylique, mousse expansive sur toile, 65 x 76 x 17 cm



62



63

Cette volonté de passer du 2D au 3D se présente peu à peu dans mon travail, à travers le volume des plis, mais également l'ajout de la mousse expansive. Jeannine Marchand est une artiste qui travaille autour du pli. Dans sa série *Folds*, la matière et les plis ressortent du cadre. Dans son travail, ce n'est pas du tissu qu'elle présente mais de l'argile. Après avoir créé des plis dans une matière imperméable, elle y place de l'argile pour qu'il épouse les formes des plis. Ce volume créé par les plis combiné à l'aspect lisse de l'argile donne une certaine sensation et une texture particulière.



64

⁶² Lee Bontecou, *Sans titre*, 1980-98, Acier soudé, porcelaine treillis métallique, toile et fil, 214 x 244 x 183 cm, Musée d'Art Contemporain de Chicago

⁶³ Lee Bontecou, *Sans Titre*, 1962, Suie sur papier, 25,4 x 33 cm, Collection privée, Los Angeles

⁶⁴ Jeannine Marchand, *Folds CVIII*, Argile, bois et acier, 91 x 61 cm, collection privée



65

Deux artistes antérieurement cités, Lee Bontecou et Kim Jakobsson, abordent de manière différente cette sortie du tableau. Dans le tableau *Sans Titre* de Lee Bontecou, on perçoit la volonté de faire sortir les formes de la toile, de manière presque architecturale. Elle garde cet aspect mécanique grâce aux matériaux utilisés. Les formes géométriques, presque cubistes sortent, et selon d'où on regarde le tableau, celui-ci change de forme.

Pour Kim Jakobsson, c'est la matière de la peinture qui sort du tableau. L'amas de peinture à l'huile crée une texture particulière, saccadé de coup de pinceau. Par son exagération et son accumulation il crée des formes qui envahissent le cadre. De plus, il donne à sa peinture clairement cet aspect sanguinaire, écorché à vif. La peinture à l'huile devient comme un organe vivant.



66

⁶⁵ Lee Bontecou, *Sans titre*, 1966, acier soudé, toile, époxy, cuir et fil, 199.4 × 302.3 × 78.7 cm, Collection du Musée d'Art contemporain de Chicago.

⁶⁶ Kim Jakobsson. *At the Gates of Dis*, 2020, peinture à l'huile, atelier de l'artiste

c. La couleur

De pair avec la matière, vient la couleur et ce qu'elle exprime. Du dessin plat, elle peut également faire sortir du volume. Dans mes tableaux, il y a toujours ce contraste de couleurs vives combinées ensemble mais qui ont une connotation morbide. La couleur comme tout le reste tend à un but, donner vie à l'œuvre.

Marc Devade aborde la relation à la couleur instinctive ; il parle de « transformation de la couleur »⁶⁷, donc d'appropriation de celle-ci. Cette transformation s'effectue « par mélanges, couches, superpositions, étalements, tâches, contrastes, tons, etc. Couleur prise au hasard puisqu'on est pris dans la couleur, c'est au moment où l'on s'accroche à l'une que commence le travail (...) la couleur est infinie, seul son travail la rend finie »⁶⁸. C'est prendre la couleur comme matière malléable, à travers la peinture, et la transformer par le geste appliqué sur la toile. Cette manière d'apprendre à connaître la couleur se retrouve chez Mark Rothko, pour arriver à une compréhension de la couleur, disait-il⁶⁹, il faut l'expérimenter, l'utiliser.

Rothko s'intéressait à l'expression de la couleur par le biais du contraste ou de la comparaison, et cela constitue la base du langage des nuances qu'il utilisera dans son style de maturité.⁷⁰

71



72



⁶⁷ Catherine Millet, « Marc Devade Plongée dans la couleur », *Les grands entretiens d'artpress. Support-Surface*, DELAITE Christine (éd.), Paris, Corlet, 2017.p.37

⁶⁸ *Ibid.* p.37-8

⁶⁹ *Mark Rothko*, catalogue de l'exposition de Paris, Musée d'art moderne, 14 janvier-18 avril 1999, Paris, éditions des musées de la ville de Paris, 1999, p.24

⁷⁰ *Ibid.*p.25

⁷¹ Jorge Gonzalez Camarena, *La raza*, 1980, peinture à l'huile

⁷² Mark Rothko *Black in deep red*, 1957, peinture à l'huile, 276.2 x 136.5 cm, collection privée



73

L'importance de la couleur dans la peinture est incontestable, savoir la maîtriser, c'est connaître le moyen d'arriver à faire ressentir les nuances du détail. Dans ma recherche, cette application de connaissance passe par l'expérimentation, bien que j'ai déjà une tendance à aller vers la saturation de certaines zones. Camarena est peut-être le peintre qui m'a le plus inspiré dans l'utilisation de la couleur, car ses couleurs sont intenses bien que mêlées à une structure obscure. Edvard Munch, rapproche la couleur de l'être sensible « La couleur n'est pas à appréhender pour sa propension mimétique mais pour sa matérialité, parce qu'elle renvoie à une *intérieurité* (celle du corps humain) qu'elle rend *visible*. »⁷⁴. Cette intérieurité de la couleur permet de développer un langage à partir de la couleur. C'est ainsi que chaque couleur est associée à une gamme de sentiments selon les individus. Les utiliser dans mes tableaux permet de donner aux différents caractères des personnalités qu'on peut imaginer.



75



76

⁷³ Jorge Gonzalez Camarena, *Libération*, 1963, Acrylique sur toile, 4,50 x 9,90 m, Palais des Beaux-Arts, Ville de Mexico.

⁷⁴ TOURDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique et Nicolas, *Edvard Munch-Francis Bacon Images du corps*, Orizons 2009, p.27

⁷⁵ Edvard Munch, *Au lit de mort*. 1895. Huile et tempera sur toile, 90 x 120 cm, Musée d'Edvard Munch à Oslo

⁷⁶ Edvard Munch, *Le cri*, 1910, Tempera

La couleur a également un impact sur l'espace dans l'œuvre. Elle le module, le personnifie, projette en lui les associations et valeurs liées à la couleur⁷⁷. Kandinsky parle également du mouvement qu'induisent les couleurs : « le chaud sur ce plan horizontal allant vers le spectateur, tendant vers lui, alors que le froid s'en éloigne. »⁷⁸. Cela ajoute une profondeur aux tableaux, mais également une profondeur de sens. C'est pourquoi l'interaction des couleurs peut devenir si complexe. Et le choix qui en découle se situe dans les niveaux d'associations souvent inconscientes.

3. *L'œuvre Finie*

Après avoir abordé les différents processus, les différents médiums, et autres aspects du travail artistique je voudrais aborder un point essentiel. Qu'est-ce qui fait qu'une œuvre soit finie ?

Dans mon cas, c'est la sensation. Il faut que je sente que je ne peux plus rien ajouter à l'œuvre. Cette limite dépassée, elle mènerait souvent à la dégradation de l'œuvre et donc à son envie de destruction. Cette sensation est liée à la relation de l'artiste avec son œuvre. « L'artiste a le sentiment de ne faire qu'un avec son œuvre » comme créateur. Lorsque l'œuvre est terminée : « L'artiste y éprouve l'œuvre comme un organisme autonome qui échappe à son contrôle et reste à une distance déterminée de lui. »⁷⁹

L'œuvre est finie lorsqu'on peut la considérer comme Kandinsky a pu le décrire : « Détachée de lui, elle prend une vie autonome, devient une personnalité, un sujet indépendant, animé d'un souffle spirituel, qui mène également une vie matérielle réelle—*un être*. »⁸⁰. Ce parallèle avec la vie est très bien décrit par Kandinsky à propos de Cézanne : « Il élève la "nature morte" à un niveau tel que les objets extérieurement "morts" deviennent intérieurement vivants. »⁸¹. C'est un des rôles que prend l'artiste sans s'en rendre compte. Car au fond on ne peut pas s'empêcher de faire un parallèle en parlant de création avec le concept de création divine. Tel un dieu, l'artiste crée des êtres, des mondes, des univers. C'est lorsque ces univers peuvent devenir autonomes que le rôle de l'artiste s'arrête.

⁷⁷ EHRENZWEIG Anton, *L'ordre caché de l'art*. p.195

⁷⁸ Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Gallimard, 1989. p.142

⁷⁹ EHRENZWEIG Anton, *L'ordre caché de l'art*.p.159

⁸⁰ KANDINSKY, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. p.197

⁸¹ *Ibid*.p.91

Pour appuyer un peu plus cette idée d'œuvre comme être, je suspends certaines de mes œuvres avec des crochets de boucher, rapprochant ainsi mes créations aux bœufs de Goya ou Bacon. Ces êtres qui montrent leurs tripes, leurs intérieurs. Cette manière d'accrocher, montre une certaine brutalité, une violence de la réalité.



C. Théories sur le processus de création

Maintenant que nous avons une vue d'ensemble de mon travail et des processus de création que j'ai employé, je souhaiterais situer mon travail par rapport à la création artistique et aux théories les plus proches. Nous allons approfondir sur quelques-unes des théories et des méthodes que d'autres chercheurs et artistes ont développées. Cette réflexion sur la création artistique, permettra de comprendre un peu plus mes choix et les mécanismes qui enveloppent les processus de développement de mes tableaux.

Pour cela je voudrais introduire deux citations de Platon et Duchamp à ce sujet :

Platon : « Le poète en effet est chose légère, chose aillée, chose sainte, et il n'est pas encore capable de créer jusqu'à ce qu'il soit devenu l'homme qu'habite un Dieu, qu'il ait perdu la tête, que son propre esprit ne soit plus en lui ! Tant que cela au contraire sera sa possession, aucun être humain ne sera capable ni de créer, ni de vaticiner. »⁸²

Duchamp, lors de sa conférence à Houston en 1958 dit à ce propos :

« Selon toutes les apparences, l'artiste git à la façon d'un être médiumnique qui, du labyrinthe par-delà le temps et l'espace, cherche son chemin vers une clairière. »
« Si donc nous accordons les attributs d'un médium à l'artiste nous devons alors lui refuser la faculté d'être pleinement conscient, sur le plan esthétique, de ce qu'il fait et de pourquoi il le fait. Toutes ces décisions dans l'exécution artistique de l'œuvre restent dans le domaine de l'intuition et ne peuvent pas être traduites en une self-analyse, parlée ou écrite ou même pensée. »⁸³

L'artiste pour créer devrait donc perdre la tête ? Pour Platon, l'artiste doit être imprégné d'une divinité. Pour Duchamp il révèle un aspect médiumnique, spirituel, presque chamanique. Ces deux points de vue ont en commun le fait qu'ils ne laissent pas à l'artiste l'entière responsabilité de l'œuvre ; d'autres éléments interviennent également. Je vais tenter de trouver l'origine de l'impulsion artistique. En m'écartant de cet aspect mystique, une autre force non consciente, digne d'être évaluée, se révèle, celle des pulsions inconscientes. Cela permettra également de désacraliser ce rôle de l'artiste comme messenger « divin » afin de comprendre l'origine des créations. C'est-à-dire, analyser notre propre esprit, qu'il en soit conscient ou pas, et comment il peut intervenir dans le développement d'une œuvre concrète.

⁸² GAGNEBIN Murielle, *Fascination de la laideur, l'en-deçà psychanalytique du laid*. p.116

⁸³ BACON Francis et SYLVESTER David, *Francis Bacon L'art de l'impossible*. p.205

Citations de Duchamp (conférence en 1958 à Houston)

Mon analyse sera divisée en trois parties portant sur les processus de création. La première abordera la théorie d'Ehrenzweig ; la deuxième, différentes opinions d'artistes quant à la création artistique, . La dernière, se basera sur un aspect plus technique de la création et du chaos.

1. Le processus de création selon Ehrenzweig

Ehrenzweig a analysé dans son livre *L'ordre caché de l'art* les relations entre la création et l'inconscient⁸⁴. Il décrit ce rapprochement entre création et inconscient. Il situe l'œuvre artistique comme une extension de l'espace imaginaire cérébral dans lequel on se projette. Il compare même la relation de l'artiste à l'œuvre comme une relation entre deux personnes. Comprendre ce parallélisme entre un être et une œuvre est essentiel pour situer la recherche que je développe dans le présent mémoire. On pourrait se demander pourquoi cette comparaison de l'œuvre avec une personne à part entière.

Commençons par l'envergure que comprend une relation entre deux personnes. Face à une autre personne nous exécutons ou imaginons une interaction, un dialogue, parfois même des espoirs⁸⁵ et une partie importante dans notre vision de la relation vient de notre perception. De la même manière, cette personne communique avec nous selon sa propre perception et elle peut arriver à nous enrichir. De forme similaire, l'artiste développe une relation avec une œuvre lors de son développement, et comme résultat, celle-ci projette une image qui arrive à surprendre le propre artiste, et lui communique quelque chose de nouveau. Pourtant il y a une grande différence. L'artiste dispose d'un immense pouvoir sur l'œuvre d'art. Ceci n'empêche que lors de la création, l'artiste dialogue avec son œuvre lors de son développement. Néanmoins, l'œuvre semble quand même nous échapper. Même si elle est notre création, une fois finie elle devient indépendante et donc nous échappe complètement. Elle devient alors, un autre avec qui d'autres personnes peuvent établir une relation. La présence de cette relation complexe se démontre par les sentiments qu'on peut avoir envers une œuvre. C'est une limite

⁸⁴ EHRENZWEIG Anton, *L'ordre caché de l'art*. p.144, voir Annexe.

⁸⁵ *Ibid.* p.144 : « L'œuvre d'art se comporte en effet comme un interlocuteur vivant. La théorie de l'identification projective, telle que l'ont développée Mélanie Klein et ses adeptes, suggère que toute relation humaine implique qu'on projette des parties éparses de son soi en une autre personne. Dans une bonne relation humaine, l'autre est désireux d'accueillir ces projections et les intègre à son propre soi. »

étrange, car l'œuvre d'art se trouve entre la conceptualisation d'un simple objet et celle d'un être.

Ehrenzweig distingue trois phases dans la création : le chaos interne, la projection de ce chaos dans l'œuvre, et la structuration de celui-ci. En d'autres mots, comme il les nomme : la phase schizoïde, le *scanning* inconscient et la réintrojection à un niveau plus conscient.

La phase schizoïde de la création, renvoie à la définition même de schizoïde. « Le schizoïde (...) se désintéresse du monde extérieur pour se réfugier dans une vie imaginaire faite de rêveries autistiques, éloignées du réel »⁸⁶. C'est une étape où il n'existe que la vie imaginaire. On peut considérer que c'est à ce moment-là que les formes, les idées, les images commencent à se former. On associe également cette phase, au rêve et à l'inconscient. J'associe ma phase schizoïde aux idées ou images se développent dans des moments d'insomnie, dans un espace purement mental. Les éléments de qui remplissent cette phase demeurent flous. Mais comme nous verrons dans la dernière partie, c'est dans la phase schizoïde que se construisent les pulsions ou sommeillent les forces invisibles. Pour comprendre l'ampleur de la création, il faut donc arriver à comprendre les mécanismes qui demeurent ici.

Pour la deuxième phase, Ehrenzweig utilise la comparaison avec un utérus pour montrer que l'œuvre sert de réservoir où déverser le contenu de la phase schizoïde. Lors du geste de l'artiste des formes apparaissent. Les idées abstraites passent par le filtre de l'expression donnant un résultat qui se matérialise dans la réalité. Je ne peux m'empêcher de relier cette phase à Kandinsky qui souligne cette dualité des formes abstraites qui pourrait révéler les liens entre elles et la mettre en parallèle cette présence intérieure de la toile comme étant présente à l'intérieur de l'artiste. « Cette *construction cachée* peut être constituée de formes apparemment jetées au hasard sur la toile, qui n'auraient, encore une fois apparemment, aucune liaison entre elles : l'absence extérieure de liaison est ici sa présence intérieure. »⁸⁷ Les liens qui unissent donc les formes doivent être perçus à un niveau plus profond. Ehrenzweig parle de *scanning* inconscient, « ignorer la fragmentation de l'apparence superficielle et à maintenir leur confiance dans la logique inconsciente de la spontanéité. »⁸⁸. « C'est là le paradoxe de l'ordre dans le chaos. »⁸⁹. Les dessins présentés dans le premier processus sont l'exemple même de la projection sur papier d'éléments de la phase schizoïde. Ce sont des accumulations de formes

⁸⁶ Selon la définition du mot « schizoïde » du Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, article consulté le 19/ 05/ 2020 <https://www.cnrtl.fr/definition/schizo%C3%AFde>

Ce regard uniquement centré vers l'intérieur vient prendre toute son ampleur lors de la phase de création.

⁸⁷ KANDINSKY Vassily, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. p.194

⁸⁸ EHRENZWEIG Anton, *L'ordre caché de l'art*. p.242

⁸⁹ *Ibid.* p.46

qui présentent un certain aspect hallucinatoire. Il n'y a pas toujours un filtre conscient, le tout est dessiné de manière automatique. Cette *construction cachée* se retrouve également dans les drapés, lors de la création de formes chaotiques. J'ai envie de mettre le *scanning* inconscient en relation avec le processus de création des rêves. Dans les deux cas, les formes s'enchaînent dans une logique d'association ; on se place comme spectateur qui agit sans comprendre toute l'envergure.

La troisième phase se définit par un rapprochement de l'œuvre à la conscience. Je la comprends comme étant l'amplification de la structure des formes. Ici se créent les associations avec les éléments du sujet et les concepts développés. L'œuvre est alors pensée et cela influence le travail technique, notamment dans l'ajout de détails, la redéfinition de certaines formes, le travail de la lumière, du volume, etc. Cela permet également de rapprocher l'œuvre de la réalité et la rendre plus compréhensible. La plupart de mes œuvres sont abouties dans cette partie du processus. Le corps d'un personnage incarne cet ensemble d'éléments chaotique (provenant de la phase schizoïde) dans une structure reconnaissable effectuée grâce au *scanning* inconscient, et le tout prend sens dans un troisième temps (la phase de réintrojection). Dans *Perdida*, les éléments se combinent derrière le masque, qui donnent sens à cet amas de forme. C'est aussi une phase où les éléments dessinés se transforment en œuvres en trois dimensions, pour les incruster dans la réalité.

Pour comprendre un peu mieux tout ce processus, Ehrenzweig nous le décrit dans d'autres mots :

Que dans le travail créateur, une phase dite schizoïde consiste en une projection fragmentée de matériaux intolérables (fantasmes, objets partiels dévorants), que lui succède une phase maniaque de balayage des fragments projetés qui les réunit dans un syncrétisme inconscient, ayant valeur d'intégration non contrôlée et non différenciée ; que dans une troisième phase dépressive, d'élaboration secondaire, le moi de surface effrayé précisément par ce qu'il perçoit comme un chaos, cherche à introjecter le matériau dans l'ordre secondaire pour en faire une œuvre,—on n'en discutera pas ici. Exprimons à ce propos deux réserves seulement : toute cette dramatisation est commandée par l'opposition de l'intérieur et de l'extérieur, c'est-à-dire le dispositif de la mise en scène...⁹⁰

Maintenant que les trois phases sont distinguées, je voudrais revenir au concept du *scanning* inconscient pour que l'on comprenne son importance. Ce *scanning* peut s'interpréter comme l'instinct de l'artiste à placer les éléments dans l'espace de manière juste. Rien, absolument rien ne détermine la justesse de ce placement, ou mise en scène. Pourtant, lorsqu'on le voit on sait.

⁹⁰ EHRENZWEIG Anton, *L'ordre caché de l'art*. Introduction *Par-delà la représentation* de Jean-François Lyotard. p.19

C'est ce regard dans le vide qui fait ressortir les éléments (par exemple, lorsque l'on ferme un peu les yeux pour voir avec plus de netteté une peinture et certains détails apparaissent de manière plus évidente). « Cette vacuité « pleine » du *scanning* inconscient »⁹¹, qui étrangement nous fait penser au néant. Le *scanning* inconscient permet de stimuler « la sensibilité profonde »⁹². Ehrenzweig le compare aux mathématiques, on ne connaît pas le résultat mais ce phénomène nous permet de percevoir l'ensemble et de faire des choix en relation avec ce résultat abstrait.

D'autres artistes se réfèrent également à ce phénomène. Kandinsky en revient à la nécessité intérieure : « les éléments de la construction de l'image ne sont pas dans cet extérieur, il faut les rechercher uniquement sur le plan de *la nécessité intérieure*. »⁹³. Cette recherche intérieure demeure dans la confiance en l'instinct. Quand je fais un tableau ou un dessin, je commence et je sais que le travail que je vais y mettre me donnera un résultat satisfaisant, non pas parce que je l'ai planifié avant, mais parce que je vais suivre la direction qui se crée peu à peu devant moi.

Pour Bacon, cette construction se base sur la sensation :

Et la sensation, c'est ce qui détermine l'instinct à tel moment, tout comme l'instinct, c'est le passage d'une sensation à une autre, la recherche de la « meilleure » sensation (non pas la plus agréable, mais celle qui remplit la chair à tel moment de sa descente, de sa contraction ou de sa dilatation).⁹⁴

La recherche de la bonne sensation dans la peinture permettrait de suivre la voie dans la bonne direction. Plus haut je parlais de l'instinct, mais on peut l'associer comme Bacon à la sensation. C'est une sensation de justesse qui passe par l'effet qu'un trait, qu'une couleur, qu'une forme possède. La sensation qu'elle provoque avec l'ensemble nous guide dans la réalisation d'une œuvre.

Mais comme le rappelle Ehrenzweig :

Comme le matériel introjecté a été façonné à un niveau inférieur (moins différencié), il apparaît nécessairement à l'artiste plus fragmenté et chaotique qu'il ne l'est en réalité. Le travail de l'élaboration secondaire n'est jamais complet. L'artiste lui-même se trouve alors dans la position du spectateur avec, devant les yeux, le chaos de l'art nouvellement créé. Il est souvent sujet au même doute, à d'éventuels contresens et à une impulsion aveugle de destruction.⁹⁵

⁹¹ EHRENZWEIG Anton, *L'ordre caché de l'art*, p.59

⁹² *Ibid.* p.146

⁹³ KANDINSKY Vassily, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. p.182

⁹⁴ DELEUZE Gilles, *Francis Bacon Logique de la sensation*.p.44

⁹⁵ EHRENZWEIG Anton, *L'ordre caché de l'art*. p.117

Il y a souvent un risque d'impulsion destructive lorsqu'on n'arrive pas à trouver, grâce au *scanning* inconscient la justesse de l'organisation de ce chaos. Le chaos créé par les plis et les formes qui s'y entourent ont dû être beaucoup travaillés jusqu'à ce que j'arrive à un résultat qui me plaise. Mais par exemple, l'œuvre que je ne considère pas finie car elle n'a pas assez évolué est celle *d'Architecture*. Pour être satisfait d'un travail, il faut lui trouver un sens, le trouver bon. Car il en suit sinon une insatisfaction presque destructive. Bacon lui-même a détruit nombre de ses toiles.

Comme Ehrenzweig le remarque, les interactions entre l'inconscient et la conscience ne sont pas limitées, l'un dialogue avec l'autre. Il est important de démontrer cela, car le conscient s'appuie sur l'inconscient pour créer, et l'inconscient sur le conscient pour donner vie et sens à ce chaos. Comme exemple de ce procédé, j'introduirai l'œuvre *Toornaq*, elle a été créée à partir d'un chaos effectué par les plis de la toile, sur lesquels j'ai projeté ce que j'imaginai à partir des formes. Les taches et les formes se sont créées dans un certain désordre. Une fois ce chaos établi, avec du recul j'ai aperçu au centre de la toile la tête d'un oiseau qui m'a rappelé le style pictural amérindien du Canada. C'est donc dans cette direction que je me suis engagée, en détaillant à ma façon la « tête » pour renforcer ce caractère. C'est un moyen de rendre ce chaos plus personnel et conscient. Auparavant j'avais vécu au Canada et souvent j'avais vu ces figures. Ici les niveaux conscient et inconscient se mélangent. Est-ce que par association cette figure était présente avant que j'en prenne conscience pour révéler quelque chose de cette époque ? Ou alors c'est consciemment que je l'ai associé à cette figure de l'oiseau car c'est ce que je connaissais ? Les mystères de la création sont donc liés aux mécanismes psychiques. L'œuvre devient alors la trace d'une énigme à résoudre.



⁹⁶ *Toornaq*

⁹⁷ Reg Davidson, *Raven Stealing the moon*, 1981, Sérigraphie, 11 x 22 cm

2. Théories de la création par d'autres artistes

Si Ehrenzweig explique de manière plus scientifique le processus de création artistique et le mécanisme de révélation du monde intérieure, d'autres artistes, comme Kandinsky et André Breton, se sont approchés du processus de création d'autres façons, par une approche plastique du monde psychique. L'explication d'Ehrenzweig nous a indiqué les processus qui se mettent en place lors de la création ce qui nous permettra de les relier d'une certaine manière à ceux que nous allons voir. N'oublions pas que la projection sur la toile, ou autres médiums, est en parallèle à ce qui se cache dans l'étape schizoïde.

« En art, la théorie ne précède jamais la pratique, ni ne la tire derrière soi. Ici, surtout dans les commencements, tout est affaire de sentiment. Ce n'est que par le sentiment, surtout au début, que l'on parvient à atteindre le vrai dans l'art. »

« L'âme véritable de la création (et, par conséquent, jusqu'à un certain point, son essence et qui ne peut être créé par la théorie »

« L'art agissant sur le sentiment, il ne peut agir également que par le sentiment. »⁹⁸

Notre cher Kandinsky nous ouvre la voie de cette recherche en posant des questions-clés. Il établit la relation triangulaire entre l'Art, la théorie et le sentiment. Il parle d'atteindre « le vrai dans l'art ». Mais, qu'est-ce que ce vrai ? Pourquoi doit-on se fier au sentiment pour créer ? Comment établir une théorie si la pratique vient d'abord ? Je vais tenter d'y répondre brièvement.

Le Vrai dans l'art, c'est le Vrai universel. Mais nous nous égarerions dans un débat philosophique sur ce qu'est le Vrai, même si je le mets en relation avec le Un Bien de Socrate que nous explique Platon comme étant le but à atteindre, l'union du Bon, du Beau et du Vrai. Le Vrai pourrait aussi être l'essence de ce que nous avons dans notre intérieur. La vérité qui se cache dans notre inconscient et par extension la vérité universelle.

Pour atteindre ce Vrai, il faut développer sa sensibilité artistique par le sentiment. Cela nous en dit beaucoup, parce que bien que des études artistiques puissent servir dans le chemin de l'art, c'est par le sentiment qu'on le comprend. En d'autres termes par ce que nous possédons intuitivement. Ce n'est pas à l'extérieur qu'il faut chercher sinon dans notre intérieur. C'est par l'intuition et le sentiment que nous arriverons à penser cette vérité personnelle ou universelle. Je vais prendre ici l'exemple de *Duše*, le sentiment qui se dégage lors de la création et à la vue de cette œuvre est lié à cette lutte interne et continuelle du moi.

⁹⁸ KANDINSKY Vassily, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. p.139

Je dirais que la théorie se construit avec la pratique, à des niveaux inconscients qu'il faut chercher pour arriver à la comprendre dans son ensemble et qu'ainsi elle puisse pousser plus loin la production artistique. Comme dirait Dali : « On ne devient pas classique par la sensation, mais par l'esprit ; l'œuvre d'art ne doit pas commencer par l'analyse de l'effet, mais par l'analyse de la cause. »⁹⁹

Les peintres d'avant-gardes, tous comme les Romantiques, entre autres, ont normalisé dans la peinture l'expression de la sensibilité intérieure. Les surréalistes, notamment, dont « l'engagement fondamental était de peindre, dans la solitude, son "modèle intérieur " »¹⁰⁰. Pour André Breton, il n'était plus question d'interpréter le monde sinon de le transformer¹⁰¹. C'est une combinaison de ce modèle intérieur appliqué sur le monde extérieur qui produit l'œuvre d'art. Toutes ces idées rentrent en résonance avec mon processus de création et ma compréhension de l'art. La découverte du monde intérieur repose sur deux éléments-clés : la nécessité de créer et le besoin de vérités. On peut établir la nécessité intérieure comme une obsession pour la création. Selon Kandinsky :

L'objectif a une inévitable volonté de s'exprimer ; cette volonté est la force que nous désignons ici par nécessité intérieure et qui exige du subjectif aujourd'hui telle forme générale, demain telle autre. Elle est le levier permanent infatigable, le ressort qui pousse sans arrêt « vers l'avant ». ¹⁰²

Cette obsession peut se résumer par cette nécessité de faire sortir à l'extérieur ce qu'on a à l'intérieur. Cette relation intérieur/extérieur s'amplifiera tout au long de la création jusqu'à prendre des proportions anormales. Comme on peut le voir dans des artistes comme le Facteur Cheval et son palais idéal, entre autres. Peu à peu on s'identifie avec notre création extérieure comme étant le reflet de notre intérieur. Dans toutes mes œuvres, j'ai l'impression de montrer mon âme. Surtout dans les drapés en trois dimensions : *Toornaq* et *Shpirt*, car ils montrent ce chaos qui dissimule des strates et des structures qui peuvent se comprendre comme la métaphore de l'esprit. Cette sensation de donner à voir son intérieur, de l'offrir presque étripé à d'autres gens est assez particulière. C'est un peu comme donner une énigme qui consiste à déchiffrer ce chaos.

« L'œuvre a ainsi une fonction de reproduction ; elle constitue un *miroir* où l'objet extérieur vient se réfléchir idéalisé, déformé ou, plus étrangement, identique à lui-même. »¹⁰³. Cette

⁹⁹ DALI Salvador, *Oui ! La révolution paranoïaque-critique*, Paris, Ed. Denoël Gonthier, 1971. p.46

¹⁰⁰ PASSERON René, *Surréalisme*. p.121

¹⁰¹ BRETON André, *Les vases communicants*, Paris Gallimard, 1996. p. 19

¹⁰² KANDINSKY Vassily, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. p.135

¹⁰³ LASCAULT Gilbert, *Le Monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck, 1973. p.199

nécessité intérieure peut fonctionner à des niveaux plus profonds. Si on prend en compte les effets de l'inconscient sur notre vie et sur la création, celle-ci a une fonction. Suivant cette idée, Bacon nous explique « Une des choses que j'ai toujours essayé d'analyser, c'est comment il se fait que, si l'image que vous recherchez s'est formée irrationnellement, il semble qu'elle agisse sur le système nerveux beaucoup plus fortement que si vous saviez comment vous pourriez la faire. »¹⁰⁴. La création est donc un phénomène psychique qui nous permet de garder ou d'évoluer notre équilibre mental. En reprenant Ehrenzweig, « La folie est peut-être, en effet, une créativité qui a mal tourné. »¹⁰⁵ Comme si, en introduisant la part irrationnelle et inconsciente, quelque chose savait quoi faire et comment. On peut le mettre en parallèle avec le *scanning* inconscient. Dans l'œuvre de Theodor Von Holst, *Bertalda assaillie par les esprits*, nous voyons les tourments que l'invisible peut avoir sur une personne. Ce tableau m'a semblé adéquat pour illustrer les tourments des pensées, sentiments, entre autres, qui nous assaillent dans la phase schizoïde.



106

¹⁰⁴BACON Francis et SYLVESTER David, *Francis Bacon L'art de l'impossible*. p. 204

¹⁰⁵ EHRENZWEIG Anton, *L'ordre caché de l'art*. p.315

¹⁰⁶ Theodor von Holst, *Bertalda assaillie par les esprits*, 1830, peinture à l'huile

Pour lier cette nécessité avec la notion suivante des forces invisibles, je citerai Francis Bacon : « La tâche de la peinture est définie comme la tentative de rendre visible des forces qui ne le sont pas. »¹⁰⁷ Quelles sont donc ces forces invisibles ? A partir de ce questionnement s'établit une recherche plus profonde sur notre intérieur. C'est ajouter à cette nécessité le désir de savoir. Connaître à travers la création les mystères de l'esprit et du monde. A travers l'analyse de la création, comprendre le Vrai, ou du moins, un de ses aspects. Comme une « quête de l'être humain dans sa forme originelle, hors du temps »¹⁰⁸. Cette recherche me met dans une position complexe puisqu'en étant un être subjectif je cherche une vérité objective. Cette subjectivité qui voudrait être objective, est sans remède. Elle veut être objective dans le sens où elle veut toucher cette vérité universelle de la condition humaine. Mais elle reste subjective car ce ne sont que des suppositions, enfermées dans un point de vue, le mien. L'objectif serait de s'extraire de soi pour mieux comprendre. Et quelle meilleure manière de s'extraire de soi qu'en mettant ce que je crois être dans une création pour pouvoir l'analyser ?

L'être humain a toujours eu ce fantasme de vouloir explorer sa propre tête. De pouvoir se balader dans les méandres de l'imagination qui nous mèneront à l'intérieur de notre corps. C'est ainsi que les rêves sont faits. C'est la possibilité d'explorer notre esprit physiquement comme si c'était un monde. Un des exemples qui nous vient en premier est sans doute le personnage d'Alice de Lewis Carroll, que ce soit dans le pays des merveilles ou de l'autre côté du miroir. Bien d'autres artistes ont abordé ce thème de diverses manières possibles. Les drogues psychédéliques ont eu de telles répercussions car elles permettent également d'explorer ce monde intérieur. « Le moi est constitué comme un autre imaginaire (« Je est un autre », dit le poète) qui nous apparaît « en miroir » dans l'image du corps propre des rêves ou des hallucinations. »¹⁰⁹

L'artiste passe de travailler l'objet extérieur à sa propre psyché¹¹⁰. C'est plonger dans *L'abîme de l'Être*¹¹¹ à travers l'art pour l'explorer. Le but étant de « donner de la couleur et du corps aux pensées »¹¹² et aux sentiments. J'aborde la création comme une exploration de ce monde. Les êtres que je représente possèdent des caractéristiques de ce monde interne qui se révèle dans leur physionomie. En créant je matérialise ce monde intérieur à l'extérieur. Une autre manière

¹⁰⁷ DELEUZE Gilles, *Francis Bacon Logique de la sensation*. p.57

¹⁰⁸ BELTING Hans, *Faces Une histoire du visage*, Paris, Gallimard, 2017. p.131

¹⁰⁹ BERNARD Michel, *Le corps*, éditions du Seuil, 1995. p.93

¹¹⁰ EHRENZWEIG Anton, *L'ordre caché de l'art*. p.342

¹¹¹ GAGNEBIN Murielle, *Fascination de la laideur, l'en-deçà psychanalytique du laid*. p.137

¹¹² LASCAULT Gilbert, *Le Monstre dans l'art occidental*. p.275

de l'aborder qui me semble intéressante est celle d'Annette Messenger, dans la série des *Chimères* de (1982-84) : « elle va recomposer les formes imaginaires au travers desquelles se manifeste le pouvoir démoniaque de la femme. », ainsi que l'exploration de « l'univers fantomatique »¹¹³. Ce n'est plus l'exploration seule de ce monde intérieur mais aussi des fantasmes associés à ce monde intérieur comme les pouvoirs qui en résultent.



114

Divers mouvements artistiques approchent de plus près cette exploration profonde. Je mentionnerai en premier l'art abstrait qu'on lie à « cette faculté en apparence nouvelle qui permet à l'homme de toucher sous la *peau* de la *nature* son essence, son "contenu" »¹¹⁵. *La nébuleuse* nous montre, de manière métaphorique, cette complexité mouvante que l'on peut ressentir. Comme répète Kandinsky, des formes géométriques, des tâches se mettent à représenter une réalité intérieure¹¹⁶.

Comme on peut le constater dans mes dessins qui découlent du premier processus¹¹⁷, étant des résultats de la phase schizoïde, on y voit la présence de certains éléments comme des écoulements, des formes qui flottent, entre autres. Pourtant c'est plutôt vers le surréalisme que je me tourne et vers le développement de l'imaginaire. Nos pensées sont comblées d'images diverses plus ou moins abstraites qui s'entremêlent et qui se matérialisent dans la création. Un des éléments-clés du surréalisme est l'automatisme psychique. Créer sans préoccupation que celle de créer. André Breton le définit comme :

Automatisme psychique pur, par lequel on se propose d'exprimer soit verbalement, soit par écrit, soit de tout autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.¹¹⁸

Le paradigme est que forcément, lorsque le psychisme sort du corps il se matérialise dans une forme qui se conditionne selon plusieurs facteurs plus ou moins inconscients. Il est difficile d'exclure la raison, l'esthétique et la morale puisqu'elles nous ont éduqués. Nous pouvons cependant nous détourner en nous approchant d'une autre façon à la raison, à l'esthétique et à

¹¹³ GRENIER Catherine, *Annette Messenger*, Paris, Flammarion, 2000. p.92

¹¹⁴ Raoul Ubac, *La Nébuleuse*, 1939, épreuve gélatino-argentique, 40 x 28,3 cm, Centre Pompidou

¹¹⁵ GAGNEBIN Murielle, *Fascination de la laideur, l'en-deçà psychanalytique du laid*. p.247

¹¹⁶ EHRENZWEIG Anton, *L'ordre caché de l'art*. p.342

¹¹⁷ Voir les divers dessins dans la partie *Premier processus, autour de l'automatisme*

¹¹⁸ BATAILLE Georges, *Œuvres Complètes XI Articles I 1944-1949*, Paris, Gallimard, 1988. p.131

la morale. Ce qui compte alors c'est plutôt la fluidité de la métamorphose du mouvement des pensées. On ne peut inventer, on s'approprie et on transforme tout.

Breton intrigué par les mécanismes étranges de l'esprit¹¹⁹, voit dans la poésie un moyen de connaissance¹²⁰. Autrement dit, l'art permet de figer les mécanismes de l'esprit et de pouvoir les connaître. Si l'on prend comme exemple mon dessin, ci-dessous, on peut voir la construction qui s'établit autour d'un œil. On ne le voit pas, mais on reconnaît les éléments qui l'entourent, la paupière et les cernes. De l'orifice sortent des formes qui semblent liquides. Autour de cet « œil » s'élabore un amas de structures qui s'accumulent, elles sont séparées comme des écailles par un trait plus noir. La grosseur des traits indique une différence de profondeur. Je mets ce dessin en parallèle à des cheminements que peut faire ma pensée. Une des possibles interprétations pourrait être que la pensée contamine la vision ; le débordement, l'accumulation chaotique, entre autres.



¹¹⁹ PASSERON René, *Surréalisme*. p.14

« En juillet 1916, Breton, médecin auxiliaire à Nantes, est affecté sur sa demande à l'hôpital psychiatrique de Saint-Dizier, où sont réunis des soldats rendus fous par la guerre et des détenus en instance de jugement. C'est là qu'à pris naissance la pensée surréaliste et Breton a dit, dans ses *Entretiens* (Gallimard, 1952, p.29) : « Le séjour que j'ai fait en ce lieu et l'attention soutenue que j'ai portée à ce qui s'y passe ont compté grandement dans ma vie et ont eu sans doute une influence décisive sur le déroulement de ma pensée. »

On peut faire le rapprochement entre l'étude des mécanismes de pensée, poussé à l'extrême dans des centres psychiatriques, comme volonté de comprendre l'esprit humain.

¹²⁰ *Ibid.* p.16

Mais pourquoi insister autant sur l'art comme moyen de connaissance de l'esprit humain ? Encore une fois selon André Breton, « la poésie oppose alors au réel insupportable son apologie du délire comme dépassement spirituel de la " vie sordide". »¹²¹. « Le surréalisme (...) est un cri de l'esprit qui retourne vers lui-même et est bien décidé à broyer désespérément ses entraves (...) »¹²². On doit comprendre la trace artistique comme un message de l'esprit, et comme tel il faut le lire d'une autre manière. Comme peut nous l'expliquer Dali, les lois artistiques ne sont pas les lois réelles :

la physiologie plastique et poétique n'est pas la physiologie des êtres vivants ? Que la vie plastique ou poétique d'une peinture ou d'une poésie obéit à d'autres lois que celles de la circulation du sang ? Qu'un monstre cesse de l'être du moment que viennent s'établir certaines relations entre les lignes et les couleurs qui le forment ? Qu'une figure décapitée, dans le monde plastique ou poétique, n'est pas une figure sans tête ?¹²³

La connaissance c'est un pouvoir. Connaître l'esprit c'est pouvoir le contrôler, non pas l'esprit des autres, mais son propre esprit. C'est une manière de se surmonter et surtout de ne plus souffrir. Les surréalistes sont tous marqués par ce tourment de folie humaine, des formes que peut prendre la psyché. Comment l'être humain peut arriver à faire des choses aussi tordues que la guerre par exemple ? André Breton, qui est témoin de cette époque-là, va travailler avec « des soldats rendus fous par la guerre »¹²⁴. Dans mon cas, cette fuite vers ce monde imaginaire m'a permis de contraposer une réalité pas toujours agréable. La plupart des dessins effectués dans mes carnets¹²⁵ sont faits dans des moments d'angoisses. Le dessin étant comme un moyen de canaliser le stress, de s'évader pendant un instant du moment présent. J'ai décidé d'analyser ce monde imaginaire rempli de mécanismes psychiques plus ou moins conscients pour arriver à arrêter de fuir et affronter cette réalité, ma réalité et ne pas sombrer dans la dépression. C'est pour cela que cette recherche porte autant sur la vérité à travers l'art. L'art comme clé essentielle qui ouvre cette porte vers l'esprit. Inflexion donc de la fuite du monde réel vers cette création d'un monde imaginaire, et l'étude de ces créations imaginaires pour comprendre mon fonctionnement mental et donc mieux m'adapter au monde réel.

Le processus spontané ou automatique est déterminant dans mon travail car il constitue la base sur laquelle je développe l'ensemble. Ces formes font surgir des idées qui me permettent

¹²¹ *Ibid.* p.16

¹²² *Ibid.* p.64 (25 juin 1925)

¹²³ DALI Salvador, *Oui ! La révolution paranoïaque-critique.* p.45

¹²⁴ PASSERON René, *Surréalisme.* p.16

¹²⁵ Voir dessins de la partie Premier processus, autour de l'automatisme.

de me projeter dans d'autres directions. Elles forment un univers basé sur cette croissance continue de formes qui en suggèrent d'autres et qui se rétroalimentent. Les idées, qui apparaissent par la suite, sont déjà présentes en puissance dans ces dessins, bien que je m'en rende compte après coup. Comme si c'était la matière inconsciente qui cogite dans cette matrice. En revenant à la théorie Ehrenzweig, ces formes pourraient être ce qui demeure dans la phase schizoïde. Ces dessins automatiques seraient la matière brute qui sommeille dans cet inconscient créé par l'artiste. Il affirme également que « L'artiste moderne tire son aspiration de niveaux d'attentions profonds où les plus simples formes géométriques peuvent parfaitement représenter la totalité de la réalité. »¹²⁶. Cela nous permet de rapprocher ces formes qui semblent sans queue ni tête à un mécanisme plus profond d'idées qui s'entremêlent les unes avec les autres et qu'il nous faut démêler pour en tirer des concepts, des images et en faire des œuvres plus abouties.

Les mots de l'artiste David Altmejd démontrent bien que ce genre de matière artistique est l'origine à partir de laquelle on peut construire une cosmologie : « j'ai toujours eu la conviction de commencer *avec* l'objet et qu'il y a une cosmologie, ou un sens qui se produit finalement, c'est *après* l'objet, *après* la sculpture. C'est la sculpture qui est l'origine, c'est elle qui génère le sens, qui génère l'univers, qui génère la cosmologie, qui génère tout. »¹²⁷. Dans l'exploration de ce monde intérieur, les aspects inconscients et instinctifs se veulent dominants. Logiquement, si l'œuvre dépend de l'aléatoire, elle n'est pas toujours esthétiquement plaisante. Or, dans mon cas, comme pour d'autres artistes, l'art contient une certaine esthétique pour le considérer comme finit. On va considérer l'esthétique comme quelque chose de purement personnelle et qui varie selon chaque artiste sans rentrer dans cette question. Dans la création de manière aléatoire, ou en d'autres mots, dans la création à partir d'un chaos, avec le non-contrôle des éléments, il y a une tendance à avoir un résultat que l'on modifie par la suite jusqu'à ce qu'il nous plaise. Pourtant dans ce chaos il y a quelque chose qui nous plaît et qu'on cherche à approfondir. On peut prendre comme exemple les drapés que j'ai effectués. Le chaos qui se crée selon les plis est travaillé jusqu'à donner un résultat satisfaisant, tout en respectant l'aspect chaotique. On intègre l'imperfection dans le résultat final. Cela révèle une acceptation du hasard, le refus de l'angoisse de perfection¹²⁸ et l'acceptation de la possible laideur. Cela crée des chimères qui se détachent de l'idée initiale¹²⁹ préconçue et pourrait provoquer une

¹²⁶ EHRENZWEIG Anton, *L'ordre caché de l'art*. p.342

¹²⁷ David Altmejd, *Flux*, catalogue de l'exposition, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, (10 octobre 2014-1er février 2015), catalogue par Louise Déry, Paris : Éd. Paris musées, 2014. p.30

¹²⁸ EHRENZWEIG Anton, *L'ordre caché de l'art*. p.241

¹²⁹ *Ibid.* p.241

insatisfaction. Seulement, j'essaye de supprimer cette idée prédéterminée du résultat artistique pour me focaliser dans le développement de ce chaos et de ce qu'il peut m'apporter. En acceptant cela, j'accepte les chemins par lesquels l'œuvre peut me conduire. Chaque œuvre qui part d'un modèle ou d'une idée devient différente et elle a sa propre essence, comme *Perdida*, ou *Seryll*.

Pour éclaircir un des objectifs de mon travail, je vais rappeler qu'une de mes inquiétudes est de découvrir le monde imaginaire intérieur et accéder d'une certaine façon à l'inconscient. C'est pourquoi les œuvres se créent comme un passage vers une autre réalité qui mènera à la découverte de « vérités » intérieures. « La vérité concrète ne peut être véritablement et concrètement saisie qu'à l'improviste et par des voies irrationnelles. »¹³⁰. Il faut donc s'allier avec l'inconnu pour avancer dans cette recherche. Cet inconnu peut s'identifier avec le traitement de médiums ou supports plus compliqués qui donneront des résultats pas toujours contrôlables, comme les drapés ou la mousse expansive. Il peut également être cette non-planification de l'œuvre, cette exploration de l'instinct, dans l'improvisation des formes et des couleurs.

Ehrenzweig intègre le sentiment comme essentiel dans le processus interne qui se déroule inconsciemment.

Car la créativité est toujours liée à ce moment heureux où l'on peut oublier tout contrôle conscient. Ce que l'on ignore trop, c'est le conflit véritable qui oppose deux types de sensibilité, l'intellect conscient et l'intuition inconsciente. Chacune croît aux dépens de l'autre, dès que la rigidité du moi provoque leur dissociation.¹³¹

¹³⁰ BACON Francis et SYLVESTER David, *Francis Bacon L'art de l'impossible*. p. 20

¹³¹ EHRENZWEIG Anton, *L'ordre caché de l'art*. p.78

3. *Mise en relation des pratiques d'artistes*

D'autres artistes travaillent à partir du hasard, de l'instinct et de la suggestion imaginaire de certains matériaux. Ci-dessous je vais m'approcher de divers processus de création en tenant en compte cet aspect imprévisible et parfois chaotique. J'ai été inspirée par certains d'entre eux, et j'en mentionne d'autres qui m'inspirent pour des œuvres futures. Tous ces différents processus qui semblent s'éloigner des œuvres présentées dans ce mémoire, font partie d'une recherche expérimentale. Une fois que j'expérimente ces processus, je les intègre à ma façon dans mes œuvres.

L'artiste Max Ernst a exploré différents processus créatifs. J'en mentionnerai certains qui me semblent intéressants comme méthode de création. Parmi ses processus, nous pouvons en distinguer trois, le *dripping*, l'intégration de matières extérieures et le drapé.

Dans le premier processus, le *dripping*, Max Ernst « élabore une forme primitive du dripping : il perce une boîte de conserve d'où il fait dégouliner la peinture sur la toile. (...) Mais chez Max Ernst, cette technique va de pair avec un contenu iconographique. »¹³². Ce dripping n'est pas effectué directement sur la toile, sinon que ces *décalcomanies*, consistaient à la distribution des couleurs de manière aléatoire sur une vitre ou autres supports, puis on presse ce support sur la toile pour créer des effets de textures étranges. Il emploie cette première étape de la spontanéité pour polir l'œuvre ensuite et lui donner un contenu onirique. Dans ce tableau intitulé *L'Europe après la pluie*, on voit comment à certains endroits l'application de la pression dans la forme des traces de peinture, enrichissant la texture de l'œuvre. Max Ernst a su, à partir des tâches, faire qu'elles deviennent une élaboration complexe formant une sorte de structure en ruine organique. J'aime beaucoup l'esthétique du rendu de la matière.



133

¹³² *Max Ernst : rétrospective*, catalogue de l'exposition du Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art Moderne, (28 novembre 1991-27 janvier 1992) ; Munich : Prestel, 1991. p.230

¹³³ Max Ernst, *L'Europe après la pluie*, 1940-42, peinture à l'huile, 54 x 146 cm, Wadsworth Atheneum, Hartford.



134



135

Dans le deuxième processus, le *frottage*, Max Ernst intègre des éléments et matières extérieures qui lui permettent de développer ses visions hallucinatoires. Prenant comme point de départ par exemple des planches de bois¹³⁶ il fait une série de dessins, révélant l'aspect hallucinatoire de la matière. Il incorpore également des traces faites par la matière dans ses œuvres comme base sur laquelle il continue à peindre. Dans le tableau *Flower-Shell*, il utilise le *grattage* (technique similaire au frottage), sur la peinture à l'huile il applique une tranche d'un tronc d'arbre et garde les différentes traces qu'elle produit. Dans *La dernière forêt*, on aperçoit une texture rayée un peu partout qui renvoie à cette matière.

Son troisième recours est le drapé. Dans son tableau *L'ange du foyer* on peut voir la créature se former avec un ensemble de drapés de différentes couleurs, formes et mouvements. J'ai trouvé très intéressant qu'il utilise le drapé comme base pour reproduire ses visions hallucinatoires.



137

Dans tous les cas, la déformation du réel est poussée à bout, jusqu'au délire. L'aspect de la matière formant des paréidolies. Un autre peintre qui suit cette exagération et ces paréidolies est Richard Oelze. Dans ses toiles on peut observer comment les différentes formes se concrétisent en des êtres déformés lorsque

¹³⁴ Max Ernst, *Flower-Shell*, 1927, peinture à l'huile, 19 x 24 cm, Musée Nacional Thyssen- Bornemisza, Madrid.

¹³⁵ Max Ernst, *La dernière forêt*, 1960-70, peinture à l'huile, 114 x 145,5 cm, Centre Pompidou

¹³⁶ PASSERON René, *Surréalisme*. p.66-7

¹³⁷ Max Ernst, *L'ange du foyer*, 1937, peinture à l'huile, 114 x 146 cm, collection privée

l'on s'approche. Cette attention au détail et comment il transforme l'ensemble est quelque chose que j'intègre dans mon travail. Dans les drapés *Toornaq* et *Shpirt*, l'approfondissement du détail de certaines formes aboutissent à des visages, à des textures, des plantes ou autres éléments imaginaires. Ce double jeu de la vision de l'œuvre éloignée et rapprochée permet d'ajouter une profondeur au travail artistique.



138



139

Une autre manière de créer est à partir du chaos. C'est-à-dire, de l'aspect chaotique que peut provoquer la matière. Nous verrons dans les artistes suivants comment cela peut évoluer en œuvre et comment ces différents processus peuvent venir influencer mon travail.

Nous commencerons avec la matière et ce qu'elle provoque, August Strindberg utilise les suggestions de celle-ci pour créer des paysages. Dans son tableau *Jealousy Night*, les amas de couleurs sombres et claires forment les divers éléments (sol, nuage, fond). Cette technique impressionniste renvoie à la création d'un apparent chaos (si l'on s'approche, les traits vont dans tous les sens, les couleurs se superposent et se mélangent, etc.) mais pourtant avec un peu de distance et d'insistance on arrive à percevoir ce chaos et en voir une scène. Dans ce type de processus créatif, on revient aux différentes observations de l'œuvre, de près et de loin. Contrairement aux artistes précédents, c'est en s'approchant de l'œuvre qu'on peut voir la matière et le chaos. C'est une notion que je veux intégrer peu à peu dans mes œuvres. D'ailleurs les prochains travaux que je fais s'appuient sur cette perception de la matière et du détail. Comme le tableau de gauche.

¹³⁸ Richard Oelze. *Die Gehörnten*, 1952, Huile sur papier Ingre sur toile

¹³⁹ Richard Oelze, *Mit der Zufälligen Familie*, 1955, Accident familial



140



141

On peut voir un autre processus élaborer à partir du chaos dans le travail de Vanessa Lemen. Elle utilise le hasard comme base, créant un chaos à partir de différents médiums, la peinture, l'aquarelle, et d'autres. Ce chaos apparaît grâce à l'imprévisibilité des médiums. A partir des formes que suggère ce chaos, elle fait apparaître des figures. Sa méthode est un excellent moyen de lier la figure avec le fond. Nous pouvons voir ce développement ci-dessous :



142

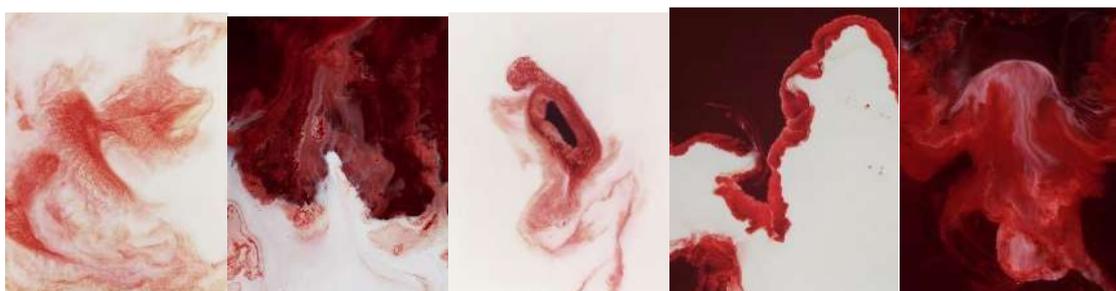
¹⁴⁰ August Strindberg, *Jealousy Night*, 1893, peinture à l'huile, Strindberg Museum

¹⁴¹ *Sans Titre*, 2020, Acrylique et Gouache, 18 x 24 cm

¹⁴² Vanessa Lemen, *Hylonome*, 2018, peinture à l'huile, 24 x 36 cm

Dans le cas de Vanessa Lemen, ce qui m'a interpellé est la façon dont elle joue avec le fond. De la même manière qu'elle utilise le fond, j'utilise dans les drapés *Toornaq* et *Shpirt*, la structure des plis. Les figures qui apparaissent dépendent des formes des plis. Dans le cas de Lemen, la figure se construit selon les formes que suggèrent les taches de couleurs.

Un autre processus lié presque entièrement au hasard est celui de l'artiste Frédéric Fontenoy. Il utilise un mélange de deux liquides qui s'entremêlent pour créer des microcosmes. Le hasard guide ses créations comme on peut le voir dans sa série *Alkama* de photographie où il mélange du sang et de lait. Pour se procéder là, le hasard guide complètement la création de formes. J'ai commencé une expérimentation en mélangeant différents matériaux, produits pour explorer ce que leurs combinaisons pouvaient donner esthétiquement. Les créations de certains organismes ressemblent à la création de dessins automatiques, comme la répétition d'éléments et l'enchevêtrement de textures. C'est une forme de création où le travail de l'artiste est minimisé pour laisser place à la création par l'association de matières.



143



144

¹⁴³ Frederic Fontenoy, série *Alkama*, photographies,

¹⁴⁴ *Potions*, 2020, ensemble de flacons de 7 x 2 cm, matériaux divers

Tous ces processus sont élaborés à partir d'éléments plus ou moins chaotiques, plus ou moins structurés, délirés. Ces éléments, fruits du hasard dictés par l'instinct, se connectent avec l'auteur et lui permettent de montrer des niveaux profonds de sa personnalité et de les matérialiser.¹⁴⁵ C'est une manière de matérialiser nos pensées, ou du moins leur mécanisme. Cela donne des espèces de microcosme qui peuvent se mettre en parallèle, se comprendre comme une métaphore d'un autre microcosme mental. Ces expérimentations viennent s'entremêler avec mes dessins pour former une cosmologie qui prend place dans mes œuvres en trois dimensions. Ainsi *Pensée* et *Gradoña*, commence à inclure d'autres matières, comme celle de la mousse expansive, qui viennent enrichir la profondeur de l'œuvre.

Un autre type de processus que j'aimerais aborder et celui des œuvres en trois dimensions. Nous avons déjà mentionné Lee Bontecou, mais je la nommerai également ici par ses constructions tridimensionnelles. Elle emploie divers matériaux et des formes plus ou moins abstraites créant une sorte de chaos qui s'organise autour d'un point, d'un trou noir. La création de ce chaos ne vient donc pas de la matière, comme on a pu le voir précédemment, mais de l'organisation des éléments. Le chaos apparent est placé par ce *scanning* inconscient. Cette approche des toiles en trois dimensions m'intéresse car les dernières œuvres que je présente dans ce mémoire vont dans cette direction. La toile de support est devenue matière principale. Les différents éléments comme la mousse expansive ou la matière de la peinture à l'huile vont également dans la direction du sortir de la toile. Pourtant même dans cette construction en trois dimensions l'aspect improvisé, chaotique, doit rester présent.



146

¹⁴⁵ BACON Francis et SYLVESTER David, *Francis Bacon L'art de l'impossible*. p.232

¹⁴⁶ Lee Bontecou, *Sans titre*, 1980-98, Acier soudé, porcelaine treillis métallique, toile et fil, 214 x 244 x 183 cm, Musée d'Art Contemporain de Chicago

Dans mon cas, le spontané est une source de création qui s'adapte peu à peu à différents matériaux. Il agit comme un filtre ou une perception qui se combine avec la réalité. Je peux aborder n'importe quel support en sachant que je pourrai le transformer. C'est introduire les formes imaginées dans la réalité. Les formes ne sont plus encadrées dans la délimitation de la toile mais elles envahissent l'espace, dans le cas des drapés. D'ailleurs pour mes futurs projets, j'ai l'intention de continuer mon expérimentation sur ce que divers matériaux peuvent suggérer. Ma dernière œuvre *Seryll* est un exemple dans cette direction, puisque la toile et les formes ne constituent pas une œuvre isolée, puisqu'elle peut être portée comme un vêtement. Le mur est un autre élément réel qui me permet de suivre cette direction. J'ai déjà commencé à envahir les murs de chez moi où j'ai affiché des dessins spontanés sur grand format et papier-calque translucide, de sorte que se crée une illusion de traits envahissant l'appartement.



147

David Altmejd crée des monstres en combinant l'aspect réel et l'imaginaire. Il développe une idée, en comparant son travail avec celui de Paul Thek, qui me semble intéressante, celle « d'infecter »¹⁴⁸ des éléments réels. Cette idée m'a interpellé car elle suppose la propagation et l'adaptation. C'est cette faculté de prendre n'importe quels matériaux et y verser sa perception artistique. En quelque sorte le peindre ou le transformer. C'est pourquoi cette comparaison avec l'infection me semble intéressante.

¹⁴⁷ *Frise*, 2019, encre sur papier calque, 35 x 250 cm

¹⁴⁸ David Altmejd, *Flux*, catalogue de l'exposition. p.31



149



150

¹⁴⁹ David Altmejd, *Emerald Vent*, 2015, Mousse de polyuréthane, argile époxy, gel époxy, peinture acrylique, cheveux synthétiques, quartz, pyrite, résine, teinture de verre, acier, marbre, 78.74 x 19.05 x 20.32 cm, Andrea Rosen Gallery, New York

¹⁵⁰ Paul. Thek. *Hand – Technological Reliquaries*, 1966/67, The Estate of Georg Paul Thek, New York

Dans les œuvres de Henrique Oliveira, on peut voir comment se crée un lien entre l'esthétique des formes et la réalité. Il intègre peu à peu son art dans l'architecture de manière à la déformer. Dans son travail, la matière du bois réassemblée se combine avec des formes hasardeuses et des couleurs ternes. Il y a une connotation de formes organiques qui pourraient presque être vivante. La texture du bois me renvoie au tissu utilisé dans mes drapés. Il combine également des éléments peints avec la matière du bois. Ses œuvres semblent irréelles et oniriques.

Peter Kogler joue également avec ce genre de perception dans les espaces qu'il crée. Cette déformation du réel permettrait d'introduire au quotidien l'aspect surréaliste de l'art. Le travail artistique permet de changer notre monde intérieur mais également l'extérieur. C'est une perception interne projetée à l'extérieure. Comment cela peut-il nous affecter ? En introduisant cette part d'irréel on arrive à mettre du rêve dans la réalité et donc la rendre plus intéressante.

L'élaboration du processus artistique et tout ce qu'il comprend comme mécanisme psychique est une partie subjective à l'artiste. C'est une phase de préparation et de création de l'œuvre et d'une certaine compréhension du monde. Pourtant l'œuvre devient autre chose une fois ce processus terminé. Elle devient autre pour l'artiste, et peut se montrer au monde et influencer d'une quelconque manière la vie d'autres personnes. L'art se propose comme voyages, comme réflexions, comme divertissement, comme fenêtre. La direction que mes œuvres prennent peu à peu est cette introduction au monde comme élément quotidien, réel, un personnage qui sort de la toile, une œuvre vêtement.



151



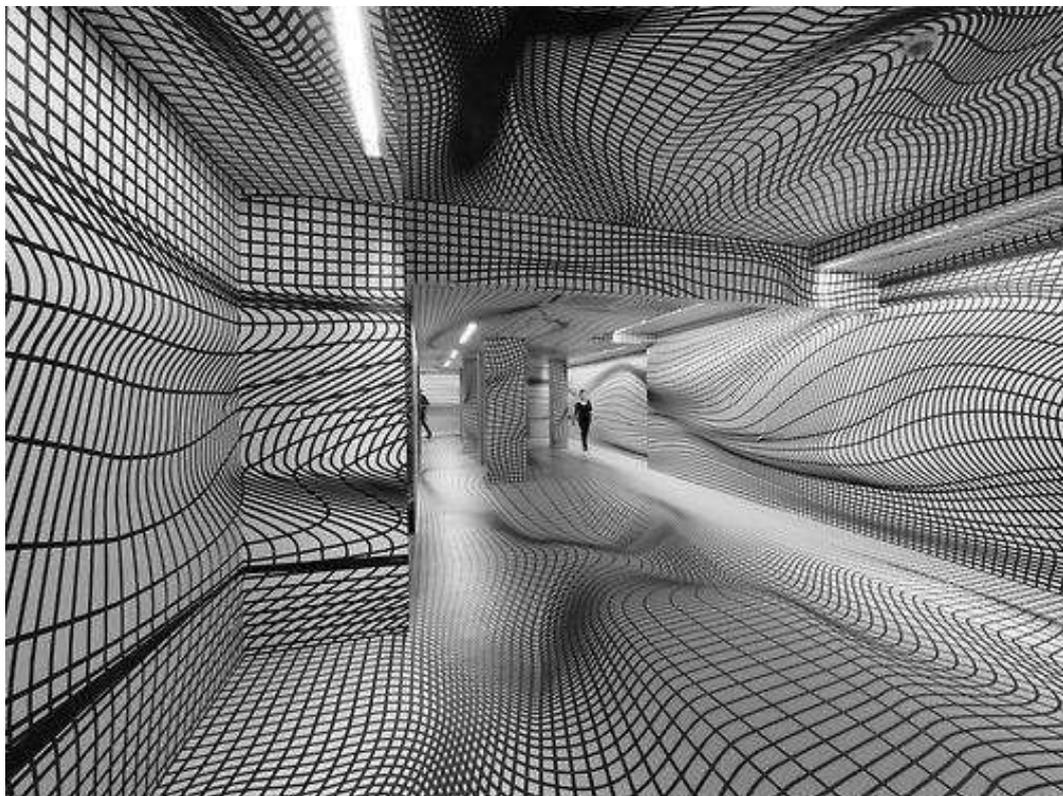
152

¹⁵¹ Henrique Oliveira, *Xilempasto*, 2010, Bois et technique mixte, 2,7 x 4 x 0,74 m

¹⁵² Détail de *G4radoña*



153



154

¹⁵³ Henrique Oliveira, *Baitogogo*, 2013, Bois et technique mixte, Palais de Tokyo

¹⁵⁴ Peter Kogler, *Vertigo-Inducing Room Illusions*, 2011, DIRIMART Gallery, Istanbul



II. Interprétations des œuvres

La suite de ce mémoire portera sur la compréhension de l'ensemble des œuvres à un niveau plus profond, plus intime. Je traiterai les différentes notions qui apparaissent et se répètent au fur et à mesure de la création de mes œuvres et ce qu'elles peuvent représenter dans le cadre général de la conception artistique et humaine. Je traiterai l'origine psychique de l'ensemble de la création et les forces invisibles qui la dominent.

L'interprétation de l'œuvre dans son ensemble s'effectue à différents niveaux. En art, comme en littérature, une œuvre possède divers degrés de compréhension. L'appréhension du tout dépend du lecteur ou du spectateur. Différentes traditions utilisent des méthodes pour introduire des niveaux de lecture. Ainsi dans les religions judéo-chrétiennes une pratique d'analyse littéraire se base sur les quatre sens de l'écriture (littérale, allégorique, tropologique en relation avec la Bible et anagogique, transcendantale). Pourtant dans d'autres cultures, comme la Wixarika (ethnie mexicaine) ou les Aborigènes d'Australie, les artistes utilisent d'autres degrés de compréhension dans la réalisation de leurs travaux artistiques. Dans leurs cas, la compréhension d'une œuvre est liée à la connaissance de la culture. Ainsi les différents éléments, la couleur, les formes, etc., possèdent des niveaux de compréhension selon le degré d'initiation. Un tableau Wixarika ne pourra jamais révéler tous ces secrets car nous ne possédons pas la connaissance pour comprendre l'ampleur de ces capes.

Pour en revenir au travail présenté dans ce mémoire, je me suis appliquée dans la première partie du mémoire à décrire le premier degré de compréhension, la lecture formelle, descriptive de ce que sont les œuvres. Dans cette seconde partie, je propose une lecture allégorique des diverses notions, suivie d'une compréhension personnelle ou individuelle et enfin universelle. Les dernières lectures s'éloignent de l'aspect formel et rentrent dans le monde psychique.

A. Interprétations des éléments visuels

Cette partie du mémoire abordera différentes notions qui apparaissent dans l'ensemble des œuvres présentées. Le développement et l'explication de ces notions permettra d'établir une meilleure compréhension de la pensée derrière mes travaux et la recherche qui se construit à travers ces œuvres, et de comprendre les allégories présentes dans l'œuvre sous différentes formes. La première notion est celle des divers matériaux, tels que la toile, le pli/drapé et la couleur. La deuxième concerne les divers sujets traités, comme le corps, le monstre, etc. La dernière section renferme des notions plus abstraites comme le thème de la sensation.

1. Les matériaux

Les thèmes traités ci-dessous participent à une compréhension première de l'ensemble de l'œuvre à un niveau formel. C'est en détachant ces éléments que l'on peut comprendre une œuvre à un niveau plus brut, plus primitif, tel que l'aspect de la toile, sa forme dans le pli/drapé et enfin la couleur et son influence sur l'entendement de l'œuvre.

a. La toile

Le tissu choisi dans mes œuvres, en coton, donne un aspect brut à l'œuvre car il garde les propriétés de la matière. Il se rapproche des matériaux des objets rituels utilisés dans les cultures dites primitives. Comme dans cette statuette Luba, le tissu, comme les autres matériaux, apporte une nouvelle caractéristique au tout.



Le tissu renvoie également à toute la tradition du vêtement. D'ailleurs, l'œuvre *Seryll* a été élaborée sur un mannequin avec le même procédé que les couturiers, en épinglant la toile pour qu'elle épouse certaines formes. Le tissu en général peut être travaillé de différentes manières, il peut être brodé, ou peint. Dans les deux cas cela permet de lui donner d'autres propriétés.



Le tissu tient lieu de peau. Il est comme une membrane qui donne forme à quelque chose de plus immatériel. Dans la tradition artistique, le tissu étendu en toile sert comme simple support, on oublie qu'il existe. Il devient une fenêtre sur un autre monde. Il acquiert une profondeur qu'il ne possédait pas grâce à la

peinture. C'est la réanimation d'un tissu mort. On donne en quelque sorte vie à cette matière inerte par la couleur et les formes qu'on y projette. Cette vie, il faut la comprendre comme une métamorphose du tissu. Il perd sa forme initiale de simple tissu pour devenir œuvre d'art. Cette particularité du tissu vient prendre de l'importance dans mes œuvres à partir des drapés en trois dimensions.



¹⁵⁵ Figure rituelle à six têtes, atelier de la Lukuga, Luba, République démocratique du Congo. Bois, cornes, cuivre, peau, tissu végétal, raphia, fibre de palme et poils animaux. 46 cm de hauteur. The Trustees of the British Museum.

¹⁵⁶ Broderie traditionnelle de Tenango, Mexique

¹⁵⁷ Collection Automne 2014 de Yohji Yamamoto

b. *Le pli /drapé*

Les plis et les drapés sont une conséquence inévitable du tissu. Le tissu possède ses propres dimensions, mais il se présente au monde plié. Le pli/drapé, c'est la manière dont le tissu se transforme selon l'utilisation qu'on en fait. En général, le tissu s'associe au vêtement, aux draps, etc. « Le motif du pli suppose, par définition, le jeu du visible et du caché, de la présence et de l'absence, de l'apparition et de la disparition. »¹⁵⁸. On cache le corps, on cache l'accès à des espaces (comme on peut voir dans la peinture baroque, ou encore aujourd'hui au théâtre).

Le drapé a pourtant une tout autre dimension que celle physique. A partir de la notion du caché, on associe la notion du voile, comme une toile qui cache la vérité. « en art, ce que l'on voile a une énorme puissance. La combinaison de ce qui est voilé et de ce qui est mis en évidence sera une possibilité nouvelle de leitmotif des compositions de formes. »¹⁵⁹. Mais au-delà de la simple composition, vient l'association qu'on donne aux drapés. Dans *Le Verrou* de Fragonard, on peut distinguer dans les formes du drapé sur le lit, des allusions aux formes du corps humain, et en particulier des parties intimes, allusions qui s'accordent avec la scène des amants.



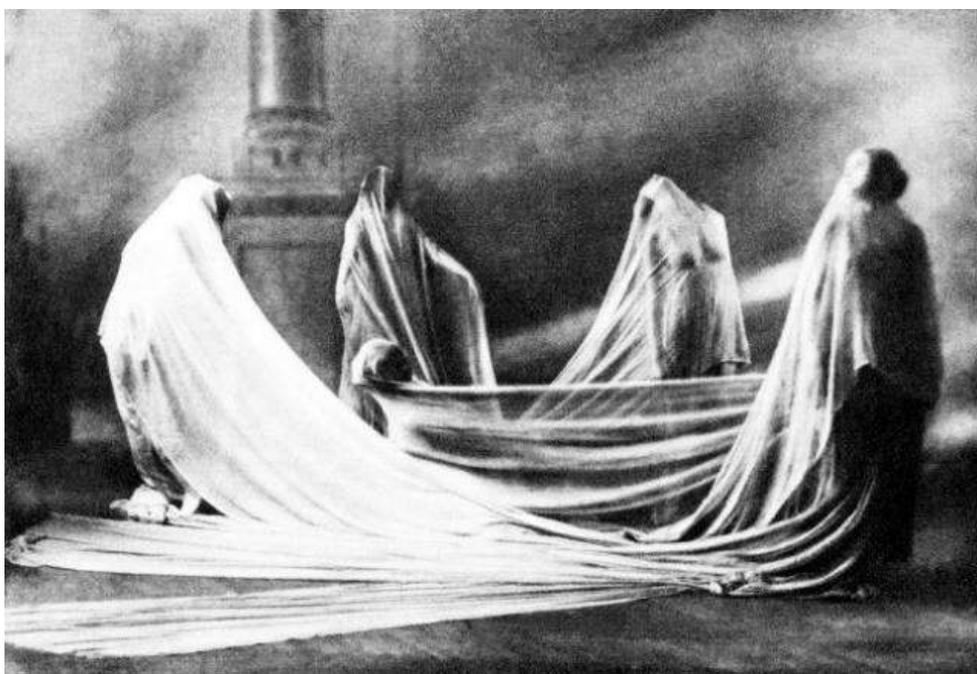
160

¹⁵⁸ VASSEUR Nadine, *Les Plis*. p.26

¹⁵⁹ KANDINSKY Vassily, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. p 129

¹⁶⁰ Jean-Honoré Fragonard, *Le Verrou*, 1774-8, Peinture à l'huile, 73 x 93 cm, Musée du Louvre

Une autre facette du drapé, comme voile d'une vérité, est celle de l'*au-delà*. Ce n'est pas une coïncidence si dans la culture populaire, souvent les fantômes sont représentés par des draps blancs qui flottent, comme cachant un corps qui n'existe plus. La mort est un des plus grands mystères de l'humanité, la faire apparaître comme voilé est donc une conclusion logique puisque le voile cache la vérité. Dans la photographie de Franz Löwy, on retrouve cet aspect fantomatique que génère la présence de ses grands tissus. On voit clairement que la sensation du tout repose dans les plis que forment les tissus. Les plis seraient donc l'expression du tissu. Dans *Gradoña*, le personnage écarte le voile pour sortir de l'obscurité métaphorique du néant et avancer vers la lumière, la réalité, la vérité.



161

Il y a pourtant un niveau plus profond dans l'interprétation des plis et du drapé. Dans *Les portes de la perception*, Adolph Huxley comprend les plis comme « des hiéroglyphes vivants qui représentent de quelque manière particulièrement infaillible le mystère insondable de l'être pur »¹⁶². Le chaos apparent provoqué par les plis du drapé renvoie donc aux torsions de l'âme. Le drapé reprend cette connexion du macrocosme avec le microcosme. Dans le *Drapé 3*, la forme peinte du drapé ressemble à une sorte de paysage. Avec le même raisonnement qu'on associe certains drapés à la configuration du monde, comme les plaines, les montagnes, on l'associe d'une manière plus métaphysique à l'esprit humain. Le drapé, le monde, et l'esprit

¹⁶¹ Franz Löwy: *Dancers*, 1920s.

¹⁶² VASSEUR Nadine, *Les Plis*. p.26

comportent tous leurs plis, leurs ondulations, leurs gouffres, leurs parts d'ombre et de lumière, leurs aspects plat ou volumineux, etc. « Pour la poète Michelle Grangau, le pli est ce qui caractérise le chaos »¹⁶³, et le chaos c'est un univers. Dans mes œuvres drapées en trois dimensions, on peut rendre ce chaos apparent. L'œuvre de Tara Donovan est intéressante à ce sujet. Bien qu'elle n'utilise pas du tissu, elle plie le polystyrène pour former ce microcosme. L'effet de la lumière influence ou cache des facettes, donnant des couleurs et des ombres différentes. On arrive très bien à associer l'aspect de son travail à une configuration métaphorique de notre esprit.



164



165



166

¹⁶³ *Ibid.* p.14

¹⁶⁴ Tara Donovan, *Sans Titre*, 2008, installation, film polyester, dimensions variables, Pace Gallery, Londres

¹⁶⁵ Détail du drapé de *Toornaq*

¹⁶⁶ Détail du drapé de *Seryll*

c. La couleur

L'analyse des couleurs est un élément important. Deleuze, identifie le rôle que les couleurs peuvent jouer directement sur l'observateur d'une œuvre : « le système des couleurs lui-même est un système d'action directe sur le système nerveux. »¹⁶⁷. On peut comprendre cette influence sur le système nerveux de plusieurs manières. En premier, on réagit à la couleur de façon instinctive, dans un deuxième temps, en l'associant à des connaissances du monde réel et en dernier en réagissant de manière émotionnelle à la couleur.

La première réaction face à une œuvre, selon Kandinsky, est une réaction d'attrait ou de recul dû aux couleurs qui génère un mouvement. Ainsi par exemple, « L'œil est plus ou moins fortement attiré par les couleurs claires, et plus fortement encore par les couleurs plus claires, plus chaudes »¹⁶⁸, et au contraire il s'éloigne des couleurs obscures. Nous allons donc énumérer plusieurs groupes de couleurs qui génèrent différents mouvements. Hormis les couleurs claires et les couleurs foncées, il y a les couleurs chaudes et froides. L'attrait ou le recul dépend de chaque spectateur, mais les annotations de Kandinsky me semblent intéressantes pour comprendre la dynamique que supposent les couleurs à ce niveau instinctif. Ces réactions, face aux couleurs, déterminent un certain plaisir esthétique. Ainsi les couleurs claires, chaudes et lumineuses provoquent un mouvement vers l'avant, et au contraire les couleurs sombres et froides provoquent un mouvement de recul. Pourtant il existe également le non-mouvement.

Le bleu, mouvement tout à fait opposé, freine le jaune, si bien qu'en continuant à ajouter du bleu, les deux mouvements contradictoires s'annihilent, produisant *l'immobilité totale et le calme. Le vert apparaît.*¹⁶⁹

Dans *Duše*, le fond rose de l'œuvre rend le tout plus attractif bien que le personnage soit de couleurs sombres. Dans *Métamorphose*, seul le personnage est peint ce qui le rend plus proche de nous que du fond. Au contraire, le portrait d'*Edgar*, par ses tons froids, nous semble éloigné.

Le second niveau de compréhension se fait par une association entre la couleur et le motif. La couleur prend une place importante dans la définition de l'objet qu'elle occupe. Elle lui donne vie en quelque sorte. « La couleur se combine complètement à l'objet et forme un élément

¹⁶⁷ DELEUZE Gilles, *Francis Bacon Logique de la sensation*. p.53

¹⁶⁸ KANDINSKY Vassily, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. p.107

¹⁶⁹ *Ibid.* p.146

agissant isolément »¹⁷⁰. Le langage des couleurs fonctionne par association. Ainsi une partie de notre compréhension du tableau se remet aux couleurs utilisées. Par exemple, le visage du personnage d'*Edgar* est peint dans des tons clairs mais froids, bleuâtres. Cette teinte-là peut être vue sur un cadavre, donc par association on peut interpréter que *Edgar* est aussi un cadavre, bien qu'il ait les yeux ouverts et semble vivant.

Un autre point de vue qui nous permet de mettre en perspective la compréhension de ce niveau de lecture, est comment d'autres peuples, comme celui des Aztèques, comprenaient et utilisaient la couleur :

La croyance des nahuas que l'utilisation de la couleur active l'image et la fait incarner sa vraie nature, ou "ixiptla", de l'objet ou du personnage qu'elle représente. Pour les Aztèques, le véritable moi ou l'identité d'une personne ou d'un objet se montre à travers la couche externe, ou la peau. Donner de la couleur à une image la changerait pour lui donner l'identité de ce qui était représenté. La couleur est aussi utilisée comme véhicule pour divulguer des connaissances qui fonctionnaient en tandem avec la propre image.¹⁷¹

La couleur permettrait de donner vie à l'image, à la fois qu'elle lui conférerait le pouvoir d'être quelque chose d'autre. On retrouve avec l'utilisation des couleurs, la possibilité de refléter à l'extérieur, l'intérieur du personnage, par la couleur de la peau. Précédemment le tissu fait office de peau, mais ici la couleur devient la propre peau des personnages représentés.

Le troisième niveau de lecture des couleurs est plus profond et plus aléatoire car elle dépend de l'observateur ; c'est l'association des couleurs avec des sensations ou émotions. C'est une lecture plus inconsciente, et elle dépend de notre expérience de vie. Mais « on peut déjà en théorie déterminer l'effet spirituel des couleurs en fonction du caractère de ces mouvements »¹⁷². Avec cette connaissance de l'ampleur de la compréhension des couleurs, on peut arriver avec elle à « exercer une influence directe sur l'âme. »¹⁷³. Ce niveau d'association se base sur les peurs ou les plaisirs liés à ces couleurs. Mais la variation d'une même couleur donne des gammes infinies de sensations différentes. « Les tons des couleurs, comme ceux de la musique, sont d'une nature beaucoup plus fine, provoquant dans l'âme des vibrations beaucoup plus subtiles, indescriptibles par des mots. »¹⁷⁴. Par exemple l'intensité de la saturation d'une couleur peut influencer son impression et donc les sensations associées. Dans les gammes du jaune, par exemple, on tend vers des impressions différentes :

¹⁷⁰ *Ibid.* p.180

¹⁷¹ MAGALONI KERPEL, Diana, *The Colors of the New World*. Los Angeles, California : Getty Research Institute, 2014, traduction personnelle

¹⁷² KANDINSKY Vassily, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. p.147

¹⁷³ *Ibid.* p.112

¹⁷⁴ *Ibid.* p.164

« Comparé aux états de l'âme, il (le jaune) pourrait servir à la représentation colorée de la folie, mais non mélancolie, ou hypocondrie, mais accès de rage, délire aveugle, folie furieuse. »¹⁷⁵
 Pourtant le jaune utilisé par Van Gogh provoque un certain calme.



176



177

Un autre exemple de ces associations sont les gammes de bleu utilisé par Friedrich dans son tableau *Le moine au bord de la mer*. « Plus le bleu est profond, plus il attire l'homme vers l'infini et éveille en lui la nostalgie du Pur et de l'ultime suprasensible. »¹⁷⁸

Un autre cas de couleur intéressant est celui du noir.
 « Le noir est quelque chose d'éteint comme un bûcher consumé, quelque chose d'immobile comme un cadavre qui ne ressent rien et sur qui tout glisse. Il est comme le silence du corps après la mort, la fin de la vie. »¹⁷⁹. Le noir utilisé comme aplat en fond renvoie au néant, aux ténèbres. On retrouve cette sensation dans l'œuvre de Cranach. Pour le *Graduña*, il sort de ce néant pour venir dans le monde réel. L'ombre permet les imaginations les plus folles.



180

¹⁷⁵ *Ibid.* p.148

¹⁷⁶ Vincent Van Gogh, *Tournesols (Nature morte : Vase avec douze tournesols)*, 1888, peinture à l'huile, 92 x 73 cm, Neue Pinakothek, Munich

¹⁷⁷ Caspar David Friedrich, *Le moine au bord de la mer*, 1808-10, Peinture à l'huile, 110 x 171, 5 cm, Altle National Galerie, Berlin.

¹⁷⁸ *Ibid.* p.149

¹⁷⁹ *Ibid.* p.156

¹⁸⁰ Lucas Cranach, *Portrait de la Princesse Sibylle de Clèves*, 1526, technique mixte sur bois, 57 x 39 cm, Klassik Stiftung Weimar

2. Les sujets

Dans ce deuxième groupe de notions, les thèmes abordés sont en relation avec les sujets des œuvres, avec les personnages et leur entourage. Les notions suivantes sont abordées dans un ordre qui montre une évolution. En passant par le corps, le visage, la métamorphose, le monstre et l'espace. L'évolution des thématiques nous montre en parallèle une pensée sur l'identité et l'être imaginé qui sera abordé plus amplement par la suite.

a. Le Corps

Lorsque qu'on aborde le sujet de l'être, le corps est le premier élément qu'on rencontre. C'est pourquoi je vais commencer par la notion du corps. Les explications suivantes montreront les diverses facettes que ce corps peut prendre.

Au lieu de *construire une explication de corps*, il faut donc, semble-t-il, maintenant, pour le psychanalyste, « laisser parler le poème du corps. C'est dans cette parole que se fait et se défait le corps, qu'il s'exproprie d'un vécu pour s'entendre en échos dans les fragments du rêve... l'homme qui rêve, pensait Roheim, rentre dans son propre corps, mais il a déjà perdu le sens de la limite et son corps est tout en même temps le sien et celui d'un autre, un corps et autre chose qu'un corps ».¹⁸¹

Il nous faut comprendre l'ampleur du corps pour arriver à le déchiffrer ; « le corps est un texte, une organisation systématique de lettres qu'il faut déchiffrer dans sa logique et sa singularité. »¹⁸². En art, le corps représenté est toujours imaginé, ce qui nous permet d'associer le corps à des idées plus amples comme les concepts de beauté et de laideur, entre autres. Il n'y a pas seulement le corps en lui-même qu'on associe à des concepts sinon la manière dont ce corps est posé. Selon la position du corps, cela nous renvoie à une action, à une émotion, etc. Les parties du corps nous donnent également des indices pour percevoir son essence. Les yeux impliquent toujours un regard et une direction. Une histoire se crée selon les indices que le corps nous montre. Dans le tableau de Delaunay, on peut voir comment la position du corps d'Ixion exprime une certaine souffrance. Dans mes toiles, comme *Edgar, Métamorphose*, ou

¹⁸¹ BERNARD Michel, *Le corps*. p.103

¹⁸² *Ibid.* p.98

encore *Architecture*, les corps présentés au centre de l'œuvre, sont passifs. Le mouvement demeure dans ce qu'il y a autour.



183



184

Dans les *bodybuilders* de David Altmejd, les corps sont formés de traces de mains combiné avec des plâtres de mains. Montrant de cette manière le geste de la main et la main elle-même. « La trace de ma main est suffisante pour communiquer l'énergie du geste. Et puis la main elle-même peut servir, peut presque devenir un symbole. La main symbolise le geste. »¹⁸⁵. Ce qu'on peut comprendre dans le travail d'Altmejd c'est que tout élément du corps peut devenir le symbole d'autre chose, ce qui nous donne une lecture plus profonde du corps, presque à un niveau herméneutique. Par ce type d'analogie, dans *Shpirt*, le corps n'est pas présent mais il est implicitement inclus dans la forme du capuchon, puisqu'un capuchon cache un visage, et par extension un corps. *Seryll* présente une partie du corps, le dos, ici l'œuvre fonctionne comme une peau que le corps du spectateur pourrait mettre, ce serait une manière de changer de corps.

Le corps est également vu comme un reflet du monde intérieur. La notion de physionomie est « la capacité de connaître l'intériorité de l'homme par son aspect extérieur et de percevoir ce qui n'est pas immédiatement accessible au sens par l'intermédiaire d'une sorte d'expression naturelle »¹⁸⁶. Je prends ici cette idée pour la transposer aux êtres imaginaires, aux monstres.

¹⁸³ Jules-Élie Delaunay, *Ixion précipité dans les enfers*, 1876, peinture à l'huile, 114 x 147 cm, Musée d'Arts de Nantes.

¹⁸⁴ David Altmejd, *Sans titre 8 (Bodybuilders)*, 2013, plâtre, polystyrène, mousse expansive, toile de jute, peinture latex, bois, 188 x 62 x 58 cm, Collection privée, Bruxelles

¹⁸⁵ David Altmejd, *Flux*, catalogue de l'exposition. p.36

¹⁸⁶ BELTING Hans, *Faces Une histoire du visage*. p.106

L'apparence extérieure nous indiquerait les caractéristiques des personnages, par la couleur, la forme, les éléments qui le composent.

Les limites du corps vont de pair avec notre compréhension de ce qu'est un corps. Ici on ne parle plus seulement du corps humain, mais du corps en général : « le corps a un rapport nécessaire avec la structure matérielle »¹⁸⁷. Hormis la représentation du corps humain, il y a la compréhension du corps comme un ensemble d'éléments rassemblé dans une entité. La recherche du corps passe dans l'étude du drapé comme modèle, *Drapés 1, 2 et 3*. C'est-à-dire que les formes assemblées regroupent un type de corps abstrait, monstrueux. Ce sont des corps entendus comme ensemble d'organismes. Ces corps peints en deux dimensions prennent un autre tournant avec l'expérimentation sur la toile et la création de drapés en trois dimensions. Les corps ne sont plus représentés dans la toile, la toile devient le corps. On comprend cette évolution avec *Seryll* qui nous présente une partie du corps, le dos. Pour continuer dans cette idée de corps exposé, de monde intérieur projeté à l'extérieur, dans la réalité ; l'accrochage des œuvres prend son importance. Les crochets et les cordes donnent cet aspect brutal, qui renvoie aux corps étripés et saccagés d'animaux qu'on peut voir chez les boucher par exemple.

La limite du corps s'établit en parallèle avec la peinture du corps dans une œuvre qui se dissous, comme dans *Edgar*, ou *Métamorphose*, où le corps se mue. Mais il s'établit également dans l'évolution et le questionnement du corps de l'œuvre. Partant d'une toile support, pour arriver à une toile peau, une toile corps.



188

¹⁸⁷ DELEUZE Gilles, *Francis Bacon Logique de la sensation*. p.25

¹⁸⁸ *Seryll* porté

b. Le visage

La tête se rattache au corps, mais le visage est un élément à part qui a sa propre histoire. Le visage est une des premières sources de la production humaine d'image. « Le visage a été conçu comme une image, même quand l'homme était vivant ; autrement dit il était un moyen de se relier aux morts sans que sa visibilité en soit le moins du monde affectée. »¹⁸⁹. Cette information m'a paru être révélatrice. D'une part, parce que le visage a toujours été au centre de la production d'image et de la création. Cette obsession profonde se manifeste dans la paréidolie, qui nous permet de percevoir des visages de manière synthétique. Et d'autre part la relation du visage avec la mort. Le visage reflète une intériorité, il est le symbole de la personne, plus que son corps. Comme exemple actuel, nous sommes identifiés par les photos d'identité, qui ne comporte que le visage.



190



191

¹⁸⁹ BELTING Hans, *Faces Une histoire du visage*. p.57

¹⁹⁰ Détail du visage de *Métamorphose*

¹⁹¹ Détail du visage de *Duše*



Le regard

Dans le visage, le regard a son importance, « les orifices qui relient l'intérieur à l'extérieur assurent au visage une perméabilité »¹⁹³. Ces orifices, en particulier les yeux, et donc le regard, permettent cette connexion avec l'intérieur. Dans les visages que je fais, le regard est en général suspendu, absent. Selon la couleur, le regard donne des sensations différentes. Les yeux renvoient à une structure interne, un vide intérieur. Dans *Perdida*, comme *Duše* et *Métamorphose*, les yeux sont d'une couleur unie, sans pupille, reflétant un vide intérieur. On peut voir la puissance du regard dans, *La Folie de Kate* de Füssli et *Le masque de la Mort rouge* de Jean Delville. Ils m'intéressent car leurs regards évoquent des vérités beaucoup plus profondes, celle de la folie et de la mort, toutes deux limites de l'esprit.

¹⁹² Détail du visage de *Perdida*

¹⁹³ *Ibid.* p.56-7



194



195



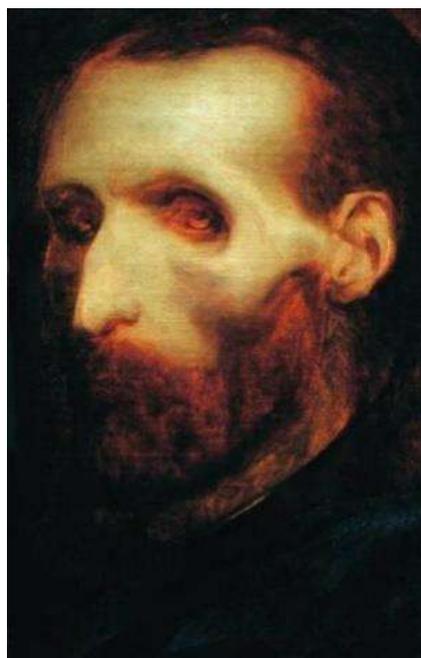
196

¹⁹⁴ Johann Heinrich Füssli, *La Folie de Kate*, 1806-7, peinture à l'huile, 91,8 x 71,5 cm, Maison de Goethe, Francfort-sur-le-Main, Allemagne.

¹⁹⁵ Jean Delville, *Le masque de la Mort rouge*, 1891

¹⁹⁶ Détail du « regard » de *Seryll*

Le portrait

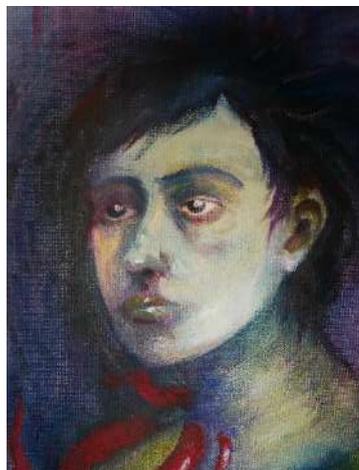


¹⁹⁷ La « quête de l'être humain dans sa forme originelle, hors du temps »¹⁹⁸. Il y a donc toujours cette dimension spirituelle qui veut, à travers le visage, recourir à l'immatériel de la pensée, de l'âme, et de la vie. Dans la continuité de cette pensée, le portrait représente le visage éternel. C'est dans cette tentative d'immortaliser le visage Géricault mourant que Alexandre Corréard peint son portrait. C'est une image qui s'échappe de soi pour arriver dans les archives du temps¹⁹⁹. Le tableau prend alors sa propre existence et une autre dimension temporelle. Le visage ne se transforme pas, mais ce qu'on y associe évolue constamment. Ainsi, il se libère de l'être auquel le visage

appartenait pour devenir image d'une des facettes que peut prendre l'être humain. Ce qui renvoie à ma conception des personnages comme facettes que l'esprit peut adopter.



200



201



202

Le portrait d'Edgar est inspiré de celui d'Arthur Rimbaud, il est peut se comprendre comme une révélation d'une certaine facette du poète. Il évoque pourtant le visage de Robert Smith,

¹⁹⁷ Alexandre Corréard, *Géricault mourant*, 1824, huile sur toile, Palais des Beaux-Arts de Lille

¹⁹⁸ *Ibid.* p.131

¹⁹⁹ *Ibid.* p. 169

²⁰⁰ Détail d'Arthur Rimbaud dans *un Coin de table* de Henri Fantin-Latour

²⁰¹ Détail du visage d'Edgar

²⁰² Photo de Robert Smith, chanteur du groupe *The Cure*

chanteur du groupe *The Cure*. Ce portrait révèle une connexion. Comme on le sait, Rimbaud a inspiré nombreux artistes du mouvement musical Rock'n'roll, entre autres, comme Patty Smith. Non seulement son œuvre a été un référent mais son apparence physique également. C'est pourquoi ce côté "cheveux désordonnés" se retrouve dans des chanteurs comme Robert Smith.



203

Le portrait *d'Edgar*, à la manière de l'autoportrait de Victor Brauner, est un portrait intérieur. La présence lugubre de la distorsion de son œil gauche (tourné vers l'intérieur) nous indique cette volonté d'une approche plus intime. Il possède une anomalie à cet œil, mais dans ce portrait il l'a transformé en quelque chose de plus intense. Ce détail de l'œil, révèle une volonté de changer la réalité, d'y introduire le surréalisme. Les couleurs utilisées le démarquent et lui donnent un aspect morbide.

Le masque

Suivant la pratique des masques mortuaires, le masque serait une dernière tentative pour conserver l'essence de la vie. Les masques mortuaires furent remplacés par les photographies post mortem. L'artiste Sally Mann, dans son œuvre nous en donne un exemple. Le visage fonctionne alors comme un masque qui cache la mort. Félicien Rops parodie cette idée dans son tableau *Coin de rue, quatre heures du matin*. Dans *Duše*, le visage est le seul élément qui reste du corps qui a disparu. Il est le dernier vestige avant la disparition.



204

²⁰³ Victor Brauner, *Autoportrait*, 1931, peinture à l'huile sur bois, 22 x 16,2cm, Centre Pompidou

²⁰⁴ Sally Mann, *Black Eye*, 1991, Tirage argentique 1995, 46,8 x 58,5 cm



205



206

La relation du visage au masque suppose aussi une métamorphose. « Roger Caillois voyait dans le masque « un médium de métamorphose » »²⁰⁷. On peut observer ce phénomène en particulier dans les masques d'arts dits « primitifs ». Celui qui met le masque se transforme instantanément. Cette transformation de l'aspect physique qui suppose une transformation également intérieure est ce qui permet la métamorphose. « La transe et le masque éteignent l'individualité de ce qui a été transformé. »²⁰⁸

Etymologiquement, la transe renvoie d'abord au *transitus*, dans le sens de transition, passage ou métamorphose. En tant qu'état typique du masque, la possession renvoie au fait que le corps du « possédé » se trouve « occupé » par l'essence d'un autre qui instrumentalise le corps-hôte comme masque.²⁰⁹

Dans *Perdida*, ce visage fonctionne comme un masque qui contiendrait cet amas d'éléments divers. Dans les drapés, comme *Toormaq*, lorsque l'on s'approche, des visages apparaissent. Ils sont plus ou moins suggérés, mais comportent cette relation aux esprits.

²⁰⁵ Félicien Rops, *Coin de rue, quatre heures du matin, Parodie Humaine*, 1881, pastel, craies colorées et aquarelle, 22,5 x 15 cm

²⁰⁶ Masque *Mbuya*, Pende centraux, Bandundu, Zaïre, bois, pigments et fibres. Musée Royal de l'Afrique central de Tervuren.

²⁰⁷ BELTING Hans, *Faces Une histoire du visage*. p.56 -7

²⁰⁸ *Ibid.* p.65

²⁰⁹ *Ibid.* p.65



210

c. La métamorphose

La métamorphose est la mutation totale d'un état à un autre. Comme nous pouvons le voir dans *Les métamorphoses* d'Ovide, où les différents personnages se changent en animaux, en plantes, etc. C'est un changement total aussi bien interne qu'externe. Il faut différencier la métamorphose avec d'autres termes comme la transformation ou la déformation. La transformation est le changement ou l'évolution d'une forme. En même temps que l'artiste métamorphose la toile en œuvre, la pierre en sculpture, il arrive en parallèle à se transformer lui-même. C'est une transformation interne. La déformation est le changement de la forme par la destruction. Toutes ces différentes manières d'aborder le changement impliquent une énergie, un mouvement. Comment en arts, avec des matériaux finis et statiques, peut-on montrer cette énergie et ce mouvement qu'impliquent ces changements ? Comme le montre David Altmejd, en se référant à la transformation, une des solutions est de présenter l'instant :

²¹⁰ Détail de *Toornaq*

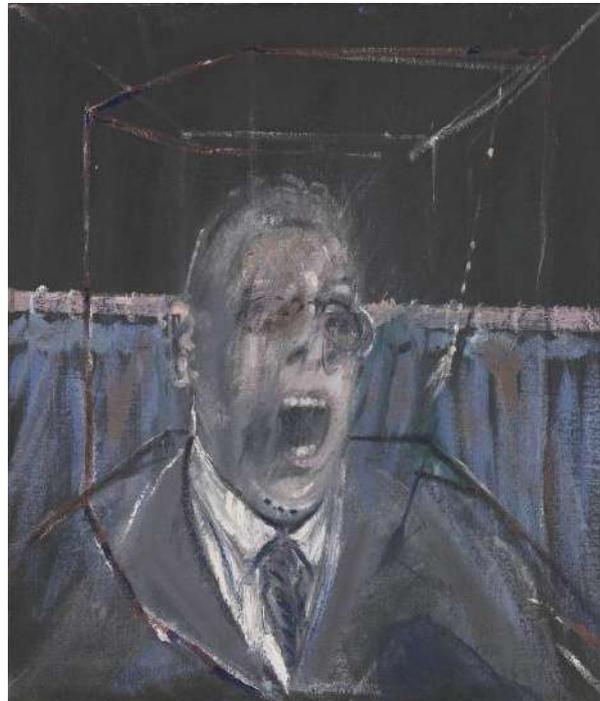
J'aime beaucoup l'idée que le loup-garou se transforme, parce que cela mène à l'idée de l'identité, de la double identité, et parce qu'une transformation s'effectue avec sa propre dose d'énergie : c'est une façon d'intégrer l'énergie dans l'objet ²¹¹.

David Altmejd remarque l'énergie que suscite la transformation. Et quoi de plus paradoxale que de percevoir de l'énergie dans un objet inerte ? On ne peut que penser à la *Roue de bicyclette* de Duchamp, qui voulait proposer un objet comportant le mouvement perpétuel. C'est un questionnement qui revient dans l'histoire de l'art. Comment en peinture ou en sculpture donner l'impression de mouvement ? Le mouvement que suggère une œuvre, surtout en peinture est établi dans sa composition, avec des grandes lignes, le jeu des regards, la position de corps, la présence du vent, etc. Mais on détecte quelque chose de plus, qui permet d'harmoniser tous ces détails en un mouvement général.

Bacon intègre dans ses œuvres ce qu'il appelle les forces invisibles, qu'il utilise un peu comme une force gravitationnelle. Les déformations de ses personnages viennent de ces forces, ici destructrices. Dans *Head I* le visage se tord sur lui-même, dans *Study for a portrait*, le visage s'efface. Bien que le personnage soit immobile, ces déformations donnent une dynamique aux tableaux. Le corps perd alors sa fonctionnalité initiale et il est conçu comme une membrane qui fait la transition entre l'esprit et le monde. Membrane qui se mue d'une manière ou d'une autre.



212



213

²¹¹ David Altmejd, *Flux*, catalogue de l'exposition p.32

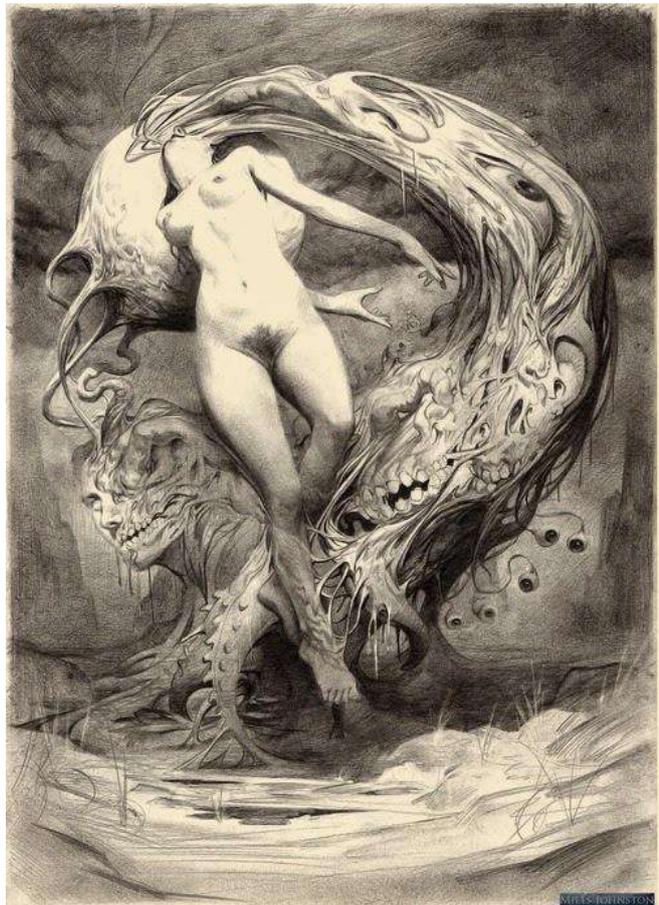
²¹² Francis Bacon, *Head I*, 1948, peinture à l'huile, tempera et panneau dur, 100,3 x 74,9 cm, Collection privée

²¹³ Francis Bacon, *Study for a Portrait*, 1952, peinture à l'huile et sable, 66 x 56 cm, Tate Collection

Dans mes travaux, l'énergie que suppose la métamorphose est comme ralentie. Pour *Edgar*, les filaments qui sortent de son corps sont le début de cette métamorphose, son intérieur semble se désagréger à l'extérieur. L'œuvre dans laquelle cette métamorphose est plus marquante est sûrement *Duše*. Le mouvement suggéré par les plis concorde au centre et mélange la masse supérieure au personnage. *Perdida* présente un personnage une fois la métamorphose établie.

Cette métamorphose du corps se retrouve dans d'autres artistes. Le dessin de Fritz Hegenbart, évoque bien cette espèce de métamorphose où la tête du personnage se déforme et se désintègre.

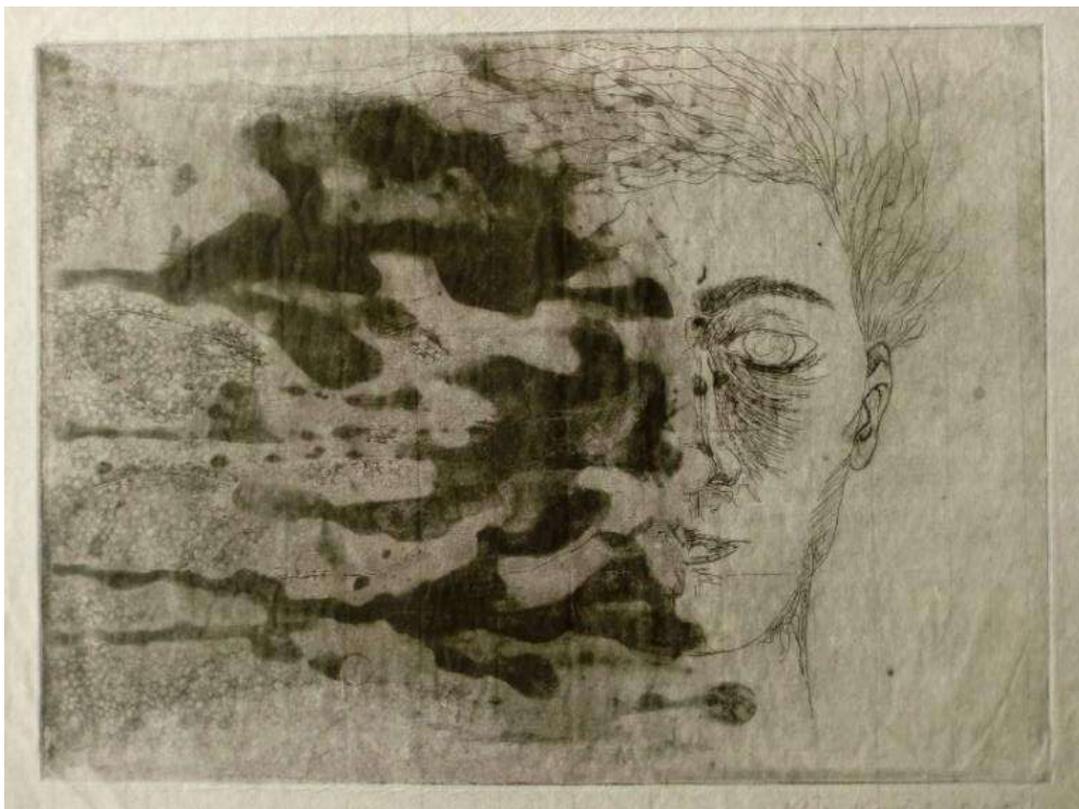
Dans l'ensemble de mon travail, c'est le corps dans l'œuvre et l'œuvre qui muent. Selon une pensée de Lacan appliquée à cette circonstance, le personnage « perd son autonomie, car il perd les normes qui lui permettent de distinguer entre sujet et objet ou encore entre l'intérieur et l'extérieur. »²¹⁴ C'est encore une fois, se fondre et se confondre dans l'espace. Les limites du corps disparaissent et il devient quelque chose d'autre. Cette dissolution des limites du corps apparaît très bien dans l'œuvre d'Odd Nerdrum, où deux personnages s'évaporent dans l'espace. Cette dissolution dans le fond apparaît dans *Métamorphose*, où les traits qui partent du corps suggèrent cet effacement. Dans le portrait d'Emile Nelligan, la partie droite de son visage se décompose en acide, montrant aussi une métamorphose vers l'immatériel. Si la membrane du corps disparaît, c'est pour que le personnage se métamorphose en quelque chose d'incorporel, qu'il adopte une autre forme d'existence. Dans *Beneath Every Layer Of Skin* on peut voir cette métamorphose dans le changement de texture qui s'empare du corps du personnage. C'est l'intérieur qui s'écoule vers l'extérieur, par les orifices du visage, les bouts des doigts aussi se transforment.



215

²¹⁴ MÜLLER Susanne, L'inquiétante étrangeté à l'œuvre Das Unheimliche et l'art contemporain, Paris, Publications de la Sorbonne, 2016, p.63

²¹⁵ Fritz Hegenbart, *Sans titre*, 1990



216



217

²¹⁶ *Emille Nelligan*, 2015, gravure sur papier de riz, 20 x 26,5 cm

²¹⁷ *Odd Nerdrum*, *Drifting*, 2006, peinture à l'huile, 207 x 265 cm, Nerdrum Museum



218



219

Un autre aspect de l'œuvre qui peut renvoyer à la métamorphose est le changement de l'œuvre face au spectateur. Dans les drapés que j'ai effectués, les choses se transforment et varient selon le spectateur. C'est une espèce de métamorphose continue qui permet de donner une autre envergure à la toile, lui donner un temps de développement devant le regard extérieur. Ce changement se produit entre l'aspect de l'œuvre vu de loin, dans son ensemble, et l'apparition des détails qui composent les formes lorsque l'on s'approche.

²¹⁸ Merrile, *Beneath Every Layer Of Skin*, 2012, Mixed Media, Grand Rapids, MI, USA

²¹⁹ Vanessa Lemen, *Melt Back in the Wave*, peinture à l'huile, 30 x 20 cm



220

d. Le Monstre

Le monstre peut être le résultat du corps imaginé. Il est le corps déformé par excellence. Si le corps est un texte qu'il faut déchiffrer²²¹, le corps du monstre l'est encore plus. Il a un tout autre système de valeurs symboliques²²². Les monstres sont comme des allégories : « Le producteur de monstres les produit pour "parler" ; le monstrueux est un discours. La finalité, le sens, la vérité de chaque forme monstrueuse seraient constitués par ce qu'elle *veut dire*. »²²³ Ce que les monstres représentent sont les tournures que le corps extérieur peut prendre comme reflet de l'intérieur. C'est un des résultats de cette métamorphose dont nous parlions. Mais quels aspects intérieurs le monstre peut-il refléter ? Platon « présente les passions de l'homme sous

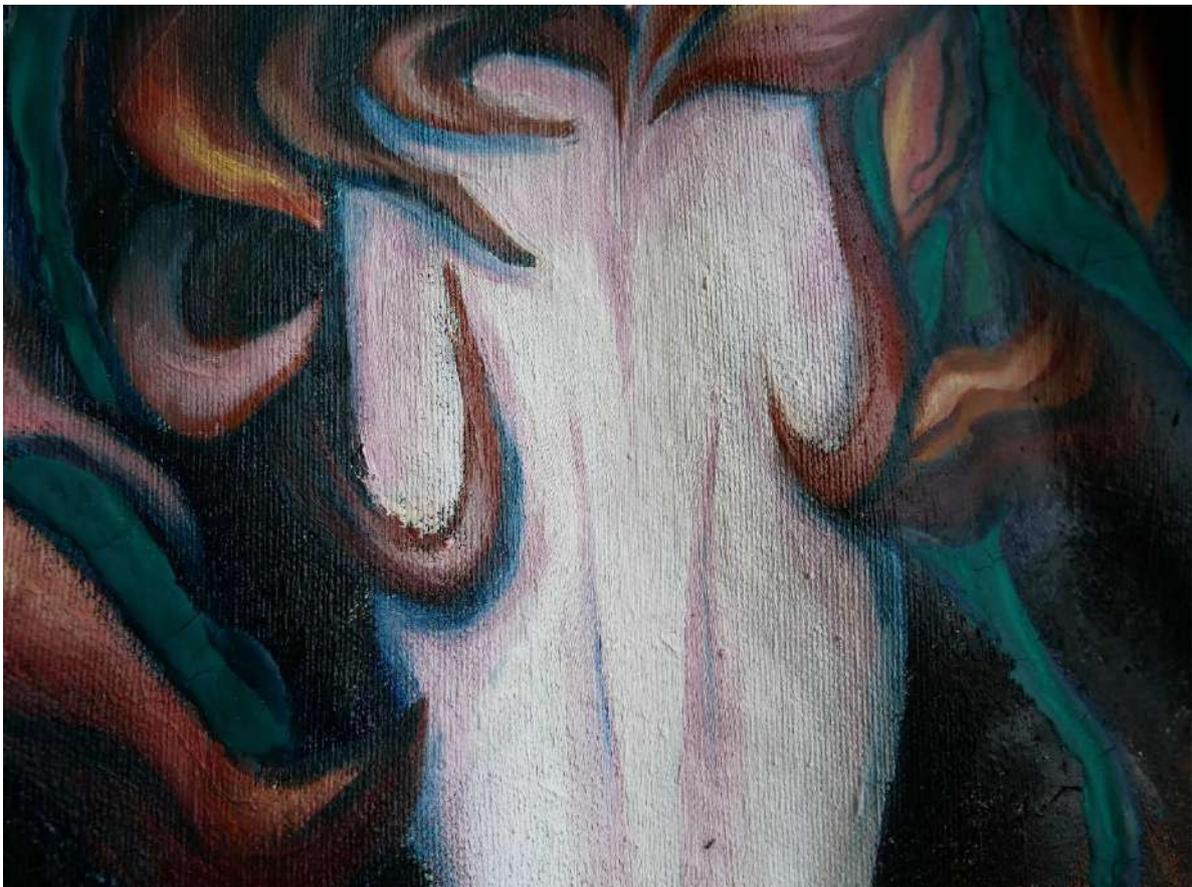
²²⁰ Détail de *Duše*

²²¹ BERNARD Michel, *Le corps*. p.98

²²² LASCAULT Gilbert, *Le Monstre dans l'art occidental*. p. 40

²²³ *Ibid.* p.267

la forme d'un monstre complexe. »²²⁴. Mais Hegel va plus loin que cela : « L'esprit surgit comme monstrueux, c'est-à-dire comme participant à la fois de l'humain et de l'animalité. »²²⁵ Je reprends l'idée de l'antique croyance médiévale selon laquelle l'extérieur était une projection de l'intérieur. Ainsi, les êtres déformés et les monstres provenaient des enfers et étaient l'œuvre du diable. Dans mes personnages, ce n'est pas du diable que leur vient leur difformité mais de leur intérieur, leurs pensées, leurs émotions, etc. Ils ne sont pas machiavéliques, mais représentent différentes interprétations que pourrait prendre l'esprit humain s'il avait la possibilité de se modeler selon ses états. Dans *Perdida*, on peut voir cet ensemble d'éléments qui seraient différentes facettes de l'esprit. Dans *Gradoña* le visage est composé d'autres visages, le corps d'un assemblage d'organes qui s'entremêlent. Pour cette œuvre, le monstre est venu de cette idée de représenter les émotions qui submergent le corps et prennent le contrôle de l'esprit.



226

²²⁴ *Ibid.* p. 305

²²⁵ *Ibid.* p.269

²²⁶ Détail de *Gradoña*

Plus haut nous avons mentionné les masques et leur relation avec la transformation. C'est pourquoi ici je mets en lien ces masques avec la transformation de l'homme en monstre. On utilise notre corps « comme "matière" d'une forme monstrueuse »²²⁷. Gilbert Lascault place l'origine des monstres dans celle de l'homme masqué²²⁸. Ce qui est pertinent dans cette idée est que l'origine du monstre ne vient pas d'une vision externe d'un être éloigné, mais de la transformation interne de l'homme en quelque chose d'autre. Dans mon œuvre *Seryll*, c'est la toile qui devient cette sorte de masque pour le corps. Le monstre est une peau qu'on peut revêtir. On devient monstre.



229



230

David Altmejd crée également des monstres, entre autres, ses géants. Dans cette œuvre, on peut voir comment le torse devient le support idéal pour l'infection d'autres éléments. On retrouve en comparaison avec mon œuvre, ces deux ronds au niveau des omoplates, permettant la formation d'une sorte de visage. C'est le corps du monstre qui se métamorphose. Je l'ai beaucoup mentionné, mais la manière d'Altmejd de créer, également de façon instinctive, m'a

²²⁷ *Ibid.* p.209

²²⁸ *Ibid.* p.209

²²⁹ Détail de *Seryll*

²³⁰ David Altmejd, *The Center*, 2008, bois, mousse, argile époxy, résine, crin de cheval, fil métallique, peinture, miroir, perles de verre, plâtre, colle, plumes, yeux en verre, 358 x 182 x 122 cm.

interpelé. Il explore les possibilités que cette continuelle transformation de l'œuvre peut donner. Son œuvre est en continuelle métamorphose, permettant d'explorer les limites du monstre.

Le monstre, c'est le corps imaginé, le corps déformé, le corps informe. Les limites de l'informe sont floues, et c'est pourquoi il y a tant de variété de monstres dans le monde ; passant des chimères qui combinent différents éléments d'animaux, aux déformations humaines, entre autres. Si comme Platon le dit, le monstre est la représentation des pulsions, il est également la représentation des peurs. Et quoi de plus informel qu'une peur ? Le monstre représente l'informel. Il est lié à l'altérité, à la mort.²³¹

Le mal-formé, le mutilé, le blessé, la forme déniée, déformée par la nuit, la matière qui refuse l'information : tels sont les voisinages angoissants du monstrueux qui paraissent les premiers. Malgré la terreur qu'ils provoquent, peut-être faut-il les définir comme des formations de compromis : entre la forme achevée, parfaite et l'informe, entre la normalité et le vide. Le monstre est témoin et dégénération du chaos illimité. Plusieurs indices nous imposent de comprendre l'inquiétant du monstre en rapport aussi avec l'informe. Selon les textes d'Empédocle et de Lucrèce, l'immonde monstrueux constitue un moment entre le néant et le monde tel que nous le percevons actuellement. Nous l'avons vu : la fonction décorative du monstre vient recouvrir le vide sans jamais parvenir à le faire oublier. Entre le cosmos et l'absence de tout corps, le désordre des corps est à la fois transitions pour l'imagination, masque et signal, marque.²³²



233

Les monstres de Francis Bacon semblent rentrer dans cette catégorie.

²³¹ *Ibid.* p.75

²³² *Ibid.* p. 397

²³³ Francis Bacon, *Trois études de figures au pied d'une crucifixion*, 1944, peinture à l'huile et pastel sur panneau de bois, 95 x 73,5 + 73,5 + 73,5 cm, National Gallery, Tate

Dans la vision de la mort médiévale, hormis le paradis, il y a l'enfer et les monstres qui y vivent. Le monstre est alors associé avec la mort, à ce passage vers l'inconnu et l'angoisse qu'il suscite. On les retrouve représentés sous différentes formes dans l'œuvre de Jérôme Bosch et dans les gravures de l'époque. D'autres peintres de notre époque, comme Zdzisław Beksiński, explorent cette vision de l'au-delà infernal en y incluant le monstre. C'est aussi au Moyen Âge qu'on retrouve cette peur du vide, *horror vacui*, que l'on peut retrouver dans cette accumulation continue d'éléments dans les décorations (des manuscrits, des églises, de l'artisanat, etc.). Cette peur des espaces vides serait-elle une peur de l'incompréhension ? Peur du vide que peut suggérer l'avenir ? Dans mon travail, j'essaie de peu à peu inclure ce vide, même s'il est souvent contrasté par l'accumulation d'éléments. On peut voir ce phénomène dans les drapés. Surtout dans *Shpirt*, où les espaces peints sont saturés d'éléments.

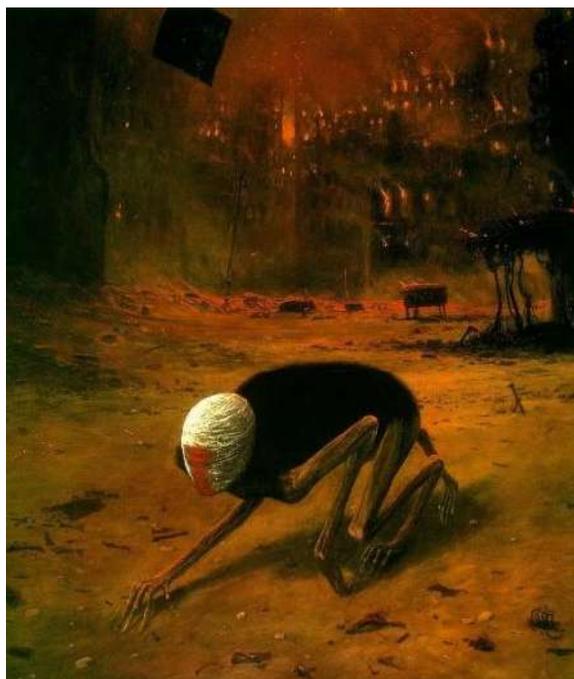


234

²³⁴ Jérôme Bosch, détail du *Jardin des délices*, 1494-1505, Peinture à l'huile sur bois, triptyque, 220 x 386 cm, Musée du Prado, Madrid



235



236

Les peurs se manifestent donc de différentes façons, que ce soit dans *l'horror vacui* ou dans la création de monstres. Comme nous avons pu le voir avec Ehrenzweig, la création est liée intimement à l'inconscient. Les procédés que l'esprit utilise pour survivre sont nombreux et énigmatiques. Mais Lascault en décrit un qui m'a semblé très adéquat pour comprendre le thème traité :

La réflexion sur le monstre a pour condition une *mise à distance*, qu'elle institue. (...) elle décrit l'angoisse, en fait un objet d'étude, l'apprivoise en quelque façon. (...) ici, écrire le monstre, écrire l'angoisse : tuer le monstre, annihiler l'angoisse. La réflexion sur le monstrueux constitue ainsi une modalité de ce mécanisme de défense que certains psychanalystes ont appelé « isolation » ; le monde des sentiments est isolé du monde des idées.²³⁷

La création est donc une mise en forme de ces émotions qui permettrait de les analyser, d'arriver à les changer. C'est une façon de se transformer. C'est en extériorisant ce genre d'émotions, qu'on se sépare d'elles. On isole ces parties de soi dans des objets peints (dans mon cas). C'est une sorte de mécanisme d'exorcisme moderne. Je ne peux qu'associer cela au *Portrait de Dorian Gray*, d'Oscar Wilde.

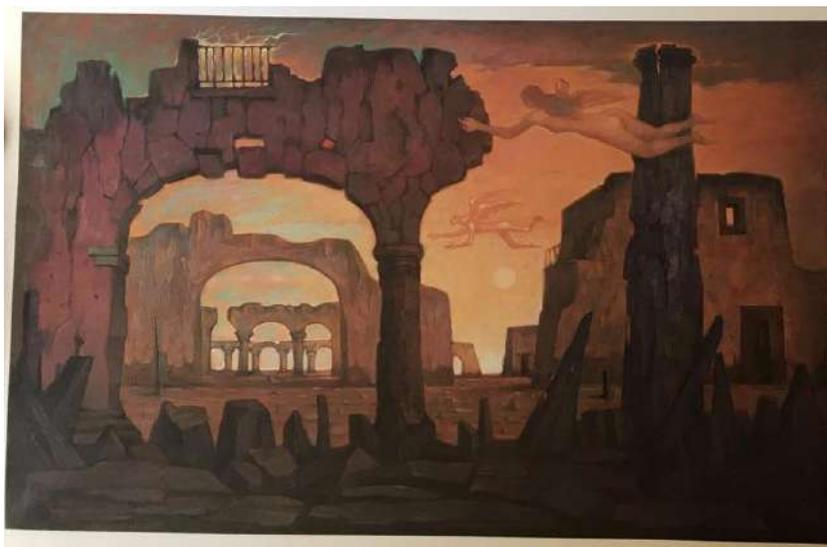
²³⁵ Gravure du *Livre de la Deablerie* de Eloy Damerval, 1508, Bibliothèque nationale de France

²³⁶ Zdzisław Beksiński, *Pelzająca Śmierć (Crawling Death)*, 1973, peinture à l'huile sur bois

²³⁷ LASCAULT Gilbert, *Le Monstre dans l'art occidental*. p.62

e. L'espace

L'espace présenté à travers mes tableaux est un espace qui semble vide. C'est un espace imaginaire qui enveloppe les personnages. Dans *Perdida*, c'est une sorte de désert alors que dans *Paysage*, les amas forment des collines. « Esthétiques affirmatives encore, l'idée que l'absence », le vide que Freud remarque dans la production du mot d'esprit et qu'Ehrenzweig suppose dans toute création artistique, est un « vide plein »²³⁸. L'espace, quant à lui, est évoqué mais pas défini. C'est un espace-temps en suspens, le néant. Ce que nous révèlent la plupart des tableaux de Camarena comme *Aquellos arcos*, c'est un temps suspendu. C'est un espace-temps où se développent des idées, des allégories.



239

Cet espace qui se crée autour des personnages est lié à la projection intérieure. C'est leur vision qui remplit l'espace. Dans *Edgar* ses filaments rouges vont peupler l'espace. Il se crée une relation entre l'espace extérieur et l'intérieur du personnage qui le perçoit « comme origine énigmatique de sa propre dérobade »²⁴⁰, et c'est ce déplacement qui m'intéresse. Lorsque dans *Graduña*, le personnage sort de cet espace, il sort également de son espace mentale. L'espace est une projection de l'esprit. Ce monde intérieur ne fonctionne pas comme la réalité. Le temps y est compris d'une autre manière. C'est pourquoi dans mes travaux, le mouvement est lent, suggéré par des objets suspendus, les choses flottent et rappellent cet espace hors du temps et des lois gravitationnelles. Ce léger mouvement rajoute une sensation d'éternité et d'immobilité du personnage. Il y a partout une tension constante, entre l'espace qui semble suspendu mais pourtant en transformation inévitable.

²³⁸ EHRENZWEIG Anton, *L'ordre caché de l'art*, Introduction *Par-delà la représentation* de Jean-François Lyotard. p.21

²³⁹ Jorge González Camarena, *Aquellos arco*, 1979

²⁴⁰ DELMOTTE Benjamin, *Esthétique de l'angoisse. Le Memento Mori comme thème esthétique*, Presses Universitaires de France, 2010, p. 88

3. Perceptions

a. La sensation

La sensation est une notion délicate, puisqu'elle peut être très personnelle et dépend de chaque individu. La sensation, relative aux sens, peut être due à la matière de l'œuvre, mais elle est également liée, d'une certaine manière, aux émotions, aux sentiments, à la circonstance et culture du spectateur. Il faut différencier la sensation vécue par l'artiste lors de la création de celles que l'œuvre procure chez l'observateur devant l'œuvre achevée.

Les sensations que l'artiste vit et projette sur l'œuvre, passent par les sentiments. J'ai trouvé adéquates, pour illustrer ce propos, les paroles de Jean Giraud, alias Moebius :

Je vois la transformation et comment je l'utilise comme une métaphore de nos états émotionnels. Je prends la forme physique comme une représentation graphique de la colère, de la peine, de l'enthousiasme, du mystère ou de la sagesse. C'est ça qui fait la différence, pour moi, entre transformer, avec son jeu de mot blanc et métamorphose et sa racine classique fondatrice.²⁴¹

Le sentiment qu'on met dans l'œuvre se transmet également de manière inconsciente. Puisque le corps exprime plus qu'on ne le veut, le sentiment influencera la façon dont on trace nos traits, la violence ou la douceur avec laquelle le pinceau est tenu. Dans la production, Bacon parle de bonne sensation qui oriente le développement de l'œuvre ; le *scanning* inconscient à forcément un lien avec le sentiment. Füssli dans un de ses écrits mentionne : « Un homme envahi d'une passion démesurée, que ce soit la joie ou la douleur, l'espoir ou le désespoir, perd toute possibilité d'expression personnelle, étant absorbé par la force du sentiment qui agit sur lui. »²⁴². Cette force du sentiment peut très bien paralyser l'artiste, mais elle peut aussi s'exprimer dans un niveau inconscient de l'œuvre. Rafael Beneta écrit : « Au-delà de toute doctrine, il existe dans l'art un problème d'intensité. »²⁴³. L'artiste peut se percevoir comme un être dominé par ses sentiments, par l'intensité de ses sentiments. Pour Füssli cette intensité peut le paralyser, mais si on arrive à la focaliser dans une œuvre, l'intensité du sentiment pourra traverser l'œuvre et réussir à transmettre ce sentiment au spectateur. C'est alors que la sensation

²⁴¹ PETTIGREW Damian, *Métamoebius: Giraud-Moebius Métamorphoses*, cop 2010. 16m33s

²⁴² Les Classiques de l'art (éd.), *Tout l'œuvre peint de Füssli*, Paris, Flammarion, 1980, p.14

Écrits de Füssli. Aphorisme 89

²⁴³ DALI Salvador, *Oui ! La révolution paranoïaque-critique*. p.30

du sentiment de l'artiste peut être partagée, et vient s'ajouter à la sensation produite par la matière, par l'œuvre.

Deleuze, dans la *Logique de la sensation*, permet de mieux comprendre la nature de la sensation, une impression directe perçue par les sens qui ne dépend pas de la logique mais plutôt de l'instinct.

La Figure, c'est la forme sensible rapportée à la sensation : elle agit immédiatement sur le système nerveux, qui est la chair. (...) La sensation a une face tournée vers le sujet (le système nerveux, le mouvement vital, « l'instinct », le « tempérament », tout un vocabulaire commun au Naturalisme et à Cézanne) et une face tournée vers l'objet (« le fait », le lieu, l'événement).²⁴⁴

La sensation que peut produire une œuvre sur le spectateur dépend de son image, de son apparence, de sa figure, mais elle touche le spectateur de manière plus profonde. Elle sera toujours liée à la perception et non à l'objet d'art. « Vous savez que le monde des sentiments voit les gens et les choses autrement qu'ils ne sont ; il se fait une image de l'objet de son attraction et c'est l'image qu'il aime, pas l'objet. »²⁴⁵

Une des sensations qui peut surgir de mes œuvres est celle de l'angoisse. On retrouve une réflexion sur la notion d'angoisse dans un travail de Benjamin Delmotte :

l'absence de fond visible, l'abîme insondable. La chute est simplement suggérée, sans que son terme puisse être conçu. L'absence de dimension dramatique si souvent constatée dans les tableaux correspond en ce sens à l'insistance de la métaphore du mouvement chez Heidegger : l'angoisse n'est pas un déplacement dramatique du monde ou d'un élément du monde (d'un point à un autre), mais sa dérobade sans fin.²⁴⁶

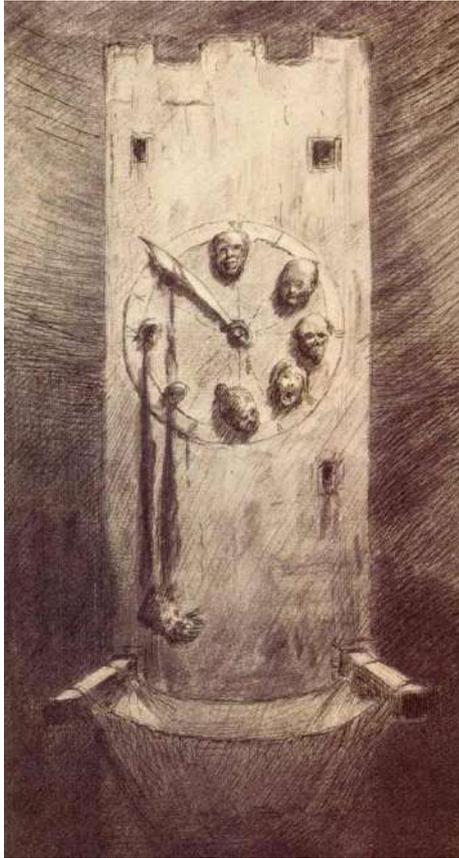
L'angoisse que suggère l'informe²⁴⁷, les changements de la conception du corps humain, l'obscur, sont des éléments que l'on retrouve à travers mes œuvres. Cette angoisse se manifeste en peur chez certaines personnes, celle de rester avec les toiles. Pour introduire d'autres artistes dans cette thématique, je présente les œuvres de Kubin et de Redon. Elles gardent des tons obscurs et leurs sujets renvoient à l'étrange. Le sentiment d'angoisse en arts se rapproche du concept psychique d'inquiétante étrangeté.

²⁴⁴ DELEUZE Gilles, *Francis Bacon Logique de la sensation*. p.39

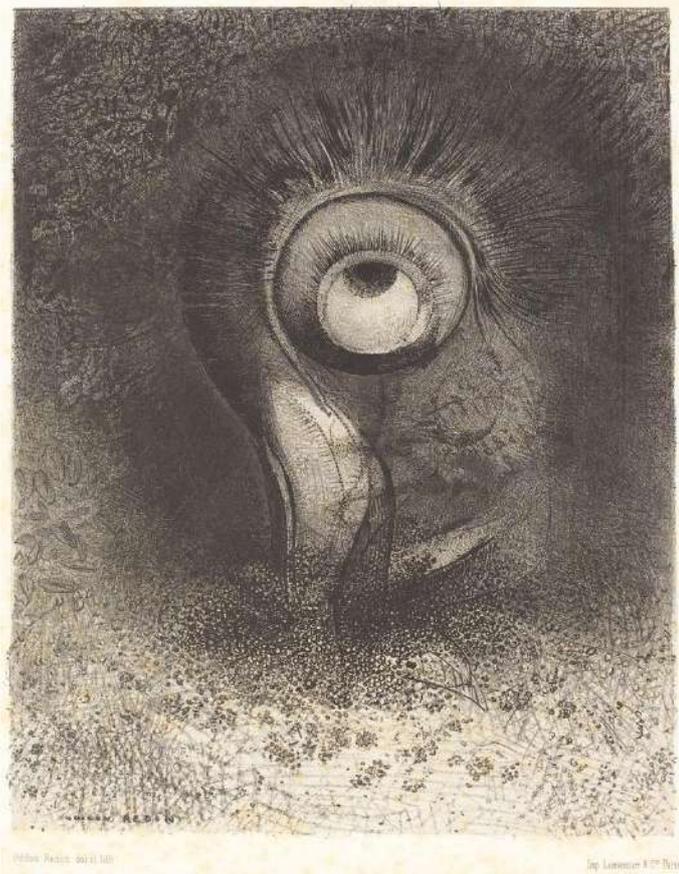
²⁴⁵ GRODDECK, *Le livre du ça*, Paris, Edition Gallimard, 1973. p.96

²⁴⁶ DELMOTTE Benjamin, *Esthétique de l'angoisse. Le Memento Mori comme thème esthétique*, Presses Universitaires de France, 2010. p. 88

²⁴⁷ LASCAULT Gilbert, *Le Monstre dans l'art occidental*. p. 397



248



249

Das Unheimlich, l'inquiétante étrangeté, ou inquiétante familiarité, est un concept théorisé par Freud en 1919. On pourrait définir cette sensation comme :

L'inquiétante étrangeté, c'est quand l'intime surgit comme étranger, inconnu, autre absolu, au point d'en être effrayant. (...)

L'angoisse qui s'insinue, qui envahit de son malaise vague, renvoie à celle originaire du nourrisson, dépendant pour sa survie tant psychique que physique d'un extérieur qui lui échappe totalement.²⁵⁰

Dans la théorie de Freud, l'angoisse liée à l'inquiétante étrangeté se manifeste de diverses manières. L'angoisse comme émotion est liée au refoulement²⁵¹ ; « l'angoisse névrotique, (...), résultat d'un conflit psychique interne, que le Moi cherche à échapper. »²⁵². Freud distingue l'inquiétante étrangeté de l'angoisse. Pour lui, c'est un « phénomène angoissant »²⁵³, car il permet de faire apparaître les choses refoulées. Le caractère intime qui se reflète dans autre chose pourrait faire référence à ce questionnement sur soi, sur l'être, sur l'âme, et ferait rejaillir

²⁴⁸ Alfred Kubin, *L'heure de la mort*, 1900, gravure, 28,4 x 15 cm

²⁴⁹ Odilon Redon, *Il y eut peut-être une vision première essayée dans la fleur*, 1883, lithographie, 22,3 x 17,2 cm

²⁵⁰ MENES Martine, « L'inquiétante étrangeté », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2004. p.22

²⁵¹ *Ibid.* p.22

²⁵² *Ibid.* p.22-3

²⁵³ *Ibid.* p.23

des peurs profondes, inconscientes. Les situations que Freud décrit et qui pourraient faire provoquer ce sentiment sont : le doute que quelque chose d'inanimé soit vivant, et la « fausse reconnaissance d'un autre »²⁵⁴. Le doute du vivant, et donc du réel se rejoint avec l'envie de donner aux œuvres d'art une vie, ce qui provoquerait cette friction de la réalité et de l'imaginaire. La fausse reconnaissance de l'autre pourrait provoquer ce mécanisme inconscient que Menès décrit ainsi :

Le Moi est « remplacé » par un autre Moi. Le caractère inquiétant vient du fait que le double est issu du Moi lui-même, c'est-à-dire de l'intime : « Il s'agit d'un retour à certaines phases de l'histoire évolutive du sentiment du Moi » où le Moi n'est pas délimité par rapport à autrui. Ce phénomène est un moment de perte des identifications.²⁵⁵

Comme nous le verrons par la suite, le corps et les différentes façons de le représenter sont liés à une perception identitaire profonde, presque inconsciente. Susanne Müller écrit :

L'*Unheimlich*, émerge là où l'art nous met face à notre propre altérité et l'expérience impensable de la mort, là où il s'avère auto-réflexif et subversif et où il maintient en fragile équilibre un monde « entre-deux ».²⁵⁶

Ce questionnement touche la confrontation du monde intérieur et du monde extérieur. Selon Lacan, le personnage « perd son autonomie, car il perd les normes qui lui permettent de distinguer entre sujet et objet ou encore entre l'intérieur et l'extérieur. »²⁵⁷

L'*Unheimlich* reflète le paradoxe propre du moi. Fichte pose que la conscience propre du moi dépend d'un autre moi compris comme aspect auto-limitant du moi. Le monde externe, tout en restant étranger au moi, est imprégné par le moi, qui lui-même s'avère étrange s'il n'est pas saisi par la conscience en tant que « moi vivant ». Le moi et le monde extérieur se confondent, l'un ne se reconnaît qu'en prenant en compte l'autre, et, avec cela, son propre côté non familier. Novalis s'inspire de cette idée lorsqu'il écrit : « C'est vers l'intérieur que va le chemin mystérieux. »²⁵⁸

C'est le monde qui se dérobe, ce sont les limites de l'être qui s'évaporent, c'est la métamorphose, la confusion de l'être et de l'espace. Toutes les notions vues jusqu'à présent rentrent dans le cadre de ce questionnement du moi et de sa limite.

²⁵⁴ *Ibid.* p.23

²⁵⁵ *Ibid.* p.23

²⁵⁶ MÜLLER Susanne, *L'inquiétante étrangeté à l'œuvre Das Unheimlich et l'art contemporain*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2016, p.101

²⁵⁷ *Ibid.* p.63

²⁵⁸ *Ibid.* p.46

b. Le laid

J'aborde le concept du laid car il lie diverses notions que nous avons abordées tout au long du mémoire. Nous n'allons pas définir les critères de ce qui rentre dans la laideur, mais plutôt le raisonnement et la réflexion qu'il engendre.

Le mouvement de cette réflexion part de l'apparence esthétique du laid. L'approche de la laideur, son traitement et son adaptation invite l'homme « à dépasser le sensible »²⁵⁹, l'apparence.

« Il semblerait que la laideur ait toujours deux faces : l'une esthétique, envoûtante et terrible ; l'autre, métaphysique, attestant la grandeur humaine. »²⁶⁰. Il y a une sensation associée à la laideur, presque répulsive. Cette sensation, qui varie selon les personnes, nous pousse en retrait. Cependant après ce retrait, un intérêt tout autre apparaît, la curiosité, la volonté d'aller au-delà des choses pour comprendre. « Frémir devant le laid, c'est se sentir appelé vers une autre réalité, une réalité qui échappe à la morsure du temps. Ainsi paradoxalement la laideur surgit comme la fonction apparente de la vérité »²⁶¹. Dans mon travail, les corps plus ou moins laids, provoquent cette curiosité à résoudre les énigmes qu'ils abordent. Pourquoi donc une telle combinaison d'élément dans *Perdida* ? Pourquoi dans *Gradoña*, l'être n'a pas de peau ? Pourquoi a-t-il tant de visages ? Ces énigmes qui se forment devant moi renferment une vérité qu'il faut, à travers la persistance et la réflexion, arriver à percer. Tout est interprétable comme métaphore d'une réalité psychique et métaphysique.

Cette vérité qu'on veut trouver, c'est une vérité universelle mais également intérieure. C'est un mystère qui permettra de comprendre un peu mieux notre fonctionnement et celui du monde. Le laid est considéré comme la vérité de l'existence²⁶². Il recèle l'énigme de la vie. Mais la laideur n'apparaît pas laide à tout le monde. Platon intégrait dans le concept du Bien, le Beau et Vrai. Si le beau n'est pas extérieur, il demeure à l'intérieur.

Ce beau intérieur est le beau auquel on a recours par une nécessité intérieure impérative en renonçant au beau conventionnel. A celui qui n'y est pas habitué, ce beau intérieur paraîtra *évidemment* laid, car l'homme tend en général vers l'extérieur et ne reconnaît pas volontiers la nécessité intérieure.²⁶³

²⁵⁹ GAGNEBIN Murielle, *Fascination de la laideur, l'en-deçà psychanalytique du laid*. p.143

²⁶⁰ *Ibid.* p.141

²⁶¹ *Ibid.* p.132

²⁶² *Ibid.* p.143

²⁶³ KANDINSKY Vassily, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. p.88

De la laideur apparente on arrive à y voir du beau. C'est un beau poétique qui donne à cette laideur un certain charme, bien qu'il soit terrible. C'est la beauté de la destruction. Mais que découvre-t-on à travers le laid ? L'image de notre psyché ? Les distorsions de notre perception ? Les distorsions de notre entendement, de notre intérieur ? S'il montre la vérité intérieure, c'est une vérité instable. « Avec la laideur, nous touchons au problème dangereux entre tous : le problème de l'incarnation. »²⁶⁴. On s'approche de la notion de finitude, de l'image de la mort. Goya a traité la laideur tout au long de son œuvre, associée à la déchéance, à la chute, à la vieillesse et au temps. Cette laideur et cette horreur il les a représentées dans *Saturne dévorant ses enfants*. Traitant justement de cette condition humaine, de ce combat entre la vie et la mort. La vérité n'est pas forcément agréable. Dans mon travail il y a cette recherche de la vérité. Elle vient prendre diverses formes. Mes œuvres sont un témoignage physique du reflet intérieur.



C'est pourquoi elles possèdent une vérité inconsciemment transmise. Les formes et les être qui y apparaissent sont tortueuses, déformées. L'étude de ces thèmes mènera à un résultat qui expliquera cet aspect tourmenté.

265

266



²⁶⁴ GAGNEBIN Murielle, *Fascination de la laideur, l'en-deçà psychanalytique du laid*. p.138

²⁶⁵ Goya, *Saturne dévorant un de ses fils*, 1819-23, peinture murale transférée sur toile, 146 x 83 cm, Musée du Prado, Madrid

²⁶⁶ Détail de *Pensée*

B. Interprétation de la psychologie derrière la création

Pour cette dernière partie, nous pousserons la réflexion sur un plan plus psychique dans lequel nous aborderons les mécanismes qui rentrent en jeu lors de la création artistique. Cela conclura la recherche en liant la compréhension artistique à la compréhension psychologique. Pour cela nous aborderons ce qu'est la Nécessité Intérieure dont parle Kandinsky et comment je peux l'appliquer dans mon cas. Nous aborderons ensuite comment se déroule le mécanisme création-psychisme en prenant comme exemple le lien qui se crée entre la construction du corps (déformé dans notre cas) et l'identité. Ce qui nous mènera à prendre en compte ce que Bacon appelle les forces invisibles qui dominent la création. Ces forces sont à découvrir dans le domaine psychique. Cette découverte en rapport avec la création nous permettra d'atteindre une vérité universelle.

1. Nécessité Intérieure

En tant qu'êtres subjectifs, nous projetons sur le monde notre propre compréhension de lui.

Volontairement ou involontairement, les hommes perçoivent *ce qui n'est pas* et disent *ce qui n'est pas*. Regarder le monde amène à y introduire le non-être, et à croire l'y trouver. Parler le monde conduit celui qui parle à transformer la nature sans agir sur elle, à user du langage comme d'un instrument d'illusion.²⁶⁷

En art, on arrive à montrer *ce qui n'est pas*. Le langage artistique se compose de la combinaison des mondes interne et externe. C'est la « fusion de l'imaginaire et du réel »²⁶⁸. Cette projection interne vers l'extérieur est la façon humaine de fonctionner dans le monde. Pourtant elle part d'une nécessité intérieure. C'est une méthode psychique de fonctionnement : projeter sa vision, c'est notre mode de compréhension du monde. Dans ces moments, les pensées et les émotions, envahissent l'espace, transformant le monde tout autour. Dans mes tableaux, la perception interne qui se reflète à l'extérieur se matérialise par des éléments projetés par le personnage, comme les filaments rouges *d'Edgar*. La vision interne du personnage « contamine » son entourage. Mais ces êtres ne s'aperçoivent pas qu'ils s'évaporent vers l'extérieur, c'est une réaction inconsciente.

²⁶⁷ LASCAULT Gilbert, *Le Monstre dans l'art occidental*. p.258

²⁶⁸ PASSERON René, *Surréalisme*. p.120

Dans mon cas, la nécessité de créer découle de cette perception des choses, c'est un processus mental, une manière de digérer la vie intérieure. D'évacuer un trop-plein de ressenti. On pourrait parler d'une espèce de transfert. Le fait de rendre plastique cette vision, ce mode de compréhension du monde permet de l'extraire de soi et donc de prendre une certaine distance. C'est une sorte de dépersonnalisation. Cependant ce qu'on appelle nécessité intérieure possède une autre facette. Elle nous pousse à chercher la vérité.

Il existe cependant une autre forme d'analogie apparente des formes d'art, fondée sur une nécessité *fondamentale*. La similitude des recherches *intérieures* dans le cadre de toute une atmosphère morale et spirituelle, la recherche de buts déjà poursuivis dans leur ligne essentielle, mais oubliés par la suite ...²⁶⁹

Cette recherche de la vérité passe par notre point de vue subjectif. On peut la trouver à l'extérieur, dans le monde, mais également dans notre intérieur, car nous faisons partie du monde. Ici se relie le microcosme que nous sommes avec le macrocosme de l'univers. Et cette vérité est partout. S'appliquer à la chercher en soi, en par extension dans son art c'est restreindre le champ de recherche. Je m'attarderai à bien expliquer les diverses démarches mentales que suppose cette nécessité intérieure. En premier par l'explication détaillée du raisonnement qui lie la création à la vie psychique.

Pour comprendre le fonctionnement de la nécessité de créer, je voudrais m'approcher du sentiment de l'angoisse. Dans mon cas, il y a trois types d'angoisses qui me mènent vers des facettes différentes de la création. Le premier niveau d'angoisse se trouve dans la vie quotidienne, dans les tortures inconscientes qui se forment en rapport avec le monde. Je projette ces impressions dans la création sous forme de dessin, de thème. Un exemple formel de ces sentiments se trouve dans l'œuvre de *Graduña*, l'idée est venue de la sensation du trop-plein d'émotion qui s'empare de l'être et agit sans qu'on puisse y réfléchir.

Le deuxième niveau d'angoisse vient du fait de se retrouver bloquée dans son corps avec les sentiments précédents. Ressentir mon corps comme une prison me pousse à vouloir m'extraire de lui. C'est ce qui me mène à la dépersonnalisation à travers la création. Je crée un autre corps, je projette une autre vie en lui, une part de moi-même imaginaire. Cette angoisse peut se voir dans *Duše*, où le corps se fait aspirer en son centre.

Le dernier niveau d'angoisse est celui de ne jamais pouvoir atteindre le fond des choses, de ne pas comprendre ce monde, et de ne pas connaître la vérité sur la vie et la mort. Ce dernier niveau, me pousse à explorer et analyser à un niveau plus métaphysique l'ensemble de mes résultats artistiques.

²⁶⁹ KANDINSKY Vassily, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. p.52

La création est donc un processus mental de survie. L'inconscient est vu comme un espace nécessaire au développement mental. Pour Ehrenzweig, l'espace de création est l'utérus où se projette cette matière inconsciente, schizoïde. Il ajoute également : « on retrouve le même préjugé de la fonction substitutive, voire vicariante des œuvres : elles ne sont jamais là qu'à la place d'un objet qui y manque, selon la formule reçue, et *parce* qu'il y a manque. »²⁷⁰. Ce quelque chose qui manque est plus ou moins inconscient. C'est peut-être la matérialisation d'une idée, d'un sentiment, d'une personne. La création est là pour remplir un vide, souvent interne. L'origine de ce vide doit se chercher dans une thérapie plus approfondie. En parallèle, on retrouve ce vide dans la conception de l'espace des peintures, un espace vide, le néant.

Nous avons vu comment les besoins psychiques s'articulent avec la création. Maintenant je voudrais aborder la manière dont cela se fait. Dans mon cas, la création est une création d'image. La création d'image fonctionne en analogie avec les mêmes mécanismes du rêve. Les deux découlant de l'imagination, à la manière du rêve, la création d'images est infinie. Une image nous emmène à une autre, la transforme. C'est le même phénomène qui nous pousse à interpréter les nuages comme des images en transformation constantes. La continuelle métamorphose. À l'égal du rêve, les éléments qu'on y trouve sont une combinaison de la réalité et de notre inconscient. On interprète également les images comme les rêves, avec des associations, des métaphores, des analogies, des exagérations, entre autres. La compréhension des images comme des rêves propose une multitude d'interprétations à des niveaux de consciences différents. Il est important de remarquer que le rêve possède également l'étape de création, dans le sommeil, puis la mémoire de ce rêve qui devient sujet à analyse. Pour l'œuvre, on garde la trace presque intacte de la création. Cependant il reste toujours une barrière qui nous empêche une compréhension totale. À un niveau encore plus profond, le rêve est une manière inconsciente d'évoluer en débloquent des solutions internes. C'est une manière que l'on a de digérer la réalité, de la comprendre, de nous adapter. Bien que tout cela se fasse à un niveau inconscient. Dans la création, et surtout dans mon processus créatif, l'inconscient prend une part du contrôle. Ce qui permet aussi d'effectuer ce genre de mécanismes internes.

De quelle manière fonctionnent ces mécanismes ? En créant un chaos externe, celui de l'œuvre, qu'on crée en analogie avec un chaos interne. Dans notre raisonnement, arranger et structurer ce chaos externe permet d'arranger et de structurer le chaos interne. Ehrenzweig nous éclaire un peu plus sur ce raisonnement : « L'artiste, comme le savant, doit affronter le chaos dans son

²⁷⁰ EHRENZWEIG Anton, *L'ordre caché de l'art*. p.13

œuvre avant que le *scanning* inconscient vienne réaliser à la fois l'intégration de son œuvre et celle de sa propre personnalité. »²⁷¹. Comme nous le voyons dans cette citation, ce mécanisme n'est pas seulement applicable à l'art mais à d'autres domaines. C'est une tendance vers l'organisation, la structure, la logique. Cette tendance se retrouve dans presque toutes les facettes de l'humanité. Pour illustrer cette modification extérieure qui se fait en parallèle à l'intérieur, je mentionne la figure de l'alchimiste, comme pouvait être Michael Maïer, auteur du *Scrutinium chymicum*:

ces travaux de "l'athanor", du fourneau alchimique peuvent être considérés comme une métaphore de la transformation de soi-même : la psychologie jungienne a particulièrement insisté sur ce dernier aspect de l'alchimie. Pour les jungiens, l'alchimie est une psychologie en action et « le grand œuvre—opus magnum—de l'alchimiste paraît être—projeté sur la matière élaborée dans les cornues—le processus d'individuation lui-même »²⁷²

Une des façons d'évoluer en tant que personne est cette implication dans un travail extérieur. Cela nous permet de dépasser les limites de notre corps et d'ordonner notre esprit. Il se crée une connexion entre le faire, dans la réalité et le psychisme, le monde intérieur. En art cette connexion est plus explicite car on traite souvent des sujets abstraits qui touchent à la nature humaine. Dans la citation suivante, le mouvement horizontal est cette connexion à la réalité, tandis que le mouvement vertical est celui avec l'esprit.

C'est le code qui est chargé de répondre à la question de la peinture aujourd'hui : qu'est-ce qui peut sauver l'homme de "l'abîme", c'est-à-dire du tumulte extérieur et du chaos manuel ? Ouvrir un état spirituel à l'homme sans mains de l'avenir. Lui redonner un espace optique intérieur et pur, qui sera peut-être fait exclusivement d'horizontale et de verticale.²⁷³

Le travail artistique découle d'une nécessité, cependant la création s'appuie aussi sur ces thèmes pour générer d'autres créations. « En récompense d'une intégration inconsciente réussie, la superstructure consciente s'anime d'une intense vie plastique. »²⁷⁴. C'est une qualité qui se développe et on apprend à l'appliquer à tout. Comme un organe qu'il faut entraîner, l'imagination puise sa source dans la psyché mais aussi dans le monde extérieur.

Devenue psychanalyste, Marion Milner consacra sa vie à la recherche d'une créativité accrue. Elle s'aperçut qu'elle ne pouvait confondre l'exploration d'elle-même en tant qu'artiste avec la compréhension croissante de ses fantasmes du ça. Nous savons comment les artistes doivent balayer le monde à la recherche d'une imagerie puissante qui pourrait donner une acuité nouvelle à la qualité de leur imagination.²⁷⁵

²⁷¹ *Ibid.* p.39

²⁷² LASCAULT Gilbert, *Le Monstre dans l'art occidental*. p.315

²⁷³ DELEUZE Gilles, *Francis Bacon Logique de la sensation*. p.97

²⁷⁴ EHRENZWEIG Anton, *L'ordre caché de l'art*. p.117

²⁷⁵ *Ibid.* p .223

L'artiste Zdzisław Beksiński peint ses cauchemars. Son œuvre est donc en rétro-alimentation, elle permet d'explorer et d'aborder le monde du rêve d'une autre manière, tout en utilisant ce monde pour créer d'autres œuvres.



276

Dans mon cas, l'imagination se développe dans les formes perçues, comme je l'ai expliquée dans les divers drapés. Cependant d'autres éléments réels, comme les portraits, ou d'autres peintures m'ont permis de créer *Edgar*, ou *Architecture*. Le cas de *Perdida*, est une reprise d'un dessin que j'ai pu approfondir. Mes prochaines créations continueront dans l'exploration des formes en parallèle avec des facettes psychiques de l'être. Et puisque l'on découvre sans cesse des facettes internes, cette recherche plastique ne pourra que prendre sans cesse de nouvelles formes. Une fois que la projection de ce monde interne est réalisée à l'extérieur, on peut commencer à l'analyser à des niveaux plus profonds de la personnalité. « toutes les choses passées, dont la mémoire nous tourmente, doivent être examinées par nous de telle manière que nous consultions la raison, une fois l'imagination congédiée »²⁷⁷.

²⁷⁶ Zdzisław Beksiński, *Drzwi do zaświatów*

²⁷⁷ PIC DE LA MIRANDOLE Jean-François, *De l'imagination*, traduction de Christophe Bouriau, Chambéry, Comp'Act, 2005. p.69

2. Lien entre le corps et l'identité

Précédemment nous avons abordé les mécanismes d'analogie entre l'œuvre et l'esprit. Nous allons approfondir quelques-unes des thématiques pour montrer une application de ce processus.

Les images poémagogiques, dans leur immense diversité, reflètent les différentes phases et les différents aspects de la créativité de façon très directe, bien que le thème central de la mort et de la renaissance, de la capture et de la délivrance, semble éclipser les autres.²⁷⁸

Les thèmes qui reviennent, en art, mais aussi dans mon œuvre, sont les questions existentielles, les inquiétudes « primitives », les préoccupations de l'homme pour la mort.

Le développement ultérieur de l'abstraction dans l'art moderne a en effet coïncidé avec l'importance croissante des motifs de la mort et du déclin, avec l'angoisse de vivre et de mourir en général. J'ai proposé de voir dans le motif de mourir le reflet de processus de décompositions intérieurs au moi, qui attaquent notre sensibilité de conscience et favorisent une indifférenciation extrême dans la production inconsciente d'images.²⁷⁹

Il y a sans cesse de nouvelles formes pour traiter ces thèmes. D'un point de vue métaphorique, le corps, l'être, sont projetés dans l'œuvre. Le personnage, ou l'œuvre est perçue en premier comme le corps d'un autre, puis, à un niveau plus approfondi comme notre propre corps.

On explore à travers la création les possibilités d'être. On laisse libre cours à ces fantasmes, puisque cet espace créatif n'est pas réel, on pense qu'il n'aura aucune conséquence dans le monde réel. Ainsi on laisse s'exprimer « cet aspect de méconnaissance d'une part de soi »²⁸⁰.

Un de ces aspects qui revient est sûrement l'exploration du corps, son changement, une sorte de mutilation, de destruction de celui-ci. Dans *Edgar*, les filaments qui s'échappent de lui ressemblent à du sang. *Duse* semble être aspiré par quelque chose en criant, comme souffrant.

On perçoit un certain sadisme.

les fantasmes du ça, toujours présents puissent s'emparer de ces images pour leurs propres desseins coupables. Marion Milner admet qu'à se représenter le meurtre d'un substitut humain à la place du dieu, on puisse éprouver le plaisir de faire souffrir, mais, en même temps, la même image pourrait renvoyer à « la vérité d'un processus purement psychique pour lequel nous ne disposerions d'aucun langage direct ».²⁸¹

Cette tendance humaine à la destruction, projetée dans une œuvre sert en quelque sorte d'espace cathartique, comme l'était à l'époque des Grecs le théâtre. On retrouve cet aspect dans les

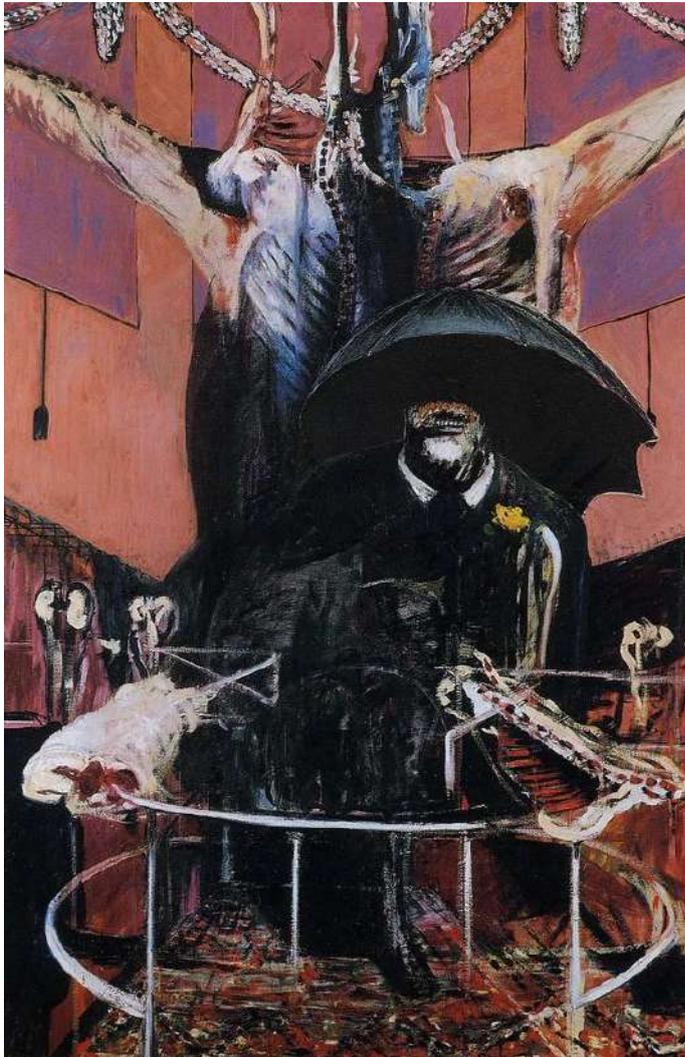
²⁷⁸ EHRENZWEIG Anton, *L'ordre caché de l'art*. p.225

²⁷⁹ *Ibid.* p.242

²⁸⁰ *Ibid.* p.224

²⁸¹ *Ibid.* p.224

œuvres de Francis Bacon, où les êtres déformés présentent un mélange de souffrance et de cruauté à la fois, révélant une tendance psychopathe.



282



283

Dans l'œuvre de l'artiste Giacometti, « Il pourrait bien s'agir de sa part, inconsciemment, d'une attaque destructrice contre le corps humain. Mais sa destructivité initiale était en rapport avec le synchrétisme et put ainsi mener à la reconnaissance de l'individu dans son intégrité. »²⁸⁴

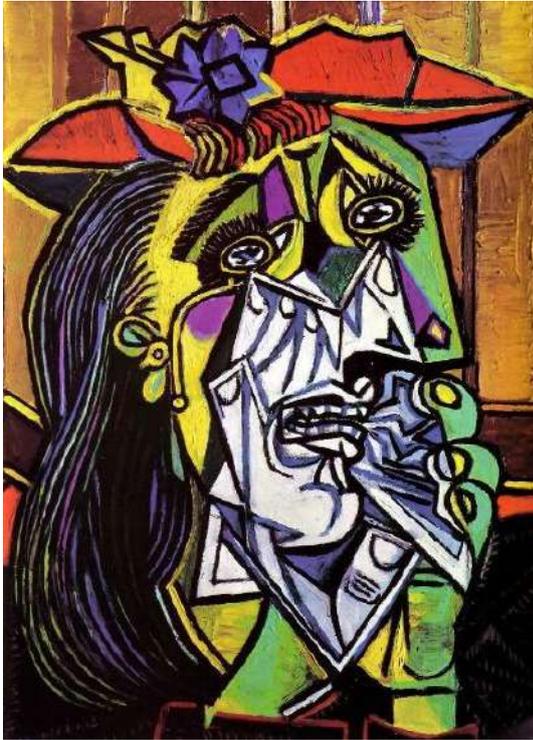
²⁸² Francis Bacon, *Peinture 1946*, 1946, peinture à l'huile, 197,8 x 132,1 cm, MoMA, New York

²⁸³ Alberto Giacometti, *Homme qui marche I*, 1960, Bronze, fondu en 1982, 180,5 x 27 x 97 cm, Fondation Giacometti, Paris

²⁸⁴ Ibid. p.52

A propos de Picasso :

La fragmentation systématique de l'espace pictural à laquelle il s'est livré au plus fort de ses expériences cubistes, s'approche dangereusement de la fragmentation schizophrène, et de ses attaques autodestructrices sur le moi. Le schizophrène en effet attaque littéralement sa propre fonction du langage et sa capacité à fabriquer des images. (...) projette les parties de son soi fragmenté dans le monde extérieur, qui devient à son tour fragmenté et persécuteur.²⁸⁵



286



287

Nous voyons avec ces différents artistes comment la manière de représenter un corps prend sa source dans des niveaux psychologiques profonds et dévoile des caractéristiques humaines de destruction et de construction identitaire.

Pour contraster cette remarque, à l'inverse « Marion Milnet (...) disait que la destruction réelle de soi-même et la psychose sont peut-être une forme distordue, parce que frustrée, du processus créateur. »²⁸⁸ Il existe donc un lien entre le processus créateur et l'artiste bien plus profond que la simple création. C'est un processus interne qui détermine pour l'artiste la construction de son essence. Dans le portrait *Ghost of A.S.* on voit comment l'identité est au cœur du questionnement. Dans mes œuvres ce lien à l'identité passe par la présentation d'êtres monstrueux. Ces êtres, ces monstres permettraient de matérialiser des émotions, des pensées internes, de leur donner forme. En d'autres mots, révéler mes monstres intérieurs.

²⁸⁵ *Ibid.* p.158

²⁸⁶ Pablo Picasso, *La Femme qui pleure*, 1937, Peinture à l'huile, 60 x 50 cm, Tate Modern, Londres.

²⁸⁷ Bo Christian Larsson, *Ghost of A.S.*, 2012. Media mixte sur papier, 28 x 20 cm.

²⁸⁸ *Ibid.* p.226

3. Vérités dévoilées sur les forces qui guident l'artiste et l'homme

Mais il nous est possible d'élargir les limites de notre conscient par la science et le travail et de pénétrer profondément dans l'inconscient quand nous nous résolvons non plus à « savoir » mais à « imaginer ». ²⁸⁹

« Chez Baudelaire comme chez les Informels, on relève une même caractéristique : un désir du vide qui n'est autre qu'un désir de la plénitude, tous deux indéfiniment contrariés. » ²⁹⁰
Ces désirs internes, de vide et de plénitude, sont associés à des forces qui nous surpassent. Francis Bacon parle de forces invisibles qui domineraient sa peinture. Platon, comme une partie de la tradition artistique pensait que l'artiste était inspiré par des forces divines, mystiques. Je me suis mise à rechercher quels étaient ces forces invisibles et comment se manifestaient-elles dans ma peinture. Une des routes que j'ai prises est celle de l'exploration de l'inconscient. Mais au fur et à mesure de mes lectures et de mes expériences, j'ai compris qu'on ne pouvait pas l'aborder de front. On ne peut que s'approcher de lui que par ses effets. Par extension, son effet sur mes œuvres. En déroulant ce cheminement comme je l'ai fait tout au long de ce mémoire, j'arrive maintenant au point de l'explication clé pour comprendre le rôle de l'inconscient dans ma création. Précédemment j'ai démontré quels mécanismes inconscients se mettaient en place durant la création. Je vais maintenant dépasser ses mécanismes pour plonger dans l'investigation de la source. L'inconscient n'est lui-même qu'un rouage. Ces forces invisibles, que je prenais en premier lieu pour l'inconscient, sont bien au-delà. Elles pourraient prendre leur source dans ce que Groddeck appelle le Ça.

Je pense que l'homme est vécu par quelque chose d'inconnu. Il existe en lui un « ça », une sorte de phénomène qui préside à tout ce qu'il fait et à tout ce qui lui arrive. La phrase « Je vis... » n'est vraie que conditionnellement ; elle n'exprime qu'une petite partie de cette vérité fondamentale : l'être humain est vécu par le Ça. ²⁹¹
Pour le Ça, il n'existe pas de notion délimitée en soi ; il travaille avec des ordres de notions, avec des complexes qui se produisent par la voie de l'obsession de symbolisation et d'association. ²⁹²

Ce que le concept du Ça de Groddeck nous informe est la présence d'une force qui influencerait notre vie. Les intentions du Ça ne sont pas bien définies. On pourrait croire qu'il est lui-même dirigé par d'autres forces, ou pulsions. La seconde citation de Groddeck, se relie avec la

²⁸⁹ GRODDECK, *Le livre du ça*, Paris. p.43

²⁹⁰ GAGNEBIN Murielle, *Fascination de la laideur, l'en-deçà psychanalytique du laid*. p.242

²⁹¹ GRODDECK, *Le livre du ça*. p.42

²⁹² GRODDECK, *Le livre du ça*. p.86

compréhension générale des œuvres, en prenant les différentes notions décrites précédemment dans ce mémoire, on s'aperçoit qu'elles fonctionnent également par association et un peu par obsession. Ce qui nous montre un parallèle de raisonnement.

C'est dans cette recherche que j'arrive à me dépasser et à atteindre cette vérité universelle qu'on retrouve dans tous les aspects de la vie et dans l'art. La base de tous. La première certitude, la première vérité qu'on possède, est celle de la mort. En opposition, si la mort existe, la vie aussi. De cette dualité découlent le monde et l'entendement de l'esprit humain. Ces deux faits, naître et mourir, vont bien au-delà que d'un simple acte. Ce sont deux phénomènes qui sont deux phases différentes d'un ensemble. Bien que nous soyons en vie, nous possédons des pulsions de mort. C'est ce que les Grecs appellent *Éros* et *Thanatos*. La pulsion de vie et la pulsion de mort²⁹³. Tout découle de ses pulsions, de leurs relations, de leurs combats. « Si *Éros* (vie) et *Thanatos* (mort) correspondent à un dualisme fondamental de pulsions, il est clair que la vie en tant que telle serait impossible sans la pulsion de mort. »²⁹⁴

En particulier l'esprit humain se balance sans cesse dans les dérivées de ses pulsions. Un des exemples les plus clairs est cette nécessité de dormir, ainsi notre journée passe par un temps éveillé (pulsion de vie) et un temps endormi (pulsion de mort). Bien que dans le sommeil notre activité mentale se transforme en rêve (pulsion de vie).

Mais le moi ne pourrait pas fonctionner du tout sans le rythme de son oscillation entre les différents niveaux et l'action disruptive de la pulsion de mort dans la phase de différenciation fait partie d'un rythme sain du moi. Empêcher ce rythme, c'est risquer la folie et même la mort physique.²⁹⁵

Ces deux pulsions s'harmonisent dans tout et se matérialisent en d'innombrables formes. L'art en est une d'elles. Le principe de la création touche exactement à cette question, car on crée (pulsion de vie), mais on crée des choses inanimées, mortes. Le chaos interne qu'on cherche à organiser dans le chaos externe de l'œuvre est le chaos que forment les contradictions de ses pulsions. Une fois comprise cette dualité, on peut l'approfondir pour explorer l'ampleur de sa signification.

La lutte avec l'ombre est la seule lutte réelle. Lorsque la sensation visuelle affronte la force invisible qui la conditionne, alors elle dégage une force qui peut vaincre celle-ci, ou bien s'en faire une amie. La vie crie à la mort, mais justement la mort n'est plus ce trop-visible qui

²⁹³ Pulsion est ici défini comme : « Force biopsychique inconsciente créant dans l'organisme un état de tension propre à orienter sa vie fantasmatique et sa vie de relation vers des objets et suscitant des besoins dont la satisfaction est nécessaire pour que la tension tombe », définition donné par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, consulté le 25 /05/2020 <https://www.cnrtl.fr/definition/pulsion>

²⁹⁴ EHRENZWEIG Anton, *L'ordre caché de l'art*. p.225

²⁹⁵ *Ibid.* p.226

nous fait défaillir, elle est cette force invisible que la vie détecte, débusque et fait voir en criant. C'est du point de vue de la vie que la mort est jugée, et non l'inverse où nous nous complaisons.²⁹⁶

Si « l'art est une obsession de la vie »²⁹⁷, c'est l'obsession pour la création, mais aussi pour la mort. C'est reproduire sans cesse cet état mort pour arriver d'une certaine manière à le comprendre.

Dans l'œuvre de Goya on retrouve cette dualité sous la thématique du temps. « Il ne cesse de montrer comment chez toute créature, même chez les plus belles ou chez les plus jeunes, un démon, qui les dépasse, vit cependant, insidieusement tapi en elles. Ce démon, c'est le Temps. »²⁹⁸. Le temps est un élément qui découle de la conscience de la mort. Les marques du temps, sont les marques que laissent peu à peu la pulsion de mort sur le corps. On devient peu à peu cadavre, faisant apparaître au fur et à mesure les marques du squelette. Cependant dans mes œuvres, ce n'est pas le temps qui touche mes personnages mais leurs démons intérieurs. Leurs propres manifestations des pulsions de vies et de morts. Pour reprendre le portrait d'*Edgar*, son immobilité, son teint, les choses qui s'écoulent de lui, renvoient à cet aspect cadavérique, pourtant son regard contrebalance le tout et le rend présent, vivant. On ne peut que s'imaginer quel démon interne le tourmente. *Gradoña*, est un être mu par ses organes, ses visages qui le possèdent et le poussent. Il semble rongé de l'intérieur, d'ailleurs il n'a même plus de peau pour le contenir, sinon qu'on voit tout qui dépasse sur les bords, où des morceaux d'organes qui tombent vers le bas. C'est un mélange de vie et de mort, il sort lui-même des ténèbres pour aller vers la lumière de notre monde, espaces qui symbolisent la vie et la mort.

le seul à ignorer la mort et le temps est le ça inconscient. La part inconsciente du moi fait, elle, l'expérience constante de sa destruction dans son rythme fondamental de dédifférenciation, ne serait-ce que dans l'alternance lente qui règle la veille et le sommeil, ou dans le rythme plus accusé du travail créateur. Selon toute vraisemblance, c'est ce rythme intérieur au moi qui donne le sens du temps aussi bien que de la mort. Nous pouvons confirmer par là l'hypothèse de Freud, selon laquelle le temps était peut-être le mode de fonctionnement du moi. L'être non créateur aplatit ou contrecarre le rythme du moi, par crainte de la dédifférenciation ; il nie du même coup le cours du temps et l'existence de la mort en tant que fait émotionnel.²⁹⁹

En opposition, l'être créateur affronte l'existence de la mort. Il joue avec le temps en créant des choses qui trompent la notion de vieillesse. Les visages d'êtres de toutes les époques nous parviennent aujourd'hui sous différentes formes, peintures, sculptures, gravures, etc. Il

²⁹⁶ DELEUZE Gilles, *Francis Bacon Logique de la sensation*. p. 62

²⁹⁷ BACON Francis et SYLVESTER David, *Francis Bacon L'art de l'impossible*. p.127

²⁹⁸ GAGNEBIN Murielle, *Fascination de la laideur, l'en-deçà psychanalytique du laid*. p.104

²⁹⁹ EHRENZWEIG Anton, *L'ordre caché de l'art*. p.239-40

personnifie la mort, la peint, la chante, l'honore. Cette approche à la mort permet de l'accepter et par conséquent de vivre mieux.

l'imagerie poémagogique du dieu mourant aide certainement à confirmer la réalité psychique de la mort. Il ne peut y avoir en effet aucune tricherie émotionnelle dans le rituel de deuil du dieu mort.³⁰⁰

Dans la création, on réussit à rendre matériels les émotions, les idées, et les concepts tels que la mort. On rend matériel ce qui est invisible au regard mais non au sens. On montre ce qu'il y a au-delà des apparences.

Leurs images surmontent alors triomphalement les fissures brutales de la surface et justifient le chaos conscient par l'extrême indifférenciation de leurs aspects contradictoires, qui réconcilie ces incompatibles que sont la naissance, l'amour, la mort, et qui transcende les limites de l'existence individuelle.³⁰¹

Pourtant en abordant ces thématiques générales, c'est notre propre situation qui nous importe. Ainsi on crée pour arranger un chaos interne, et non universel. La réintégration du soi dont parle Ehrenzweig fait partie de cet aspect thérapeutique de l'art.

L'expérience maniaque ultime de la mort rejoint alors l'indifférenciation extrême qui confond le sens de la mort et de la vie, de l'amour et de la haine. Cette fusion (qui fait partie du *scanning* inconscient) permet la mise en scène de la réintégration du soi et sa renaissance ultérieure.³⁰²

A un niveau plus formel, on peut comprendre le dit précédemment avec des artistes comme Salvador Dali ou Rainer Maria Rilke. « la fabulation de Dali va se développer toute sa vie sur les thèmes du monde prénatal comme paradis perdu. »³⁰³. Contrairement à Dali, je crée en vue d'un monde post-mortem. Les êtres que je montre sont des possibilités de transformations après la mort. J'ai abordé auparavant ce sujet dans un livre, *Nubleux*³⁰⁴, qui montre le chemin de l'âme une fois sortie du corps.

Rilke n'articule pas sa fantasmagorie en imagerie précise, et donc obscène ; en s'accrochant clair-obscur de l'indifférenciation, il peut exprimer l'aspiration du poète à la mort et à la créativité, éprouvée comme la vraie maternité de l'homme.³⁰⁵

Lorsque Rilke parle de la mort et la créativité comme la vraie maternité de l'homme, de l'artiste, il les met comme source, comme mentor, comme refuge de l'artiste. Il se développe donc une relation d'amour envers la mort.

³⁰⁰ *Ibid.* p.240

³⁰¹ *Ibid.* p.247

³⁰² *Ibid.* p.240

³⁰³ PASSERON René, *Surréalisme*. p 120

³⁰⁴ Voir le projet en Annexe

³⁰⁵ EHRENZWEIG Anton, *L'ordre caché de l'art*. p.227-8

Pour comprendre plus cette relation de la création avec les pulsions de vie et de mort, je vais exposer mon cas et les interprétations que j'en fais à différents niveaux.

La création s'est présentée comme une alternative à la réalité. La littérature a été un premier refuge où je pouvais développer mon imagination. Mais dans des situations quotidiennes, par exemple en cours, l'alternative au présent était le dessin. En dessinant, je pouvais laisser une part de moi divaguer dans l'irréel, tout en étant présente. Ce monde irréel s'est construit peu à peu en parallèle au monde réel, en utilisant des métaphores et des analogies. J'arrivais à présenter d'autres facettes de ce monde en dessinant ce qui n'existe pas. C'est devenu une obsession de créer pour voir au-delà des choses. Créer en utilisant l'instinct car cette partie inconsciente peut révéler l'invisible. Comme on l'a vu précédemment les œuvres remplissent un vide, elles m'ont permis de former un discours là où il n'en avait pas. En particulier ma vie psychique. Dans les œuvres que je présente dans ce mémoire, les figures de personnages, ou les visages sont récurrents. Ces êtres viennent remplir un vide. Plusieurs interprétations découlent de la création à différents niveaux de lecture. Ces niveaux découlent de questionnements philosophiques.

La première façon de comprendre l'acte de création est par l'incarnation même de la pulsion de vie. Lorsque l'œuvre est finie, on a l'impression qu'elle prend vie. Ce parallèle peut se relier de la manière suivante, pour comprendre la vérité de l'existence il faut comprendre toutes les étapes, la mort, mais aussi la création. En créant, je forme des œuvres qui sont amenées, dans un temps qui échappe à notre échelle, à disparaître, à mourir. La répétition de la fabrication de travaux artistiques permet d'explorer toutes les possibilités de la création, et de comprendre peu à peu comment cela fonctionne, à un niveau formel mais aussi symbolique.

Le deuxième niveau de compréhension est la présentation dans mes œuvres des êtres comme une mutation de l'esprit après la mort. C'est le résultat d'une métamorphose, celle de l'état de vie à l'état de mort. Dans *Edgar*, le sujet se vide intérieurement pour se projeter à l'extérieur. J'ai mentionné ce tableau précédemment comme exemple d'autres théories. Mais les différents niveaux de lectures permettent d'interpréter une image sous plusieurs angles, sans que celle-ci en soit diminuée. Ainsi l'état d'*Edgar* présente cette mutation du corps et de l'esprit après la mort.

A un niveau plus personnel, cette création peut être également une alternative à la mort. Au lieu de trouver une vérité qui permettrait de surmonter l'inévitable, la mort, je crée pour m'éloigner de cette réalité. Je crée des êtres et des alternatives de ce qui suit la mort, contrastant avec le fait qu'après cette fatalité il n'y a rien, que tout est vide et sans une réelle destinée, qu'il n'y est rien *au-delà*.

Pour reprendre le système de pulsion de vie et de mort, je voudrais l'appliquer ici d'une autre façon. Lorsque je crée, je m'enferme dans ce processus et donc en parallèle, je ne « vis » pas dans la réalité. Je « vis » dans mon monde intérieur que je matérialise à l'extérieur. Je crée des êtres qui ne vivent pas, donc des êtres « morts ». Je m'entoure de ces êtres, en peuplant mon appartement de leur présence. Cette matérialisation du monde intérieur, qui semble mort car il est sans « vie », permet de créer une échappatoire au monde réel, mais aussi au monde après la mort. Ces êtres qui remplissent cet espace, ne sont-ils pas en quelque sorte une alternative à la mort ? Puisqu'on meurt seul. Ces êtres peuvent remplir cette solitude, donner l'illusion de connaître déjà la mort et de la rendre moins effrayante. Accepter sa solitude c'est accepter la mort. En créant je ne fais que l'éviter. Je crée pour éviter de vivre et de mourir.

J'ai entrepris ce mémoire pour chercher dans ma création une vérité universelle sur le fonctionnement interne du monde. Pourtant, je me rends compte qu'en créant, je ne fais que m'éloigner de cela, car en créant je me cache du monde. Je mets une partie de ma vie dans ces œuvres, du temps et du sentiment, à l'inverse du portrait de *Dorian Gray*. En effet, je vieillis et je porte les cicatrices de mes œuvres, pendant qu'elles rentrent dans un autre espace-temps. C'est comme un marché qui fait passer une part de moi dans des objets qui auront leur propre « vie ». C'est l'action de ma pensée sur le monde.

La question qui se pose une fois que tout cela a été exploré, est pourquoi continuer à créer ? Maintenant que j'ai une meilleure conceptualisation de ce que mes travaux artistiques représentent, j'ai réussi à franchir une porte vers l'inconscient. Il faut continuer d'avancer pour atteindre des niveaux plus profonds de la création artistique et de la compréhension de mon intellect. C'est sur la voie de l'analyse intérieure que nous pouvons trouver une vérité universelle. Celle de la présence en chacun des pulsions de vie et de mort.

Donc, il est indispensable de s'analyser soi-même. Ce n'est pas facile, mais cela nous révèle nos résistances personnelles et, bientôt, l'on tombe sur des phénomènes qui dévoilent l'existence de résistances particulières à une classe, un peuple, voire l'humanité entière.³⁰⁶

³⁰⁶ GRODDECK, *Le livre du ça*. p.179

Conclusion

Dans la première partie, nous avons abordé l'aspect physique de la création, le processus créatif et les mécanismes qui rentrent en jeu lors de ce processus. Comme de nombreux artistes, j'ai utilisé dans mon œuvre une diversité des processus créatifs. Cette variété vient de l'influence des propriétés des matériaux mais également des diverses formes d'expression de création, ainsi que des influences psychiques du moment.

Le travail artistique ne se délimite pas à une œuvre, mais à un ensemble. On crée toujours une œuvre comme un passage vers une autre. Chaque travail renferme des éléments qui seront explorés par la suite d'une manière ou d'une autre. Cette évolution est plus ou moins inconsciente et souvent, ce n'est qu'une fois que les œuvres sont finies que l'on peut voir dans son ensemble la direction de cette évolution. En parcourant l'ensemble de la production artistique présentée, plusieurs traits et élans de réflexion apparaissent.

Dans un premier temps, l'aspect formel, le côté brut, matériel de l'œuvre prédomine. Il y a une volonté de donner corps à l'œuvre artistique, lui donner vie, comme nous le montre l'évolution des travaux en deux dimensions vers ceux en trois dimensions. C'est-à-dire vers une matérialité dans l'espace réel. La peinture tend également vers cette tridimensionnalité par la texture, jusqu'au point où un personnage donne l'impression de sortir de la toile. Mes œuvres évoluent dans cette direction, elles se surpassent, et veulent peu à peu s'intégrer dans la réalité. Ce dialogue entre la peinture et la toile, où l'un cède à l'autre, s'organise autour de cette idée : prendre vie.

Un autre élan dans mon œuvre qui apparaît de manière prédominante est l'insistance de la construction des êtres. Même dans un simple paysage, comme le premier tableau *Paysage*, je ne peux m'empêcher de mettre des morceaux de corps. Pour les drapés en trois dimensions, je vois dans les formes, des évocations d'êtres, d'esprits, que je peins sous forme de visages. Comme le phénomène de paréidolie, j'associe la reconnaissance d'êtres humains de manière instinctive à une recherche sur l'identité. La représentation de l'être permet une meilleure façon de plonger dans son abîme, de le détailler et de s'en inspirer. Comme le pensait Victor Hugo : « *peindre* revenait, logiquement à *créer un milieu pour sombrer.* »³⁰⁷ C'est la construction d'un autre corps. Dans ma dernière œuvre *Seryll*, c'est littéralement la construction

³⁰⁷ DIDI-HUBERMAN Georges, *Ninfa profunda Essai sur le drapé-tourmente*. p.31

d'une autre peau imaginée, que l'on pourrait porter sur soi. Elle révélerait la difformité intérieure, une combinaison de nos intestins avec ces formes étranges. C'est un double élan : donner vie à la peinture et substituer l'œuvre comme corps imaginé au corps réel.

La seconde partie du mémoire a abordé l'essence des œuvres. De cette analyse ressort la volonté de percer, à travers la peinture, l'esprit humain. Cette approche se fait par l'exploration imaginée des formes que peut prendre l'esprit dans la matière, dans le corps imaginé. Dans la première partie du mémoire, je mentionnais l'élan de faire « vivre » l'œuvre en les développant jusqu'aux trois dimensions. Cette intention inconsciente vient se confirmer dans cette seconde partie par l'explication de la pulsion de vie et son rapport avec la création. Nous avons pu lier la représentation du corps, déformé, à l'exploration d'une identité intérieure, à la recherche de l'essence de l'être.

Une des principales intentions de mon travail est l'exploration personnelle de mon monde intérieur. « L'art est un rêve, rêvé par l'artiste, que nous, spectateurs bien éveillés, ne pouvons jamais voir dans sa véritable structure »³⁰⁸. Cependant il y a une autre dimension que je veux prendre en compte, celle du questionnement qui en découle sur l'identité et la construction psychique humaine. Pouvoir inciter une autre personne à ce questionnement intérieur serait merveilleux. C'est un questionnement qui mène à des aspects profonds et obscurs de l'être mais qui me semble nécessaire pour comprendre l'espèce humaine.

Eriger le morbide, le pathologique, le vieux, le castré, le mortuaire, c'est-à-dire, en somme, toutes les formes de la déchéance physiologique, en indicateurs de l'essence humaine revient, incontestablement, à construire une philosophie du malheur. Mais, notons-le, la philosophie du malheur n'est pas *ipso facto* une philosophie malheureuse ou pessimiste. Par et dans la laideur, l'homme est amené à réfléchir sur soi, à s'appréhender *comme il est* dans l'horizon du temps. Réciproquement, c'est par et dans cette co(n)naissance de soi, qui est à la fois un refus et une soumission, mouvement de dérélition qui restitue l'individu dans *son être* comme ouverture à *l'Être* suivant la détermination du *devoir-être*, que la laideur acquiert une *dimension existentielle*.³⁰⁹

Ce reflet du monde intérieur peut, peut-être, agir comme reflet sur une autre personne. Et comme la figure du monstre, elle en aura peur ou l'acceptera. Ce refus ou cette approche des œuvres pourra lui révéler une facette d'elle-même. Ce goût pour le mystère la plongera peut-être dans une curiosité qu'il faudra rassasier en interprétant, à sa manière, ces êtres monstrueux qui se présentent à elle. J'ai voulu laisser la possibilité au spectateur d'avoir une interprétation

³⁰⁸ EHRENZWEIG Anton, *L'ordre caché de l'art*. p.116

³⁰⁹ GAGNEBIN Murielle, *Fascination de la laideur, l'en-deçà psychanalytique du laid*. p.262

davantage personnelle de mes œuvres, en attribuant à certaines d'entre-elles des noms inexistantes ou des mots de langues étrangères. Ainsi la prononciation, la sonorité du titre évoquera quelques associations mystérieuses.

Tout au long du mémoire, j'ai parlé de cette recherche de vérité à travers ma peinture, comme outil pour atteindre l'inconscient et les niveaux plus profonds de l'esprit. Ce questionnement est une manière d'atteindre l'essence de l'Homme et par ce dernier celle de l'univers. En peignant l'invisible, en laissant la psyché se former à l'extérieur, on arrive à rentrer dans ce monde intime qu'est la pensée. La peindre, l'extraire de soi revient à l'offrir au monde. Puis, il y a cet aspect vulnérable de la peinture, qui donne au spectateur le pouvoir de la comprendre ou de la détruire. Elle n'est qu'une image, qu'un indice de ce que l'on renferme. Cet objet inanimé possède une part énorme d'humanité.

Montrer mes œuvres à autrui revient à dévoiler mon âme et mon esprit.



Bibliographie

BACON Francis et SYLVESTER David, *Francis Bacon L'art de l'impossible*. Genève, Editions d'Art Albert Skira, Les sentiers de la création, 1995

BATAILLE Georges, *Œuvres Complètes XI Articles I 1944-1949*, Paris, Gallimard, 1988

BELTING Hans, *Faces Une histoire du visage*, Paris, Gallimard, 2017

BERNARD Michel, *Le corps*, éditions du Seuil, 1995

BRETON André, *Les vases communicants*, Paris Gallimard, 1996

BRIDGMAN George, *The Human Machine*, New York, Dover publication, 1972

DALI Salvador, *Oui I La révolution paranoïaque-critique*, Paris, Ed. Denoël Gonthier, 1971

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon Logique de la sensation*, Paris, Editions du Seuil, 2002

DELMOTTE Benjamin, *Esthétique de l'angoisse. Le Memento Mori comme thème esthétique*, Presses Universitaires de France, 2010

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ninfa profunda Essai sur le drapé-tourmente*, Paris, Gallimard, 2017

EHRENZWEIG Anton, *L'ordre caché de l'art*, Paris, Gallimard, 1982

GAGNEBIN Murielle, *Fascination de la laideur, l'en-deçà psychanalytique du laid*. Seyssel, Editions Champs Vallon, 1994

GRENIER Catherine, *Annette Messager*, Paris, Flammarion, 2000

GRODDECK, *Le livre du ça*, Paris, Edition Gallimard, 1973

KANDINSKY Vassily, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Gallimard, 1989

LASCAULT Gilbert, *Le Monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck, 1973

MAGALONI KERPEL, Diana, *The Colors of the New World. Los Angeles, California : Getty Research Institute, 2014*

MÜLLER Susanne, *L'inquiétante étrangeté à l'œuvre Das Unheimliche et l'art contemporain*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2016

PASSERON René, *Surréalisme*, Paris, Terrail, 2005

PIC DE LA MIRANDOLE Jean-François, *De l'imagination*, traduction de Christophe Bouriau, Chambéry, Comp'Act, 2005

TOURDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique et Nicolas, *Edvard Munch-Francis Bacon Images du corps*, Orizons 2009

VASSEUR Nadine, *Les Plis*, Paris, Seuil, 2002

Recueils

DELAITE Christine (éd.), *Les grands entretiens d'artpress. Support-Surface*, Paris, Corlet, 2017

Les Classiques de l'art (éd.), *Tout l'œuvre peint de Füssli*, Paris, Flammarion, 1980

Catalogue d'exposition

David Altmejd, Flux, catalogue de l'exposition, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, (10 octobre 2014-1er février 2015), catalogue par Louise Déry, Paris : Éd. Paris musées, 2014

Le rêve, catalogue de l'exposition de Marseille, Musée Cantini. 17 septembre 2016-22 janvier 2017, Paris, Réunions des Musées Nationaux, 2016

Mark Rothko, catalogue de l'exposition de Paris, Musée d'art moderne, 14 janvier-18 avril 1999, Paris, éditions des musées de la ville de Paris, 1999

Max Ernst : rétrospective, catalogue de l'exposition du Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art Moderne, (28 novembre 1991-27 janvier 1992) ; Munich : Prestel, 1991

Articles

MENES Martine, « L'inquiétante étrangeté », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2004, pp.21-24

COLLANI Tania. « L'art surréaliste et le fantastique cérébral », Séminaire d'Art et Lettres : *Les Phantasmes et les Icônes du fantastique*, Université de Bologne, 2004

Conférence

GLISSANT Edouard, *La fixité et le tremblement*, 2011, Paris

Documentaire

PETTIGREW Damian, *Métamoebius : Giraud-Moebius Métamorphoses*, cop 2010

Annexe

Textes complémentaires

EHRENZWEIG Anton, *L'ordre caché de l'art*, Paris, Gallimard, 1982, p.144

A propos du processus de création :

Cette bonne relation de personnes correspond parfaitement à la relation de l'artiste avec son œuvre. Dans la première phase (schizoïde) de la créativité, les projections inconscientes de l'artiste sont encore ressenties comme fragmentées, accidentelles, étrangères et persécutantes. Dans la seconde phase, l'œuvre joue le rôle d'une « utérus » accueillant. Elle contient et—grâce au *scanning* inconscient de l'œuvre par l'artiste—intègre les fragments en un tout cohérent (la substructure inconsciente ou matrice de l'œuvre d'art). Dans la troisième phase, l'artiste peut réintrojecter son œuvre à un niveau plus haut, proche de la conscience. Il enrichit ainsi et renforce son moi de surface. En même temps, les processus secondaires d'élaboration articulent les composantes de l'œuvre qui étaient auparavant inconscientes, et qui font désormais partie de la superstructure consciente de l'art. Il se produit ainsi un échange total entre les composantes conscientes et inconscientes de l'œuvre, aussi bien qu'entre les niveaux conscients et inconscients de la perception chez l'artiste. Son propre inconscient joue aussi le rôle d'un « utérus » qui recueille les parties coupées et refoulées de son soi conscient. Les processus externes et internes d'intégration sont donc des aspects différents du même processus indivisible de la créativité.

BELTING Hans, *Faces Une histoire du visage*, Paris, Gallimard, 2017, p.166 :

Impressions du cimetière de Hallstatt, Autriche :

Les crânes blancs décharnés, fixaient le visiteur de leurs orbites creuses, sans aucun signe permettant d'identifier l'être auquel ils avaient appartenu. Le visage s'était détaché d'eux dans la mort, tout comme un masque ayant rempli son office. Que se cachait-il donc sous le

masque, du vivant de l'individu ? Au premier abord, il n'y avait là que le squelette, support du visage. La vie avait camouflé la mort, jusqu'à ce que cette dernière paraisse au grand jour, sous le visage. Quant à l'identité de son porteur, l'anonymat du squelette n'en fournissait aucun indice. Seule la croyance en l'immortalité de l'âme, d'ailleurs tout aussi difficile à représenter pour la modernité que le « moi » qui se dissout dans la mort, apportait quelque espérance.

Paul Sollier. *Les phénomènes d'autoscopie*, éd. Alcan, 1903, p.51

Sur la réalité hystérique du corps :

Ensuite, le caractère transitoire de la détermination d'organe suivant les forces qui s'exercent. Ensuite encore, l'action directe de ces forces sur le système nerveux, comme si l'hystérique était un somnambule à l'état de veille, un « Vigilambule ». Enfin un sentiment très spécial de l'intérieur du corps, puisque le corps est précisément senti *sous* l'organisme, des organes transitoires sont précisément sentis sous l'organisation des organes fixes. Bien plus, ce corps sans organes et ces organes transitoires seront eux-mêmes *vues*, dans des phénomènes « d'autoscopie » interne ou externe : ce n'est plus ma tête, mais je me sens dans une tête, je vois et je me vois dans une tête ; ou bien je ne me vois pas dans le miroir, mais je me sens dans le corps que je vois et je me vois dans ce corps nu quand je suis habillée... etc.

GAGNEBIN Murielle, *Fascination de la laideur, l'en-deçà psychanalytique du laid*, Editions Champs Vallon, 1994, p.130

Sensible, laideur, apparent sont donc trois synonymes ; leur essence commune s'affirme dans leur vocation commune, à savoir : l'usure, la disparition, la mort. Le temps participe au monde des Idées : il est « l'image mobile de l'éternité » mais pour se dérouler, le temps exige une proie : l'apparent, le sensible. Nous touchons, ici, au cœur du problème. Pour saisir ce qu'est l'éternité, c'est-à-dire pour comprendre quelle est sa vocation, l'homme a besoin de croire à l'éternité. Celui qui a eu autrefois, nous dit le *Phèdre*, la chance d'être initié quelques instants au monde des Idées saura reconnaître dans la Beauté ou la Loi juste des signes de son essence éternelle.

Emile Nelligan, *Cœurs Blasés*

*Leurs yeux se sont éteints dans la dernière Nuit ;
Ils ont voulu la vie, ils ont cherché le Rêve
Pour leurs cœurs blasphémants d'où l'espoir toujours fuit.
Ils n'ont jamais trouvé la vraie et bonne sève.*

*En vain ont-ils tué l'âme dans la débauche,
Il reste encore, effroi ! les tourments du Remords.
L'Ange blême se dresse et se place à leur gauche,
Leur déchire le cœur râlant jusqu'à la Mort.*

Elia Diogène, *Sensaciones de Cenote*, 2017

Lorsque je pénètre dans l'autre, l'obscurité me submerge jusqu'au plus profond de mon être. L'atmosphère sombre, d'un noir impénétrable, le froid s'empare de mon corps. Peu à peu, je distingue des formes, les parois se devinent mais non le fond. Je nage dans l'incertitude de rencontrer quelque chose, toucher un rocher, effleurer un autre être.

Vision trouble, ce « non voir » nous fragilise. Telles des mouches aux ailes arrachées qui ne comprennent ce qui leur arrive. Rester immobile jusqu'à ce que les pupilles se dilatent suffisamment pour percevoir. Cela dure quelques minutes, suffisamment pour ressentir l'entourage. L'odeur humide, l'air frais qui recouvre la peau, les sons des soupirs de l'eau et les battements des ailes des pipistrelles.

Je m'enfonce dans les profondeurs de l'autre, l'eau glacée amplifie mes sens. Je me submerge dans ce néant impressionnant, ressentant la liberté qu'il provoque. Impressions étranges qui mènent à des émotions particulières.

Quand la vue s'est adaptée à la pénombre, je distingue le vide sans fond sur lequel je flotte. Un vertige apparaît qui irrite la peur. L'ancienne terreur du monstre des profondeurs, de la porte vers l'autre monde par laquelle tout peut arriver.

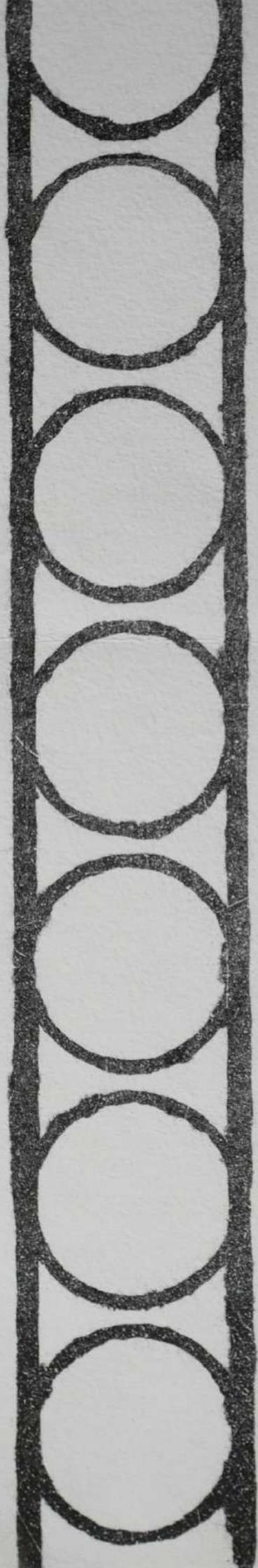
Et moi, au-dessus du précipice, j'ose rester. J'essaie de résister à la peur d'être aspirée. Emotions qui s'entrechoquent entre corps et âme. Instincts qui se contredisent. Attraction et répulsion qui s'entrelacent. Et je me transforme en ce champ de bataille où tout se mêle.

Images des œuvres

<i>Nubleux</i>	p. 139- 146
<i>Paysage</i>	p. 147
<i>Perdida</i>	p. 148
<i>Edgar</i>	p. 149
<i>Métamorphose</i>	p. 150
<i>Architecture</i>	p. 151
<i>Drapé 1</i>	p. 152
<i>Drapé 2</i>	p. 153
<i>Drapé 3</i>	p. 154
<i>Toornaq</i>	p. 155
<i>Shpirt</i>	p. 156
<i>Duše</i>	p. 157
<i>Pensée</i>	p. 158
<i>Gradoña</i>	p. 159
<i>Seryll</i>	p. 160

Aux Âmes Mortes





Nubseux

C'est à l'ombre des nuages
Que se dévoile mon âme
La chair transpercée par l'âge
L'esprit, léger, mu en flamme.

Passant par la phase obligée
De cet espace-temps déforme
Remplit de monstres intrigués
Qui perçoivent l'être informe.

Quand le périple termine, que le sort s'annule
Rompu, s'enfoncent dans la pénombre
Les restes labiles peu à peu s'obscurissent.

Lavis engloutit les lieux,
A l'instant où la matière bascule
L'abîme reprend son rôle impérieux.









Ce livre a été imprimé dans les ateliers
D'arts du livre de la Llotja de San Andreu à Barcelone
Avec l'aide d'Anna Comellas et de Maria Lucas.

Il a été reproduit en cinq exemplaires

On retrouve les techniques suivantes :

Lithographie, manière noire et lavis

Gravure, acide directe et encre sucrée

Chilographie ou gravure sur bois.

Imprimé sur du papier Michel.

Il fut terminé en Février 2015.



























