



HAL
open science

Les protocoles artistiques : cheminement d'un processus créatif, du dessin de la ligne à la cartographie

Enora Le Nigen

► To cite this version:

Enora Le Nigen. Les protocoles artistiques : cheminement d'un processus créatif, du dessin de la ligne à la cartographie. Sciences de l'Homme et Société. 2020. dumas-04018960

HAL Id: dumas-04018960

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04018960>

Submitted on 13 Mar 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Université de Picardie Jules Verne

-
UFR Arts

-
Amiens

Mémoire

Master 2 Arts Plastiques

*Les protocoles artistiques : cheminement
d'un processus créatif. – Du dessin de la
ligne à la cartographie.*

Enora LE NIGEN

Sous la direction d'**Eric Valette**

Année 2019-2020

REMERCIEMENTS

La réalisation de ce mémoire a été possible grâce à l'appui et au soutien de plusieurs personnes que je voudrais remercier.

Tout d'abord, je voudrais adresser toute ma reconnaissance à mon directeur de mémoire, Monsieur Eric VALETTE, pour le temps qu'il a consacré à encadrer la recherche de ce mémoire, pour sa patience, son aide, ainsi que ses conseils et critiques qui ont contribué à guider ma réflexion.

Je désire aussi remercier toute l'équipe enseignante et pédagogique du Master Arts Plastiques, qui durant ces deux années, ont alimenté ma réflexion par leur critique, leurs apports théoriques, leurs conseils et leur soutien.

J'aimerais exprimer ma gratitude à Marie LEPETIT, pour m'avoir accordé un entretien, ainsi que pour ses conseils de lectures et ces échanges stimulants, qui ont été très instructifs pour l'élaboration de ce mémoire.

Je tiens à remercier spécialement Stéphanie IOVINO, pour son soutien, ses conseils de rédaction et sa relecture bienveillante qui m'ont été d'une grande aide.

Un grand merci à mes amis ainsi qu'à mes camarades pour leur soutien moral et intellectuel, dont les échanges ont été enrichissants.

Enfin je remercie, Nicolas NGUYEN, ainsi que ma famille pour leur confiance et leurs encouragements qui ont été d'un grand soutien.

SOMMAIRE

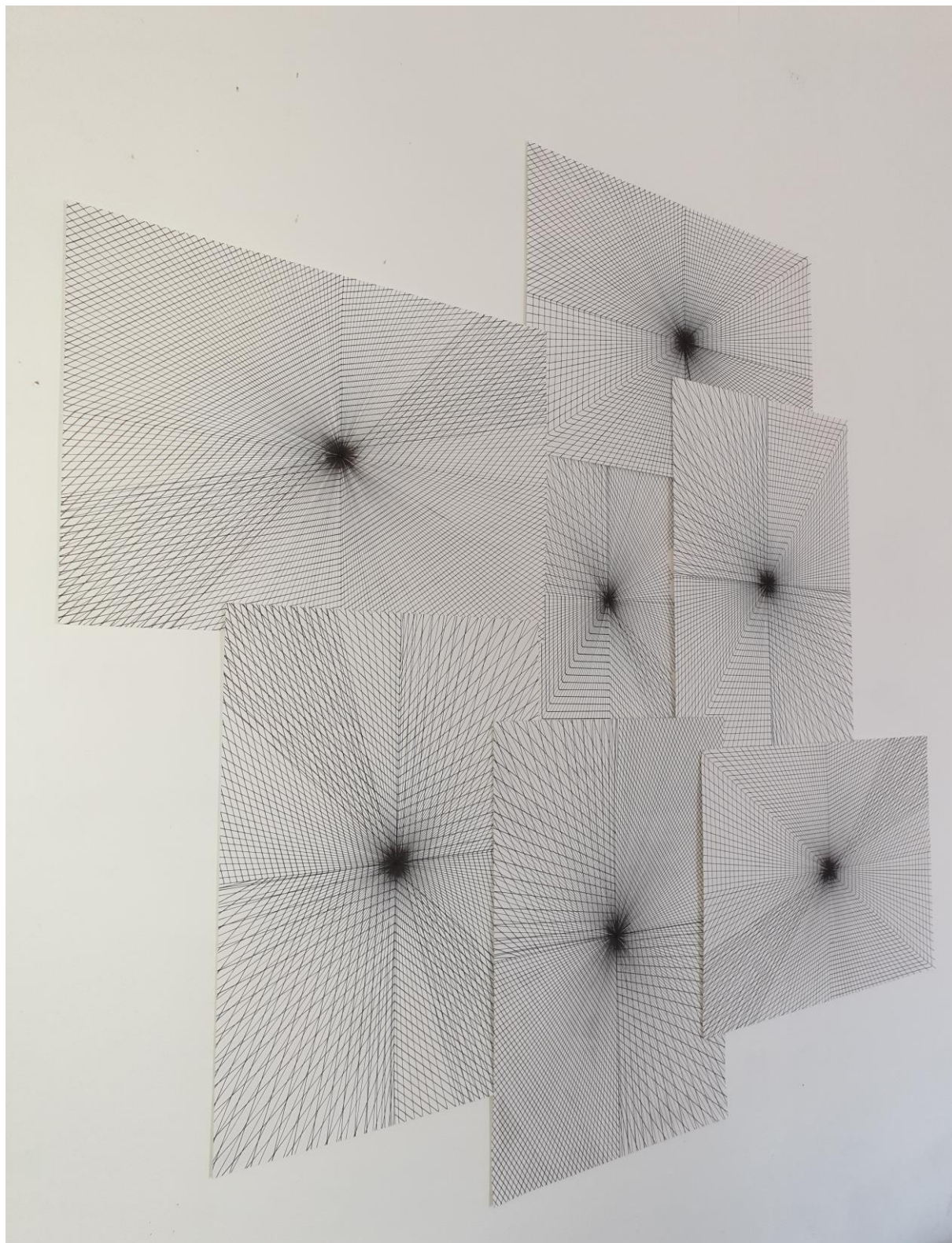
| | |
|---|----|
| REMERCIEMENTS | 2 |
| SOMMAIRE | 3 |
| TRAVAUX ARTISTIQUES | 5 |
| <i>Trouble géométrique, 2017</i> | 5 |
| <i>Vertige, 2017</i> | 7 |
| <i>Moving Shapes, 2018</i> | 8 |
| <i>Surface contraire, 2018</i> | 9 |
| <i>Entretien éclaté, 2019</i> | 10 |
| <i>France carnavalesque, 2019-2020</i> | 12 |
| <i>Plan d'accueil, 2019</i> | 15 |
| <i>Une histoire de carte : La Vendée, 2019</i> | 17 |
| <i>Prémices d'une exécution par autrui, 2019</i> | 19 |
| <i>Territoires, commencé en 2020</i> | 21 |
| <i>Calque défini, 2020</i> | 23 |
| INTRODUCTION | 25 |
| I/ LE(S) PROTOCOLE(S) : UN PROCESSUS CRÉATIF | 28 |
| A/ Le(s) protocole(s) | 28 |
| B/ Un processus créatif intemporel | 37 |
| C/ Technologie et mécanisation | 43 |
| II/ LA LIGNE : OBJET DE RÉFLEXION & OUTIL D'EXÉCUTION | 57 |
| A/ Le dessin linéaire | 57 |
| B/ Un type particulier de lignes : les « lignes fantômes » | 67 |
| C/ Les « lignes fantômes » de la Terre et du ciel | 73 |

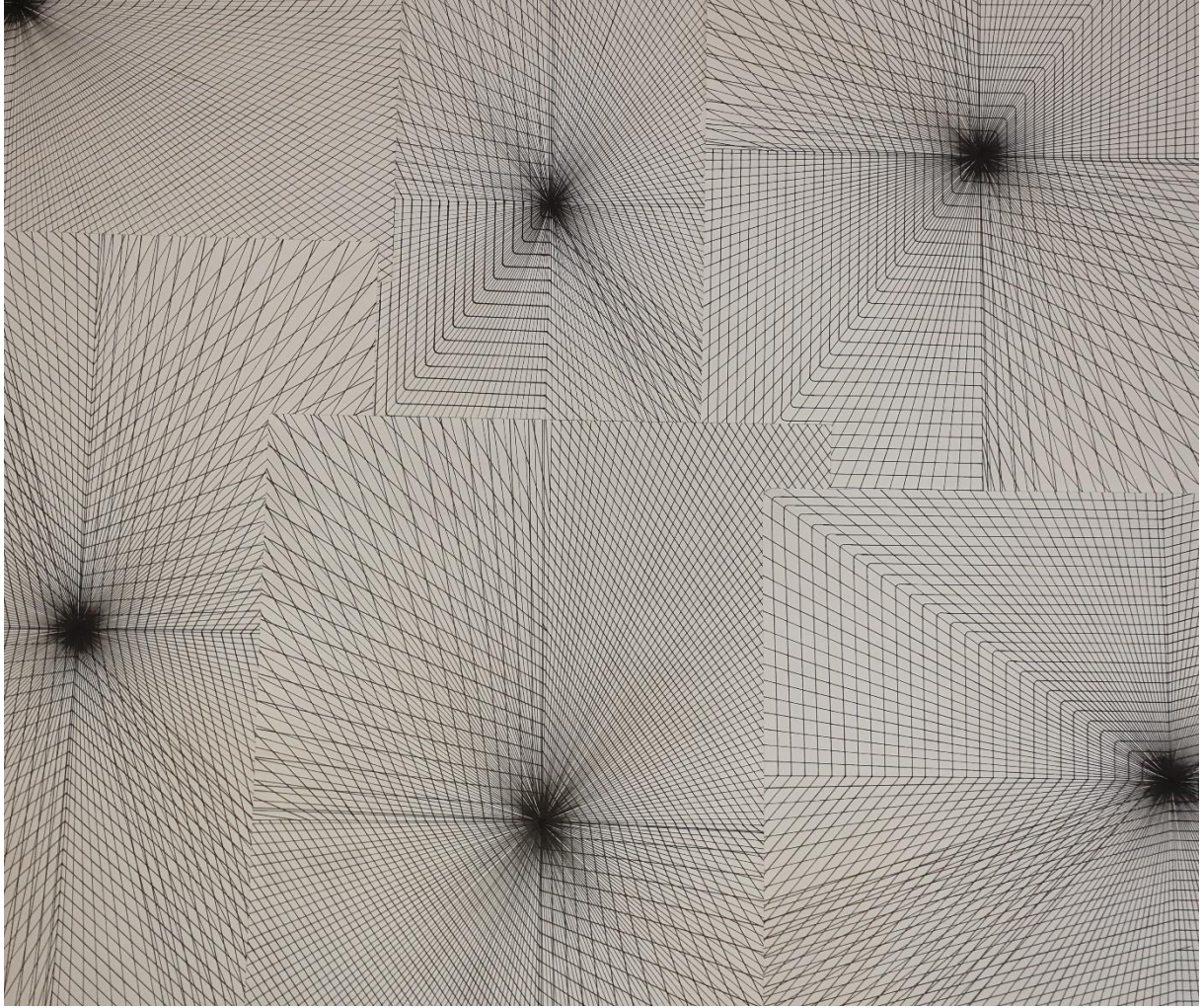
| | |
|--|-----|
| III/ CARTOGRAPHIE ET ART | 83 |
| A/ Une introduction à la cartographie artistique. | 83 |
| B/ Les enjeux de la cartographie en art. | 98 |
| C/ Une ouverture sur l'écriture. | 113 |
| | |
| CONCLUSION | 125 |
| | |
| LISTE DES FIGURES | 127 |
| | |
| BIBLIOGRAPHIE | 130 |
| Ouvrages théoriques, et essais critiques | 130 |
| Actes de colloque..... | 132 |
| Articles | 132 |
| Entretiens..... | 134 |
| Catalogues d'expositions | 135 |
| Dictionnaires & Atlas | 135 |
| | |
| SOURCES | 137 |
| | |
| ANNEXES | 141 |
| Annexe 1 : Poème <i>Line</i> (2003) de Matt Donovan. | 141 |
| Annexe 2 : Extrait de l'article « <i>LA LIGNE</i> » (1921) de l'artiste Alexandre Rodtchenko..... | 143 |
| Annexe 3 : Extrait de l'entretien réalisé avec l'artiste Marie Lepetit (2018). | 144 |
| Annexe 4 : Entretien de l'équipe pédagogique du Safran avec l'artiste Noriyuki Muraki. | 149 |
| Annexe 5 : Protocole des <i>Prémices d'une exécution par autrui</i> (2019) | 151 |
| Annexe 6 : Retranscription de la voix-off du film <i>Dessiner avec les yeux : Un portrait de Michel Paysant</i> . (2014)..... | 153 |
| Annexe 7 : Résultats de l'expérience d'Anne-Solange Muis..... | 158 |

TRAVAUX ARTISTIQUES

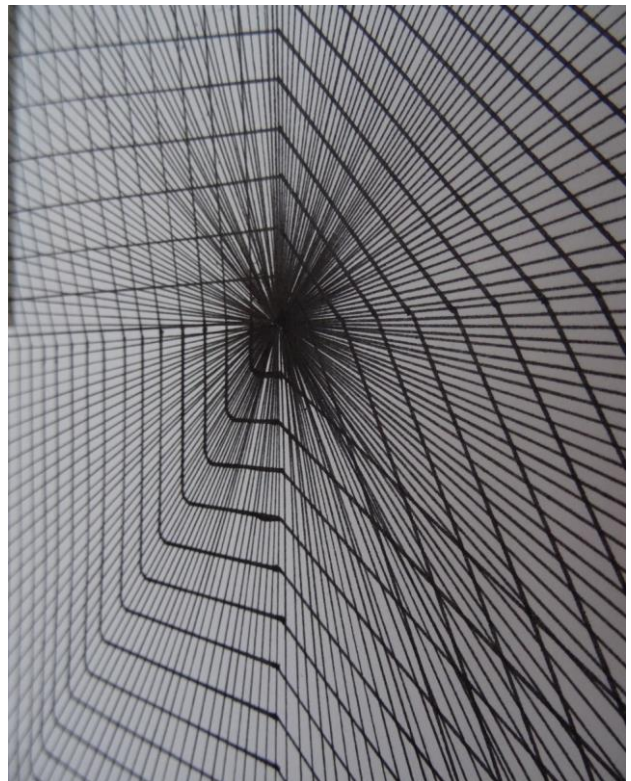
Trouble géométrique, 2017

Assemblage de 7 dessins, 29,7 x 42 cm.
Stylos-feutres à pointe fine noire sur papier canson blanc.





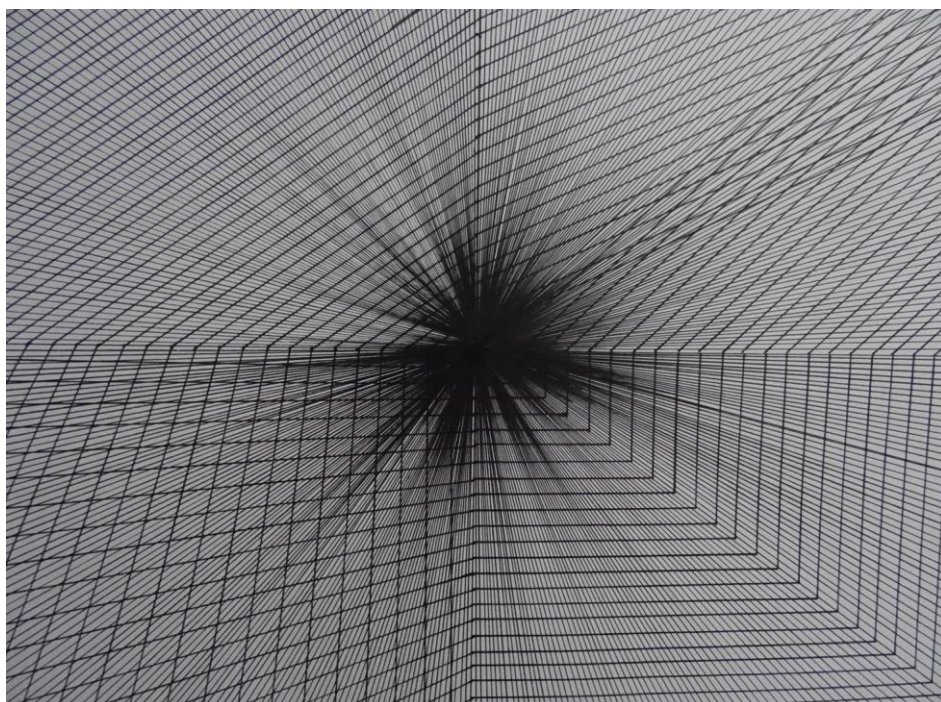
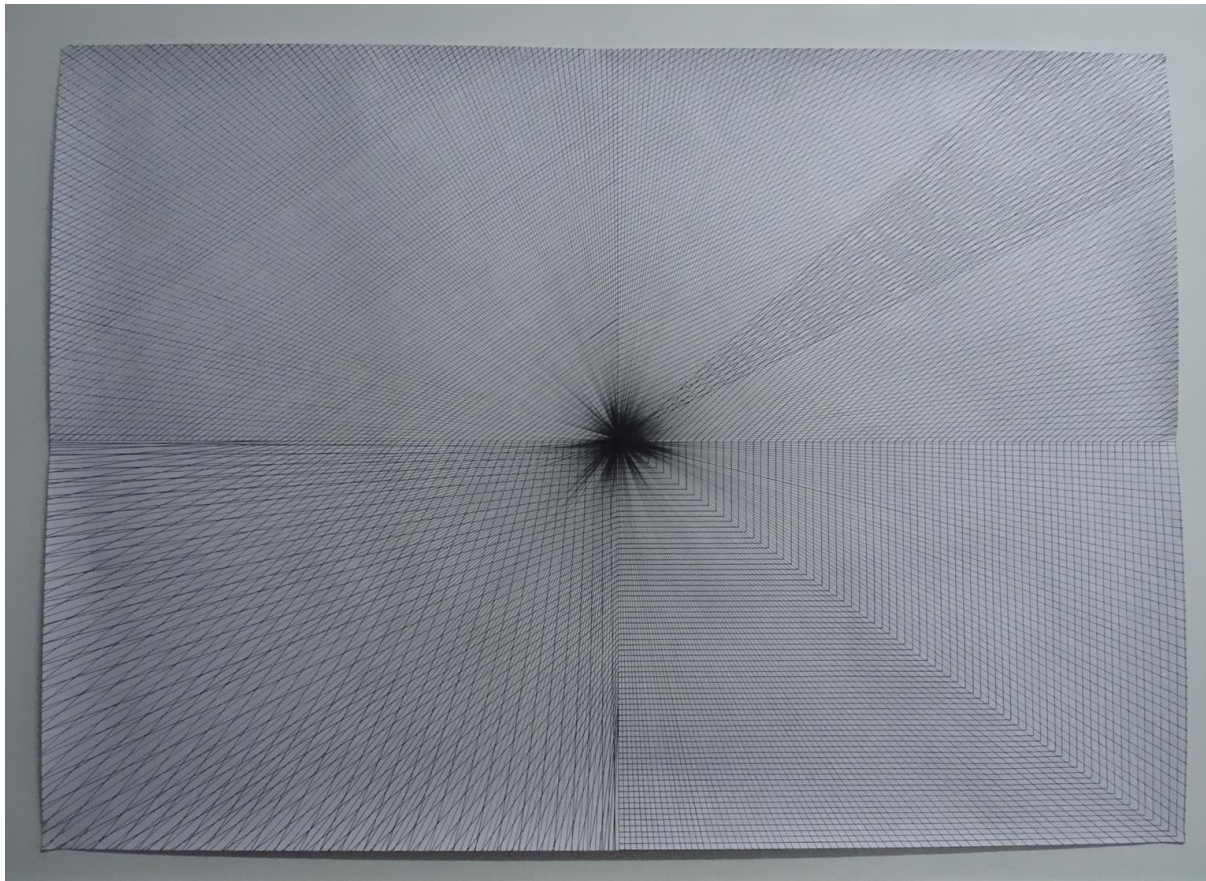
(Détails)



Vertige, 2017

Stylos-feutres à pointe fine noire sur papier blanc canson, 75 x 106 cm.

Dans la continuation de *Trouble géométrique*.

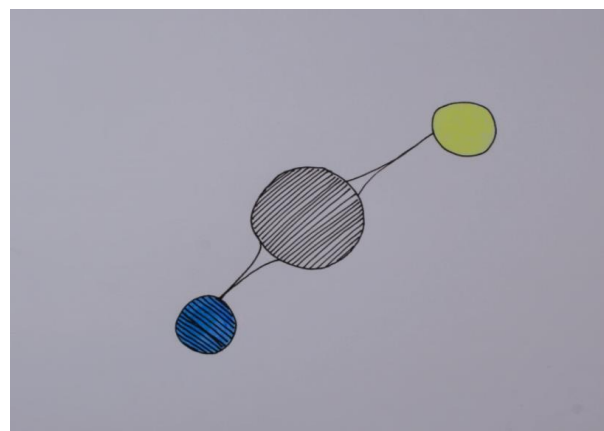
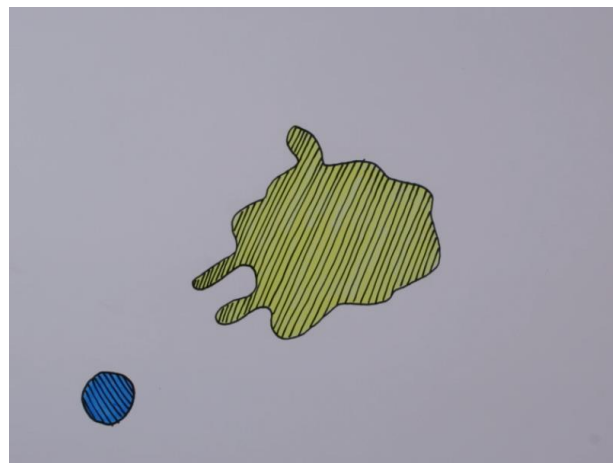
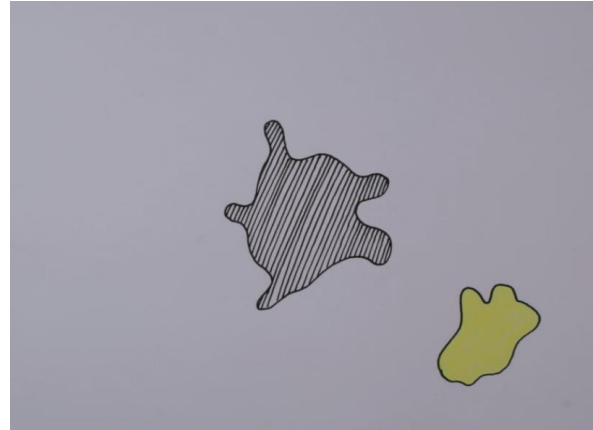
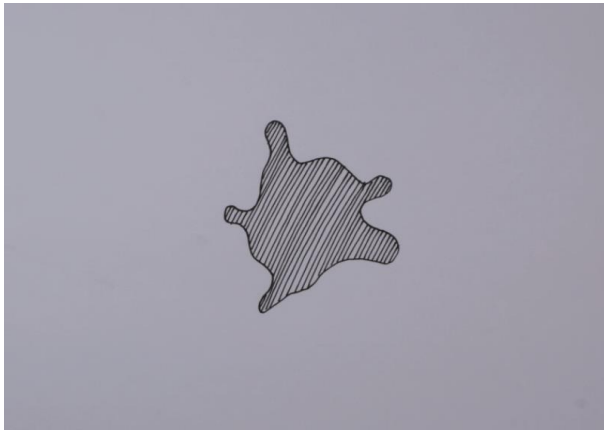


(Détail)

Moving Shapes, 2018

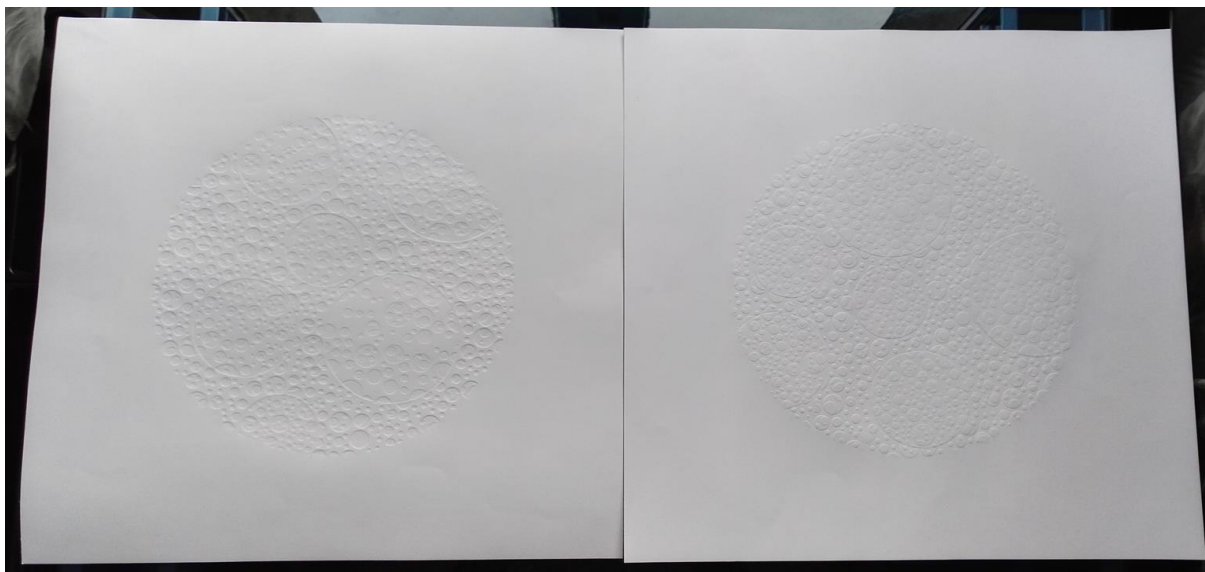
Film d'animation, 24 secondes.
Dessins sur feuilles de papier.

Un film d'animation qui teste l'abstraction de formes en mouvement dans une boucle.



Surface contraire, 2018

2 gaufrages papier, 50 x 50 cm.
Gaufrage sur papier épais.



Vue d'ensemble



(Détails)



Méthode écrite sur feuille, 5 feuilles 29,7 x 21 cm et 1 feuille de méthode 12 x 21 cm.

Handwritten notes on Feuille 1, including a circled '1' and various numbers and symbols.

Handwritten notes on Feuille 2, including a circled '1' and various numbers and symbols.

Feuille 1

Feuille 2

Handwritten notes on Feuille 3, including a circled '1' and various numbers and symbols.

Handwritten notes on Feuille 4, including a circled '1' and various numbers and symbols.

Feuille 3

Feuille 4

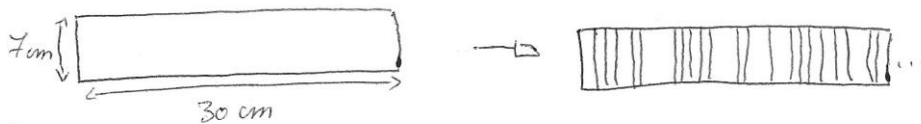
2111121312171118121215131191212121111213161
 411116116131514171121714171316112131101213171
 12151218161812161121319121212131111214112141
 315111711217111812161316111314131111313110111
 41111612111151312171115131213151213171115171
 216121312141191151211121111311113141114161
 2151312142111141219141511141415171513121216131
 8111317113141214121614131212131514111116111111
 219161211111131101412171141215110111191111
 9121914131711217121512111131217121617114171
 131412131215141311011215131211111712111121711
 2112171215181114151215191414151712151111318121
 111314141513121513110114141717111316121516111
 511141413161712131111141511117113111
 81911216131111315121911312111314191171216161
 112191151111111111113121114141121214114141
 319171117113114131121314181319112121317191712151
 3121111313141512151219112161211218121412141111
 2113 - 2131111317113111212151314181421513171131
 41111512131101121219181111131317121319141618121
 7121612161121412112111117151115161121714131111
 313151314151112141713161911417181116112171
 2121711
 211111416112111713110121811111418113171131
 21312110141214118121811
 4131214131211131814151111712141317111011511121
 2191313151121113110113121316161512131817411711
 31112191111514121911213171114121311219121111
 813121611111415121411111313151311161214111
 812191218-2131713141121111612161318121121111
 2151215121216121311011117114111713161617141
 4141121518131611216121717

Feuille 5

Feuille de méthode

- Chaque chiffre équivaut à une ligne verticale ; les chiffres violets, représentent
 multiples réponses aux questions de l'entretien posées par Valentin Duhamel ; les
 roses, les questions de l'entretien ; quant aux bleus, ils représentent la
 ponctuation. La ponctuation a des lignes spécifiques.
- A faire sur des feuilles de 7 x 30 cm, et ainsi de suite :

ex :



- Faire un espace entre les lignes à chaque « / ».
- Faire deux espaces à chaque retour à la ligne.

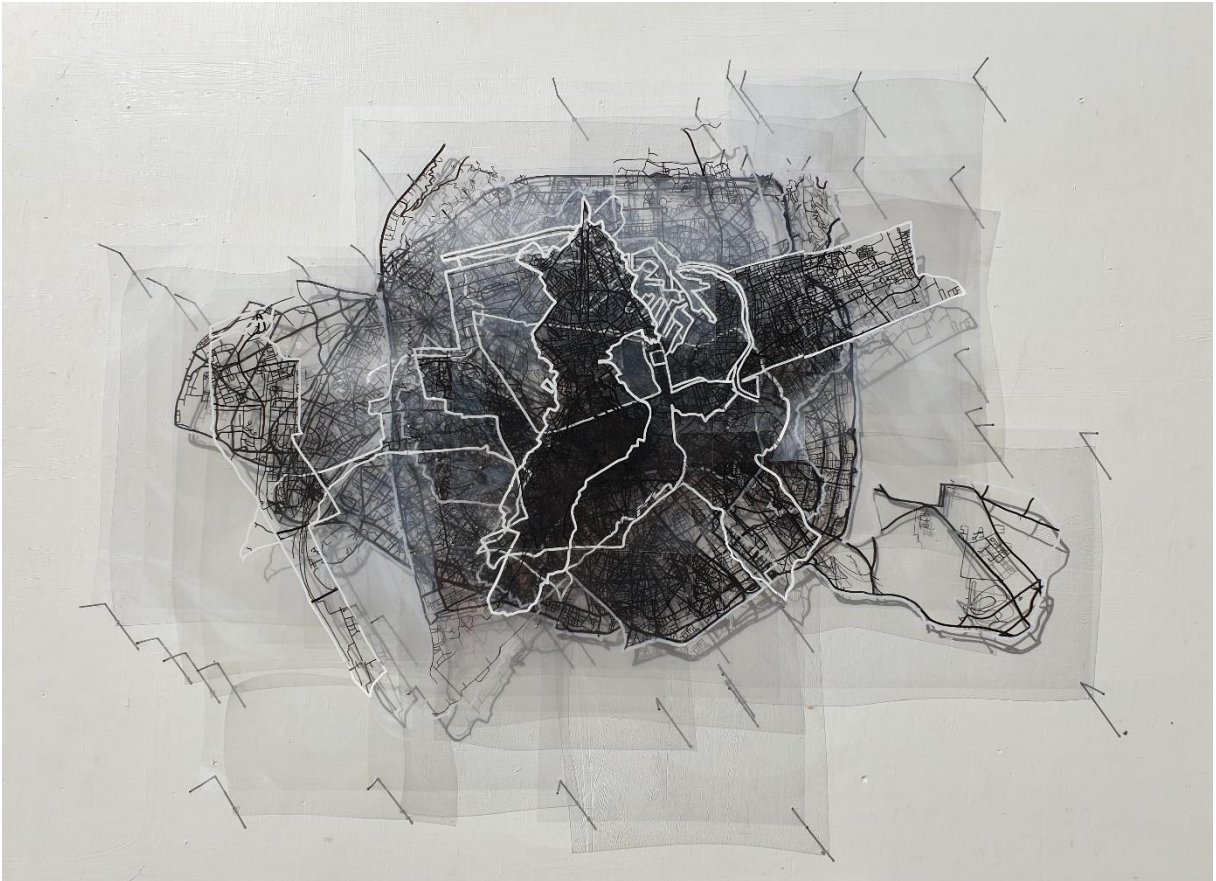
France carnavalesque, 2019-2020

Assemblage de dessins. Étape 1 : Dimension variables. Étape 2 : 60 x 85 cm.
Gouache sur rhodoïd.

Étape 1 Vue d'ensemble



Étape 2 Vue d'ensemble



Détail des superpositions





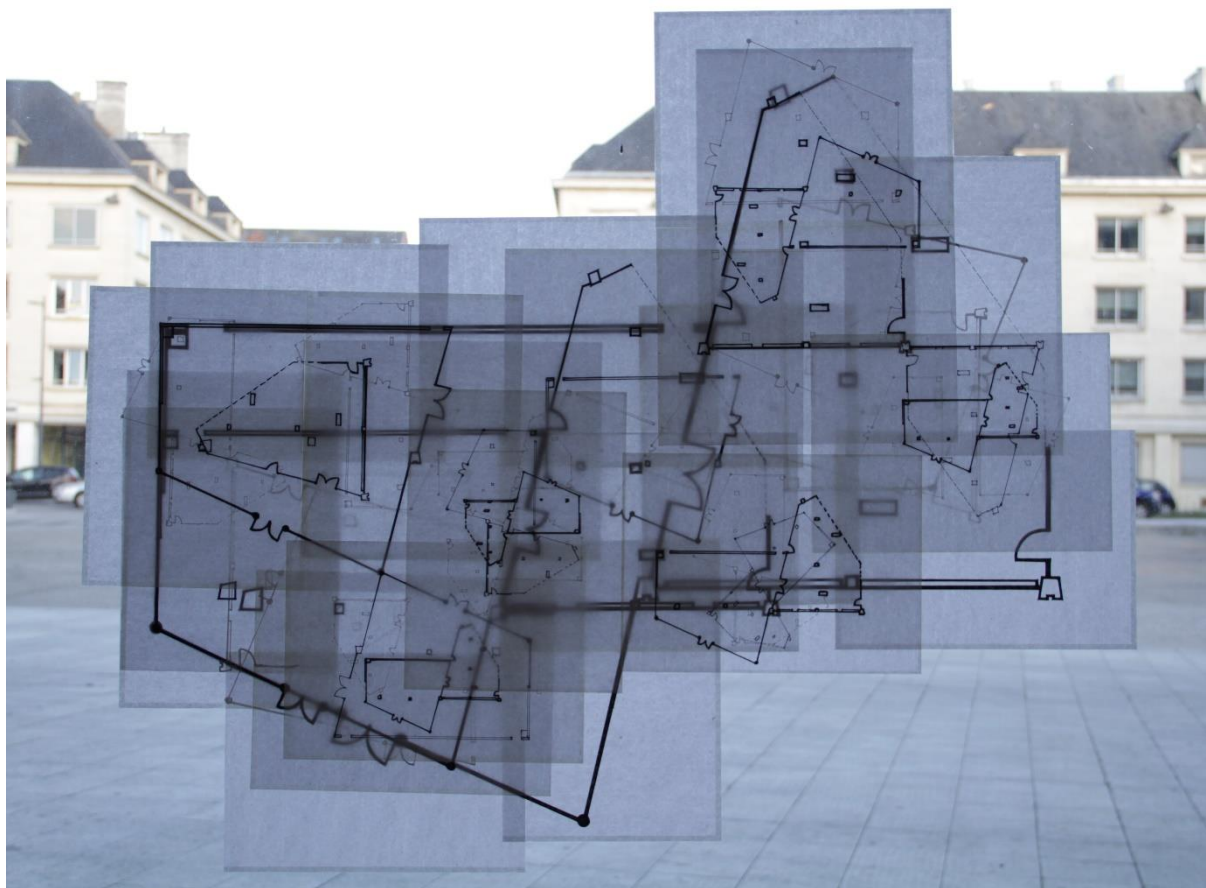
Détails des ombres du dessin sur le mur



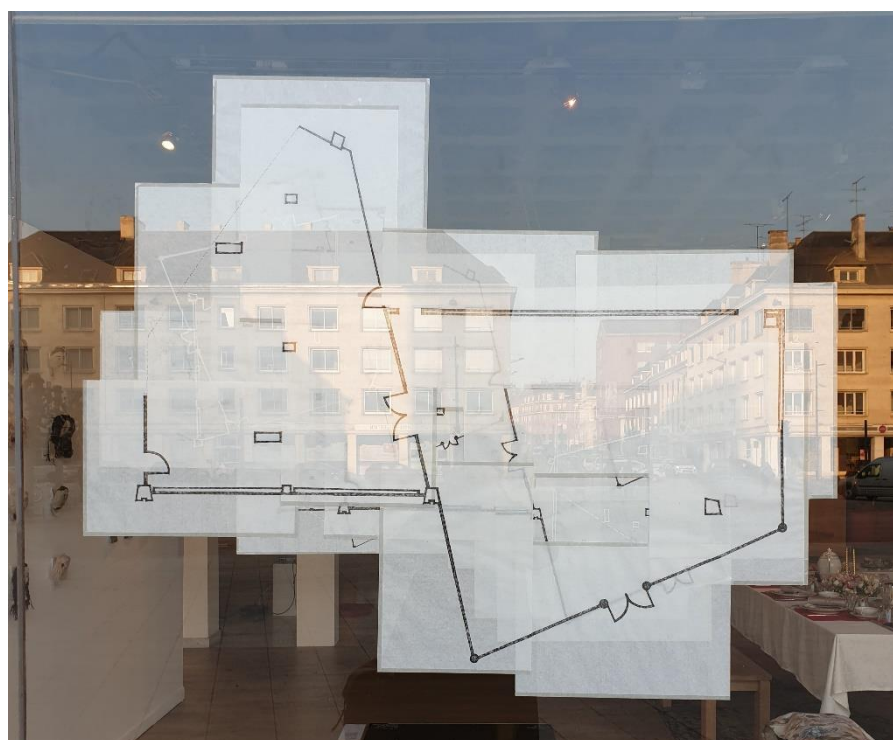
Plan d'accueil, 2019

Assemblage de 22 dessins, 116,1 x 96,6 cm.

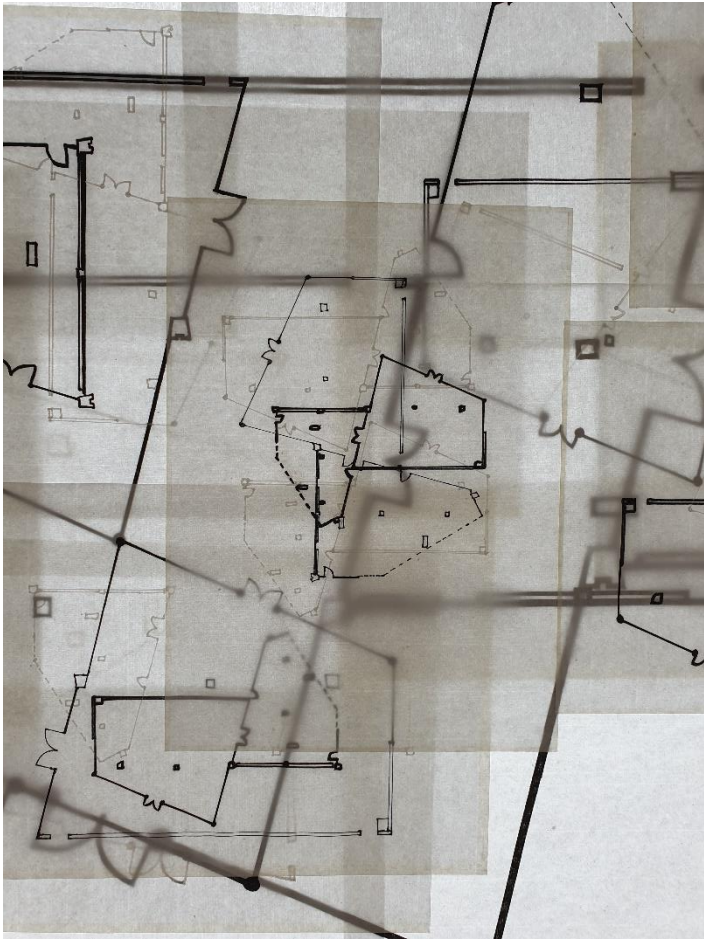
Stylos-feutres à pointe fine noire, encre de chine et gouache blanche sur papiers japonais.



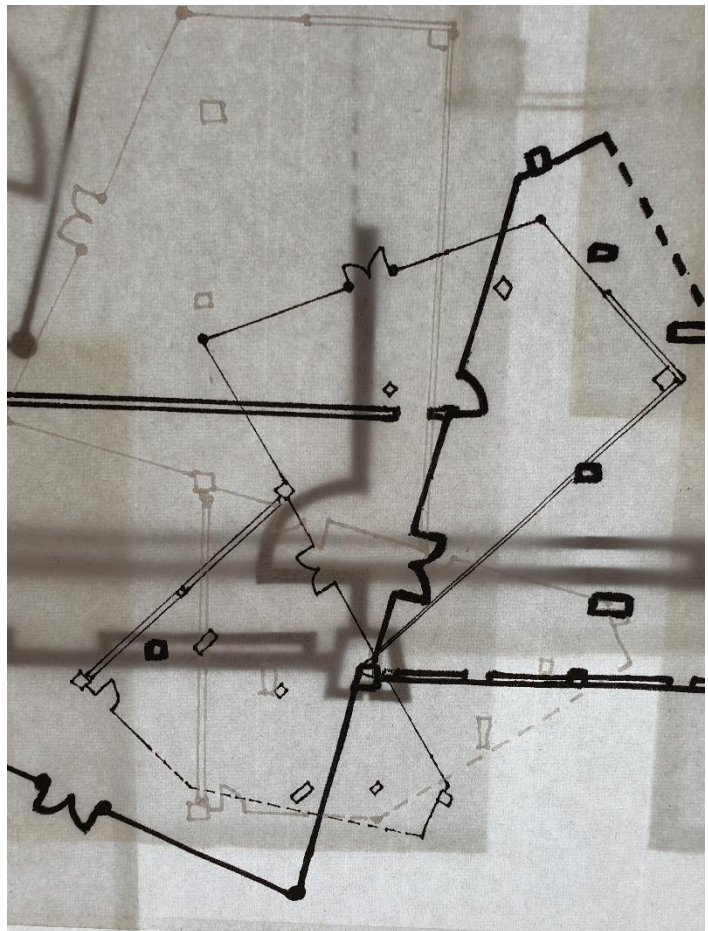
Vue intérieure en situation d'exposition



Vue extérieure



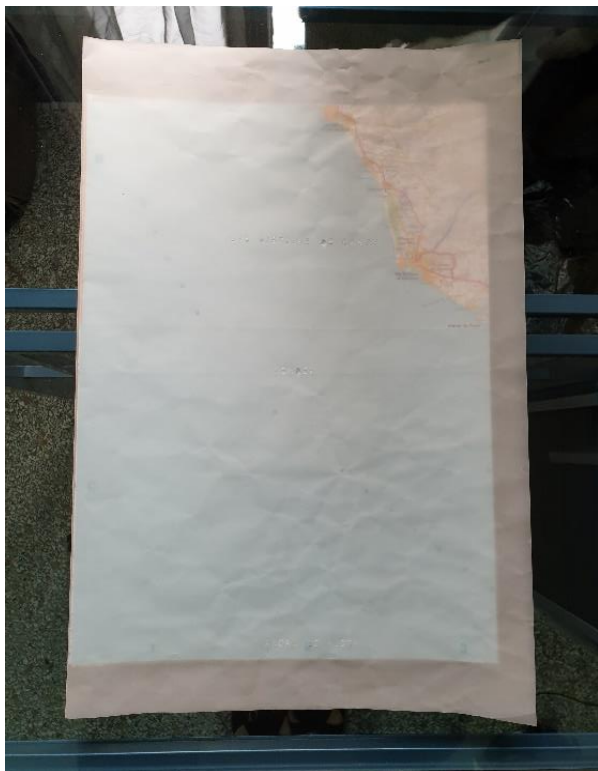
(Détails)



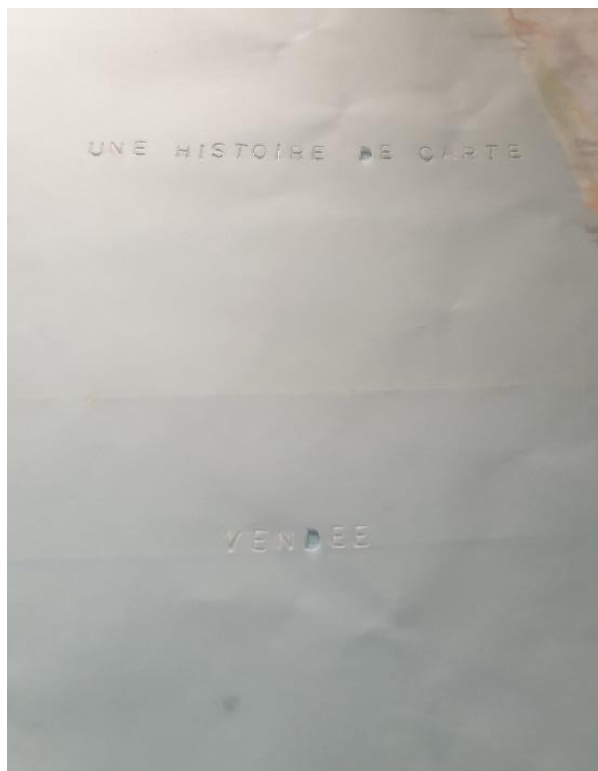
Une histoire de carte : La Vendée, 2019

Porte-documents avec 11 feuilles, 32,4 x 50 cm.

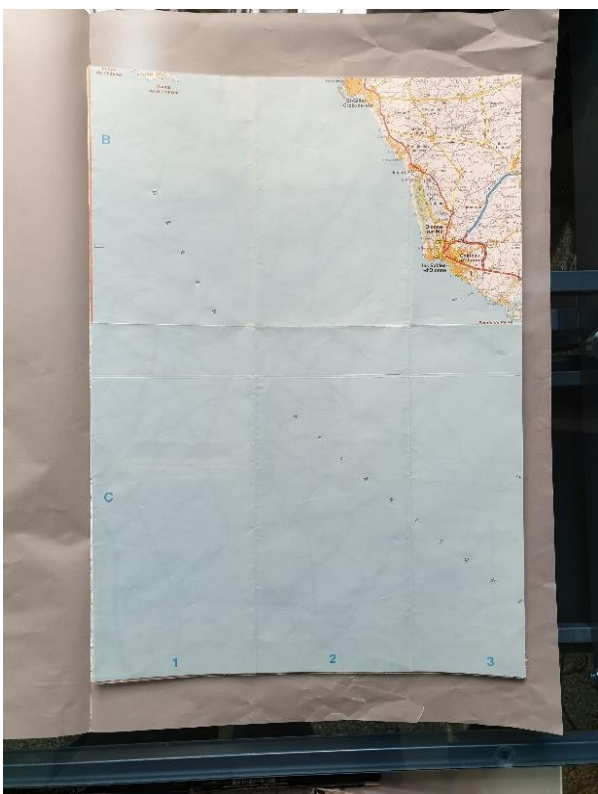
Gouache blanche et noire, lettres frappées, feuilles de papier, calques et rhodoïds.



Couverture



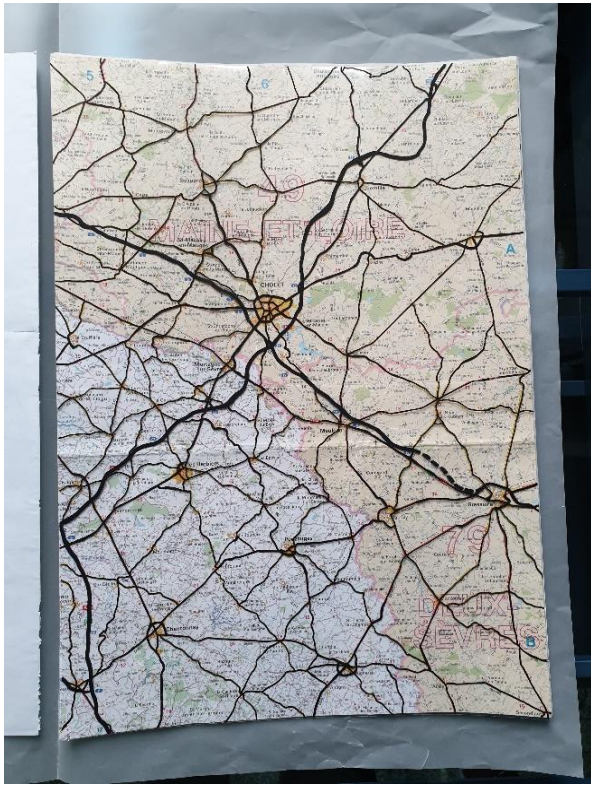
Détail du titre



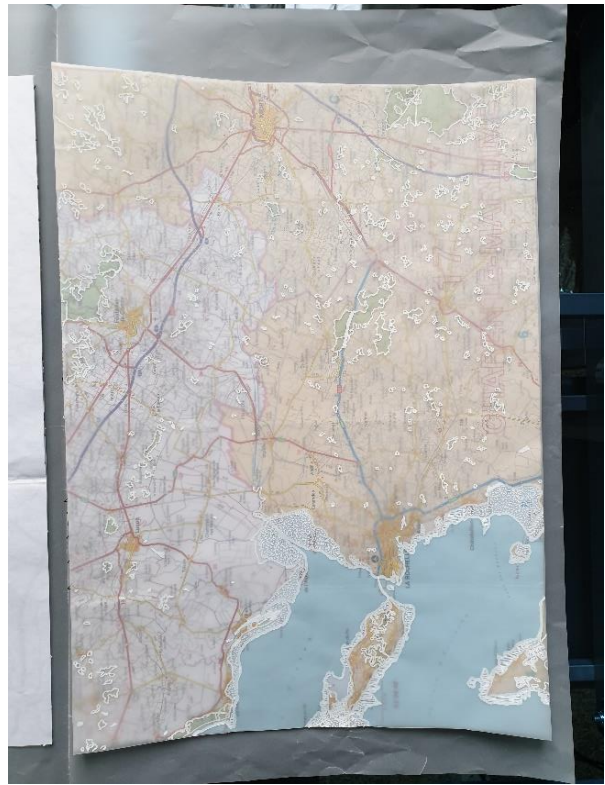
Feuille 1



Détail du relief

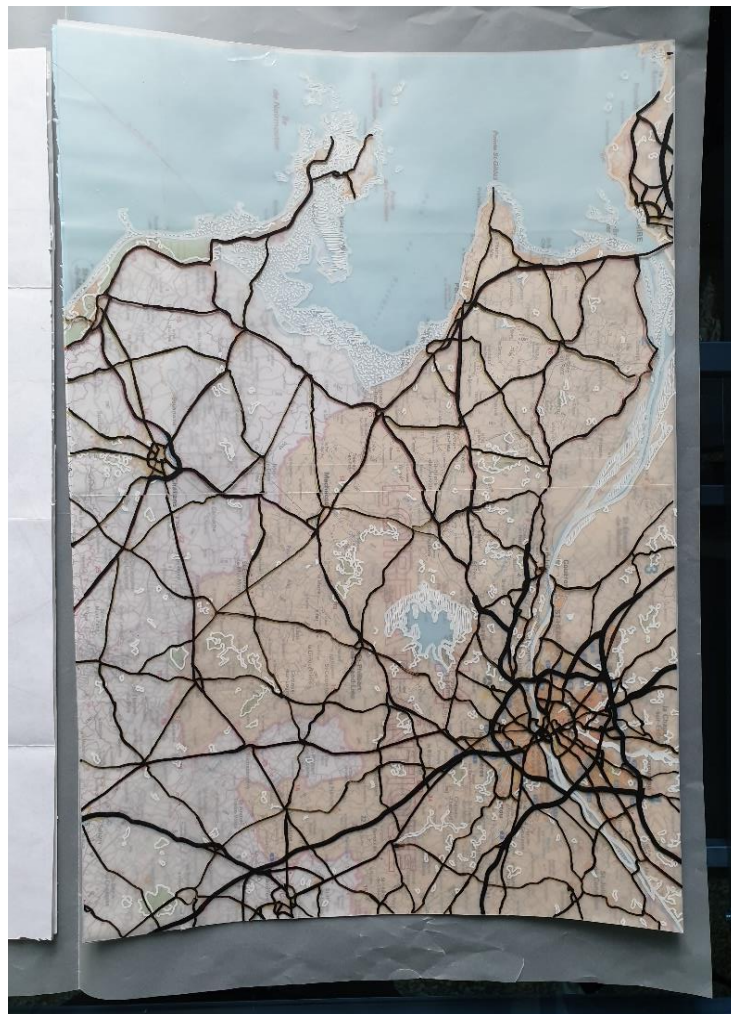


Feuille 2



Feuille 3

Feuille 4



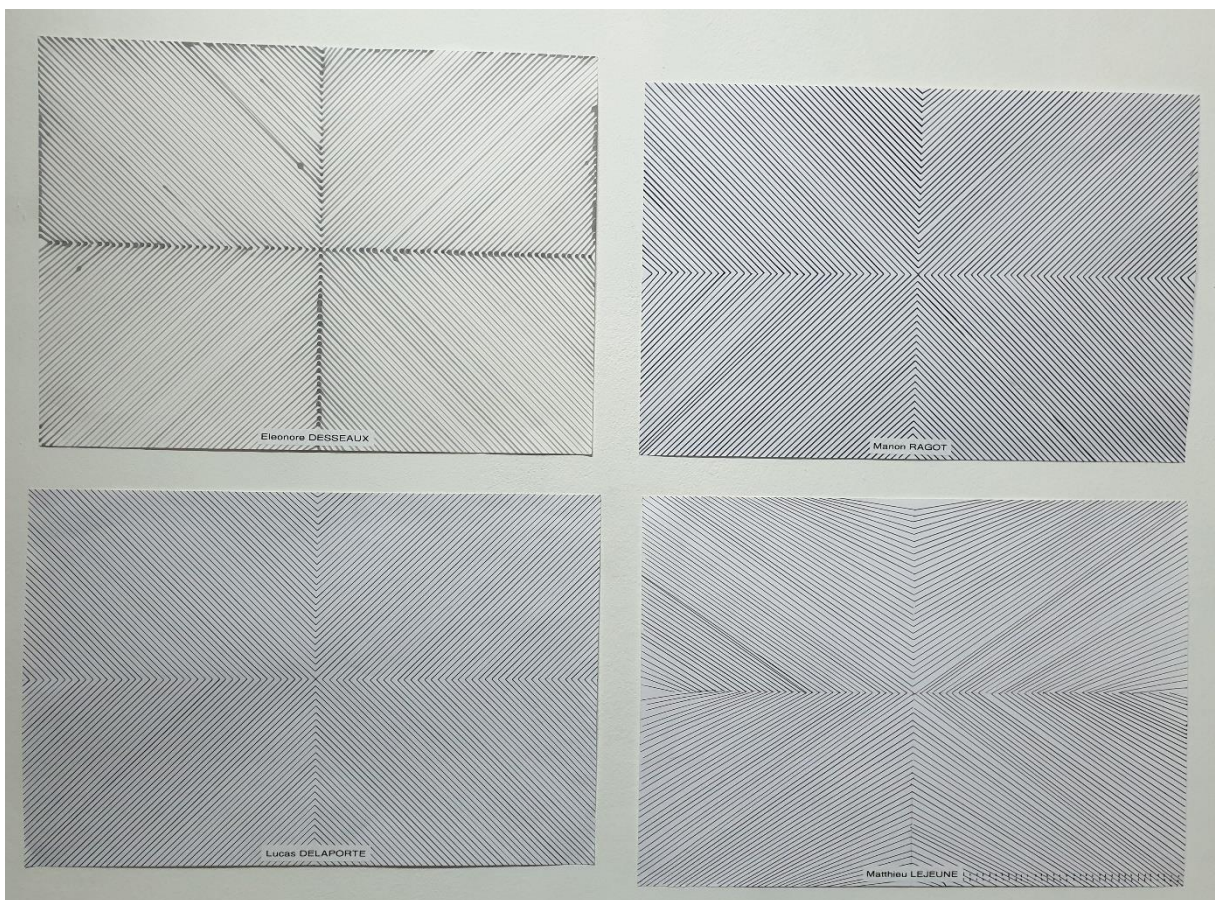
Prémices d'une exécution par autrui, 2019

Regroupement de 7 dessins, 60 x 140 cm.
Divers feutres et papiers.



Vue d'ensemble

(Détail)





(Détail)

Territoires, commencé en 2020

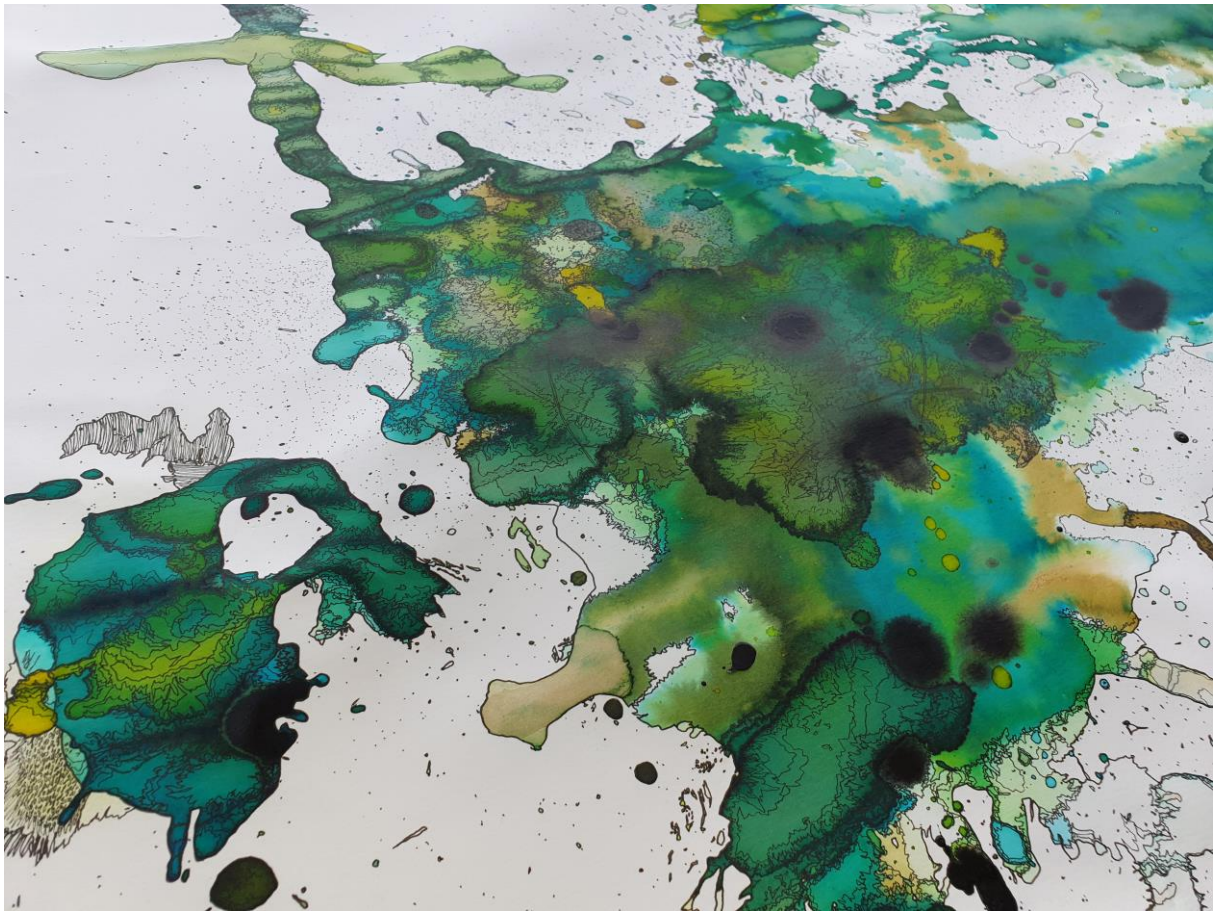
Dessins, deux feuilles de 150 x 200 cm.

Encres aquarellables et stylos-feutres à pointes fines, sur papier aquarelle canson.

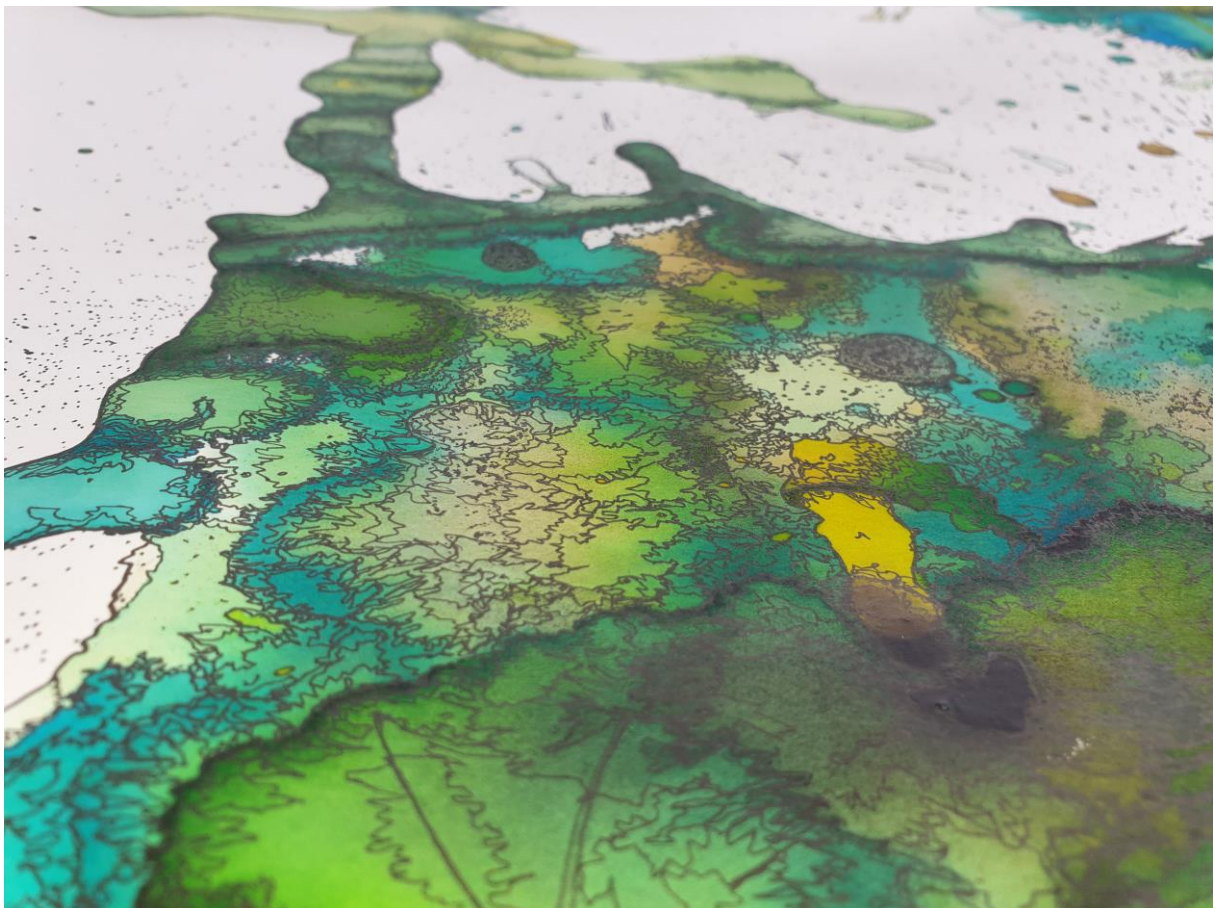


Vue sur les deux dessins en cours



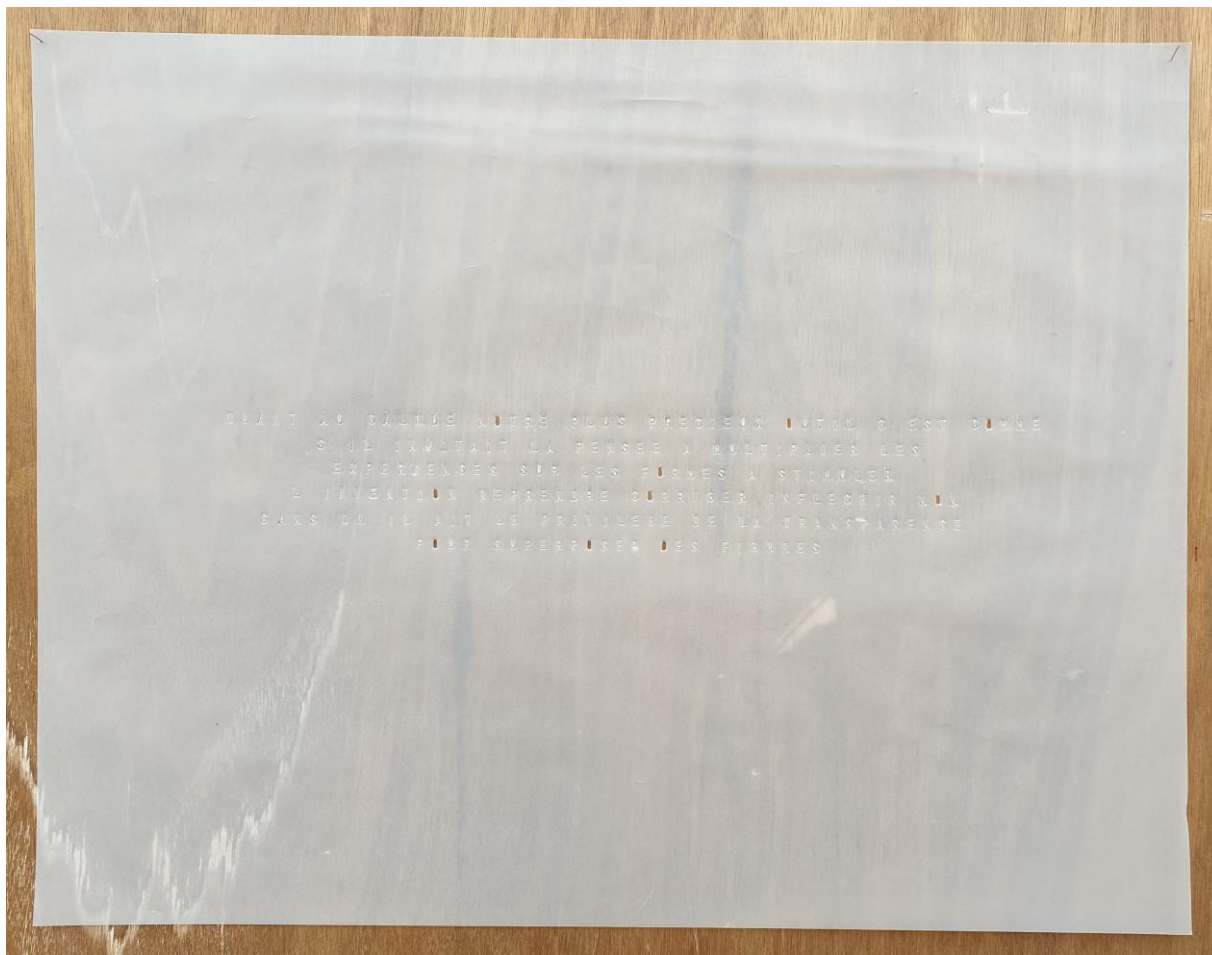


Détails sur le passage au stylo-feutre à pointe fine noire en cours

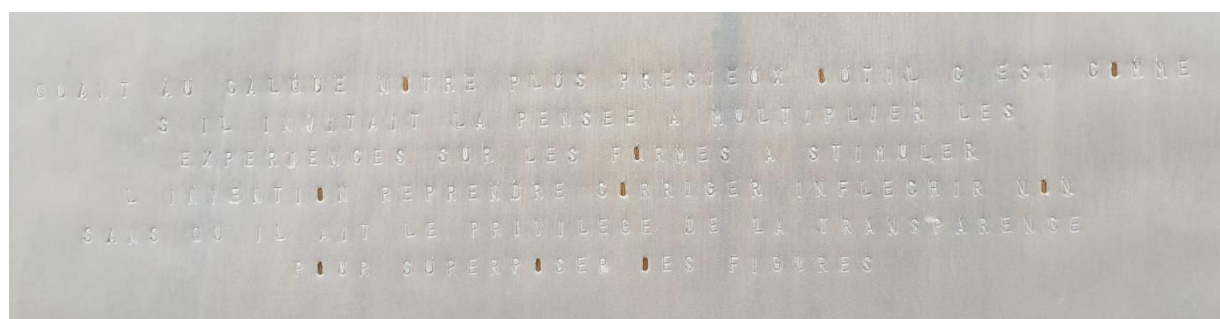


Calque défini, 2020

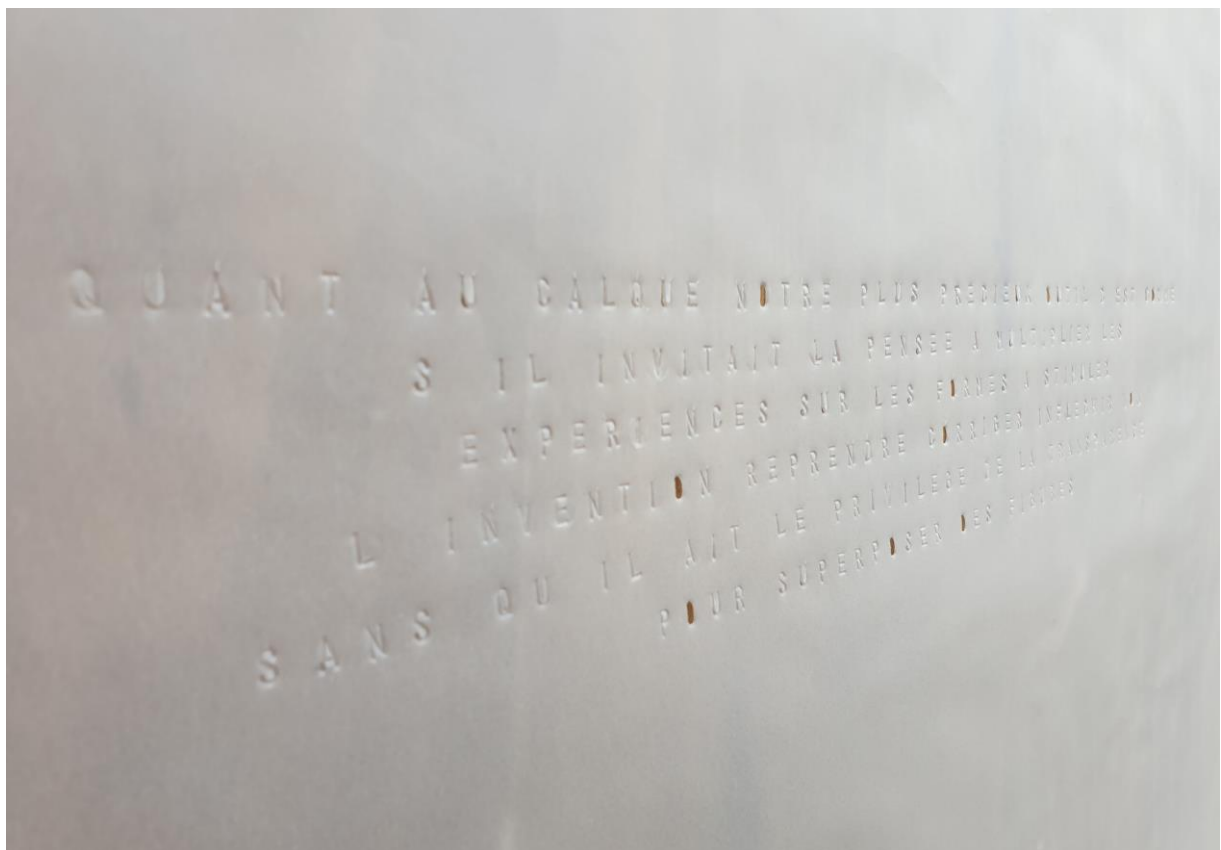
Impression avec lettres à frapper sur calque, 50 x 65 cm.



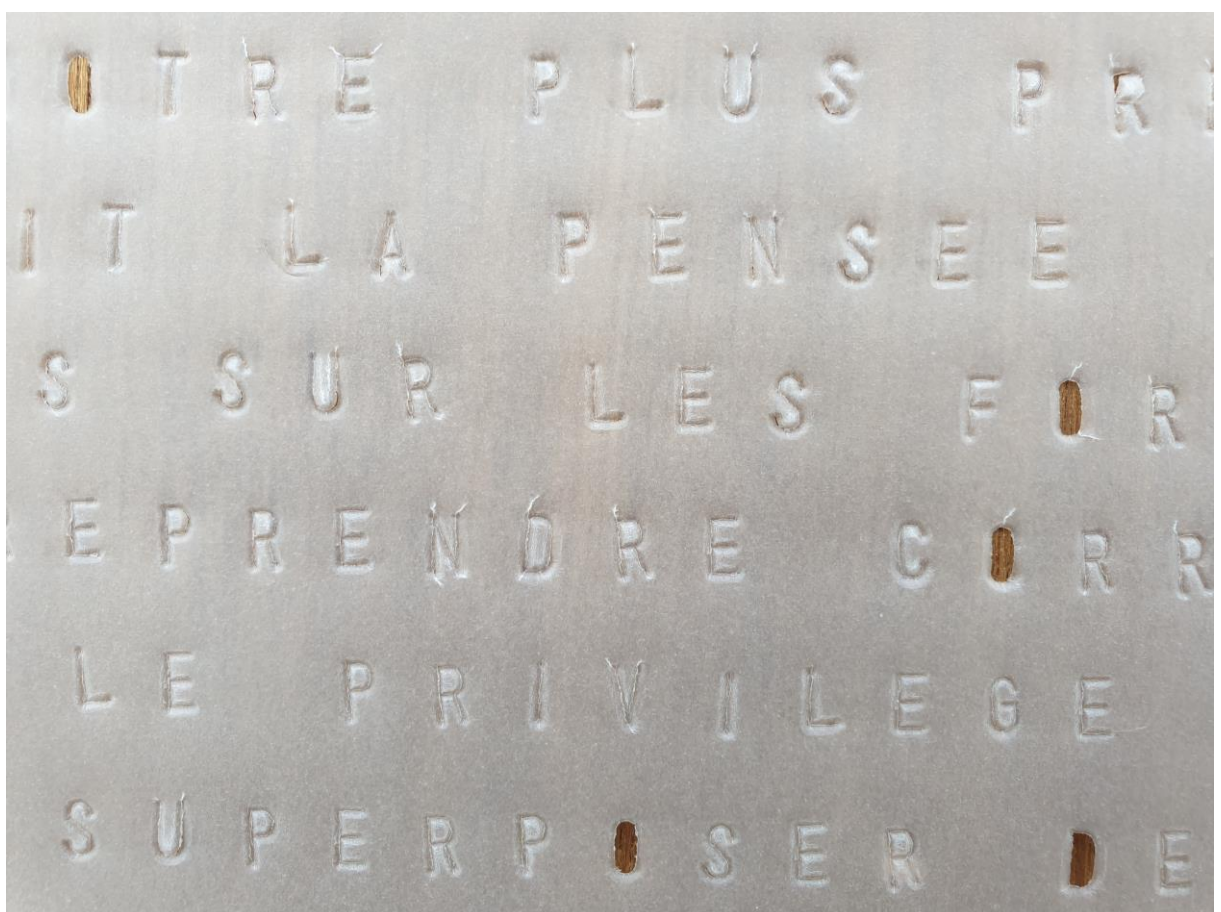
Vue d'ensemble



Zoom sur la phrase



(Détails)



INTRODUCTION

« Les protocoles artistiques : cheminement d'un processus créatif. – Du dessin de la ligne à la cartographie. »

Protocole, dessin, processus créatif, cartographie et exécution : voilà les mots qui peuvent définir les sujets qui seront au centre de cette recherche.

Le protocole artistique est une méthode de création qui consiste à poser un certain nombre de règles pour la réalisation d'une œuvre, c'est en quelques sortes une marche à suivre. Ils ont beaucoup été utilisés avec l'art conceptuel dans les années 60. Joseph Kosuth et Sol LeWitt sont par exemple de grands représentants de cette pratique du protocole, qui s'est étendue par la suite. Les protocoles artistiques ont évolué au fil des années, et ce domaine a été très pratiqué ; parmi les artistes célèbres qui ont utilisé cette méthode, on peut citer François Morellet, les artistes de BMPT (Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier et Niele Toroni) ou encore François Ristori. Cependant, si j'ai choisi ce sujet malgré les nombreuses propositions qui en ont été faites, c'est parce que je pense qu'il y a un sens à le reprendre aujourd'hui. Le temps a passé et avec lui ont évolué nos façons de penser, nos technologies, les processus créatifs ; en somme l'art a changé. Pourtant la notion d'exécution reste selon moi incontournable, car présente dans les protocoles et parfois nécessaire. De ce fait, les protocoles comme processus de création ont également changé, et ce sont ces changements, ces progressions qui vont initier cette recherche.

De plus, dans ma recherche, il ne sera pas seulement question de protocoles artistiques, mais également de leur exécution, et de ce qu'elle entraîne. En effet, un protocole a parfois été à lui seul une œuvre d'art¹, mais c'est aussi une méthode qui permet une multiplicité de création importante² et c'est aussi ce que l'on retient dans la pratique de protocole. Le fait d'exécuter le protocole est comme un moyen d'accentuer le processus créatif, car le protocole est une forme de création en soi, mais ses multiples possibilités de « résultats » avec l'exécution, le sont tout autant. Les artistes qui créent leurs protocoles font le choix de les réaliser ou non ; une autre personne (λ) peut d'ailleurs réaliser le protocole en question à leur place en suivant les directives données³. Ici c'est donc le protocole qui est œuvre et qui crée l'œuvre, c'est à cet aspect que l'on s'intéresse. Cependant, je m'intéresse plutôt à ce qui se passe entre la création du protocole et son résultat. Entre les deux se trouve l'exécution, et l'exécution est particulière, car elle demande souvent des gestes nécessaires ; la question du geste entre alors en jeu.

¹ Cf : *Statements* de Lawrence Weiner (né en 1942).

² Par exemple chez François Ristori (1936-2015).

³ Manière de faire que l'artiste Sol LeWitt (1928-2007) a beaucoup pratiqué.

L'exécution de quelque chose ne vient pas toute seule, selon les situations elle peut apporter de nouveaux éléments. C'est donc au cours de ma recherche que j'aimerais étudier et approfondir cette question de processus créatif et de gestes d'exécution ; et cela à travers le sujet des protocoles dans l'art, de la pratique du dessin, de l'étude du terme de ligne ; plus précisément avec le thème de la cartographie, et de l'écriture.

Les protocoles sont au centre de ma pratique artistique : ils me permettent de créer et d'essayer de trouver de nouveaux moyens de créer et pour cela, tout passe par l'exécution de ces protocoles. En effet, je ne me contente pas de les réaliser, mais je les exécute également tout en les poussant à leur(s) limite(s), pour ensuite réaliser de nouveaux protocoles, qui pousseraient la limite encore plus loin et ainsi de suite.

Quant au dessin, il est le centre névralgique de tout cela et, combiné avec les protocoles et leurs exécutions, j'expérimente les surfaces sur lesquelles les protocoles peuvent s'appliquer, tout en interrogeant le processus créatif du protocole et de l'exécution. En biais du dessin, j'utilise la ligne au sens propre (littéral) comme outil de création et de recherche dans ma pratique artistique, mais je l'envisage également comme objet de réflexion.

Cette question de processus créatif au travers de protocoles artistiques dans ma recherche m'a conduite à croiser la notion de cartographie. La cartographie regorge de possibilités tant plastiques que théoriques. De plus, elle possède des enjeux et des objectifs similaires à ceux que nous pouvons avoir dans l'art et dans la création artistique, et également en dessin. C'est notamment sur cet axe que je vais construire ma recherche autour de la cartographie dans l'art.

Je pense que faire usage de protocole dans l'art a encore un sens, entre autres pour son exécution. L'exécution est aussi importante qu'un protocole, notamment en tant que processus de création, car c'est au cours de l'exécution que le processus créatif prend forme. Mon travail de dessin linéaire cumulé à mes utilisations de protocoles m'ont naturellement amenée dans mon cheminement de pensée à la cartographie qui est un domaine qui m'intéressait au départ. Ainsi, c'est au travers de ce domaine que je vais tenter d'étudier la question du processus créatif par le biais de protocoles artistiques, car finalement la cartographie en art regroupe tous les éléments précédemment énoncés. En ce sens, c'est via ces éléments que j'aimerais montrer qu'il est toujours utile d'étudier et d'utiliser les protocoles artistiques comme processus créatif, car ils sont présents dans de nombreux domaines, même si cela se fait parfois moins ressentir. De ce fait, le processus créatif au travers du protocole artistique et son exécution vont s'ouvrir à diverses possibilités, et c'est par le thème de la cartographie dans l'art que cela va être abordé.

Pour tenter d'accomplir ce qui a été exposé précédemment, il me semble nécessaire dans un premier temps de réaliser une première partie qui reviendra sur les débuts de la pratique du protocole dans l'art, pour mieux appréhender cette méthode. Suite à cette étude, nous aborderons une des branches possibles qu'offre la pratique du protocole artistique comme processus créatif. Cette première partie se concentrera donc sur la notion de protocole et introduira l'importance du processus créatif, ainsi que la notion d'exécution.

Pour poursuivre ma recherche, je vais faire un focus sur le dessin et en particulier le dessin linéaire qui est au centre de ma pratique. Cela va me permettre de montrer que celui-ci est aussi au centre de tout processus créatif. Pour cela, je vais également étudier le terme de ligne, ce qui permettra de mieux cerner ce terme que j'utilise comme objet. À partir de cette partie, je vais me concentrer finalement sur un type de « ligne » en particulier, ce qui permettra d'introduire le thème de la cartographie, car la ligne est un élément essentiel dans la représentation de cartes qui découlera naturellement du type de ligne spécifique abordé.

Pour finir, la dernière partie portera sur le thème de la cartographie dans l'art, entre la cartographie géographique ; j'étudierai son lien avec le dessin, la ligne, le protocole artistique ainsi que le processus créatif. Pour ce faire, il me semble important de revenir sur les fondements de la cartographie, ainsi que sa présence et son utilisation dans l'art, pour mieux en comprendre les enjeux et pourquoi ils sont en un sens similaires à ceux que l'on a en art.

Pour appuyer et soutenir mes propos durant cette recherche, en plus des diverses références, j'utiliserais également mes expérimentations plastiques qui serviront d'articulations entre ma pratique artistique et ma recherche.

I/ LE(S) PROTOCOLE(S) : UN PROCESSUS CRÉATIF

A/ Le(s) protocole(s).

Le protocole est une forme d'idée. C'est l'idée de ce qu'on veut faire, qui est sous forme écrite et qui n'a donc pas de forme tant qu'on ne l'exécute pas. C'est pour cela que le protocole est considéré comme œuvre d'art ; sans lui, l'œuvre ne se fait pas. Le protocole est idée, il est concept. En ce sens, l'art conceptuel et le protocole dans l'art vont de pair et sont complémentaires. Finalement, toute création possède un protocole, ou du moins une forme de protocole. Car le protocole est une forme d'idée que l'on a, mais qui est écrite et utilisée comme règle stricte pour la création d'une œuvre au lieu d'être seulement pensée et directement mise en pratique.

Les œuvres protocoles et protocolaires peuvent se présenter sous plusieurs formes. La forme la plus commune est celle de l'écriture. C'est la forme que prend l'œuvre quand elle ne se compose que du protocole, quand celui-ci est œuvre. Mais l'œuvre créée grâce au protocole, le résultat donc, peut également être œuvre. Dans ce cas on est plutôt face à une œuvre protocolaire, une œuvre utilisant et suivant un protocole. L'œuvre issue du protocole peut alors prendre plusieurs formes : présentée aux côtés du protocole lui-même, présentée seule comme résultat de l'exécution du protocole, ou encore comme performance où l'on suit l'exécution d'un protocole (etc).

Avant de parler plus en détail du protocole et de son arrivée dans le domaine de l'art, je pense qu'il est intéressant de s'attarder sur le mot lui-même. Car, à mon sens, celui-ci permet de mieux appréhender ce qu'est un protocole. Etymologiquement, le terme vient du latin *protocollum*, lui-même issu du grec ancien *πρωτόκολλον*, (*prôtókollon*) signifiant « premier collage ». Composé de *πρῶτος*, (*prôtos*) signifiant « premier » et de *κόλλα* (*kólla*) signifiant initialement « gomme », mais qui peut être compris comme « colle », le mot désigne au départ les feuilles d'une charte, document officiel qui désigne donc un ensemble de règles établies. Ce sens de « premier collage », je le comprends comme première feuille et donc comme une sorte de modèle pour celles qui peuvent suivre ; cela convient et définit parfaitement l'utilisation du protocole dans l'art. Car finalement le protocole est LA première feuille, celle qui va définir les règles que l'on suivra pour les autres. Certes, en art, le protocole est généralement un texte expliquant les règles qui doivent être respectées puis l'exécution prend souvent une forme complètement différente (dessin, installation, sculpture, performance, ...), mais cela reste ce « premier collage » que donne l'étymologie du terme protocole.

C'est à partir des années 60 que l'on commence à voir apparaître dans l'art des protocoles. Des protocoles qui deviennent un nouveau processus de création. Cette apparition coïncide avec l'arrivée du mouvement de l'art conceptuel. L'art conceptuel vient de la volonté des artistes de libérer l'art de ses formes, qu'ils jugeaient arbitraires, ainsi que de leurs significations et des sentiments de l'homme devant une œuvre. L'art conceptuel a pour but de se libérer de toute contrainte en mettant en avant l'idée d'une œuvre et non sa forme. C'est donc le concept qui devient œuvre. L'essence de l'œuvre doit primer sur sa forme. Sa forme finale n'a alors que peu d'importance finalement face à son concept ; l'idée prime et l'art se libère.

C'est l'artiste français Marcel Duchamp (1887-1955) qui a donné l'impulsion à cette volonté de libérer l'art de ses propres formes. En effet, avec ses ready-mades⁴, Duchamp a jeté un pavé dans la mare des questions sur l'art ; avec ses objets qu'il a placés au rang d'œuvres d'art par son bon vouloir d'artiste, il a entièrement remis en question la notion d'art et d'œuvre d'art de l'époque : qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? Que peut-on qualifier d'art (ou non) ? Une œuvre d'art peut-elle être multiple ? Voici quelques-unes des problématiques posées par Duchamps. Il a créé une véritable césure dans le champ des arts qui a inspiré et influencé bon nombre d'artistes, mais également de mouvements artistiques ; l'art conceptuel est l'un d'eux.

L'utilisation du protocole permet d'amplifier l'idée, de la pousser à son maximum. Elle permet de se surpasser, de surpasser ses idées. Au vu de tout ce qu'il s'est passé dans l'histoire de l'art contemporain, on peut dire que l'utilisation de protocoles dans l'art permet de doper la création. Cela a également amené une nouvelle forme d'art où l'idée et le concept priment sur tout. Le protocole dans l'art a également amené l'idée d'un art accessible à tous puisque le protocole pouvait être réalisé par autrui, l'essentiel étant de suivre les règles. C'est une façon de faire et une vision des choses que l'on retrouve chez plusieurs artistes de l'art conceptuel, notamment chez l'un des plus grands représentants de cette pratique : l'artiste américain Sol LeWitt. Dans les lignes qui vont suivre, je vais m'attarder longuement sur cet artiste et sur l'une de ses œuvres en particulier, qui pour moi illustre parfaitement ce qui a été dit précédemment, afin de mieux comprendre l'histoire du protocole.

Sol LeWitt est né à Hartford (Connecticut) en 1928 et est décédé en 2007 à New York (États-Unis). Il a fait ses études artistiques à New York, et a notamment été graphiste dans des

⁴ Les ready-mades sont des objets généralement manufacturés placés au rang d'œuvres d'art par l'artiste français Marcel Duchamp (1887-1955). Les premiers ont été réalisés en 1913 et 1915 *Roue de bicyclette* (1913) et *Porte-bouteilles* (1914). Le plus célèbre étant *Fontaine* (1917), un urinoir. Ce concept a fait la célébrité et la renommée de l'artiste.

cabinets d'architecture avant d'être artiste, ce qui peut certainement expliquer la rigueur dans son travail.

Il devient l'un des acteurs principaux de l'Art minimal, aussi appelé Minimalisme (mouvement artistique américain né en 1965, qui naît en réaction à la vitalité et à la figuration dominante du moment et qui consiste en une démarche visuelle et mentale sur des formes simples et non figuratives). Cependant, il est difficile de le « classer » dans un mouvement car son art est en grande partie également conceptuel.

Sol LeWitt a beaucoup utilisé la ligne, et a notamment posé ses propres éléments fondamentaux du dessin avec quatre directions de bases de la ligne : la ligne horizontale, la ligne verticale, la diagonale de droite à gauche, et la diagonale de gauche à droite. Il a utilisé ces fondamentaux de manière très récurrente dans les protocoles qu'il s'imposait, ainsi que dans ses œuvres. Tout comme la ligne et diverses combinaisons de figures géométriques génériques (de référence) comme le triangle, le cercle, le carré ou les polygones, qu'il utilisait généralement sous forme de série et de « *structure modulaire qui assure la scansion régulière de l'espace plan*⁵ ». Il voulait ainsi déterminer s'il était possible de produire quelque chose de signifiant et d'intéressant à partir d'une idée simple qui possède de multiples combinaisons en opposition à sa simplicité apparente. Car pour lui c'était bien l'idée qui primait et une bonne idée, une idée qui réussit ne rime pas avec complexité, comme il l'écrivit dans son article « *Paragraphs on Conceptual Art*⁶ » paru dans *Artforum* en 1967 : « *Dans l'art conceptuel, l'idée ou le concept est l'aspect le plus important de l'œuvre. [...] Il n'est pas nécessaire que les idées soient complexes. La plupart des idées qui ont du succès sont ridiculement simples.*⁷ ». Pour cela, il utilisa beaucoup le cube dans sa pratique artistique. Cette figure géométrique générique et simple répondait en effet à ses volontés. Je trouve attrayante cette idée simple qui permettrait de multiples combinaisons, qui finalement se réaliserait et serait prouvée uniquement grâce à une exécution précise et stricte de ladite idée.

Dès 1968, l'artiste conçoit les *Wall Drawings* qu'il fait exécuter par des assistants sur des murs ou des panneaux muraux mobiles, dans des lieux différents. Le fait que cela soit réalisé par des assistants remet en question la notion de subjectivité de l'artiste dans son œuvre. Les *Wall Drawings* peuvent tenir dans le temps mais sont souvent éphémères. Pourtant ce

⁵ Sol LeWitt - *L'image de la pensée (The image of thought)*, Château de Villeneuve, Vence, Art Moderne et Contemporain fondation Émile Hugues, du 5 juillet au 13 octobre 2002 (Catalogue d'exposition)

⁶ LEWITT, Sol, « Paragraphs on Conceptual Art » (pp. 79-83), *Artforum*, vol.5 n°10, Juin 1967.

⁷ *Ibid.*

questionnement suit sa pensée de l'époque, car en 1967 Sol LeWitt pose les fondements de l'art conceptuel (tout se passe d'un point de vue cérébral, ce sont des œuvres dépersonnalisées), avec son article « *Paragraphs on Conceptual Art*⁸ ». En effet, pour lui la « *création est d'abord une affaire de pensée, de concept de départ, dont la réalisation peut être confiée à un ou plusieurs exécutants aussi habiles qu'anonymes*⁹ ». La primauté va donc à l'idée, au concept de départ. Par ce mode de pensée, il condamne le geste, le sujet, et la figuration. C'est une manière de libérer l'art de ses anciennes formes.



Figure 1 : Sol LEWITT, *Isometric Figure Drawings*, 1983. Graphite et encre de chine sur papier, 35,5 x 35,5 cm, Amiens, Frac Picardie (des mondes dessinés), n° inv 85-003 à 85-010. (En situation d'exposition).

Au début des années 80 Sol LeWitt fait apparaître, dans son registre artistique, de nouvelles figures géométriques plus complexes : les figures isométriques. Les *Isometric Figure Drawing*¹⁰ (1983, fig. 1) présentent huit manières différentes de dessiner un volume dans un cube. Chaque cube, dont les arêtes sont tracées au graphite, abrite un polyèdre (une figure isométrique) tracé à l'encre de chine. La figure ressort donc beaucoup plus que le cube et notre attention se focalise dessus. De plus, ces polyèdres sont tous présentés sous des formes compactes que le cube envelopperait.

Chaque cube est dessiné avec une perspective cavalière, et a donc la même base. Mais ils se différencient les uns des autres par leurs volumes incorporés (à l'intérieur) qui, eux, sont tous différents. Chaque polyèdre touche forcément une arête du cube ainsi qu'une face. Cependant, les polyèdres changent à chaque fois, par leurs nombres de faces, leurs volumes, et leurs formes. L'artiste nous propose ainsi diverses manières de remplir un même cube de figures

⁸ LEWITT, Sol, « Paragraphs on Conceptual Art », *op. cit.* p. 30.

⁹ Sol LeWitt - *L'image de la pensée (The image of thought)*, Catalogue d'exposition, *op. cit.* p. 30.

¹⁰ Sol LEWITT, *Isometric Figure Drawings*, 1983. Graphite et encre de chine sur papier, 35,5 x 35,5 cm, Amiens, Frac Picardie (des mondes dessinés), n° inv 85-003 à 85-010.

géométriques complexes (les figures isométriques). La série comporte huit éléments, mais aurait pu être plus longue, le concept permettant la longévité de l'idée dans la création. De plus, le concept ici est comme un protocole, qui ordonne la multiplicité de créations, par son but, qui est de générer à chaque fois des formes différentes à l'intérieur d'un cube en perspective cavalière. Ici, même s'il a lui-même exécuté son concept, l'exécution reste primordiale, car sans l'exécution du concept, l'artiste n'aurait pas pu vérifier la possibilité de son idée et la faisabilité du concept.

Les perceptions sont tout de même perturbées dans cette œuvre. En effet, les figures isométriques n'ont pas de point de fuite, on n'est donc pas devant une illusion de profondeur due à la perspective mais due en réalité à un dessin bidimensionnel et à un concept tridimensionnel. Le but est de déjouer la planéité du papier :

« Les figures isométriques – le cube et ses variations, le parallélogramme, la pyramide, etc. - sont un défi apparent à la planéité affirmée car à la limite de l'illusionnisme. Or, ainsi qu'il l'exprime lui-même, Sol LeWitt ne fait que « passer de la forme plane à la forme tridimensionnelle aplanie »¹¹ ».

Pour changer cette perception, LeWitt utilise un système de trame sur ses polyèdres. Il utilise les éléments fondamentaux du dessin qu'il a lui-même posés (entre autres les directions de base d'une ligne) et qu'il superpose sous forme de hachures.

Cela lui donne quatre trames (que l'on distingue bien sur la fig. 2) ; ces hachures superposées amènent également diverses nuances de gris et donc diverses sources de lumière. Ces trames ne tiennent pas compte de la

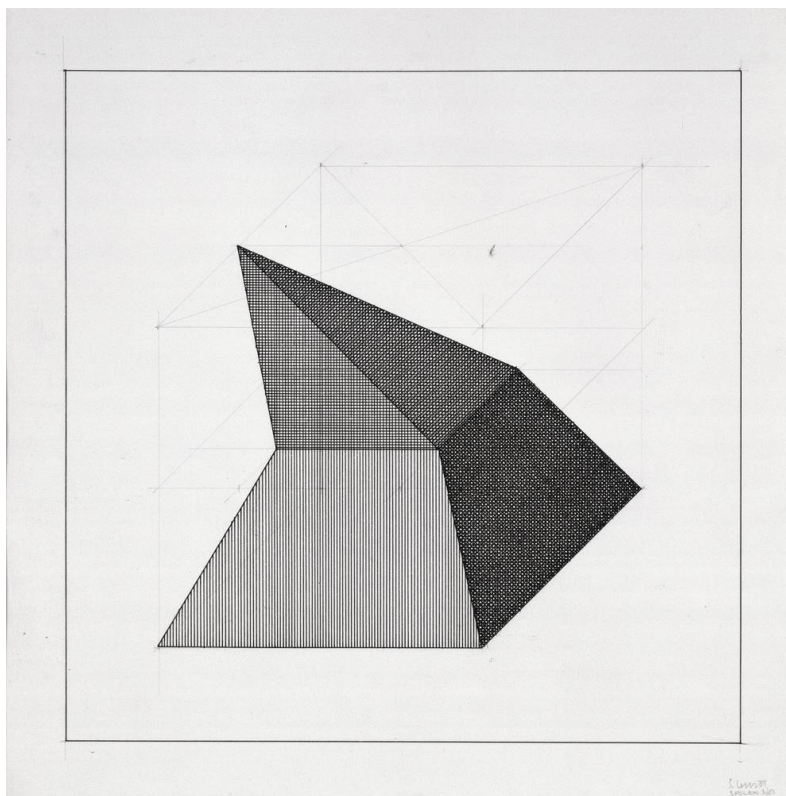


Figure 2 : Sol LEWITT, *Isometric Figure Drawings*, 1983 (Figure 8). Graphite et encre de chine sur papier, 35,5 x 35,5 cm, Amiens, Frac Picardie (des mondes dessinés), n°inv 85-003 à 85-010.

¹¹Sol LeWitt - *L'image de la pensée (The image of thought)*, Catalogue d'exposition, *op. cit.* p. 30.

perspective cavalière du cube mais amènent l'idée qu'à chaque fois une face des polyèdres nous fait face (avec la trame la plus éclaircie). Ces quatre trames nous donnent donc quatre tonalités de nuances grâce à l'encre de chine : la première trame et la plus éclaircie est avec les hachures verticales ; la deuxième trame qui apparaît un peu plus foncée est avec les hachures horizontales superposées à celles verticales ; la troisième trame encore un peu plus foncée est avec les hachures en diagonale de droite à gauche, superposées aux deux précédentes ; et enfin la quatrième trame, et la plus foncée, est avec les hachures en diagonale de gauche à droite superposées aux trois précédentes.

Dans cette œuvre, Sol LeWitt conçoit une construction conceptuelle qui, par un jeu d'oppositions entre le vide/le plein, le volume/le plan et le graphite/l'encre de chine, nous montre l'espace d'un cube, rempli de figures isométriques à chaque fois différentes en volume, qui déjoue la planéité de la feuille de papier.

Ici, les figures exécutées prouvent le fonctionnement du concept de l'artiste. En ce sens, leur exécution était primordiale. Mais en plus, chacune d'elle est aussi une création à part entière. La volonté de l'artiste de créer différentes combinaisons de créations au travers d'une seule et même idée est donc également un pari réussi. Mais outre cela, dans l'exécution de ses concepts, on peut voir un vrai travail de l'artiste, car ces cubes ont été réalisés à la main avec leurs petits défauts dus au travail manuel. On peut voir un travail de longue haleine dans ces exécutions. L'artiste n'a pas choisi la facilité d'exécution mais une exécution longue et minutieuse. Une vraie gestuelle se crée au travers de la répétition de son concept. On la retrouve dans la construction de ces formes géométriques mais aussi dans ces hachures qui sont plus que récurrentes dans son travail. Pour moi, c'est tout cela réuni qui attire ma curiosité : cet ensemble que forment le protocole/concept et l'exécution/gestuelle. Sol LeWitt est un artiste qui m'a certainement influencée dans ma pratique et qui m'inspire beaucoup. C'est pourquoi j'utilise son travail comme appui pour mes propos et pour ma recherche.

Pour Sol LeWitt, l'idée était au centre de tout ; l'idée primait sur toute création conceptuelle et le rendu final n'avait que peu d'importance. Il l'a répété à de multiples reprises dans son article fondamental, « *Paragraphs on Conceptual Art*¹² » (1967) comme nous l'avons vu précédemment, et comme ceci peut nous le confirmer une nouvelle fois : « *L'apparence de l'œuvre d'art n'est pas très importante. Elle doit ressembler à quelque chose si elle a une forme physique. Quelle que soit sa forme finale, elle doit commencer par une idée.*¹³ ». Malgré cela, si l'idée avait pour but d'être rendue physique, l'artiste attachait une importance au processus

¹² LEWITT, Sol, « Paragraphs on Conceptual Art », *op. cit.* p. 30.

¹³ *Ibid.*

d'exécution dans ces moindres détails sans pour autant s'intéresser au rendu visuel final. Alors, si l'idée était rendue physique, le résultat final devenait une forme d'illustration de l'idée. Une illustration qui pouvait, si elle était répétée, produire de multiples variations. Cependant, pour l'artiste, dans cette situation il n'était pas important que le spectateur comprenne le concept de l'idée comme il le précise lui-même : « *Il importe peu que le spectateur comprenne les concepts de l'artiste en voyant l'art.*¹⁴ », car une fois l'idée et le concept rendus physiques, l'artiste perd tout contrôle sur la perception et donc l'appréhension que le spectateur en aura. Sol LeWitt a d'ailleurs souvent rendu physiques ses idées et concepts par l'intermédiaire d'exécuteurs anonymes, comme nous l'avons vu précédemment. Même si ce n'est pas la volonté qui a animé ses gestes, pour moi c'est une façon de rendre l'art accessible à tous, en tout cas dans une forme de pratique. Car finalement, pour exécuter les idées et concepts des artistes il suffit de suivre minutieusement les protocoles donnés par ceux-ci, ce qui donne lieu à la réalisation d'une œuvre. L'œuvre étant principalement l'idée, même si celle-ci peut elle aussi donner lieu à une œuvre physique.

En 1968, un an après la première publication du texte fondamental de LeWitt, un autre grand artiste de l'art conceptuel vient rédiger une déclaration d'intention qui vient dans un sens s'opposer, mais aussi compléter les propos de Sol LeWitt. Cet artiste, c'est Lawrence Weiner, artiste américain né en 1942. En effet Lawrence Weiner, rédige ceci dans sa déclaration d'intention :

« 1. L'artiste peut construire le travail. 2. Le travail peut être fabriqué (sous-entendu par une personne autre que l'artiste). 3. Le travail peut ne pas être réalisé. Chaque proposition étant égale et en accord avec l'intention de l'artiste, le choix d'une des conditions de présentation relève du récepteur à l'occasion de la réception. »

Les propositions 1 et 2 rejoignent et complètent ce qu'a écrit Sol LeWitt, cependant la proposition 3 vient nuancer les propos de Sol LeWitt, car dans la pratique de Lawrence Weiner l'œuvre n'a pas besoin d'être réalisée : l'énoncer suffit. Finalement, présenter uniquement l'idée ou le protocole revient à exposer l'œuvre et ne nécessite donc pas de réalisation. C'est d'ailleurs ce que fait Lawrence Weiner et c'est essentiel dans sa pratique artistique. C'est un tournant décisif pour l'artiste, car la même année, en 1968, l'artiste présente *Statements* (1968) dans une galerie, c'est un livre dans lequel se trouve une compilation d'énoncés qui proposent des œuvres à réaliser mentalement. Des œuvres qui n'ont donc pas pour but d'être réalisées physiquement, mais qui sont présentes, qui existent par leurs seules énonciations dans le livre.

¹⁴ LEWITT, Sol, « Paragraphs on Conceptual Art », *op. cit.* p. 30.

Par la suite à partir des années 1970, Lawrence Weiner va concentrer son travail artistique sur ce détail de création, il réalisera beaucoup d'installations murales avec des mots et des énoncés peints sur les murs dans un jeu de typographies et de ponctuations. Les *Statements* (1968) sont symboliques du travail de Lawrence Weiner et s'opposent au travail et aux propositions de Sol LeWitt qui faisait le plus souvent réaliser ses idées et concepts par autrui. Cependant, par la suite, en 1969, Sol LeWitt publie un nouveau texte, « *Sentences on Conceptual Art*¹⁵ » qui paraît pour la première fois dans le magazine new-yorkais *0-9*, puis une seconde fois dans le magazine anglais *Art-Language* la même année. Ce texte est composé de 35 phrases sur l'art conceptuel écrites par Sol LeWitt, et dans ces 35 phrases, la 10^{ème} affirme que « *Les idées peuvent être des œuvres d'art ; elles se trouvent dans une chaîne de développement qui peut éventuellement trouver une forme quelconque. Il n'est pas nécessaire que toutes les idées soient rendues physiques.*¹⁶ ». Cette 10^{ème} phrase du texte, rédigée 1 an après les *Statements* (1968) et la déclaration d'intentions de Lawrence Weiner, vient rejoindre les propos de Weiner, sans pour autant que cela se ressente dans le travail artistique de Sol LeWitt car les idées continuent d'être exécutées par d'autres. En ce sens, l'idée qu'une œuvre n'a pas besoin d'être réalisée physiquement, mais juste énoncée et peut-être réalisé mentalement, souligne selon moi l'idée d'un art accessible à tous dans une forme de pratique.

L'idée d'un art accessible à tous et faisable par tous grâce à un protocole pouvant être réalisé par autrui, un protocole dont il suffit de suivre les règles, est une idée que j'ai voulu mettre à l'épreuve mais en insistant sur l'exécution, qui, selon moi a toute son importance. Dans ma réflexion, l'exécution est aussi importante que le protocole qui l'a fait naître. Un protocole possédant une part hasardeuse et une exécution essentielle faite par autrui, voilà ce qui compose mon projet *Prémices d'une exécution par autrui*¹⁷ (2019).

Pour cette création, j'ai voulu expérimenter l'exécution par autrui. Pour cela, j'ai rédigé un protocole en 3 étapes (voir Annexe 5), qui donne des règles à suivre très strictes et permettant d'arriver à un résultat précis. Cependant, j'ai laissé aux exécuteurs la possibilité de faire deux choix : le choix du feutre ou du stylo à utiliser d'une part et le choix de la feuille d'autre part (seul son format était imposé), choix qui peuvent paraître anodins mais qui sont très importants. En effet, outre le rendu visuel qui pourrait ne pas être uniforme, ces deux choix peuvent être soit à l'avantage du protocole, soit à son désavantage. Si vous choisissez un papier classique avec un stylo quelconque, il n'y aura pas de problème. En revanche, si votre choix se porte vers

¹⁵ LEWITT, Sol, « Sentences on Conceptual Art », *Art-Language*, vol.1 n°1, Mai 1969.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Détails dans le dossier de travaux artistiques pp. 19-20.

un papier très fin, épais ou friable, votre second choix fera la réussite ou l'échec du protocole et donc de l'exécution. Un feutre sur un papier trop fin pourrait ainsi le trouser, tandis qu'un papier épais absorbe la matière différemment selon les feutres. Les deux choix sont donc très importants. Quant à l'exécution, elle témoigne de ces choix car on peut voir les petits accidents qui en découlent, notre travail, manuel, humain, étant finalement imparfait.



Figure 3 : Enora LE NIGEN, *Prémices d'une exécution par autrui*, 2019. Regroupement de 7 dessins, 60 x 140 cm.

Ici on retrouve l'ensemble des exécutions des personnes qui ont accepté de participer. Elles sont au nombre de 7 (voir fig. 3). L'ensemble forme les prémices d'un projet plus ambitieux nécessitant plus de participations et qui traitera plus en profondeur la question de l'exécution et du résultat. Ces prémices permettent ici d'identifier certains éléments. On peut d'ores et déjà remarquer que, malgré la possibilité de faire ce qu'ils voulaient sur deux positions, les exécutants ont préféré se cantonner sans risque à quelque chose de classique : feuille blanche avec stylos noirs. Seules deux propositions se distinguent, chacune ayant pris un risque, mais sur un seul des deux choix possibles. La proposition d'Éléonore Desseaux a varié sur le choix du stylo/feutre : elle a opté pour un feutre gris qui laisse des traces de certaines étapes de l'exécution. Son papier quant à lui est blanc comme pour les autres. Ensuite, celle d'Alice Lozay se démarque par le choix de la feuille et donc du papier qui se trouve être un papier kraft, qui est un papier de couleur particulier, mais le choix de son feutre s'étant porté sur un noir et assez fin, on ne voit guère de traces accidentelles.

Laisser deux choix aux exécutants était une façon pour moi d'introduire une forme de liberté dans mes protocoles et ainsi m'empêcher de tout contrôler. C'était la garantie de ne pas contrôler l'intégralité du rendu final et de l'exécution. Cependant, même avec cette liberté, la plupart des propositions se sont trouvées être presque identiques, à l'exception de l'épaisseur du trait, due à l'appui et au feutre utilisé. Mais l'exécution a tout de même permis ici d'évaluer et de prouver la faisabilité de l'exécution. Je pense que ces prémices sont une réussite car,

finalement, toutes les créations ont la forme escomptée, c'est-à-dire conformes aux directives énoncées lors de l'écriture du protocole.

Avec ce qui a été vu et dit précédemment, on a maintenant un aperçu de ce qu'a été l'arrivée du protocole dans l'art dans les années 60, des questions qu'il a posées et de ce qu'il a provoqué. Avec les œuvres de Sol LeWitt et de Lawrence Weiner comme exemple, on a pu constater qu'il y avait une véritable volonté de changer les choses en art à cette époque, et que ce nouveau processus de création avait suscité des enjeux qui ont permis de faire quelque chose de nouveau et d'enrichissant. Mais qu'en est-il aujourd'hui ?

B/ Un processus créatif intemporel.

Nous sommes actuellement en 2020. Cela fait plus de 50 ans que la pratique du protocole dans l'art est installée. À ses débuts, elle a créé un véritable engouement et cette pratique a été poussée dans de nombreuses directions. Elle a été intensément travaillée et étudiée pendant de nombreuses années, que ce soit par les artistes, les critiques, ou les théoriciens. On pourrait donc penser qu'aujourd'hui, après tout ce temps, cela s'est un peu essoufflé. Cependant, ce n'est pas le cas : comme toute chose, cette pratique a évolué au fil du temps et a pris différentes formes. En s'inspirant de ce qui a déjà pu être fait, en essayant de pousser plus loin le protocole, ou d'innover et de réfléchir sur des questions qui n'ont pas encore de réponse, comme nous le verrons un peu plus tard. Aujourd'hui encore, bon nombre d'artistes utilisent le protocole comme processus de création. C'est un processus de création qui s'intègre maintenant à diverses pratiques. Par exemple, la pratique et la mise en avant du protocole en lui-même, ou encore intégrer à quelque chose qui nécessite une forme de protocole comme l'écriture ; la danse, sous forme de chorégraphie ; les chants et musiques, sous forme de partitions, etc. Mais cela ne pose pas les mêmes questions qu'au début de cette pratique et que cela n'y répond pas de la même manière non plus.

Prenons rapidement l'exemple de l'artiste français François Morellet (1936-2016). C'est un artiste peintre et sculpteur, mais aussi un écrivain original, comme on peut le vérifier à travers ses divers écrits d'artiste tels que *Mais comment taire mes commentaires*¹⁸ (2011). Il fait partie des artistes les plus connus de l'abstraction géométrique et est entre autres considéré comme

¹⁸ MORELLET, François. *Mais comment taire mes commentaires*, (Préface de Henry-Claude Cousseau). Paris : Beaux-Arts de Paris les éditions, 2011 (3^e édition, revue et augmentée). [319 p. (Collection Écrits d'artistes)]

l'un de ses acteurs majeurs. Il est également considéré comme l'un des principaux protagonistes de l'art cinétique. Sa pratique artistique, dont les symboles sont ce qu'il appelle les systèmes, est une forme de protocole qui va interagir avec des éléments environnants. Il les a travaillés, modifiés, améliorés et réinventés durant de nombreuses années. Ses systèmes sont symboliques de sa pratique artistique et de son œuvre. Comme en témoignent les nombreuses expositions et rétrospectives sur celle-ci dans les années 2000 dans toute l'Europe, mais aussi au Brésil, son œuvre ne s'est pas essoufflée : ces systèmes lui ont permis de se renouveler sans cesse. Son exposition *Réinstallations*, qui s'est tenue au Centre Pompidou à Paris du 2 mars au 4 juillet 2011, a d'ailleurs été sa 455^{ème} exposition personnelle depuis 1950, ce qui donne facilement un aperçu de sa carrière artistique, ainsi que de sa notoriété et prouve la reconnaissance de son travail par le spectateur, mais aussi son efficacité. François Morellet a construit sa pratique artistique sur une forme protocolaire, et cela lui a réussi, il a d'ailleurs entretenu un lien continu dans le temps entre lui et ses spectateurs au travers de cette pratique. En outre, en 2010 au sein du Musée du Louvre, François Morellet réalise *L'Esprit d'escalier*¹⁹ avec de multiples vitraux. Il décore l'Escalier Lefuel dans l'Aile Richelieu, au 1^{er} étage. Au total, ce sont sept baies vitrées que le public peut admirer. C'est une œuvre très importante qui peut être interprétée comme un couronnement de son œuvre et de sa carrière. Il était alors en effet le deuxième artiste vivant à être sollicité par le Louvre pour réaliser une œuvre pérenne au sein de leur établissement. Durant toute sa carrière, il a créé des systèmes à partir de protocoles. Il a fait évoluer ses systèmes. Dans ses systèmes, il cherchait à taire toute sentimentalité pour l'œuvre, toute sensibilité, afin de rendre l'exécution de ses protocoles sans intérêt, comme il le disait lui-même dans son écrit d'artiste *Mais comment taire mes commentaires*²⁰ (2011) :

« J'ai pendant vingt ans environ, produit avec beaucoup d'obstination des œuvres systématiques dont la ligne de conduite constante a été de réduire au minimum mes décisions arbitraires. Pour limiter ma sensibilité d'« Artiste », j'ai supprimé la composition, enlevé tout intérêt à l'exécution et appliqué rigoureusement des systèmes simples et évidents qui peuvent se développer, soit grâce au hasard réel, soit grâce à la participation du spectateur. ²¹ »

Comme on vient de le lire, cet artiste avait également pour but dans son œuvre de réduire toutes les décisions que sa « sensibilité d'artiste » pouvait l'amener à prendre, car il les jugeait trop arbitraires et estimait que cela influait sur sa création et donc sur le rendu de ses œuvres. En effet la sensibilité, la réflexion, le goût, les émotions sont des facteurs de prises de décisions

¹⁹ François MORELLET, *L'Esprit d'escalier*, 2010. Vitraux, Décor de l'Escalier Lefuel, Aile Richelieu, 1^{er} étage, Musée du Louvre, Paris.

²⁰ MORELLET, François. *Mais comment taire mes commentaires* (2011), *op. cit.* p. 37.

²¹ *Ibid.* : p. 52

catégoriques, et donc arbitraires aux yeux de l'artiste. Cette idée rejoint celle des débuts de la pratique du protocole où les artistes trouvaient les formes de l'art trop catégoriques, trop émotionnelles ou parfois trop figuratives. Pour parvenir à ses fins et contrer ses décisions qu'il dit arbitraires, l'artiste a donc utilisé ses systèmes et entre autres des systèmes privilégiant ceux qui utilisent au maximum le hasard ou l'intervention du spectateur. Certes, la création de ces systèmes recourant au hasard et à la participation des spectateurs est elle-même une forme de choix que nous pourrions qualifier d'arbitraire, car il est, de fait, catégorique et restrictif. Cependant, si l'on suit le schéma de pensée de François Morellet, ce choix de systèmes n'est pas exactement ce qu'il appelle « arbitraire », mais permet une liberté de création.

L'introduction de hasard ou le fait de remettre les décisions dans les mains de quelqu'un d'autre enlève à l'artiste une forme de contrôle sur l'exécution, mais aussi sur le rendu final que donne un protocole. On lâche du lest, on ne maîtrise plus certains éléments de la création et du rendu de l'œuvre finale. Cela permet de donner un autre aspect de la création que l'on n'aurait pas forcément imaginé en réalisant le protocole. C'est un autre aspect de ce processus créatif qui subsiste.

Morellet a fait évoluer ses systèmes tout au long de sa carrière, il les a fait progresser et ils ne se sont pas essouffés. Un autre artiste me semble important à étudier, artiste sur lequel j'aimerais m'attarder plus longuement cette fois-ci. Il fait partie des premiers à avoir utilisé le protocole dans l'art mais il l'a travaillé tout au long de sa vie et de sa carrière pour répondre à une question qu'il s'était posée, et dans sa pratique, l'exécution était finalement très importante car c'est elle qui lui a permis de répondre à cette question. Même s'il fait partie des premiers utilisateurs de protocoles dans l'art, il n'a cessé de le travailler jusqu'à son décès en 2015, donc assez récemment comme François Morellet. Cet artiste est le Français François Ristori.

François Ristori est né en 1936 à Eu en Seine-Maritime et décédé le 27 janvier 2015 à La Celle-Saint-Cloud en Île-de-France où il vivait et travaillait (dans son atelier). Dans sa jeunesse, il a étudié aux Beaux-Arts d'Amiens ainsi qu'aux Beaux-Arts de Paris à la suite de son service militaire, jusqu'en 1962.

Ses débuts dans l'art furent un peu différents de ce qu'il a fait durant sa carrière artistique. En effet, il débute avec 5 couleurs : le bleu, le blanc, le rouge, le vert et le jaune. Ce furent d'abord des traces de peintures qui s'entrecroisaient puis ces traces ont fini par devenir comme des taches qui se touchaient sur les côtés. C'est en 1967 que se produit une rupture, un déclic ; l'artiste trouve que ces taches rentrent et ressemblent à des hexagones. Il décide alors de travailler sur ces formes en hexagone tout en enlevant le jaune et le vert de sa palette, ce qui

l'amène à son travail principal de formes dépersonnalisées et de déconstruction des acquis picturaux (que l'on expliquera dans peu de temps).

Il était notamment très proche de BMPT²², mais préférait travailler seul dans son atelier. Ses recherches se tournent vers une neutralité picturale ; il essaie de réduire l'emprise de l'artiste sur sa réalisation finale, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus d'affect (volonté répandue à l'époque et que l'on a également pu voir chez l'artiste François Morellet), et cela grâce à un protocole qu'il a créé et qui aboutit à une forme finie.

En 1967, après sa rupture dans sa pratique artistique, Ristori met au point une méthode précise et dépersonnalisée qui permet de réaliser ce qu'il nomme des Traces-Formes.

Voici comment il décrit son protocole :

« Traces-Formes hexagonales [...] obtenues l'une après l'autre, à partir d'un hexagone d'une trame préalablement établie, en intervenant systématiquement sur chacun des côtés, selon une méthode qui consiste à réitérer un même acte-tracé qui s'effectue toujours selon un même processus et suivant des principes déterminés, entre deux points de repère situés près de chaque extrémité de ces côtés, tantôt à l'extérieur tantôt à l'intérieur de l'hexagone. Le système comporte des combinaisons permettant aux traces-formes de se montrer de temps à autre à travers des répliques différentielles. »²³

Une fois la forme pleine obtenue (les six côtés faits), il suffit de réitérer le protocole à partir de la forme première. Ainsi, chaque forme en engendrera une autre et il faut poursuivre ainsi jusqu'à ce que la totalité d'une surface soit remplie de Traces-Formes (comme dans une idée d'*All over* inspirée de Jackson Pollock). Une fois les formes finies, on ajoute les couleurs, bleu, rouge et blanc, pour peindre en alternance et uniformément chacune des Traces-Formes. Ristori a choisi ces couleurs pour : « [...] leurs possibilités visuelles immédiates²⁴ » et pour « [...] éviter toute lecture préférentielle lorsque c'est répété²⁵ ». Il dit lui-même : « Je tente de cette façon de neutraliser toute interprétation équivoque d'un travail à l'autre pour que l'intérêt soit ailleurs²⁶ ». Pour ce qui est du nom « Traces-Formes », ces formes sont venues en traçant et sont devenues formes au fur et à mesure des tracés, l'hexagone est ainsi devenu Trace-Forme. Mais aussi parce qu'au fil du temps les Traces-Formes finissent par jouer le rôle de traces dans le temps qui sont finalement ses traces et pas celles d'un autre. C'est la marque de Ristori, sa

²² Collectif d'artistes cité en introduction. Composé des artistes Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier et Niele Toroni, créé en 1966 et dissout l'année d'après.

²³ François Ristori - Publication à compte d'auteur d'un texte/manifeste, *Peinture possible*, mars 1971.

²⁴ RISTORI François, DVD de l'Encyclopédie audiovisuelle de l'art contemporain, IMAGO, 2004, 13'45" (interview de François Ristori dans son atelier en 2003 par Claude Guibert).

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

touche d'artiste.

Ce protocole à réaliser est dépersonnalisé dans sa méthode, car une autre personne peut intervenir à la place de l'artiste, s'il connaît le protocole précis, avec les principes déterminés. Il suffit alors de suivre le protocole dans ses détails. Le fait de répéter sans cesse la forme va créer des répliques quelque peu différentes, en raison des contours des formes, de principes déterminés, etc. La création devient jeu. Les Traces-Formes ne sont donc jamais exactement les mêmes, et d'une toile à l'autre les dimensions peuvent varier. Chaque toile ou œuvre est donc unique. De plus, l'agencement des toiles et des œuvres varie. Elles peuvent fonctionner différemment, en diptyque, en triptyque (l'espace entre les toiles peut parfois être comblé par du graphite), ou encore en une pièce centrale avec des fragments. Ici, à l'instar de Sol LeWitt, une même idée permet de réaliser une multitude de créations chaque fois un peu différentes. L'exécution est essentielle car sans l'exécution du protocole de François Ristori, celui-ci est un protocole comme les autres. L'exécution ici est preuve de fonctionnement, mais demande également une gestuelle particulière qui se crée avec la répétition incessante du protocole. C'est



Figure 4 : François RISTORI, *Traces-Formes hexagonales s'engendrant les unes les autres*, 1994. Graphite sur papier, 119,9 x 101 cm, Amiens, Frac Picardie (des mondes dessinés), n°inv 94-006.

un travail certes dépersonnalisé mais qui reste tout de même un travail de longue haleine, minutieux et très précis dans le geste, en somme un travail dépersonnalisé dont l'exécution reste nécessaire.

Dans l'œuvre *Traces-Formes hexagonales s'engendrant les unes les autres*²⁷ (1994, fig. 4), nous n'avons que le tracé précis de son protocole au graphite, sans les couleurs. On a donc les Traces-Formes qui s'engendrent effectivement les unes les autres jusqu'à prendre toute la surface de la feuille de papier. C'est la forme finie et pure du protocole. Ce que l'on a avant de faire l'agencement de couleurs. Cela

²⁷ François RISTORI, *Traces-Formes hexagonales s'engendrant les unes les autres*, 1994. Graphite sur papier, 119,9 x 101 cm, Amiens, Frac Picardie (des mondes dessinés), n°inv 94-006.

donne une idée assez précise de ce qu'a pu être l'exécution du protocole. La première Trace-Forme a aidé à faire la deuxième, la deuxième à faire la troisième, et ainsi de suite. À force d'avancer dans la réalisation des Traces-Formes, celles-ci deviennent de plus en plus simples à réaliser puisqu'elles s'engendrent les unes les autres.

Voir le protocole à cette étape donne aussi des idées de variations possibles pour l'agencement des couleurs mais aussi les possibilités créatives avec ces Traces-Formes.

Dans *Traces-Formes hexagonales s'engendrant les unes les autres, alternativement en bleu, rouge, et blanc*²⁸

(1994, fig. 5), le protocole est comme nous en informe le titre, terminé. Les Traces-Formes sont mises en couleurs uniformément et alternativement en bleu, rouge, et blanc. Remarquons que la mise en espace de l'œuvre est particulière car les Traces-Formes ont pris la totalité de l'espace de la feuille de

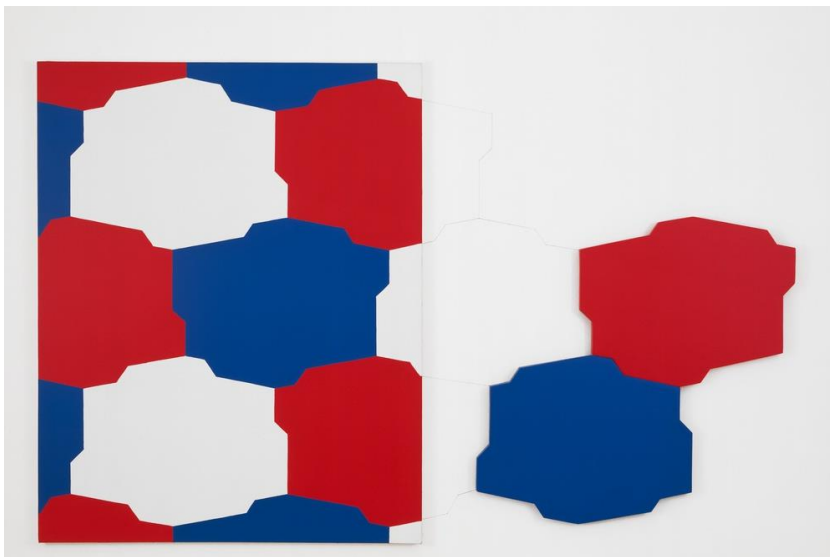


Figure 5 : François RISTORI, *Traces-Formes hexagonales s'engendrant les unes les autres, alternativement en bleu, rouge, et blanc*, 1994. Graphite et acrylique sur papier, cadre bois, 115,7 x 92 x 3,2 cm, Amiens, Frac Picardie (des mondes dessinés), n°inv : 94-005.

papier, et se sont propagées sur le mur au graphite avec la Trace-Forme blanche au milieu du côté droit de la feuille qui, comme une sorte de lien ou de passerelle, rejoint deux autres Traces-Formes, une rouge et une bleue qui, elles, sont des panneaux de bois découpés selon la forme pure de Traces-Formes (cela en respectant bien évidemment la méthode, l'alternance des couleurs, ainsi que la trame de base). Cette œuvre nous montre l'une des multiples variations possibles des Traces-Formes. De plus, on voit bien ici que les Traces-Formes prolifèrent sans se restreindre au support.

Malgré leur neutralité, on peut voir que les Traces-Formes ont tout de même de multiples variations possibles du processus, notamment grâce aux supports (feuille de papier, mur, bois, châssis, toile, sol, ...), à leur amplitude dans l'espace, mais aussi à l'agencement des couleurs.

²⁸ François RISTORI, *Traces-Formes hexagonales s'engendrant les unes les autres, alternativement en bleu, rouge, et blanc*, 1994. Graphite et acrylique sur papier, cadre bois, 115,7 x 92 x 3,2 cm, Amiens, Frac Picardie (des mondes dessinés), n°inv : 94-005.

François Ristori avait une connaissance de l'Histoire de l'Art, et il s'est posé des questions, en particulier celle-ci : « *Peut-on encore produire des formes sur une surface ? Après tout ce qui s'est passé dans l'Histoire de l'Art ?* »²⁹ et ce dispositif est sa réponse. Une réponse positive : on le peut encore, grâce à une méthode dépersonnalisée, qui permet d'être complètement détaché de la forme. Et c'est cette méthode qui fait de sa peinture ce qu'elle est. De 1967 jusqu'à sa mort, François Ristori n'a cessé de faire évoluer ses Traces-Formes, les processus et leurs possibilités pour pouvoir répondre à cette fameuse question qu'il s'était posée ; c'est donc le travail d'une vie.

Comme nous avons pu le voir précédemment, le protocole est une pratique qui ne restreint pas la création, au contraire. Elle lui permet de s'épanouir un peu plus, comme l'Histoire de l'Art l'a déjà montré. Mais le protocole, ne se restreint pas non plus lui-même : il évolue pour prendre différentes formes et il est assez prolifique pour que plusieurs artistes réalisent le travail d'une vie dessus. Quant au travail d'exécution, je le pense central dans cette pratique aujourd'hui. Il me semble nécessaire d'exploiter son potentiel et de lui donner l'importance qu'il mérite, notamment avec la gestuelle que ce travail demande et qui m'apparaît curieuse, et intéressante dans ce qu'elle est et ce qu'elle crée.

C/ Technologie et mécanisation.

L'art protocolaire a laissé un héritage, héritage que nous devons prendre en considération en nous appuyant sur ce qui a été fait. Le protocole a pris différentes formes, et aujourd'hui, avec nos technologies qui ont également progressé, de nouvelles opportunités et possibilités se présentent. Par exemple, on retrouve l'utilisation de protocoles dans des pratiques comme la technologie robotique par exemple ou les dessins animés, ou les procédés d'animation de manière plus générale. En effet, pour réaliser une animation, on doit suivre des étapes particulières et bien précises, toutes ces étapes formant le protocole général de création. Il en va de même pour la robotique, les robots nécessitent une programmation minutieuse qui permet leur fonctionnement, et c'est l'Homme qui les programme. En effet, si les sujets de la robotique et de la technologie sont abordés ici c'est parce qu'il y a un lien très fort entre eux et l'art protocolaire. Ce lien se trouve dans la relation entre le protocole et le programme informatique. Ces programmes sont indispensables à la technologie. Ce qui nous amène ainsi à

²⁹ RISTORI François, DVD de l'Encyclopédie audiovisuelle de l'art contemporain, 2004, *op. cit.* p. 40.

la technologie et qui va nous amener par la suite plus particulièrement à l'art technologique, numérique et robotique.

Notre société est régie par la technologie, l'automatisme et la robotique, et par conséquent par les systèmes et les algorithmes. On en voit partout, et il y en a partout autour de nous. Cela compose notre vie quotidienne et le fonctionnement de notre société actuelle et probablement future. La pensée de l'auteur Marshall Mc Luhan semble également aller dans ce sens lorsqu'on lit ceci dans son livre *Pour comprendre les médias*³⁰ (1977), (en parlant de pénurie de main d'œuvres) :

*« Logiquement, le succès complet en ce domaine consisterait à libérer l'homme entièrement de la nécessité de travailler ; en un mot, l'automation. C'est peut-être ce but qui a inspiré toutes nos technologies, mais cela ne signifie nullement que nous soyons prêts à en admettre les conséquences. »*³¹

En effet, cette idée d'automation est bien présente aujourd'hui et nous n'étions prêts ni à admettre, ni à assumer les conséquences de l'automation par la technologie. Nous nous sommes rendus dépendants de cette technologie, nous sommes dépendants des systèmes. Outre dans notre vie quotidienne, on retrouve tout cela également dans les loisirs et aussi dans le monde de l'art. En effet, depuis plusieurs années maintenant, la technologie est rentrée de façon très active et prolifique dans celui-ci. L'art se nourrit de tout ce qui nous entoure et des évolutions du monde. C'est de cette façon que nous avons vu depuis les années 1990, la technologie et plus récemment la robotique et l'automatisme faire peu à peu leur entrée dans ce domaine. La technologie s'est bien ancrée dans le monde de l'art. Comme Jean-Paul Fourmentraux l'a explicité : *« La création artistique et la recherche technologique, qui constituaient autrefois des domaines nettement séparés et quasiment imperméables, sont aujourd'hui à ce point intriqués que toute innovation au sein de l'un intéresse (et infléchit) le développement de l'autre. »*³² En outre, ce qui fait que ces sujets sont autant la source de créations artistiques c'est certainement leurs programmes informatiques. Car les programmes informatiques sont, à mon sens, l'équivalent d'un protocole artistique, comme nous allons le voir plus en détails dans les lignes qui suivent.

Le protocole est une sorte de système, un système prédéfini, créé et rédigé. En ce sens, le système devient programme. Mais qu'est-ce qu'un système ? Parmi les définitions données

³⁰ MC LUHAN, Marshall. *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, (Traduit de l'anglais par Jean Paré). Paris : Seuil DL, 1977 (cap 1968). [404 p. (Collection Points Civilisation)]

³¹ *Ibid.* : p. 187.

³² FOURMENTRAUX, Jean-Paul, « Art, science, technologie », *Volume !*, 10 : 2 | 2014, (pp. 113-129).

dans le dictionnaire, le dictionnaire Larousse en ligne propose :

- « - Ensemble organisé de principes coordonnés de façon à former un tout scientifique ou un corps de doctrine.
- Ensemble d'éléments considérés dans leurs relations à l'intérieur d'un tout fonctionnant de manière unitaire.
- Ensemble de procédés, de pratiques organisées, destinés à assurer une fonction définie.
- Moyen, plan employé pour obtenir un résultat.
- Appareillage, dispositif formé de divers éléments et assurant une fonction déterminée.
- Société considérée comme un ensemble structuré et rigide.
- Tendance à penser et à agir selon un ensemble de valeurs rigide et dogmatique.³³ »

Ici on a donc les définitions principales énoncées dans le dictionnaire, le reste étant des définitions par catégories spécifiques comme la science, la géologie, etc. On peut alors constater que ce mot peut varier dans son sens mais cela de façon très subtil, cela dépend de la thématique dans laquelle le mot est utilisé. En outre, peu importe la thématique, cela désignera toujours un ensemble d'éléments. D'ailleurs étymologiquement le mot système nous vient du grec ancien *σύστημα* (*sýstēma*), désignant l'assemblage ou la combinaison. Il est alors question à chaque fois d'un ensemble d'éléments réunis et assemblés par une ou plusieurs lois, règles. On peut dire alors que le système est le protocole de fonctionnement des robots, automates et mécaniques. Le système est le régisseur du fonctionnement de la technologie et se compose d'algorithmes divers et variés assemblés sous un même ensemble : le programme. Les règles d'un protocole sont donc identifiables aux algorithmes des programmes du système.

En ce sens les machines, tels les robots, les automates et autres technologies sont les outils des protocoles/systèmes à suivre. De la même manière que l'on rédige un protocole, nous programmons les systèmes et les machines. Les programmes sont les protocoles de base permettant l'assemblage d'un protocole plus complexe et conséquent qui permet le bon fonctionnement des systèmes. Ainsi de la même façon que le protocole a été incorporé en art, le programme informatique l'a été aussi, car comme nous venons de le voir, un programme informatique peut être considéré comme l'équivalent d'un protocole et ici d'un protocole artistique. Cette idée est confirmée par ces propos tirés d'un article de la revue *Les arts numériques* : « [...] les artistes du numérique ont sublimé le processus de codage, comme protocole, comme médium ou comme œuvre en soi [...].³⁴ ». De ce fait, les robots et automates,

³³ Définition recueillie dans le dictionnaire Larousse en ligne. Lien : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/syst%c3%a8me/76262?q=syst%c3%a8me#75379>
[Consulté le 3 mars 2020]

³⁴ DIOUF Laurent, VINCENT Anne & WORMS Anne-Cécile, « Dossiers du CRISP », (2013). *Les arts numériques.*, [En ligne], 81 (1), (pp. 9-84).

qui existent au travers de ces programmes, sont devenus sujets d'études, producteurs, créations et créateurs lorsqu'ils sont utilisés à des fins artistiques et esthétiques.

Aujourd'hui l'art technologique et robotique est le sujet de plusieurs festivals, comme les *Safr'a Numériques*³⁵ au Safran d'Amiens, qui en mars 2020 avait programmé la 5^{ème} édition du festival sur les arts numériques et nouvelles technologies ou encore le festival des *Bains Numériques* à Enghien-les-Bains (festival des arts numériques) qui devait proposer cette année en juin sa 11^{ème} édition. En outre la technologie et la robotique font naître beaucoup de questions vis-à-vis de notre société mais aussi dans le monde de l'art. Sont ainsi questionnés le rapport entre art, robot et technologie ou le rapport entre artiste et technologie/robot. Cela a d'ailleurs donné lieu en 2018 à une exposition grand public au *Grand Palais à Paris* nommée *Artistes & Robots*. Cette exposition, dont la programmation proposait un panel de sujets et de thématiques en lien avec l'art et la technologie assez large, mettait en lumière toutes ces interrogations sur le sujet au travers de multiples œuvres artistiques et technologiques combinées à la robotique.

Comme nous avons pu le voir précédemment, les robots et automates sont donc bien devenus sujets d'études et créations. Mais peuvent aussi être producteurs et créateurs, voir l'ensemble des éléments cités à la fois. Comme c'est le cas pour l'œuvre intitulée *Human Study #2 La Grande Vanité au corbeau et au renard*³⁶ de Patrick TRESSET que j'ai eu l'occasion de voir en 2018 lors de l'exposition *Artistes & Robots* au Grand Palais à Paris.

Patrick Tresset est un artiste français vivant à Londres. Il travaille avec des robots de sa création sur l'évocation de l'humanité, notamment grâce à ses recherches sur le comportement humain. Grâce à ses robots créateurs nommés « Paul », Tresset travaille sur la manière dont l'artiste ou le créateur perçoit les choses et dont il les retranscrit ou représente. En tant qu'ancien dessinateur, il pensait que « *Quand nous dessinons, le tracé des lignes n'est pas ce qu'il y a de plus difficile. La difficulté, c'est notre perception du sujet, et la perception du dessin pendant que nous dessinons*³⁷ ». Ces robots sont le résultat du projet Aikon II que Tresset codirige à l'Université Goldsmiths à Londres de 2009 à 2010 ; ce projet s'appuie sur l'étude du dessin d'observation à travers la robotique et la modélisation informatique.

³⁵ Festival qui a lieu tous les ans courant mars, durant 5 jours, depuis 2016, au Safran d'Amiens. C'est un festival sur l'art lié à la technologie.

³⁶ Patrick TRESSET, *Human Study #2 La Grande Vanité au corbeau et au renard*. Installation au Grand Palais, Exposition *Artistes & Robots*, Paris 2018.

³⁷ Propos recueillis par Torie Bosch en novembre 2012, lors d'une conférence de presse organisée dans le cadre de *Ciudad de las Ideas* qui se tient tous les ans à Puebla au Mexique.



Figure 6 : Patrick TRESSET, *Human Study #2 La Grande Vanité au corbeau et au renard*. Installation au Grand Palais, Exposition Artistes & Robots, Paris 2018.

Ici l'œuvre et installation *Human Study #2 La Grande Vanité au corbeau et au renard*³⁸ (fig. 6) a pour sujet le dessin d'observation portant sur le thème classique de la vanité. Sur une table métallique, un corbeau perché et un renard à l'affût nous toisent, aux côtés de symboles de vanité tels que le crâne ; devant cette table se trouvent trois tables d'écoliers, chacune affublée d'un bras articulé tenant un stylo de couleur différente (violet, bleu et marron) et d'un pied muni d'une caméra servant d'œil observateur. Le bras dessine sur une feuille ce que la caméra voit : il exécute. L'ensemble table/robots évoque l'être humain réalisant un dessin d'observation avec le bras qui dessine et la caméra qui sert d'œil observateur. Mais cela évoque l'humain aussi dans le comportement du robot, car il dessine en faisant des erreurs

et surtout, l'œil bouge, et les points de vue changent. Ainsi le robot s'adapte. Cette installation nous montre alors trois robots devant une vanité qui réalisent des dessins d'observations, exercice classique réalisé encore aujourd'hui dans des écoles d'art, mais ici pratiqué par des robots. Le robot, s'il est programmé, peut alors faire ce que l'homme fait. Cela peut nous apparaître comme une critique qui soulève des questions. Les robots peuvent-ils remplacer les humains ? Peut-on percevoir une sensibilité semblable à celle de l'humain dans leurs créations ?

Dans cette œuvre, le robot se compose d'un bras dessinateur programmé pour dessiner ce que la caméra voit. En ce sens, il est programmé à exécuter une tâche à l'identique de ce qu'il perçoit. De plus, l'exécution se veut semblable à celle de l'homme. En effet, les erreurs ne sont pas mal vues et, au contraire, font partie intégrante du programme et donc du protocole de création. J'y vois également un travail qui a étudié la question du geste humain, et de l'exécution, car le geste de la main d'un être humain qui dessine est le geste d'une main qui

³⁸ Patrick TRESSET, *Human Study #2 La Grande Vanité au corbeau et au renard*, op. cit. p. 46.

créée. Le robot est programmé pour exécuter ce geste et avec répétition, et chacune de ces exécutions donne lieu à une nouvelle création. Cela pose la question d'un geste mécanique puisqué répété. Le travail artistique se retrouve, au même titre que le geste, mécanique. Les créations sont à chaque fois différentes, car la caméra bouge ; elle est programmée pour regarder divers endroits, divers détails, et le bras robot exécute ce qui est vu. Ce robot programmé par l'homme est une forme de protocole automatisé en quelque sorte, qui est un nouveau processus de création et qui provoque un autre processus de création. Les dessins qui se trouvent être les créations du robot sont également le résultat de l'exécution du programme par le robot et donc une preuve de fonctionnement, mais aussi une preuve de la gestuelle que l'exécution a provoquée. En effet on voit chaque trait, chaque erreur, chaque accident, en somme chaque mouvement. Chaque geste est représenté et l'ensemble témoigne de la gestuelle due à l'exécution du protocole. En ce sens, on est ici face à un robot qui est une œuvre en soi ; mais aussi un sujet d'étude, avec les questions qu'il peut soulever ; créateur, avec les dessins qu'il réalise et qui font office d'œuvres au même titre que le robot lui-même ; et enfin producteur car finalement tous ces dessins sont réalisés de manière mécanique et à la chaîne, comme une production industrielle.

Ce travail de Partick Tresset met en œuvre un robot qui regarde, qui voit et qui dessine. Dans la continuité de cette idée de robots et de machines qui regardent de la même manière que les humains, et ce au profit de la création, j'aimerais évoquer le travail d'*eyedrawing* de l'artiste français Michel Paysant.

Michel Paysant est un artiste français né en 1955 qui vit et travaille à Paris. Son travail et sa pratique artistique naviguent entre art et science, dessin et nouvelles technologies, nanotechnologies, et art et technique. Depuis 20 ans, celui-ci travaille et expérimente ce qu'il a nommé l'*eyedrawing*. *Eyedrawing* est l'appellation donnée par l'artiste à sa recherche et ses expérimentations avec une équipe de scientifiques sur la technique de l'*eye tracking* ainsi que les dessins obtenus par l'exercice de cette technique. Ce projet sur l'*eyedrawing* est né de la découverte de l'*eye tracker* par l'artiste et de sa rencontre avec Jean Lorenceau, directeur de recherche à ICM (Institut du cerveau et de la moelle épinière) et Olivier Herbez, architecte ingénieur.

L'*eye tracker*, oculomètre en français, est un appareil qui se présente sous la forme d'un casque/lunette avec deux caméras orientées vers chacune des pupilles. Il permet d'enregistrer les mouvements oculaires en filmant l'œil à l'aide de ces caméras qui sont des caméras infrarouges. Elles sont dirigées vers le centre de la pupille qui ne réfléchit pas la lumière car

elle est absorbée par la rétine. L'*eye tracker* fonctionne avec un logiciel qui détecte la pupille et qui récupère les données enregistrées des mouvements oculaires par les caméras. Ces mouvements oculaires enregistrés sont les micro-oscillations des yeux. Cela fonctionne en plusieurs étapes. En effet, pour obtenir les *eyedrawings*, tout ne se fait pas directement à l'enregistrement, cela se fait en deux fois. D'abord il y a l'étape de la capture, c'est-à-dire l'enregistrement des mouvements de l'œil. À ce moment-là, l'œil se déplace librement ; cela peut être l'étude d'un sujet, le souvenir d'un sujet, l'écriture d'un sujet, la composition, etc. L'œil se meut en liberté en « regardant ». Cependant lors de cette étape la trajectoire des mouvements de l'œil ne va pas apparaître de manière simultanée sur l'écran. C'est le logiciel qui fonctionne avec *l'eye tracker* qui va récupérer toutes les données grâce aux caméras. Ces données sont au nombre de 3. Les deux premières sont chiffrées en X et Y qui donnent des coordonnées de points qui permettront par la suite une vectorisation du tracé oculaire. La troisième donnée est la mesure de l'ouverture de la pupille tout au long du processus. Ensuite nous arrivons à la deuxième étape qui est celle du traitement des données obtenues par les enregistrements oculaires de l'*eye tracker*. En postproduction avec son équipe de scientifiques, l'artiste traite les données chiffrées obtenues. Par ce traitement, il fait la vectorisation du tracé des yeux, le résultat est ce qu'il nomme les *eyedrawing*, qui comme leur nom l'indique, prennent le plus souvent la forme de dessins. Dans cette recherche de l'*eyedrawing*, Michel Paysant avait tout de même un objectif, c'était de :

« [...] tenter de lier ma pratique du dessin, l'eye tracker et ses possibilités et de m'interroger sur la mécanique du dessin. C'est-à-dire, observer, restituer. Il y avait une intuition, c'était de penser un dessin qui renverrait à l'origine même du dessin, à son intention. Et surtout un projet, puisqu'il faut un questionnement dans tout projet de recherche : l'idée très ambitieuse de rendre perceptible, palpable, les images fragiles, mesurer la mémoire, mesurer les émotions et figurer l'invisible et l'inaudible.³⁹ »

Cette idée de s'interroger sur la mécanique du dessin amène l'idée que celle-ci passe avant tout par les yeux puisque la pratique de l'*eye drawing* se fait entièrement avec les yeux. On dessine avec les yeux et non plus la main. Les yeux sont alors les coordinateurs, les guides qui nous

³⁹ Propos tirés d'un court-métrage du Centre Pompidou (retranscription en Annexe 6) : Service audiovisuel du Centre Pompidou (Producteurs) & PUICOUYOUL, Philippe (Réalisateur). (2014). *Dessiner avec les yeux : Un portrait de Michel Paysant*. [Court-métrage]. France : Centre Pompidou. (28 min.)



Figure 7 : Michel PAYSANT, *Eyedrawing : autre vanité 1+2+3*, 2009. Epreuve numérique pigmentaire sur papier Photorag Hahnmühle, 183,5 x 144,5 cm, Paris, Centre Pompidou, n° inv. : AM 2011-65 (4).

permettent de dessiner. L'observation serait alors le principal acteur de cette mécanique du dessin. On voit en premier, on dessine en second. Cela rejoint en quelque sorte ce que nous avons pu voir avec l'œuvre de l'artiste Patrick Tresset avec ses robots qui voient et regardent avec des caméras et qui vont ensuite donner les ordres aux bras dessinateurs. En ce sens, tout se fait en premier lieu par la vision, par le regard, par l'observation du monde. Pour expérimenter cette mécanique du dessin Michel Paysant fait de nombreuses expérimentations. Pour mieux appréhender ce travail sur l'*eye tracker* ainsi que les intentions de l'artiste évoquées précédemment, j'aimerais attirer l'attention sur l'œuvre *Eyedrawing : autre vanité 1+2+3*⁴⁰ (2009, fig. 7).

L'œuvre *Eyedrawing : autre vanité 1+2+3*⁴¹ (2009) est la quatrième œuvre d'une série de crânes que possède le Centre Pompidou. Comme son nom l'indique, elle est la superposition de la vectorisation des tracés des dessins suivants : *Eyedrawing : autre vanité 1*⁴² (2009, fig. 8), *Eyedrawing : autre vanité 2*⁴³ (2009, fig. 8), et *Eyedrawing : autre vanité 3*⁴⁴ (2009, fig. 8) qui

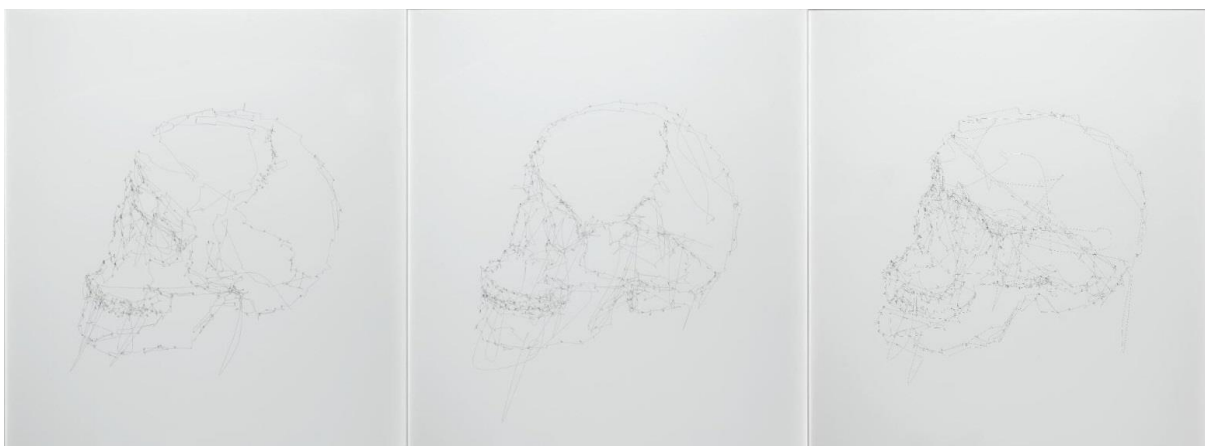


Figure 8 : Montage des œuvres (de gauche à droite) *Eyedrawings : autre vanité 1*, *autre vanité 2* et *autre vanité 3* de Michel PAYSANT. Notices d'œuvres complètes en note 42, 43 et 44.

⁴⁰ Michel PAYSANT, *Eyedrawing : autre vanité 1+2+3*, 2009. Epreuve numérique pigmentaire sur papier Photorag Hahnmühle, 183,5 x 144,5 cm, Paris, Centre Pompidou, n° inv. : AM 2011-65 (4).

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Michel PAYSANT, *Eyedrawing : autre vanité 1*, 2009. Epreuve numérique pigmentaire sur papier Photorag Hahnmühle, 183,5 x 144,5 cm, Paris, Centre Pompidou, n° inv. : AM 2011-65 (1).

⁴³ Michel PAYSANT, *Eyedrawing : autre vanité 2*, 2009. Epreuve numérique pigmentaire sur papier Photorag Hahnmühle, 183,5 x 144,5 cm, Paris, Centre Pompidou, n° inv. : AM 2011-65 (2).

⁴⁴ Michel PAYSANT, *Eyedrawing : autre vanité 3*, 2009. Epreuve numérique pigmentaire sur papier Photorag Hahnmühle, 183,5 x 144,5 cm, Paris, Centre Pompidou, n° inv. : AM 2011-65 (3).

sont les trois premières œuvres de la série. Elles sont chacune des captures oculométriques différentes, donc l'enregistrement du parcours de l'œil sur l'image d'un crâne, prise sur une durée de 60 secondes. La quatrième, qui est l'addition des trois premières, montre, en une même image, trois regards différents d'un même sujet, qui est ici un crâne, sujet important des vanités. Cet *eyedrawing* se trouve être comme le résultat d'une étude d'observation sur le thème de la vanité avec ce sujet du crâne. Le dessin d'observation ou le dessin d'études est un exercice important dans l'apprentissage du dessin que l'on trouve beaucoup dans les écoles d'art comme nous le disions plus tôt avec l'œuvre de Patrick Tresset. Le dessin d'observation sert entre autres à s'exercer au dessin en affûtant le sens de l'observation et donc normalement le geste de la main qui dessine qui s'ensuit. Seulement ici c'est un peu différent car ce dessin d'observation, cette étude, n'est réalisée qu'avec les yeux. C'est en effet l'une des particularités principales de l'*eyedrawing* comme nous le précise l'artiste Michel Paysant lorsqu'il nous parle de ses expérimentations et de ce qu'elles sont :

« Quelles sont les particularités de l'expérience ? D'abord un abandon de la main, du geste manuel dans l'acte de dessiner. Deux : on voit, on éprouve et on dessine en même temps. Trois : il y a l'idée de la pensée dessinante, parce que c'est la pensée qui dessine. Le sujet regardé est à la fois une fenêtre ouverte, c'est-à-dire qu'on semble passé à travers, et une surface matérielle, on semble buté contre. Donc on voit, mais moi je préfère utiliser le terme de percevoir c'est-à-dire percer et voir. Donc on est bien confronté à un support matériel, palpable, qu'il faut percer pour voir à travers et voir au-delà. Ensuite c'est à la fois un dessin de projection, d'invention et d'interprétation autant que d'observation de la réalité.⁴⁵ »

Cet abandon de la main dans le geste de dessiner et ici dans le dessin d'observation est une particularité de l'*eyedrawing* qui force le travail du regard. Le fait de dessiner avec son simple regard force l'œil et le travail de celui-ci à être affûtés. En effet, pour que l'étude soit réalisée avec le plus d'exactitude, on doit réapprendre à regarder, réapprendre à voir.

En plus du dessin d'observation, avec l'*eye tracker*, Michel Paysant essaie d'approfondir les possibilités des yeux qui dessinent et pour cela il multiplie les expérimentations. À l'aide de la technologie de l'*eye tracker*, l'artiste a travaillé les dessins d'observation avec son travail sur les vanités par exemple, mais aussi le fait de dessiner de mémoire avec des dessins sur son père disparu, ou encore comment mesurer les émotions en réalisant des dessins sur sa famille et son rapport à elle. Il a également travaillé sur le rapport entre regard, musique et partition en créant des partitions, et sur l'invisible en travaillant sur les

⁴⁵ Propos tirés d'un court-métrage du Centre Pompidou (retranscription en Annexe 6) : *Dessiner avec les yeux : Un portrait de Michel Paysant*. [Court-métrage] (2014), *op. cit.* p. 49.

constellations à base d'images du ciel étoilé. En outre, tous les *eyedrawing* sont faits à partir de vectorisation et grâce à une même ligne de dessin, un seul élan : celui du regard. On ne peut pas gommer ni corriger, ce qui donne au résultat quelque chose de certes très graphique, mais aussi de très fragile, notamment lors des points de fixation du regard qui sont comme tremblants. Ici la technologie n'est pas autonome comme les robots « Paul » de Patrick Tresset. Elle nécessite la présence et l'intervention de l'Homme, car cette technologie prend ses sources sur une action humaine directe : l'œil qui voit et regarde. Cependant elle reste tout de même source de création, mais aussi créatrice et productrice. Et cela grâce à sa programmation et sa conception.

Il me semble après les propos énoncés que l'on peut qualifier en quelque sorte l'art protocolaire comme le point de départ de l'art numérique, technologique et robotique. Certes ce n'est pas la seule possibilité de création que cela a donnée, mais le protocole artistique est finalement comme le tronc d'un arbre et la technologie, le numérique et la robotique sont comme des branches de celui-ci qui poussent parmi d'autres sur l'arbre.

Cette branche soulève bien des questions comme nous avons pu nous en rendre compte. Parmi celles-ci, il y a la question du rapport de l'homme face à tout cela, mais aussi de l'impact (s'il y en a un) que cela a sur la création et le travail artistique.

L'Homme a créé la technologie et il la fait avancer avec de nouvelles inventions toujours plus poussées. Il est rarement satisfait, car lorsqu'il l'est, il cherche à se surpasser, à faire toujours plus. C'est comme cela que l'humanité est devenue dépendante de la technologie, car nous l'avons hissée à ce niveau et nous l'avons placée au centre de notre vie quotidienne. Téléphone, ordinateur, internet, matériel médical, transports quotidiens, machines d'entreprise, les exemples de cette technologie au centre de la vie de chacun sont nombreux. Les loisirs n'échappent pas au phénomène, comme nous l'avons déjà dit un peu plus tôt : liseuse électronique, consoles de jeux, tablettes, télévisions, outil d'aide pour le sport, pour ne citer qu'eux en exemple. Et comme vu précédemment avec l'œuvre de l'artiste Patrick Tresset, c'est aussi le cas dans l'art. D'ailleurs, à l'image de notre relation avec la technologie dans la vie quotidienne, nous essayons également de nous surpasser dans l'utilité et l'utilisation de la technologie dans l'art ; nous cherchons à nous surpasser et à aller plus loin. De la même manière, avec l'apparition de la technologie poussée, nous avons vu dans l'imaginaire commun apparaître l'idée d'une intelligence artificielle qui pourrait être l'égale de l'homme ; qui pourrait marcher, parler, faire des actions humaines et peut-être penser.

Cette idée de robot semblable à l'Homme s'est beaucoup vue au cinéma d'ailleurs. Le film *I*,

*Robot*⁴⁶ de Alexis Proyas par exemple, film de science-fiction et d'action sorti dans nos salles obscures en 2004, met en scène une trame se déroulant en 2035, dans une société où l'Homme cohabiterait avec des androïdes, robots semblables aux hommes et créés par les hommes, qui ont été placés au rang d'assistants des humains. Or, un jour, un meurtre a lieu et le principal suspect se trouve être un androïde qui pourtant ne devrait pas avoir la faculté de s'en prendre aux humains. Outre son aspect de science-fiction et de divertissement, le film soulève certaines questions importantes : est-il possible de créer un androïde à l'image de l'Homme ? Si oui, quelles seraient ses capacités ? Et bien d'autres. On se rend compte que, aujourd'hui encore, cela peut être valable. En effet, l'Homme a le désir de créer des humanoïdes (robots semblables à l'humain en général) et des intelligences artificielles capables de réaliser des actions humaines, comme le confirme cet extrait tiré d'un dossier pédagogique du Grand Palais de Paris et rédigé à l'occasion de l'exposition *Artistes & Robots* en 2018 dont nous parlions il y a peu :

« *L'automate imitait l'homme par des gestes prédéterminés et répétitifs. Né au début du XXe siècle, le robot est une machine programmée faite pour aider l'homme en accomplissant des tâches à sa place. Depuis les premières fictions littéraires (avec Pygmalion ou Frankenstein), l'homme tente de reproduire le vivant en dotant le robot d'une pensée et d'une force d'action.*⁴⁷ »

Cependant l'Homme ne veut pas en créer d'autonomes ; il cherche tout de même à garder le contrôle. Ce qui vient d'être dit concernait principalement notre mode de vie et notre société en général. Cependant, si on se focalise sur l'art, la situation est la même. En effet, avec toutes les créations qui ont été réalisées via la technologie, la robotique ou encore le numérique, on se rend bien compte que l'on voit des robots ou des constructions robotiques qui peu à peu réalisent des actions humaines à la place de l'Homme. Comme les robots qui dessinent ou qui peignent ; peu à peu cela prend la forme ou les caractéristiques humaines, comme nous l'avons vu avec l'œuvre de Patrick Tresset précédemment. Cette œuvre *Human Study #2 La Grande Vanité au corbeau et au renard*⁴⁸ où une construction robotique dessinait ce qu'elle voyait via une caméra semblable à l'œil humain, qui était relié à un bras articulé rappelant le bras et la main de l'Homme qui dessine. Peu à peu, on voit émerger des œuvres représentant l'homme, ou prenant la forme de celui-ci, qui sert d'œuvre et crée des œuvres. Ou avec *l'eyedrawing* de Michel Paysant, où une fois de plus nous sommes face à la technologie qui regarde et crée ou aide à créer. Jusqu'ici nous étions en présence de robots ou de machines qui regardent et seraient l'équivalent de l'œil humain aux yeux de la création. Cependant on a souvent pu se demander

⁴⁶ MARK, Laurence ; DAVIS, John et DOW Topher (Producteurs), & PROYAS, Alex (Réalisateur). (2004). *I, Robot* [Film]. Etats-Unis : Davis Entertainment. (101 min.)

⁴⁷ Extrait tiré p. 10 du Dossier pédagogique de l'exposition *Artistes & Robots* du Grand Palais en 2018.

⁴⁸ Patrick TRESSET, *Human Study #2 La Grande Vanité au corbeau et au renard*, op. cit. p. 46.

s'il serait possible, au fil du temps, d'avoir un robot humanoïde qui serait à l'image de l'artiste ; cela paraissait fou et pourtant cela a été réalisé.

En février 2019, le professeur et directeur de galerie britannique Aidan Meller dévoile au grand public sa dernière création : *Ai-Da* (fig. 9). *Ai-Da* est un robot humanoïde aux multiples capacités d'IA (Intelligence Artificielle), considéré et élevé au rang d'artiste par la galerie Aidan Meller. Son nom est le mélange de *Ai* (*Artificial intelligence* en anglais) et du nom de référence Ada Lovelace, célébrité britannique considérée comme la pionnière de la science de l'informatique. *Ai-Da* a d'ailleurs sa place d'artiste exposé sur le site de la galerie au même titre que les autres artistes. *Ai-Da* sait

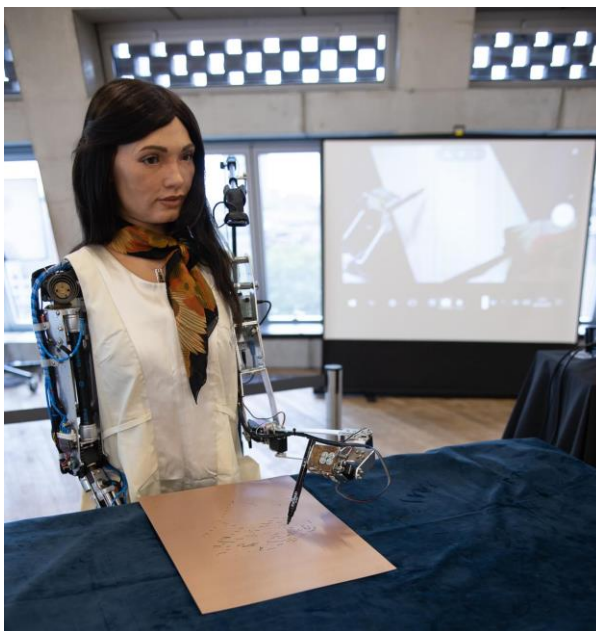


Figure 9 : Photo du robot humanoïde artiste *Ai-Da* qui dessine lors d'un événement au Tate Modern de Londres en octobre 2019.

dessiner, elle est également considérée comme artiste de performance, car elle réalise certains dessins en direct face au public. *Ai-Da* en tant que robot humanoïde ressemble à l'Homme : elle possède un corps composé d'un torse, de deux bras, de deux jambes et d'une tête bien évidemment, le tout mécanisé. Sa tête en revanche est recouverte de silicone pour le visage, le cou et le buste. Elle a une bouche, un nez, des yeux dont les pupilles sont des caméras, des dents réalisées en impression 3D, une chevelure ainsi que des sourcils et cils. De ce fait, lorsque vous faites face à *Ai-Da*, son visage réaliste rappelle en toute chose celui d'une femme. En outre, elle est dotée de parole, est capable de vous parler de certaines choses de sa « vie » et de répondre à des questions. De plus, lors de ses présences face au public, *Ai-Da* porte souvent des vêtements comme une robe pour cacher la mécanique qui compose le reste de son corps.

Un peu comme pour l'œuvre de Partick Tresset, *Ai-Da* possède des caméras dans ses yeux, qui voient les choses et qui sont reliés à ses bras mécaniques qui dessinent. La différence c'est que pour *Ai-Da*, la caméra voit des choses qui sont ensuite interrogées par un algorithme qui va donner les informations aux bras qui dessinent. L'information est traitée et le robot dessine alors ce qu'il voit mais d'une façon particulière, à « sa façon ». Il semble que ce robot artiste apporte de nouvelles choses à l'art robotique grâce à ses particularités spécifiques comme nous l'explique Aidan Meller, son créateur, lors d'une interview :

« Si ce n'était qu'une stricte copie d'une photographie, il n'y aurait pas de différence avec une imprimante très chère. Mais ici, l'algorithme est très créatif, très expressif comme vous pouvez le voir (il montrait un dessin réalisé par Ai-Da) et ce qui nous intéressait tout particulièrement, c'est que ça devient une nouvelle voie. Et l'œuvre d'art fait exactement ça, c'est nouveau, c'est innovant, ça n'a jamais été fait avant.⁴⁹ »

Ai-Da ne possède pas encore la faculté de peindre mais elle traite des informations et, une fois traitées, ces informations peuvent être recueillies et envoyées à des peintres pour réaliser les peintures conçues par Ai-Da.

Comme tout artiste, Ai-Da a d'ailleurs eu le droit à une première exposition personnelle nommée *Ai-Da : Unsecured Futures* et accueillie par la Barn Gallery de l'université d'Oxford du 12 juin 2019 au 6 juillet 2019. C'était la toute première exposition personnelle d'un artiste robot humanoïde. Dans cette exposition étaient présentés les dessins de l'artiste ainsi que les peintures et sculptures conçues par celle-ci et réalisées par d'autres. Nous pouvions également assister à des performances de celle-ci où elle dessinait des portraits de visiteurs à « sa façon ». De plus, comme un artiste le ferait, Ai-Da a vendu ses œuvres. En effet, suite à l'exposition, l'ensemble de ses réalisations se serait vendu pour un montant d'environ 1,12 million d'euros, une somme assez colossale pour la première artiste robot humanoïde.

Cela s'est retrouvé être une première dans le monde de l'art contemporain. Une fois de plus avec cette nouveauté, cela remet en avant les questions qu'imposent la robotique et la technologie dans l'art. Ai-Da est-elle une artiste à part entière ? En outre un robot peut-il être création, créateur, producteur et artiste au même titre que l'Homme ? Peut-elle réaliser des créations aussi originales que l'Homme artiste ? Beaucoup de questions qui se posent et auxquelles nous ne pouvons pas répondre avec certitude et exactitude. D'ailleurs, à ce propos, la présentation qui est faite d'Ai-Da sur son site dédié se termine par ceci :

« Lorsque nous parlons d'Ai-Da en tant qu'artiste et de l'œuvre d'art d'Ai-Da, nous le faisons en reconnaissant pleinement le statut de sa machine et la collaboration humaine / machine de son œuvre, tout en développant simultanément sa personnalité et son œuvre d'artiste, comme ceci est un miroir astucieux des courants et des comportements contemporains. [...] Toutes les avancées technologiques apportent le bien, le mal et le banal. Si Ai-Da ne fait qu'une chose importante, ce serait de nous faire considérer la confusion des relations homme / machine.⁵⁰ »

Ces propos confirment les nôtres, notamment sur l'utilisation de la technologie, le fait de

⁴⁹ Interview réalisée par l'équipe de la chaîne télévisée ARTE pour un reportage sur Ai-Da intitulé « *Ai-Da, la première artiste humanoïde* ». Lien du reportage : <https://www.arte.tv/fr/videos/090645-000-A/ai-da-la-premiere-artiste-humanoide/>

⁵⁰ Propos recueillis sur la description du robot Ai-Da sur son site dédié : <https://www.aidarobot.com/jointhmovement>

vouloir se surpasser et principalement les questions que peuvent soulever les diverses créations d'artistes que nous avons vu par rapport aux relations entre humains/machines. Mais ces propos confirment également l'idée de machines créatrices, productrices mais aussi créations.

Suite à ces diverses réflexions, constatations et exemples, il y a quelque chose qu'il me semble important de noter. Dans tous ces travaux, toutes ces œuvres qui ont été vues et notamment celles où le dessin est pratiqué, on remarque aisément plusieurs points communs. Tout d'abord celui d'imitation. En effet, les capacités de l'Homme lorsqu'il dessine sont imitées, et ce de multiples façons. Ensuite la mécanisation : toute cette imitation est rendue possible par le biais de la technologie et donc de la mécanisation de ces gestes humains qui sont imités. Puis la répétition : la répétition est au centre de tout ce que l'on a vu, les gestes sont répétés encore et encore. Enfin nous avons pu remarquer une sorte de critique du travail artistique, via les œuvres que l'on a vues, c'est-à-dire la façon dont on crée, comment on crée, qui crée, etc. Que ce soit de manière plutôt limpide, comme cela a été le cas avec *Human Study #2 La Grande Vanité au corbeau et au renard*⁵¹ de Patrick Tresset et le travail de Michel Paysant, ou encore de façon moins évidente comme nous avons pu le voir avec le robot humanoïde Ai-Da. En effet on a pu remarquer que le travail artistique, la création artistique, et même les gestes des artistes en général ont subi une mécanisation. Le travail artistique se trouve mécanisé de façon claire et nous pouvons y voir une sorte de critique face à la création. Une critique sur l'Homme et son rapport à la création. C'est peut-être une façon de dire et de montrer que ce que l'Homme fait, ce que l'Homme crée et dessine par exemple, est semblable aux gestes répétés et mécaniques d'un robot. Comme le disait Sol LeWitt : « *L'idée devient une machine qui fait l'art.*⁵² ». Les protocoles et systèmes sont les idées et l'homme et les robots sont les machines qui font de l'art. C'est une façon de voir la création, quelque chose que l'on retrouve dans beaucoup de situations, le dessin, la performance, le cinéma, la peinture. Cela passe par l'utilisation de la répétition. Répétition d'un geste, d'un matériau, d'un mot, d'une vision, la répétition d'un ou plusieurs éléments finalement. Cela nous le retrouvons dans beaucoup de savoir-faire : l'écriture, l'animation, la sculpture, la musique, la danse, le cinéma, le chant. C'est une façon de voir la création ; c'est une façon de créer.

⁵¹ Patrick TRESSET, *Human Study #2 La Grande Vanité au corbeau et au renard*, op. cit. p. 46.

⁵² LEWITT, Sol, « Paragraphe on Conceptual Art », op. cit. p. 30.

II/ LA LIGNE : OBJET DE RÉFLEXION & OUTIL D'EXÉCUTION

A/ Le dessin linéaire.

Les protocoles artistiques peuvent donc prendre plusieurs formes, allant du dessin à la sculpture, de l'installation à la performance ou encore de la peinture à un simple texte écrit. Parmi toutes les formes que peuvent prendre les protocoles artistiques, il y en a une qui va être plus amplement approfondie dans les lignes qui vont suivre, celle-ci étant à la fois au centre de ma pratique et aussi de ma recherche. Il s'agit du dessin. Parler de dessin, c'est parler d'un champ artistique très large. En effet, le simple terme *dessin* est polysémique. En attestent les dictionnaires comme le dictionnaire en ligne Larousse :

- « - Représentation sur une surface de la forme (et éventuellement des valeurs de lumière et d'ombre) d'un objet ou d'une figure, plutôt que de leur couleur.
- Technique et art de cette représentation.
- Toute production graphique.
- Contour linéaire, profil, ligne, considérés sur le plan esthétique.
- Motif, forme et en particulier ornement imprimé sur un tissu, un papier, etc.
- Plan d'une œuvre littéraire, musicale, etc., disposition des parties d'un ouvrage, canevas.⁵³ »

Le dictionnaire en ligne Universalis ajoute que la représentation se fait « grâce à un crayon, un pinceau, une plume⁵⁴ » et que dans la pratique de la topographie, le dessin est le « relevé exact d'un plan⁵⁵ ». Selon la définition, il désigne une action liée au terme de *dessin* ou une représentation de celui-ci. Le mot dessin désigne alors tout autant l'action de dessiner et de faire des représentations de formes, que celui de réaliser le contour de quelque chose sous forme de ligne. Cela désigne également à la fois une surface support, comme lorsque que l'on doit identifier un élément représenté dans une exposition (dessin, peinture, installation, vidéo, etc.), que ce qui est présent sur ladite surface. Le terme de *dessin* vient également en contradiction avec la peinture, car lorsque l'on parle de dessin, on se trouve généralement face à une représentation en noir et blanc et si couleur il y a, il s'agit plutôt de la sanguine, qui est un outil spécifique au dessin. D'ailleurs les outils sont importants, car ce sont des éléments qui permettent une reconnaissance aisée d'un dessin puisqu'ils ne sont pas les mêmes qu'en peinture. De plus, sur les sept définitions proposées avec le complément, on peut voir que

⁵³ Définition recueillie dans le dictionnaire Larousse en ligne. Lien : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dessin/24654> [Consulté le 7 avril 2020]

⁵⁴ Définition recueillie dans le dictionnaire Universalis en ligne. Lien : <https://www.universalis.fr/dictionnaire/dessin/> [Consulté le 7 avril 2020]

⁵⁵ *Ibid.*

finalement cinq d'entre elles désignent la représentation de quelque chose (représentation, production graphique, contour linéaire, motif et forme, relevé exact d'un plan). On pourrait donc en venir à la conclusion que c'est la définition la plus révélatrice du terme *dessin*.

Pour le vérifier nous allons nous intéresser rapidement à l'étymologie du mot *dessin*. Celui-ci est un dérivé du mot italien *disegno*. Ce terme est lui aussi polysémique et a été l'objet de beaucoup d'études, notamment à la période de la Renaissance. Durant la Renaissance ce terme était beaucoup employé et étudié par les artistes, mais aussi par les théoriciens de l'art. Le terme *disegno* est difficile à cerner, car il désigne deux choses qui se complètent pour nous. Pour l'expliquer je vais emprunter les mots de Jacqueline Lichtenstein (1947-2019) prononcés lors d'un colloque⁵⁶ sur le dessin à Bruxelles en 2004, car il me semble qu'ils expliquent idéalement et clairement le terme *disegno*, ainsi que ses distinctions :

« La difficulté que nous pouvons avoir à saisir la problématique du disegno dans toute sa complexité tient au fait que celui-ci est à la fois un acte pur de la pensée et son résultat visible auquel participe aussi le travail de la main. En tant qu'acte de l'esprit du peintre, le disegno correspond à l'invention, au sens rhétorique du terme, c'est-à-dire au choix du sujet. En tant qu'acte de la main, il suppose un apprentissage technique. [...] Le disegno matériel, ce que nous appelons dessin, est donc toujours la réalisation d'un disegno spirituel.⁵⁷ »

En ce sens le *disegno* dit matériel est le dessin sous forme de représentation, ce qui correspond bien à ce que nous avons exprimé précédemment. Cependant, il est précisé que celle-ci est toujours la réalisation d'un *disegno* dit spirituel. Le *disegno* spirituel étant « l'acte pur de la pensée » ; c'est-à-dire l'idée, l'intention, la volonté de quelque chose que représentera alors le *disegno* matériel. En français, c'est ce qu'on appelle le dessein, lui aussi dérivé du mot italien *disegno*. Jacqueline Lichtenstein le précise d'ailleurs elle-même par la suite : « Pour les théoriciens du disegno, la supériorité du dessin sur la couleur tient au fait que le disegno au sens de dessin, c'est-à-dire de tracé, correspond toujours à une idée, une intention, un projet, c'est-à-dire à un disegno au sens de ce qu'on appelle en français un dessein.⁵⁸ ». D'ailleurs, on remarquera que jusqu'au milieu du 18ème siècle il n'existe que la forme *dessein* pour recouvrir les deux acceptions ; la subtilité de la différenciation entre *dessein* et *dessin* s'est faite seulement après. L'ensemble de ces propos va donc bien dans le sens d'une appréhension du terme *dessin* relative à la représentation d'une idée, d'une intention ou d'une volonté. Finalement, aujourd'hui, même si *dessin* et *dessein* sont deux mots différents à la nuance subtile, on retrouve

⁵⁶ Actes de colloque : Institut supérieur d'architecture St-Luc Bruxelles, Marc Streker (dir.) *Du dessein au dessin*, actes du colloque de Bruxelles, Studio du palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 19 novembre 2004. Bruxelles : La Lettre volée, 2007. [58 p. (Collection Essais)]

⁵⁷ *Ibid.* : pp. 17-18.

⁵⁸ *Ibid.* : p. 19

toujours du dessein dans le dessin.

Les productions graphiques du passé montrent que le dessin avait une fonction : il servait à faire des études, des observations, des reproductions et des reproductions d'idées. En ce sens il peut alors être considéré comme un outil de communication lorsque celui-ci représente quelque chose d'identifiable et qui peut alors décrire cette chose : une représentation, un sujet, un élément, par des traits, des lignes dessinées. Le dessin par sa fonction de communication est alors une forme de langage, car il peut faire passer des messages sans pour autant utiliser l'écriture. Le dessin comme forme de langage permet de se faire comprendre à l'aide d'images, de représentations, qu'elles soient simples ou complexes. D'ailleurs, d'après l'historien Émile Mâle (1862-1954), spécialiste de l'art médiéval, les images et en particulier les sculptures des cathédrales et des églises étaient destinées à permettre à ceux qui ne savaient pas lire de comprendre la Bible. Une forme de langage à travers l'image en somme. Même si cette théorie est contestée par d'autres historiens de notre siècle, comme Laurent Ridet, qui est également spécialiste du Moyen-Âge, cela n'en reste pas moins une possibilité. De plus, les dessins d'études et d'observations servent en quelque sorte à explorer des sujets par le biais du dessin et de la ligne, mais aussi à partager le savoir acquis grâce à ces dessins. C'est donc une forme de communication et de langage. En outre, les hiéroglyphes égyptiens sont également une forme de dessins qui a pour fonction le langage et la communication. Certes il s'agit d'écriture mais cette écriture se réalisait par le biais de dessins très linéaires finalement. Cependant le dessin peut également être, non pas un outil de communication, mais un outil d'archive, c'est-à-dire que le dessin peut avoir comme fonction de garder la trace d'une volonté ou d'une action artistique provenant de l'artiste. Comme cela pourrait être le cas pour une performance, le dessin serait la trace, l'archive de la performance réalisée. Le dessin comme archive amène un rapport à la mémoire : on utilise le dessin pour garder une trace d'événements, de personnes, de sujets, d'objets par exemple. C'est aussi un désir de se souvenir et de travailler ce souvenir, de le coucher sur un support, comme l'a fait l'artiste Michel Paysant, que nous avons vu plus tôt, lorsqu'il utilise la technologie de l'*eye tracking* pour dessiner de mémoire, grâce à une seule et même ligne, les traits du visage de son père, du moins le souvenir qu'il en a. En ce sens, ici, le dessin souvent linéaire est un outil au service du langage, de la communication et de l'archive. En outre, il est pareillement possible que le dessin ne soit pas un outil, mais une forme qui traduit la volonté de l'artiste, et ce, de manière plus ou moins lisible, voire illisible pour le spectateur, mais le dessin reste créateur de forme tout de même. Dans cette situation le dessin

devient, comme nous le dit Claire-Jeanne Jézéquel⁵⁹, une forme qui ne peut se traduire :

« Le dessin est une forme qui transmet une idée, voire un discours... À moins que le recours au dessin dans sa forme la plus rapide, cursive et non discursive, immédiate et synthétique, ne fasse disparaître jusqu'à l'idée même d'un objet extérieur au dessin qui n'en serait que l'image, pour ne laisser apparaître que la force visuelle du signe, dont il devient dès lors difficile de dire qu'il est un langage : il devient une forme qui ne peut se traduire. »⁶⁰

En outre, le dessin peut prendre la forme de motifs ou de formes particulières sur une surface. Jusqu'ici le dessin a été abordé de plusieurs façons certes. Cependant, nous sommes tout de même restés autour de l'utilisation de la ligne en dessin. Or, même si les motifs peuvent prendre beaucoup de noms, tout motif se compose d'un dessin linéaire qui peut subir différentes modulations, comme l'épaisseur, la finesse, la continuité, etc. La ligne dessinée est donc au centre de notre attention et par tous les points de vue qui ont été abordés précédemment j'ai voulu montrer qu'elle était d'une certaine façon omniprésente. Ici aborder le sujet du motif a son importance car même si la ligne dessinée est un outil en dessin qui me semble fondamentale, notamment par son omniprésence, elle l'est tout autant dans le motif et constitue même un motif en soi, comme les hachures ou les rayures qui sont des motifs composés de lignes droites. Les motifs sont souvent réalisés en ajoutant une matière à un support (crayon sur papier, broderie de fil sur tissus, impression, incrustation, gravure sur divers supports...). Le motif est parfois unique mais souvent soumis à une répétition de lui-même. Pour la ligne dessinée comme motif, le fait d'être répétée peut lui donner une épaisseur, ou produire quelque chose de confus par exemple. En général, le motif qui est donc la plupart du temps un ajout de matière, nécessite d'être travaillé avec des outils qui vont venir se placer entre la main qui dirige et le support qui subit l'outil. C'est le même procédé que pour un dessin, c'est pour cela qu'il peut être qualifié comme tel. C'est l'outil qui va permettre l'ajout de matière sur une surface ou un support. Par exemple, le crayon va être l'outil qui va venir ajouter de la matière sur du papier, de la même façon qu'une aiguille va nous permettre de venir broder sur du tissu. Cependant le motif n'est pas nécessairement dessiné à l'aide d'un outil ajoutant de la matière sur une surface (comme l'exemple du crayon ou de la broderie utilisés précédemment). En effet, le dessin de motif(s) peut être une forme ou un ensemble de formes apparaissant sur une surface naturellement ou par le travail de ladite surface, comme pour le gaufrage de papier par exemple ou la gravure de

⁵⁹ Claire-Jeanne Jézéquel (née en 1965) est une artiste sculptrice française.

⁶⁰ Propos énoncé à l'occasion d'un colloque sur le dessin à Amiens en 1999. Actes de colloque : Centre de recherche de la Faculté des arts, Université de Picardie Jules Verne, Fonds régional d'art contemporain de Picardie, Musée de Picardie (dir.), *Dessiner est un autre langage*, actes de colloque d'Amiens, Maison de la Culture d'Amiens, 16 mars 1999. Textes : Daniel Dezeuze, Claude Gintz, Ann Hindry, Claire-Jeanne Jézéquel. Amiens : Centre de recherche de la Faculté des arts, 1999. (64 p.) : p. 45.

Pierre. Le motif vient s'incruster au support directement sans ajouter de matière mais simplement en gardant la trace de l'action de l'outil sur lui. Cependant il est aussi possible de créer un motif sans outil, seulement en travaillant le support avec les mains, comme c'est le cas pour le pliage de papier. Pour mieux appréhender cela, j'aimerais m'attarder quelques instants sur une des séries de travaux de l'artiste allemand Simon Schubert : *Paperwork*.

Simon Schubert est un artiste allemand né en 1976 qui vit à Cologne. Il pratique la sculpture et le travail du papier que l'on pourrait considérer, il me semble, comme sculpture et comme dessin ; c'est d'ailleurs ce travail du papier qui nous intéresse ici. Sur ces travaux sur papier, qui font partie de sa série nommée *Paperwork*, l'artiste utilise la technique du pliage de papier. En effet, à partir d'une feuille de papier et à l'aide de pliages précis, minutieux et



Figure 10 : Simon SCHUBERT, *Last Year in Marienbad – Untitled (large staircase)*, 2014. Papier plié, 100 x 70 cm.

sophistiqués, il crée des espaces architecturaux tridimensionnels. Prenons pour exemple son œuvre *Untitled (large staircase)*⁶¹ (2014, fig. 10), qui fait partie d'une de ses sous-séries nommées *Last Year in Marienbad*. Comme sur la plupart de ces *Paperwork*, on peut voir sur cette œuvre un pliage minutieux qui laisse apparaître dans un jeu de lumière et d'ombre dû aux pliages, un espace architectural assez sophistiqué et luxueux, à l'image de tous les espaces architecturaux créés dans sa sous-série *Last Year in Marienbad*. Le nom de sa sous-série nous donne éventuellement un indice sur la sophistication de l'architecture. En effet, *Last Year in Marienbad* est le titre d'un film français d'Alain Resnais réalisé en 1961 qui a pour titre original

⁶¹ Simon SCHUBERT, *Last Year in Marienbad – Untitled (large staircase)*, 2014. Papier plié, 100 x 70 cm.

*L'Année dernière à Marienbad*⁶² et dont l'intrigue se déroule dans un hôtel luxueux. Cela rappelle également de toute évidence la ville de Marienbad située en République tchèque. Le titre de sa série et l'inspiration de ses espaces architecturaux viennent probablement de ces deux éléments. Dans cette œuvre, outre le pliage du papier qui laisse apparaître le motif de la ligne dans ces sculptures, celle-ci semble avoir un lien avec le dessin par ce qu'elle donne à voir. En effet, le travail de pliage du papier donne un léger volume au papier qui crée alors à la fois des zones de lumière et des zones d'ombre et c'est ce jeu combiné au pliage qui nous donne une impression de profondeur dans ces espaces architecturaux. Or ce sont aussi les jeux d'ombre et de lumière qui permettent au dessin d'architecture (en plus de la perspective) de rendre compte d'une sensation de profondeur. Ainsi, lorsqu'on regarde les sculptures de papier de Simon Schubert, il est visuellement possible d'avoir la sensation d'être face à un dessin d'architecture et non plus à une sculpture.

Dans cette œuvre, comme dans l'ensemble des *Paperwork*, nous sommes face à une sorte de sculpture, certes, mais aussi, comme nous l'avons expliqué, face à un dessin. En effet, dans ce travail du papier, il n'y a pas de trace de plume, de crayon, ou de sanguine ; c'est un travail avec le support et sa surface uniquement. Cependant, ce travail laisse apparaître sur la surface devenue volumineuse des formes et des motifs, ici reconnaissables, puisqu'il s'agit d'espaces architecturaux. Ces formes et motifs sont donc bien ce que l'on peut appeler des dessins. Le dessin a effectivement la possibilité d'être présent, sans pour autant ajouter de la matière sur une surface ou un support.

Le terme de dessin est polysémique, et même si nous avons vu divers sens, ce n'était pas exhaustif. De la même manière, nous avons vu diverses possibilités que le dessin offre et ce toujours de manière non exhaustive.

Maintenant que le dessin nous est plus familier dans ses possibilités et dans les sens qu'il peut avoir, j'aimerais que l'on revienne au dessin dans son plus simple appareil : la ligne. La ligne est l'une des caractéristiques du dessin que nous avons déjà abordées ponctuellement au cours des paragraphes précédents et sur laquelle je vais particulièrement insister par la suite. Au-delà de la ligne en général, il s'agit bien ici de parler de la ligne en dessin. La ligne est pour moi le plus simple appareil du dessin. Comme l'a énoncé Françoise Coblence⁶³ lors d'un colloque⁶⁴ sur le dessin à Amiens en 1999 : « Réduit à son épure, le dessin est trait, ligne, forme qui se

⁶² COURAU, Pierre et FROMENT, Raymond (Producteurs), & RESNAIS, Alain (Réalisateur). (1961). *L'Année dernière à Marienbad* [Film]. France : Argos Films. (94 min.)

⁶³ Françoise Coblence est psychanalyste et professeur de philosophie de l'art (esthétique) à l'université de Picardie Jules Verne.

⁶⁴ Actes de colloque : *Dessiner est un autre langage*, op. cit. p. 60.

*cherche et se trouve, mouvement qui séduit par sa fragilité et son économie de moyen, voire son ascétisme.*⁶⁵ ». En effet, cette « *forme qui se cherche et se trouve* », débute chaque dessin et le termine, le fait de la multiplier permet de faire des formes plus abouties, plus complexes ou encore des études de sujets. La ligne est présente sur tout ce qui nous entoure et il en va de même en dessin, c'est le point de départ de chaque dessin, quelle que soit sa forme. En effet, même lorsqu'il n'y a pas de matière sur la surface ou le support comme nous l'avons vu dans l'œuvre *Untitled (large staircase)*⁶⁶ (2014) de Simon Schubert, la ligne est pourtant bien présente, ici grâce au pliage du papier et au-delà de la sculpture, elle semble être dessinée. Ainsi la ligne, qu'elle soit tracée, dessinée ou même suggérée, est toujours là. La ligne est l'une des essences même du dessin et pour moi c'est ce qui en fait à la fois toute sa particularité et toute sa force. La ligne pure, en dessin, est essentielle et nécessaire. La ligne en dessin est ce qui fait le dessin.

Après tout, la ligne, utilisée souvent comme contour en dessin rappelle certainement à bon nombre de personnes le mythe de Dibutades de Sicyone qui est considéré comme la naissance du portrait à la fois en sculpture comme en dessin. On retrouve ce mythe dans un des livres des *Histoires Naturelles* de Pline l'Ancien, dont voici quelques lignes :

« Il convient maintenant de parler de l'art de modeler, ou plastique. Dibutades de Sicyone, potier de terre, fut le premier qui inventa, à Corinthe, l'art de faire des portraits avec cette même terre dont il se servait, grâce toutefois à sa fille : celle-ci, amoureuse d'un jeune homme qui partait pour un lointain voyage, renferma dans des lignes l'ombre de son visage projeté sur une muraille par la lumière d'une lampe; le père appliqua de l'argile sur ce trait, et en fit un modèle qu'il mit au feu avec ses autres poteries.⁶⁷ »

Dans ces lignes, l'apparition du premier portrait sculpté est très claire, mais celle du portrait dessiné est plus subtile et n'appartient pas au potier Dibutades, mais à sa fille. Celle-ci, par amour pour l'homme qu'elle aimait et qui allait partir loin d'elle, est venue faire le contour de l'ombre du visage de son aimé à l'aide d'une ligne. Cette ligne est venue enfermer la forme du visage en faisant le contour de celui-ci. Ensuite c'est cette ligne qui a permis à son père, le potier Dibutades, de venir poser son argile et ainsi réaliser le premier portrait à l'argile. Ce mythe de Dibutades et particulièrement de la fille de Dibutades est actuellement considéré comme le mythe du premier portrait dessiné, comme la naissance du portrait. Le portrait est une des possibilités d'études ou de représentation du dessin. En ce sens, nous pouvons effectivement considérer la ligne comme l'une des essences du dessin.

⁶⁵ Actes de colloque : *Dessiner est un autre langage*, op. cit. p. 60.

⁶⁶ Simon SCHUBERT, *Last Year in Marienbad – Untitled (large staircase)*, 2014, op. cit. p. 61.

⁶⁷ PLINE, *Histoire naturelle*. Tome Second, Livre XXXV, chap. 43, traduction d'Émile Littré. Paris : J. J ; Dubochet, Le Chevalier et Comp., Éditeurs, 1850.

Cette ligne de contour, cette façon de dessiner et de faire des portraits que l'on retrouve dans le mythe du Dibutades et de sa fille, est un des fondements du dessin. Elle a été maintes et maintes fois utilisée et réalisée en dessin, notamment dans l'art contemporain, comme l'œuvre *Une famille II*⁶⁸ (1996-1998) de l'artiste Jean-Michel Alberola en atteste.

Jean-Michel Alberola est un artiste peintre français né en 1953 à Saïda en Algérie. Il vit et travaille actuellement à Paris. Il a fait ses études en France et est professeur à l'École des Beaux-Arts de Paris depuis 1991. Même si la peinture est à ses yeux sa principale activité, cet artiste est pluridisciplinaire et sa pratique peut aussi se diriger vers la sculpture ou encore l'installation. Son œuvre, quant à elle, par sa pluridisciplinarité, se trouve être également protéiforme. En outre, parmi toutes les formes que peuvent prendre les œuvres de Jean-Michel Alberola, celle qui nous intéresse ici est celle du néon. En effet, c'est en 1994 que l'artiste commence à introduire l'utilisation du néon dans sa pratique artistique. Par la suite, l'utilisation du néon sert à plusieurs reprises l'œuvre de l'artiste. Jean-Michel Alberola utilise le néon à la fois comme outil de langage et comme forme créatrice réfléchie. Le néon est un tube lumineux utilisé dans l'œuvre de cet artiste comme ligne, comme trait de crayon d'un dessin ou comme un stylo qui écrit. Le tube lumineux est travaillé afin de prendre la forme de la pensée de l'artiste, que ce soit du dessin ou de l'écriture, voire les deux. Une fois exposé, le néon éclaire l'espace environnant et est tape à l'œil. Le néon est fait pour être vu rapidement et être contemplé. Le néon a donc des particularités qui en font un médium unique. Cela correspond bien à l'artiste, car celui-ci peint et crée selon sa pensée. Le travail artistique de Jean-Michel Alberola porte en son sein une dimension très personnelle qui n'est pas nécessairement visible dans chaque œuvre. Comme il le dit lui-même lors d'un entretien avec Ann Hindry⁶⁹ :

« Le dessin [...] est de l'ordre de la pensée. Je pense en dessinant. De la même façon que l'on dit " Il écrit comme il parle ", je dessine comme je pense. Si j'essaie de transporter un dessin dans une toile, il sera forcément très différent de ce qu'il était au départ. Il va, disons, se gonfler d'un évènement personnel.⁷⁰ »

Comme au sens propre du dessin, Jean-Michel Alberola met en œuvre une représentation de sa pensée qui, au cours de sa création, va se nourrir « *d'évènement personnel* ». En ce sens, toute

⁶⁸ Jean-Michel ALBEROLA, *Une famille II*, 1996-1998. Néon dans coffret Altuglass, fabricant : Crystal Néon, Paris, 139,5 x 69,5 x 5,5 cm, Amiens, Frac Picardie, n° inv. 99-006.

⁶⁹ Ann Hindry est une historienne de l'art et critique d'art.

⁷⁰ p. 75 : *Jean-Michel Alberola : Avec la main droite*, (Catalogue d'exposition). Commissaires : Marie-Laure Bernadac, Musée national d'art moderne Paris Cabinet d'art graphique. Paris : Centre Georges Pompidou, 1993. [93 p. (14 avril – 28 juin 1993)].

œuvre de Jean-Michel Alberola possède une part de son intimité, car il y a une part d'élément personnel. Après tout, les œuvres sont souvent des idées ou des appropriations d'idées d'artistes et donc un petit bout de leur personne. Pour en revenir à notre sujet principal, certaines œuvres de l'artiste - faites de néon - évoquent et prennent tout leur sens dans notre contexte de dessin réalisé grâce à une ou des lignes, entre autres des lignes de contour, comme nous l'évoquait le mythe de Dibutades et de sa fille. Pour mieux appréhender cela, prenons l'exemple de son œuvre *Une famille II*⁷¹ (1996-1998, fig. 11).

Cette œuvre se compose d'un néon, dont la seconde extrémité, après plusieurs courbes, divers virages, vient rejoindre la première pour mettre bout à bout ce néon. Avec du recul, cette œuvre semble nous faire apparaître une forme verticale abstraite et fermée. Seulement, avec un peu plus de contemplation (et peut-être grâce au titre de l'œuvre), nous pouvons voir apparaître sous nos yeux trois silhouettes de visages dans cette forme fermée donnée par le néon. En effet, en bas à gauche il nous est possible d'entrevoir la silhouette du profil d'une femme. Au-dessus d'elle, se révèle la silhouette d'un homme que l'on distingue par l'oreille qui se dessine aisément. Enfin, en face de la silhouette au profil féminin, on entrevoit la silhouette d'un

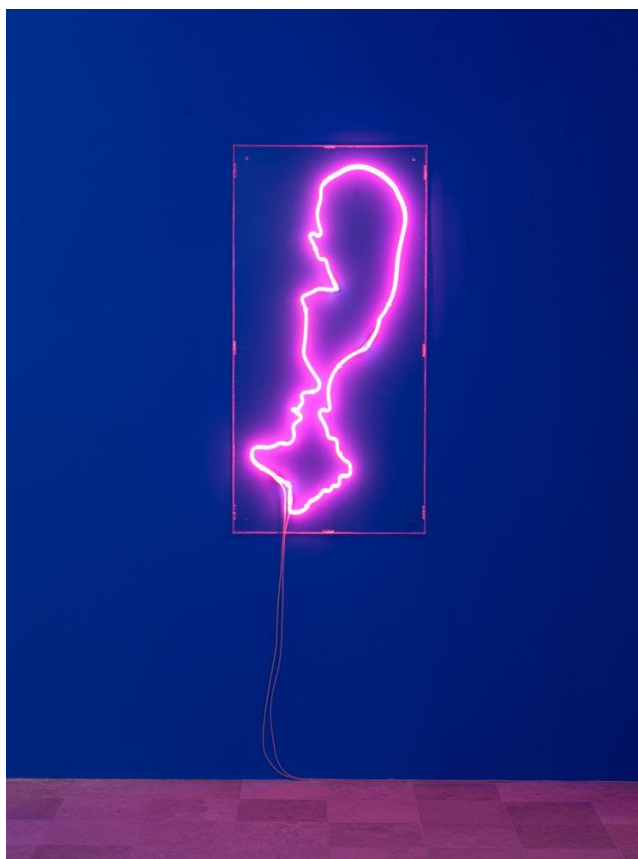


Figure 11 : Jean-Michel ALBEROLA, *Une famille II*, 1996-1998. Néon dans coffret Altuglass, fabricant : Crystal Néon, Paris, 139,5 x 69,5 x 5,5 cm, Amiens, Frac Picardie, n° inv. 99-006.

enfant qui se laisse deviner une fois de plus par la forme de l'oreille ; on devine que c'est un enfant grâce aux courbes plus arrondies et à la taille de la tête qui est plus petite. Finalement, trois visages se forment à travers ce néon, à travers cette ligne lumineuse dont la forme joue entre le vide/plein, extérieur/intérieur et positif/négatif avec la lumière du néon. Cette famille qui nous saute maintenant aux yeux donne l'impression qu'elle discute. En effet, le fait de représenter un visage de profil face à un visage de face dont la bouche a l'air de chuchoter des choses à l'oreille de l'autre, semble représenter une forme d'échange au sein de cette famille.

⁷¹ Jean-Michel ALBEROLA, *Une famille II*, 1996-1998, *op. cit.* p. 64.

Un échange, une conversation, l'écoute, une figure maternelle, une figure paternelle, une figure enfantine, une famille : voilà ce que nous représente ici une seule et même ligne mise bout à bout et formant une forme fermée, qui ne laisse apparaître que des contours linéaires sous un même trait. *Une famille II*⁷² (1996-1998) de Jean-Michel Alberola est donc, pour ma part, l'exemple idéal qui vient joindre le mythe de la naissance du portrait dessiné à la pratique actuelle du dessin.

Parmi toutes les formes que peut prendre le dessin et tous les sens qu'il peut avoir, il y a une forme qui semble privilégiée parmi les autres, dans l'utilisation des protocoles, par les artistes. Cette forme est celle de la ligne. En effet, chez les artistes qui utilisent les protocoles artistiques dans leurs créations plastiques, il est récurrent de voir apparaître la ligne, directement travaillée ou comme motif. Comme nous avons pu le voir avec le corpus d'artistes qui, jusqu'ici, a accompagné notre réflexion : Sol LeWitt dans ses figures isométriques, François Ristori avec ses Traces-Formes ou encore François Morellet à l'intérieur de ses systèmes. On peut se demander pourquoi. Pourquoi le protocole artistique utilise-t-il souvent la ligne ? Pourquoi, même lorsqu'il ne s'agit pas de dessin, lorsque nous sommes face à des sculptures ou à des installations, retrouve-t-on souvent des formes ou des motifs linéaires dans les protocoles artistiques, comme c'est le cas dans plusieurs systèmes de François Morellet ? Voilà des interrogations légitimes, car comme nous l'avons vu précédemment en ce qui concerne le protocole artistique, celui-ci s'est transformé et s'est élargi à d'autres horizons comme l'art et la technologie. Cependant le dessin est toujours présent, en particulier la ligne, et semble accompagner et soutenir cette transformation. La ligne est, à mon sens, le cœur du dessin. La ligne, forme épurée du dessin, peut être à la fois fragile et robuste, complexe et simple, mais aussi douce et brutale. La ligne en dessin regorge de paradoxes et d'oxymores ; elle regorge de richesses en tous points. La ligne est nécessaire en dessin, elle est le fondement et la fin de tout dessin ; elle peut être dessinée, tracée, voire seulement suggérée sans ajout de matière sur une surface. Même lorsqu'on essaie de s'en passer, lorsqu'elle n'est pas présente de manière volontaire, elle nous apparaît visuellement de façon suggérée avec des ombres par exemple, comme nous avons pu le constater avec les sculptures de papier de l'artiste Simon Schubert. En ce sens, il me semble qu'il est impossible de réaliser un dessin sans ligne, car il y aura toujours quelque chose qui nous en évoque une. Le dessin de la ligne me semble être un allié de taille pour l'artiste et le créateur et le partenaire idéal pour la création utilisant les protocoles artistiques, car elle est nécessaire. C'est d'ailleurs parce qu'elle est nécessaire, parce que l'on

⁷² Jean-Michel ALBEROLA, *Une famille II*, 1996-1998, op. cit. p. 64.

ne peut pas s'en passer qu'elle est si intéressante, si prolifique et surtout si présente.

B/ Un type particulier de lignes : les « lignes fantômes ».

Dans et avec mes protocoles, j'utilise la ligne à la fois comme objet et comme outil. Comme objet, car je la questionne : je questionne les formes et les sens qu'elle peut prendre, je recherche les possibilités qu'elle peut offrir et cela principalement au travers du dessin. Comme outil, car je l'utilise également pour questionner d'autres notions ou sujets qui me permettent d'étudier les possibilités des protocoles artistiques de notre époque. En outre, ces protocoles se construisent généralement autour de l'exécution et de l'utilisation de la ligne dans diverses situations. Cependant, avant d'utiliser la ligne, je me suis intéressée au terme de ligne en lui-même, à ce qu'il pouvait vouloir dire et signifier. Ce terme peut désigner une multitude de choses, il est donc difficile de faire une liste parfaitement exhaustive de ses définitions et de ce qu'il peut définir. En effet, rien qu'en regardant autour de soi, rien qu'en regardant le monde qui nous entoure, on se rend compte que les « lignes » sont partout. Elles jonchent nos vies quotidiennes sans que nous y fassions spécialement attention. Elles sont parfois visibles, parfois non, elles sont la constitution même de tout ce qui peut exister en ce monde ; tout dépend de ce qu'on entend et comprend par le terme de ligne. Dans ma recherche de définitions, un passage du livre *Une brève histoire des lignes*⁷³ (2013) de l'anthropologue britannique Tim Ingold a particulièrement attiré mon attention.

Tim Ingold est un anthropologue britannique né en 1948. Il est également professeur d'université et enseigne l'anthropologie sociale à l'université d'Aberdeen depuis 1999. Il a rédigé *Une brève histoire des lignes* (2013), traduit de l'anglais par Sophie Renault. Dans ce livre, un passage tout au début du second chapitre, « *Traces, fils et surfaces* », m'a interpellée. Au début de ce chapitre, il essaie de définir et d'analyser ce qu'est une ligne à travers une étude du terme. Pour ce faire, il prend appui sur un poème de Matt Donovan, *Line*⁷⁴ (voir Annexe 1), dans lequel le poète énonce comme des définitions ou des représentations de lignes. On peut y lire des définitions en rapport avec la nature comme le « *faîte d'une montagne* », des choses travaillées par l'homme comme « *l'agitation des courroies de transmission* » ou des choses plus abstraites comme « *le bord d'une forme et ses contours* ». Les définitions données sont diverses et variées et Donovan met toutes ces propositions en corrélation directe avec un autre document : une liste

⁷³INGOLD, Tim. *Une brève histoire des lignes*, (Traduit de l'anglais par Sophie Renault). Bruxelles : Zones Sensibles, 2013. [269 p. (Collection Les Belles lettres)]

⁷⁴DONOVAN, Matt. « Line », *Poetry*, 181 (5), 2003, p. 333.

de 17 définitions du terme de *line* proposées par le *Dictionnaire of the English language* de Samuel Johnson en 1755 :

- « 1 *Extension longitudinale*
- 2 *Fin cordage*
- 3 *Fil tendu pour diriger des opérations*
- 4 *Fil soutenant le hameçon du pêcheur*
- 5 *Traits sillonnant la paume de la main ou le visage [rides]*
- 6 *Tracé, esquisse [trait]*
- 7 *Contour, silhouette*
- 8 *Tout ce qui est écrit d'une marge à l'autre ; vers*
- 9 *Rang*
- 10 *Excavation ; tranchée*
- 11 *Méthode, plan d'action*
- 12 *Extension, limite [frontière]*
- 13 *Équateur, cercle équinoxial*
- 14 *Descendants ou ascendants d'une même famille [lignée]*
- 15 *Une ligne représente un dixième du pouce*
- 16 *Une lettre, comme dans l'expression « je lis tes lignes »*
- 17 *Fibre de coton ou de lin⁷⁵ »*

Dans ces 17 définitions, tout comme dans le poème de Matt Donovan, nous retrouvons une multitude de désignations diverses et variées. Parmi ces points communs, on retrouve également des éléments identiques comme le cordage, les rides, le trait, le contour et la silhouette, la tranchée ou encore la frontière. Ici, avec ces deux extraits, l'auteur place les éléments qui formeront une partie de sa structure de pensée à venir. En effet, avec ces diverses définitions, il essaie de mettre en place une taxinomie des lignes. Dans cette taxinomie, Ingold identifie deux principaux types de lignes : les fils et les traces. Il identifie également plusieurs autres types de lignes secondaires, notamment ce qu'il nomme les « *lignes fantômes*⁷⁶ ». Cette partie sur les lignes fantômes et celle sur les définitions sont particulièrement intéressantes, car elles traitent d'un type de lignes très spécifique et qui pour moi est une source d'inspiration et de recherche. Par « lignes fantômes », l'auteur entend toutes les lignes ou tous les types de lignes qui n'ont pas de réelle présence au sein de notre monde. Elles existent mais n'ont pas de présence phénoménale réelle ; leur présence est plus de l'ordre de la métaphysique. Cela désigne les lignes de frontières, qui sont souvent présentes sur des cartes mais pas forcément aussi visibles dans la nature et l'environnement ; les constellations qui relient les astres entre eux de manière invisible ; les lignes médicales du corps (lignes-vaisseaux), comme celles que l'on utilise dans la pratique de l'acupuncture par exemple ; ou encore les lignes et tracés que l'on retrouve sur nos cartes et sur nos plans, plus précisément les lignes géographiques telles que l'équateur ou

⁷⁵ p. 59 : INGOLD, Tim. *Une brève histoire des lignes*, (2013), *op. cit.* p. 67.

⁷⁶ Sous-partie de l'auteur, pp. 68-71 du livre *Une brève histoire des lignes* (2013) de Tim INGOLD (*op. cit.* p. 67).

les méridiens. En outre, cela désigne également tout ce qui va traiter de la géométrie euclidienne, que l'on utilise pour beaucoup de tâches, comme les dessins techniques et les dessins et plans d'architecture par exemple.

Ces lignes fantômes apportent avec elles beaucoup de mystères, de questions et donc de possibilités. En effet, elles peuvent être réelles ou imaginaires ; elles peuvent représenter tout un tas de choses et en signifier d'autres. Parmi ces lignes fantômes, celles que l'on utilise sur les cartes et sur nos plans attirent particulièrement mon attention, car la cartographie est un domaine bien spécifique sur lequel je reviendrai beaucoup plus en détails un peu plus tard. La cartographie et la géométrie ont deux points communs : d'abord celui d'utiliser un nouveau type d'outils, comme la règle et le compas, ensuite celui de demander un geste particulier lors de leur pratique. Ce geste particulier et l'utilisation d'outils amènent également une façon de faire particulière, qui s'apparente à un protocole. En effet, pour les formes géométriques, on doit suivre certaines règles et certains gestes bien précis pour réaliser et construire des formes. En ce sens, c'est comme un protocole. Il en va de même pour la cartographie : on ne cartographie pas au hasard ; on suit des règles, des normes et des protocoles. Je voudrais maintenant confronter le texte précédent à un autre extrait, tiré cette fois d'un écrit d'artiste. Confronter le regard d'un anthropologue - qui apporte un savoir et une recherche fondés sur le genre humain et sur son rapport au monde, ce qui est donc plus social - à celui d'un artiste, - qui, lui, va apporter une recherche et un avis plus sensibles et techniques - me semble intéressant. Notamment sur ce terme de ligne, car la ligne est au cœur du dessin. Un dessin commence avec un type ou un genre de ligne et se termine également par le même ou par un autre type de ligne.

Ce second extrait de texte va venir se confronter au texte de Tim Ingold vu précédemment mais également le soutenir, ce qui va me permettre d'étayer mes précédents propos.

Cet extrait est tiré d'un article écrit en 1921 par l'artiste russe Alexandre Rodtchenko (1891-1956) et qui a pour titre « *LA LIGNE*⁷⁷ » (voir Annexe 2). Il est tiré d'un recueil de ses écrits : *Écrits complets sur l'art, l'architecture et la révolution*⁷⁸ (1988). Alexandre Rodtchenko est un artiste pluridisciplinaire, qui a notamment pratiqué la peinture, la photographie et le design. Il fait partie des fondateurs du constructivisme russe. En plus d'être artiste, il me semble aussi important de préciser qu'il a été professeur dans différents établissements où il enseignait

⁷⁷ « LA LIGNE » pp. 121-123 du livre *Écrits complets sur l'art, l'architecture et la révolution* (1988) d'Alexandre Rodtchenko.

⁷⁸ RODTCHENKO, Alexandre. *Écrits complets sur l'art, l'architecture et la révolution*, (Traduit du russe par Bernadette du Crest). Paris : Philippe Sers Éditeur - Vilo, 1988. (268 p.).

l'invention d'objets multifonctionnels, que l'on pourrait utiliser dans notre quotidien, et le dessin technique. Rappelons que le dessin technique fait partie du type des « lignes fantômes » vu précédemment. Par le biais de ses diverses pratiques artistiques, Rodtchenko recherchait et expérimentait beaucoup. C'était un homme qui écrivait également beaucoup, d'abord par plaisir puis par besoin, l'écriture est devenue comme un moyen de garder en mémoire ses observations, ses réflexions, ou encore les résultats de ses recherches, en somme comme un journal de bord. Dans l'article qui m'intéresse, Rodtchenko mène une réflexion critique sur la peinture de son époque et l'évolution qui l'a menée à ce qu'il nomme lui-même « la non-figuration ». Dans cet extrait, il est donc question de sa réflexion sur la non-figuration : comment elle est arrivée dans son travail, pourquoi et surtout comment il la voit. Il fait notamment part d'un élément qui est au centre de ses recherches et de ses expérimentations en ce temps-là et qu'il a trouvé dans cette non-figuration : la ligne. C'est ce moment précis qui m'intéresse, car il explique que la ligne s'est « *complètement révélée* » à lui durant son travail sur la construction des formes et sur leurs systèmes de structures, un sujet d'expérimentation et de recherche très prolifique chez cet artiste, car, ne l'oublions pas, il l'a également enseigné dans des établissements. S'ensuit alors comme une définition de la ligne, d'un point de vue qui lui est personnel mais qui rejoint mon fil de pensée :

« La signification de la ligne s'est enfin complètement révélée : d'une part, son aspect arête, bord extrême ; et d'autre part, en tant que facteur essentiel de la construction de tout organisme en général, le squelette, pourrait-on dire (ou l'assise, l'armature, le système). La ligne est le premier et le dernier élément, aussi bien en peinture que dans toute construction en général. La ligne est voie de passage, mouvement, heurt, limite, fixation, jonction, coupure.⁷⁹ »

Dans cette définition de Rodtchenko, on retrouve certaines approches d'Ingold, ainsi la ligne vue comme passage, limite, fixation, jonction, coupure et surtout « *son aspect arête, bord extrême* » rejoint les contours des formes et silhouettes dont nous parlait Ingold dans l'extrait précédent. En tant que dessinateur, constructeur de formes et de structures ; Rodtchenko nous parle également de « squelette » : la ligne serait comme le squelette de tout organisme, mais également « *le premier et le dernier élément, aussi bien en peinture que dans toute construction en général* », propos que j'ai évoqué tout à l'heure. Mais la ligne en tant que squelette d'une construction, c'est une approche que l'artiste a grâce à sa pratique du dessin et du dessin technique, qui peut rejoindre la pratique de la cartographie ou des dessins d'architectes qui sont des dessins techniques. Car pour construire un objet, il faut qu'on soit capable d'identifier tous

⁷⁹ « LA LIGNE », (1988) Alexandre RODTCHENKO, *op. cit.* p. 69.

les éléments qui assemblent l'objet en question, et c'est le rôle du dessin technique qui, lui aussi, use d'outils différents de ceux qu'on utilise habituellement, comme le dit Rodtchenko :

« Le pinceau a cédé la place à de nouveaux instruments avec lesquels il est commode, simple et plus fonctionnel de travailler la surface. Le pinceau, si indispensable dans la peinture pour rendre l'objet avec toutes ses finesses, est un instrument insuffisant et imprécis pour la nouvelle peinture non figurative ; il a été supplanté par la presse, le rouleau, le tire-ligne, le compas, etc.⁸⁰ »

Cela correspond aux propos d'Ingold sur les lignes fantômes utilisées dans la cartographie et la géométrie, géométrie qui est essentielle au dessin technique. Ces nouveaux outils demandent, comme on l'a dit précédemment, une pratique particulière et donc une gestuelle particulière dans la manière de faire. En ajoutant à cela les règles que l'on suit avec ces outils et dans la gestuelle, on retrouve alors un protocole. En somme, ces lignes fantômes, ces tracés géométriques ou techniques, sont les résultats de l'exécution d'une gestuelle, qui résulte quant à elle de l'exécution d'un protocole.

C'est précisément là que je voulais en venir avec ces deux extraits de textes. En art, la ligne évoque directement le trait d'un dessin. On a vu grâce à ces deux extraits sur lesquels j'appuie mes propos, qu'il n'était pas seulement question de cela. Au travers du regard d'un anthropologue qui a étudié le sujet d'un œil plus social et humain et de celui d'un artiste qui y a apporté son expérience pratique et sa sensibilité, nous avons pu voir que la question de la ligne était très vaste et complexe. Cependant, dans cet univers complexe, les « lignes fantômes » (terme de Tim Ingold que je me permets de réutiliser) se sont démarquées car elles offrent un tas de possibilités à la fois mystérieuses et enrichissantes. De plus, ces lignes fantômes correspondent à notre recherche sur l'utilisation de protocoles comme processus de création et sur la gestuelle de l'exécution, notamment au travers de la pratique de la géométrie et de la cartographie pour les raisons vues précédemment. Ici la ligne fantôme est entendue comme objet mais surtout comme outil.

J'ai moi-même essayé de tester les précédents propos en interrogeant cette ligne fantôme à travers une création plastique nommée *Plan d'accueil*⁸¹ (2019). Via un protocole, cette création a mis en situation l'utilisation à la fois de la géométrie du dessin « technique » et celle du plan cartographié en travaillant le plan d'architecte d'un lieu d'exposition. Le protocole qui est établi au préalable sert à poser les règles du jeu. Des règles sont en effet imposées, ce qui bride certaines possibilités, mais qui du coup va permettre d'en approfondir d'autres. Et c'est ce

⁸⁰ « LA LIGNE », (1988) Alexandre RODTCHENKO, *op. cit.* p. 69.

⁸¹ Détails dans le dossier de travaux artistiques pp. 15-16.

système qui va créer un processus de création, enfin, plus précisément l'exécution du protocole, car ici le protocole seul donne juste une possibilité de création. En effet, ce protocole préétabli n'est pas strict ; il laisse des jeux de possibilités, ce qui permet entre autres de multiplier la création et donc les résultats. C'est son exécution qui a permis ce résultat et elle pourrait en donner un autre si elle venait à être faite à nouveau. À l'occasion de l'exposition *HÔTrES* en avril 2019, il nous a été permis d'investir l'espace d'exposition de la Maison de la Culture d'Amiens (MCA) qui se trouve au rez-de-chaussée. J'ai repris les plans d'architecture de la MCA et j'ai délimité la surface d'exposition, ce qui m'a donné une forme. C'est de cette forme que tout part.

Le protocole permet de questionner les lignes qui constituent les plans d'architecture, ces lignes très strictes utilisées dans le dessin technique. Ici c'est une forme de cartographie de la surface d'exposition la MCA. Sur ce genre de plan, on retrouve des lignes qui ont un équivalent physique dans la réalité ; cela peut être un mur ou un escalier, mais aussi des lignes qui n'ont pas d'équivalent physique dans la réalité, comme la représentation du sens d'ouverture d'une porte ou une délimitation d'espace. Au travers de ce protocole, j'ai interrogé en dessin et avec les divers matériaux utilisés, ce plan de la MCA que j'ai délimité au préalable. La cartographie, le dessin technique, les plans d'architecte demandent tous en temps normal des outils particuliers, du papier particulier et une manière de faire particulière. J'ai voulu interroger cela en laissant de côté les normes de la cartographie et du dessin technique. J'ai donc choisi un papier japonais de format 24x33,3 cm, qui permet une transparence et une absorption particulière de l'encre. Pour le dessin, je me suis imposé trois « encres » différentes : l'encre de chine, un stylo à encre noire et à pointe fine - et donc très précis- et de la gouache blanche pour interroger le papier et sa transparence. Ces diverses encres ne sont pas absorbées de la même manière par le papier et ne sont pas toutes nécessaires à la cartographie ou au dessin technique ou géométrique. Pour les outils, une règle suffisait. Concernant le plan, le protocole jouait sur un agrandissement d'échelle, une carte n'étant jamais à la véritable échelle de l'objet cartographié, [ce serait impossible ne serait-ce que pour les cartes géographiques, les espaces sont trop grands]. On est donc obligé de partir d'une échelle de grandeur. En parallèle à cet agrandissement d'échelle, on avait la répétition d'une forme déterminée par l'espace d'exposition.

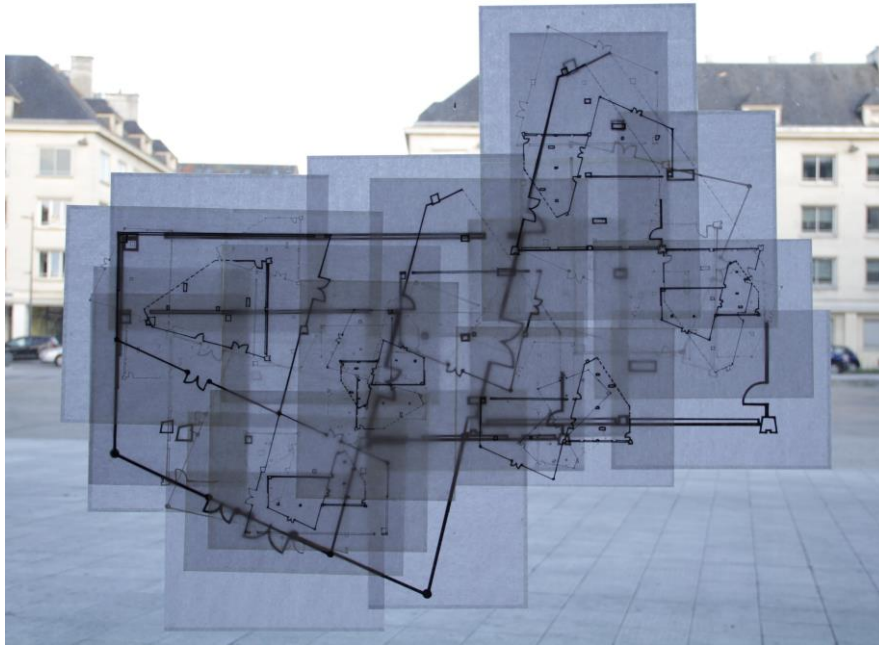


Figure 12 : Enora LE NIGEN, *Plan d'accueil*, 2019. Encre de Chine, stylo feutres à pointes fines, gouache blanche, papier japonais, 116,1 x 96,6 cm.

L'assemblage des dessins était à installer sur baie vitrée, ce qui permettait la création d'un nouveau plan que l'on pouvait voir par transparence sur ce support, et lorsqu'on regardait de l'extérieur, on ne voyait que le plan de l'espace d'exposition sur lequel étaient assemblés les autres plans à l'intérieur.

Du côté extérieur de la baie vitrée, on avait donc le plan simple, et du côté intérieur (fig. 12) le nouveau plan créé à partir du protocole, c'est-à-dire son résultat. Le plan se trouvait être double finalement (un de chaque côté de l'assemblage) mais avec un seul côté qui comportait du dessin, tout le reste se faisant grâce à l'absorption de l'encre par le papier et par la transparence. C'est un nouveau genre de plan, une nouvelle manière de faire qui demande tout de même des outils particuliers, une manière de faire particulière, des gestes particuliers et donc un protocole qui donne un résultat grâce à son exécution.

C/ Les « lignes fantômes » de la Terre et du ciel.

Ces lignes fantômes avec cette idée de protocole comme processus de création grâce à son exécution me font penser au travail de l'artiste Marie Lepetit sur lequel j'aimerais appuyer mes propos et ma recherche. Sa pratique artistique peut sembler au premier abord abstraite, mais ce n'est pas vraiment le mot qui qualifie le mieux son travail car celui-ci s'appuie sur des éléments bien réels. Son travail passe par un système de protocoles qui va donner tout le reste. Cette artiste dessine, peint et travaille également sur des cahiers, mais le protocole est au centre de son travail. Dans celui-ci, Marie Lepetit utilise généralement le grand format, qui demande du temps et, sur la longueur, une endurance physique. Dans sa pratique, on constate également un véritable travail du geste qui se rythme sur la répétition et la précision. Pour mieux expliquer

son travail de protocole et pour introduire l'œuvre dont je voudrais vous parler, j'aimerais attirer votre attention sur l'œuvre *III, II, I*⁸² (2005, fig. 13) de l'artiste.



Figure 13 : Marie LEPETIT, *III, II, I*, 2005. Mine de plomb et encre sur papier, 30 x 90 cm.

Pour cette œuvre ainsi que pour beaucoup d'autres de cette artiste, tout se fait au travers de son protocole de l'équerre. L'arrivée de l'équerre dans son protocole a été comme une révélation pour elle comme elle le déclarait dans un entretien (voir Annexe 3) que j'ai réalisé avec elle en décembre 2018 :

« Et c'est le jour où j'ai trouvé l'équerre ; c'est quand même stupide parce que l'équerre tu l'as depuis que tu es même ; je l'ai pivotée, et le fait d'avoir trouvé le mouvement, ce mouvement-là ; ça m'a ouvert la voie sur tout ce que je fais maintenant. D'un seul coup le pivotement, c'est tout à fait incroyable, alors que dans les toiles, je cherchais des systèmes, c'est un pivotement d'équerre qui a tout changé.⁸³ »

Pour son protocole, l'artiste prend une équerre qu'elle fait tourner autour d'un même point et à chaque mouvement de l'équerre, elle trace au crayon les contours intérieurs et extérieurs de l'équerre, ce qui en laisse la trace à chaque fois. Elle reproduit ce système à de multiples endroits de la surface du papier, de la toile, ou encore du mur. Cette première partie du protocole est déjà très gestuelle et demandait l'outil particulier qu'est l'équerre. Ensuite, pour la seconde partie de son protocole, l'artiste pose un point d'encre de manière systématique à chaque intersection de lignes que les traces d'équerres ont laissées derrière elles. Quant au trait de crayon, il est parfois effacé, parfois laissé. Concernant les équerres, elles ne sont pas toujours de mêmes tailles. On peut découper l'œuvre vue précédemment en trois parties, et on assiste petit à petit à une saturation de la surface de dessin dans un sens et à une épuration de l'espace dans l'autre. La surface se sature avec la répétition du protocole de l'équerre et donc de la gestuelle qu'il

⁸² Marie LEPETIT, *III, II, I*, 2005. Mine de plomb et encre sur papier, 30 x 90 cm.

⁸³ Citation tirée de l'extrait de l'entretien qu'elle m'a accordé, disponible en Annexe 3.

demande. Plus la surface est saturée, plus les lignes de l'équerre se fondent dans la masse et les cercles que toutes les traces de l'équerre forment deviennent plus visibles, et inversement. On assiste donc ici à un système créatif protocolaire répété qui offre une multitude de possibilités de créations. Cette multitude de créations passe entre autres par l'exécution précise et méticuleuse du protocole.

L'œuvre que l'on vient de voir me permet d'introduire celle-ci : *Métamorphosis*⁸⁴ (2018). Cette œuvre est une œuvre de design génératif, c'est quelque chose d'un peu différent dans la pratique de l'artiste mais qui lui permet de pousser les choses encore plus loin comme elle a pu le dire clairement lors de l'entretien qu'elle m'a accordé :

« Oui c'est très technologique, mais en même temps dans un travail sériel comme celui-ci, ça fonctionne absolument bien, puis ça m'a permis d'aller beaucoup plus loin que ma série de gravures. Dans le médium oui cela change, mais cette dynamique-là, moi elle me plaît beaucoup. Elle me plaît beaucoup parce que je peux trouver d'autres formes que je n'aurais pas en peinture. »⁸⁵

Métamorphosis est un moyen métrage qui dure plus de 30 min. Il a été accueilli au festival des *Safra'numériques* 2018 (3ème édition) au Safran d'Amiens. À cette occasion, il m'a été possible de le visionner dans son intégralité. L'art génératif est assez récent en termes d'outils de travail. Cela ouvre un nouvel aspect, une nouvelle direction et donne une évolution à son travail. Dans ce film, on peut voir la forme de l'équerre tourner autour d'un point jusqu'à fermer l'axe circulaire puis recommencer à un autre endroit de l'espace, et ainsi de suite et de plus en plus vite, jusqu'à saturer l'espace de noir. Cela recommence ensuite par du blanc sur noir, comme un négatif de la séquence précédente. Les points centraux autour desquels tourne l'axe sont visibles comme de gros points d'intersections mélangés à toutes ces droites et points d'intersections qui sont créés par le design génératif. Ce film dure assez longtemps, alors on assiste soit à une partie de la génération de forme soit à la totalité de la transformation et de l'évolution de l'espace de création. Les résultats qui ressortent de ce protocole rappellent un ciel étoilé et des constellations en abondance, surtout dans ce design génératif lorsque cela passe en négatif. Le terme de constellation est un terme que l'artiste utilise elle-même. Et rappelons-le, les constellations font partie des lignes fantômes qui m'intéressent. Dans ce design génératif, l'artiste a pu pousser son protocole de l'équerre encore plus loin. C'est comme une évolution de son protocole artistique, elle a retranscrit toute la gestuelle, la précision, et la méticulosité de son travail dans le numérique pour en voir la progression et l'évolution. Les constellations que

⁸⁴ Vous pourrez en voir un extrait de 5 minutes et 50 secondes sur le site de l'artiste à cette adresse : « <http://marielepetit.fr/metamorphosis-film.php> ».

⁸⁵ Citation tirée de l'extrait de l'entretien qu'elle m'a accordé, disponible en Annexe 3.

l'on peut voir au travers de son travail ne sont pas anodines puisque c'est également un sujet qu'elle a traité directement par l'intermédiaire d'un atlas qu'elle possède et qui contient seize cartes couvrant la totalité de la sphère céleste (les deux hémisphères) avec l'indication des étoiles, ainsi que la position des principales nébuleuses et galaxies. Cet atlas, c'est l'*Atlas of the heavens : atlas Coeli 1950.I*⁸⁶ (1962) de l'astronome tchèque Antonin Bečvář (1901-1965). Elle a travaillé ce livre et ses cartes des étoiles, nébuleuses et galaxies. Elle a donc travaillé à sa façon les lignes fantômes que sont les constellations. Tout son travail sur cet atlas a d'ailleurs donné lieu à une exposition personnelle en 2017 à l'École Supérieure d'Arts et du Design (ESAD) d'Amiens : *Atlas of the heavens*.

Le travail artistique de Marie Lepetit illustre bien ma recherche parce que l'utilisation de son protocole de l'équerre donne un résultat qui peut être multiple et qui bien sûr passe par un travail d'exécution très minutieux, précis et systématique, qui se réalise grâce à l'utilisation d'outils particuliers. C'est un véritable processus de création artistique, qui s'est mis en place au travers d'un travail de protocole et d'exécution. De plus, même si le protocole est une pratique qui a débuté dans les années 60, on voit bien avec cette artiste contemporaine que c'est une pratique toujours florissante, qui a évolué et qui a encore des choses à montrer car elle ne pose pas les mêmes questions qu'auparavant, parce que le temps a fait qu'aujourd'hui des chemins nouveaux se sont ouverts.

Le fait que cette pratique soit florissante se vérifie également au travers de la pratique de la cartographie au sein d'un travail artistique. En effet, cela a été expliqué plus tôt : la cartographie demande l'exécution d'un protocole qui dicte les règles de la cartographie, et cela demande du temps, de la minutie, des outils particuliers et une exécution sans faille. La cartographie, tout comme les constellations vues précédemment, de manière théorique mais aussi avec le travail artistique de l'artiste Marie Lepetit, fait partie de ce que l'anthropologue Tim Ingold appelle les « lignes fantômes ». Un genre de lignes très particulier qui est au centre de ma pratique mais aussi de ma recherche. Pour enrichir mes propos et les soutenir je voudrais utiliser et présenter l'œuvre de l'artiste japonais Noriyuki Muraki, pour qui l'environnement et l'espace sont des sources d'inspiration.

Noriyuki Muraki est un artiste japonais né en 1982 dans le département de Mie à côté de Nagoya au Japon. Aujourd'hui il vit et travaille en France. Par le passé, il a fait des études d'arts, d'abord au Japon, puis en France à Besançon en Franche-Comté. Dans son travail

⁸⁶ BEČVÁŘ, Antonin. *Atlas of the heavens : atlas Coeli 1950.I*. République Tchèque : Praha : Publishing house of the Czechoslovak academy of sciences, 1962.

artistique, cet artiste interroge l'espace, les formes et les divers points de vue que cela offre. Il a exposé à plusieurs reprises en France, notamment à Paris en 2012 (exposition *VIBRIUM*). L'artiste travaille les espaces en s'inspirant de son pays et des paysages de sa région natale : les montagnes, la mer, les sources naturelles... C'est une véritable source d'inspiration pour lui. Il a beaucoup travaillé le thème de l'île qui lui rappelle le Japon, son pays d'origine. Plusieurs de ses séries ou œuvres portent sur le sujet de l'île. Cependant, dans une série en particulier, il a travaillé en dessin des cartographies d'îles imaginaires ; cette série se nomme *ILOTSRIUM* et les dessins qui la composent se nomment les *Land*. Cette série a également fait l'objet d'une exposition au Carré Noir du Safran d'Amiens du 04 novembre au 12 décembre 2015. Elle portait le nom de la série de dessins : *ILOTSRIUM*. Les *Land* de Noriyuki Muraki sont des cartographies imaginaires qui lui rappellent le Japon mais qui prennent la forme d'animaux marins. Lors d'un entretien avec

l'artiste (voir Annexe 4) réalisé par l'équipe pédagogique du Safran, Muraki nous raconte comment lui est venu le projet de cette série : « *Je pense depuis toujours que le Japon ressemble à la forme de l'hippocampe. Donc, j'ai réalisé le premier dessin⁸⁷ de série "Land" avec la forme de crevette !⁸⁸ » (fig. 14).*

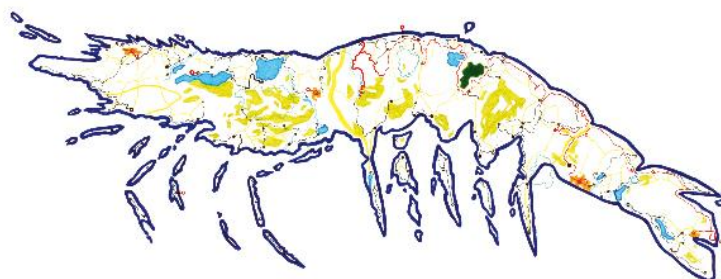


Figure 14 : Noriyuki MURAKI, *Land 1*, 2009. Papier à dessin, Crayons de couleur, Stylos de couleur à pointe feutre, 50 x 65 cm.

Puis a suivi toute une série de cartographies aux images

d'animaux marins, tels que divers poissons, un homard, des crabes, des pieuvres, une baleine, ... Tous ces *Land*, forment ensemble la série *ILOTSRIUM* que l'on peut aussi lire *ÎLOTS RIUM*, ce qui pourrait être un jeu de mots évoquant un vaste aquarium rempli d'îlots aux formes d'animaux marins que les paysages natals de l'artiste lui ont inspirés. Cette exposition offrait un réel voyage au sein du travail de l'artiste mais aussi dans un autre monde grâce à ses cartes et environnements imaginaires. En effet, l'exposition débutait à l'entrée du Safran où était installé, sur le grand mur, un environnement étrange au premier abord, fait de formes abstraites

⁸⁷ L'artiste parle ici de cette œuvre : Noriyuki MURAKI, *Land 1*, 2009. Papier à dessin, Crayons de couleur, Stylos de couleur à pointe feutre, 50 x 65 cm.

⁸⁸ Citation tirée de l'entretien avec l'artiste Noriyuki Muraki réalisé par l'équipe pédagogique du Safran, disponible en Annexe 4.



Figure 15 : Noriyuki MURAKI, *Vibrilothèque 4*, 2015. Médium, Couleurs acryliques, Aiguilles entomologiques, Découpage au laser.

découpées au laser, comme ce que l'on avait pu voir dans son exposition *VIBRIUM* à Paris en 2012. Cette installation est nommée la *Vibrilothèque 4*⁸⁹ (2015, fig. 15). Elle donne à voir comme un amas d'îlots formant presque un archipel. De plus, le fait que les formes soient fixées avec un écart par rapport au mur crée des ombres mouvantes qui rendent cet environnement particulier. Ensuite, l'exposition nous faisait traverser un couloir qui nous emmenait petit à petit dans le Carré Noir du Safran où se

trouvait le gros de l'exposition, composé de la série des *Land* réalisée en dessins. Cela nous faisait donc déjà un voyage entre le travail de l'artiste en 3D et son travail en 2D que sont les cartographies aux formes d'animaux marins. C'est ce qu'il nous explique également lors de l'entretien quand on lui pose cette question :

« Quelle est la relation entre tes installations et tes dessins ?

- La cartographie (vue en 2D) est la simplicité des lieux où nous sommes dans le monde en 3D. Tandis que dans mon exposition de l'entrée à l'espace "Carré noir", il y a un parcours de changement, du monde 3D à 2D, de mon installation à mes dessins. Aussi qu'il y a un autre parcours entre le concret et l'abstraction, de l'installation qui représente des îlots avec les formes abstraites, à mes dessins qui ont les formes concrètes des êtres-vivants de la mer.⁹⁰ »

L'univers que nous propose l'artiste Noriyuki Muraki, est unique. Ses représentations d'êtres vivants nous amènent dans un monde qui bouge car les animaux ne sont pas statiques. Cette sorte d'aquarium que nous présente cette exposition nous fait visiter des lieux jusque-là encore inconnus, au travers d'une cartographie précise et colorée. Si l'on regarde de plus près une œuvre qui fait partie de la série des *Land*, par exemple le *Land 21*⁹¹ (2015), on se rend vite compte que

⁸⁹ Noriyuki MURAKI, *Vibrilothèque 4*, 2015. Médium, Couleurs acryliques, Aiguilles entomologiques, Découpage au laser.

⁹⁰ Citation tirée de l'entretien avec l'artiste Noriyuki Muraki réalisé par Marie LEPETIT, disponible en Annexe 4.

⁹¹ Noriyuki MURAKI, *Land 21*, 2015. Papier à dessin, Crayons de couleur, Stylos de couleur à pointe feutre, 152

la cartographie rend plus vivant l'animal qu'elle représente. Elle participe à son existence et la met en valeur.

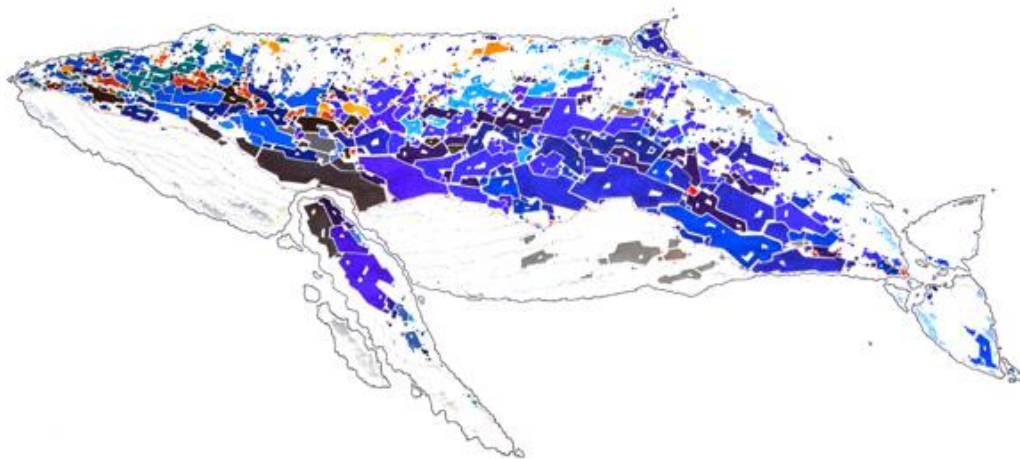


Figure 16 : Noriyuki MURAKI, *Land 21*, 2015. Papier à dessin, Crayons de couleur, Stylos de couleur à pointe feutre, 152 x 260 cm.

Dans *Land 21*⁹² (2015, fig. 16) on voit très clairement que les éléments qui créent la cartographie, à savoir des normes, comme les bâtiments, les routes, fleuves, servent ici à rendre service à l'animal représenté. En effet, l'îlot cartographié représente une baleine. On peut voir très clairement que ce qui représente les bâtiments de villes ou de villages en cartographie, délimite la partie du dessus de la baleine et celle du dessous, de la même manière que sur une véritable baleine on peut également distinguer ces deux parties. Les baleines possèdent des stries principalement visibles sur le dessous de leurs mâchoires. Ici, elles sont représentées comme des routes ou des cours d'eau dans la cartographie. Quant aux couleurs choisies, elles correspondent à l'animal marin représenté, tout comme les tailles : la cartographie de *Land 21*⁹³ est colossale, tout comme une baleine, alors que celle de *Land 1*⁹⁴ est beaucoup plus petite. Les divers îlots représentés par les *Land* de l'artiste sont de véritables invitations à voyager. Après avoir vu cela, lorsque je suis passée devant la *Vibrilotheque 4*⁹⁵ (2015) j'ai personnellement eu

x 260 cm.

⁹² Noriyuki MURAKI, *Land 21*, 2015, *op. cit.* p. 78.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Noriyuki MURAKI, *Land 1*, 2009, *op. cit.* p. 77.

⁹⁵ Noriyuki MURAKI, *Vibrilotheque 4*, 2015, *op. cit.* p. 78.

l'impression de voir dans cette cartographie d'archipels comme le contour d'une raie. La vision de ses cartographies en 2D aux formes d'animaux marins m'a fait voyager et a changé ma vision du début de l'exposition. La cartographie n'a pas fini de nous inspirer et d'être source de création avec son univers particulier.

J'ai moi-même tenté de créer une cartographie imaginaire pour pousser ma réflexion sur la question de la cartographie. Seulement je n'ai pas respecté les normes cartographiques, je me suis contentée de la mise en place d'un protocole qui m'a servi de normes pour la cartographie. À l'occasion de l'exposition des Masters Arts Plastiques *On The Moon*, à l'UFR Arts d'Amiens en décembre 2018, j'ai voulu créer une cartographie de la Lune mais d'un point de vue strictement personnel, tout en respectant un protocole bien précis. Le protocole utilisé demandait la création d'une sorte de pochoir pour pouvoir venir gaufrer le papier par la suite à la main. Ce pochoir devait être entièrement fait à partir de cercles, forme rappelant le mieux selon moi la Lune, depuis sa forme entière jusqu'aux innombrables cratères qui la composent. Le gaufrage demandait des outils précis, différents de ceux utilisés généralement, et une exécution minutieuse et sans faille, à l'image de ce que demande la véritable cartographie ; je l'ai en quelque sorte revisitée ici. De l'exécution de ce protocole, il a donc résulté la création *Surface contraire*⁹⁶ (2018, fig. 17).

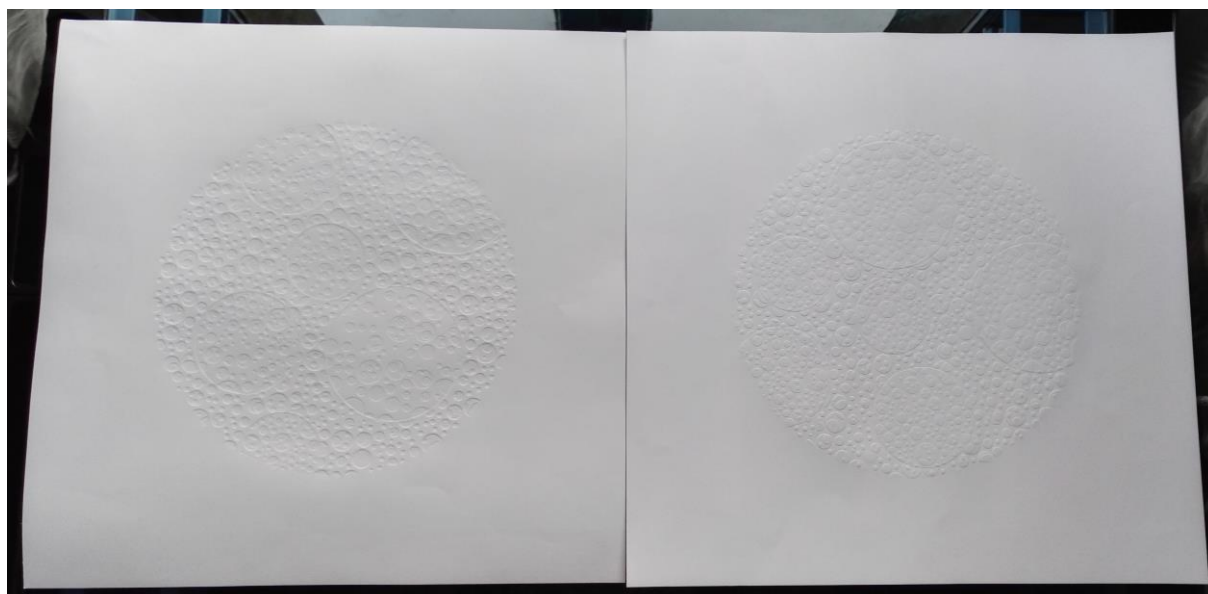


Figure 17 : Enora LE NIGEN, *Surface contraire*, 2018. Gaufrage sur papier épais, 2 feuilles de 50 x 50 cm.

⁹⁶ Détails dans le dossier de travaux artistiques p. 9.

Elle comporte deux cartes, une carte de la face visible de la Lune et une carte de sa face cachée. On trouve de nombreuses cartographies de la Lune. Celle-ci est quelque peu différente puisqu'elle ne concerne que ma vision personnelle des choses. Ici il n'y a que le papier (et seulement le papier qui est travaillé), rien d'autre ne sert la cartographie. C'est aussi une manière d'expérimenter et de questionner le papier et son utilisation seule. Pour moi, la Lune est une sphère creusée d'innombrables autres petites sphères (les cratères), comme des empreintes, dans lesquelles il y a d'autres empreintes de formes sphériques et ainsi de suite. C'est pour cela que j'ai choisi l'utilisation de l'unique forme du cercle mais à différentes échelles pour retranscrire l'image que j'ai de la Lune. Et puisque l'on n'en voit qu'un seul côté, j'ai trouvé intéressant d'utiliser les deux formes qu'offre le gaufrage pour représenter la face visible de la Lune telle que je la vois et la surface cachée telle que je l'imagine, et donc telle qu'elle pourrait être. De la même façon que d'un côté on a des cratères, j'imagine que de l'autre il pourrait y avoir des montagnes, représentées ici par le volume du papier.

En somme les possibilités qu'offrent les lignes fantômes sont énormes et de toutes sortes. Cela va changer selon la perception de chacun et les créations vont prendre également divers sens selon les spectateurs. Finalement, la diversité de points de vue et de goûts va être un autre facteur de possibilités. Lorsqu'on lie cela à la pratique du protocole, il en découle en effet une nouvelle explosion de possibilités, comme l'a très clairement énoncé l'artiste Marie Lepetit lors de notre entretien. Selon elle, ces protocoles sont nécessaires,

« Sinon ça serait le bazar complet, au contraire c'est une base, une organisation de base, une structure. C'est important. C'est un peu ça notre monde, on a une partie qui a des choses très construites même si on ne les comprend pas forcément et une autre partie qui ne l'est pas.⁹⁷ »

L'utilisation de protocole est un vrai processus de création, et lorsqu'on regarde de plus près certaines lignes fantômes telles que la cartographie, il est aisé de voir un champ artistique qui n'a pas fini d'être travaillé et exploré. Le temps a fait que d'autres voies se sont ouvertes même dans ces sujets qui ne datent pourtant pas d'hier. Beaucoup d'artistes contemporains pratiquent encore l'utilisation de protocoles, et cela différemment des fondateurs de cette pratique ; comme tout, cela évolue. De plus, suite à cette étude nous pouvons remarquer des similarités entre le dessin, le dessin de lignes fantômes et le dessin en cartographie. C'est pour cette raison que je souhaite axer le reste de ma recherche sur le thème de la cartographie dans l'art. Cela permettra entre autres d'étudier ces similarités ainsi que les enjeux de la cartographie en art. Cette étude

⁹⁷ Citation tirée de l'extrait de l'entretien qu'elle m'a accordé, disponible en Annexe 3.

ouvrira également la voie à une continuité dans notre recherche vis-à-vis de l'utilisation de protocole artistique comme processus de création.

III/ CARTOGRAPHIE ET ART

A/ Une introduction à la cartographie artistique.

Les premières cartes connues que nous avons datent de l'art pariétal. Ce n'étaient pas des cartes terrestres mais des cartes d'étoiles, pas aussi précises qu'aujourd'hui, certes, mais des cartes tout de même. Ceux qui les ont peintes voulaient certainement représenter ce qu'ils pouvaient voir la nuit et ce qui les intriguait, de la même façon qu'ils peignaient les animaux. Les étoiles signifiaient l'inconnu, le mystère ; on ne savait pas ce que c'était, mais les peintures pariétales témoignent de sortes de cartes⁹⁸ qui se trouve en Dordogne.

Au Moyen-Âge, un autre type de cartes fait son apparition : les cartes en « T », aussi communément appelées les cartes « T dans O ». À cette époque, on concentrait les recherches sur ce que pouvait être le monde de manière cosmogonique et cela en s'appuyant sur les écrits bibliques. Les cartes étaient alors plus des illustrations sacrées du monde que des éléments scientifiques prouvant une connaissance du monde. En effet, la ville sainte de Jérusalem figurait toujours au centre de ces cartes. Sur celles-ci on ne pouvait apercevoir que l'Europe, l'Afrique et l'Asie. De plus, si on les nomme aujourd'hui cartes en « T » ou « T dans O » c'est parce qu'elles étaient en forme de O, ce qui représentait les délimitations des connaissances de l'époque. Or les fleuves coupaient cette forme en décrivant un T avec leurs intersections.

Durant la Renaissance, les cartes retrouvent un aspect plus scientifique, attestant d'une connaissance. En effet, les expéditions navales se faisant de plus en plus fréquentes à cette époque, des cartes précises étaient nécessaires. Il fallait pouvoir se diriger mais aussi pouvoir représenter de nouveaux endroits découverts, représenter l'inconnu.

Petit à petit, la cartographie s'est modernisée. Elle avait de multiples enjeux : il fallait représenter les territoires connus et inconnus, permettre des itinéraires pour les expéditions et les voyages, par exemple. Pour cela, la carte, qu'elle soit terrestre, maritime ou encore céleste, se devait d'être de plus en plus précise et minutieuse. L'Homme a ce besoin de comprendre ce qui l'entoure, de comprendre les origines, la création, comment tout se fait ; il cherche non seulement à mettre des mots sur ces phénomènes mais aussi à les représenter tels qu'ils sont. Pour cela, il étudie la terre, les mers, le ciel, il étudie tout avec minutie et précision. Rien ne

⁹⁸ Située sur la commune de Montignac en Dordogne, cette grotte datant du Paléolithique est l'une des plus célèbres grottes ornées ; ses peintures et gravures auraient entre 17 000 et 18 000 ans.

doit lui échapper et la cartographie est le résultat de ses études. Mais il est difficile de trouver la meilleure façon de faire les choses du premier coup, alors cela s'est fait à tâtons. On a commencé par représenter les reliefs de notre monde : les montagnes, les plaines, les creux. Alors on a essayé de les dessiner. On dessinait des montagnes par exemple comme des petits pics sur une carte, mais dessiner plusieurs petites montagnes prend de la place et ce n'est pas forcément très clair pour le lecteur de la carte ; et cela ne donne pas beaucoup d'indications, du moins pas des indications très précises. Alors après les cartes avec les reliefs dessinés, on s'est essayé aux cartes dites en trois dimensions, qui sont les cartes modernes actuelles, avec des formes et des couleurs qui nous informent de reliefs plats, montants ou descendants, et utilisent des symboles et des lignes signifiant chacune quelque chose de différent. Aujourd'hui nous sommes même arrivés à ce que l'on nomme la carte en quatre dimensions. C'est ce que l'on peut trouver sur Google Map lorsqu'on active le relief, cette vue numérique que l'on obtient grâce aux satellites.

La cartographie est une pratique qui demande un savoir, des connaissances, et de la méthode, car dans sa pratique elle suit des règles établies, des conventions et donc des protocoles. De plus, elle demande un outillage propre à sa pratique et une étude précise également de l'élément à cartographier. La cartographie, à l'instar de ce qu'elle était durant l'Antiquité, se veut un outil de savoir, de connaissances, un objet scientifique, précis, minutieux et sans failles. Un objet et un outil au service de notre quotidien.

C'est également quelque chose de très normé. Si l'on peut aussi facilement passer d'une carte à une autre, c'est parce qu'elles possèdent les mêmes codes et que lorsqu'elles diffèrent légèrement, les codes principaux sont tout de même respectés, ce qui permet une facilité de lecture quelle que soit la carte qui se trouve devant nous. Les routes, les chemins, la mer, les côtes maritimes, les espaces verts, les montagnes, les villes et villages, tous sont représentés d'une façon reconnaissable au premier coup d'œil. En somme, comme l'explique Laurent Courtens dans son article intitulé « *Elles disaient le monde*⁹⁹ » paru dans le magazine *L'art même* :

« De fait, la mise en carte est bien un processus de visualisation visant à projeter sur une surface plane une réalité en trois, sinon quatre, dimensions. Et cette projection entend unifier son objet dans un espace organisé suivant une échelle et des proportions communes, à l'appui d'une grille, de systèmes de reports, de conventions stylistiques, chromatiques, graphiques... »

⁹⁹ COURTENS, Laurent, « Elles disaient le monde » (pp. 38-39), *L'art même*, n°8, 2^{ème} quadrimestre 2020.

L'opération de visualisation indique Franco Farineli, "a deux fonctions : la première est de produire des images, la seconde d'en établir des normes".¹⁰⁰ »

D'un point de vue moins technique et plus sensible et artistique, je trouve que la cartographie est une véritable mine d'or des formes. En effet, lorsqu'on regarde une carte dans son ensemble et qu'on essaie de voir au-delà de son utilité première, on se rend compte que tout ce qui la compose est un assemblage de formes diverses et variées. Des formes que les normes de la cartographie créent. Toutes ces formes, au départ, suivent un protocole et sont chacune une norme désignant quelque chose en particulier et, une fois assemblées, forment la représentation dessinée d'un territoire. Ce sont des formes et des normes que j'ai essayé de m'approprier dans la création *Une histoire de carte : La Vendée*¹⁰¹ (2019, fig. 18).

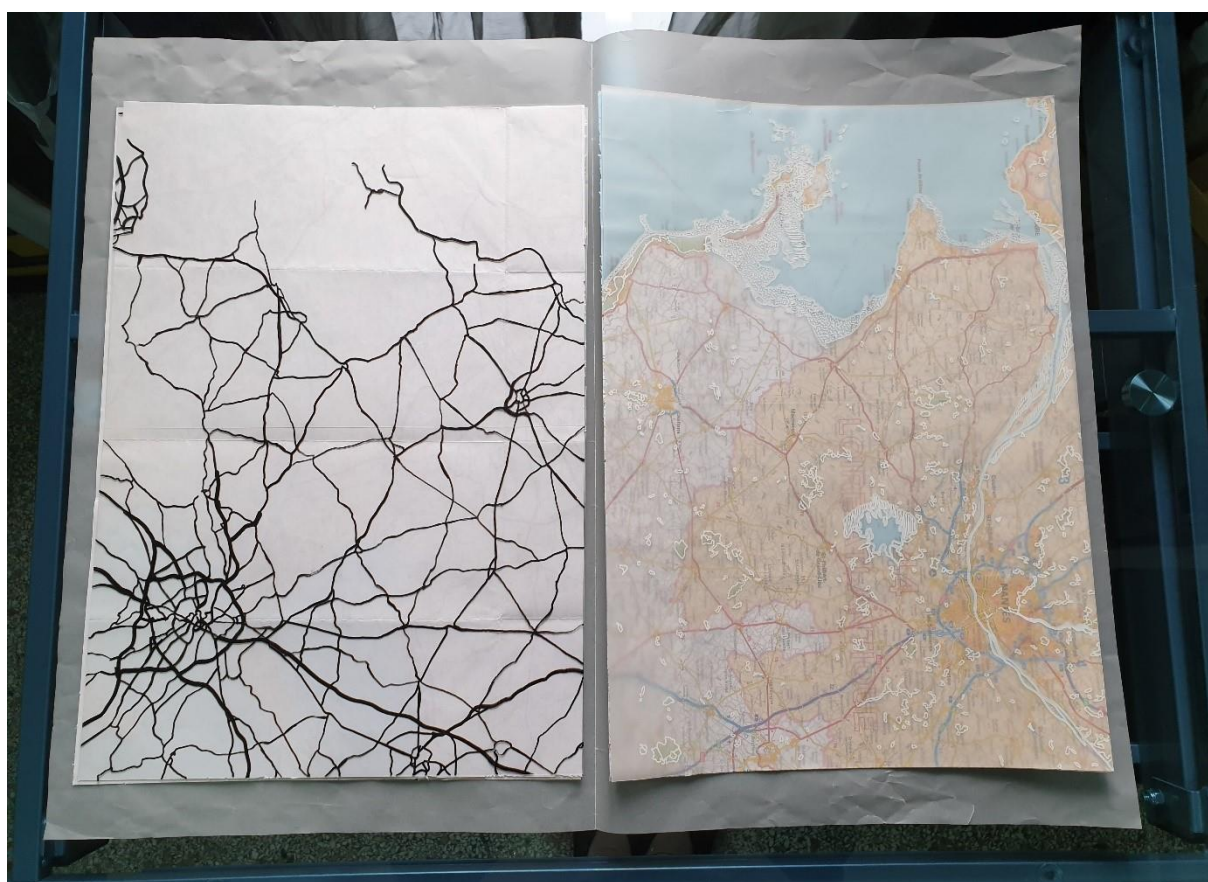


Figure 18 : Enora LE NIGEN, *Une histoire de carte : La Vendée*, 2019, (Détail de la page 4). Gouache blanche et noire, lettres frappées, feuille de papier, calque et rhodoïd, 50 x 32,4 cm.

Une histoire de carte est le nom d'une série d'études de cartes qui est actuellement en cours. En regardant les cartes que j'avais chez moi, j'ai eu l'envie et la volonté de les étudier à ma manière. Je voulais essayer d'en retirer des formes intéressantes à exploiter tout en étudiant

¹⁰⁰ p. 38 : COURTENS, Laurent, « Elles disaient le monde » (2020), *op. cit.* p. 84.

¹⁰¹ Détails dans le dossier de travaux artistiques pp. 17-18.

les normes auxquelles recourt une carte moderne actuelle. La Vendée est la première réalisée. Je ne l'ai pas choisie spécifiquement, je l'ai prise parmi celles que je possédais. Celle-ci a la particularité d'être sous forme de porte-documents.

J'ai découpé ma carte en quatre morceaux distincts de format 29,7x42 cm et j'ai gardé le reste des morceaux constituant la carte. Ces quatre morceaux sont le support de mon étude. J'ai choisi d'étudier chaque morceau d'une manière différente. Avoir coupé la carte a permis de délimiter la zone d'étude. Pour chaque page de carte, un protocole est utilisé pour l'étudier et pour exploiter une forme en particulier des normes de la cartographie. Chaque morceau de carte est resté vierge, les études ont été réalisées sur d'autres feuilles superposées au morceau de carte. Par exemple, sur la première page, j'ai essayé de travailler la manière de nommer les océans sur une feuille de rhodoïd, en frappant aux lettres à frapper industrielles les noms d'océans apparaissant sur mon morceau de carte. Sur la deuxième page, je me suis intéressée aux routes de liaison principales et régionales, ainsi qu'aux diverses autoroutes. Sur une nouvelle feuille de rhodoïd, je suis repassée sur chacune d'elles à la gouache noire en respectant l'épaisseur des lignes ; sortie de son contexte cartographique j'obtiens un enlacement de lignes aux différentes épaisseurs, qui donnent une forme abstraite. Sur la troisième, je suis venue faire, sur une feuille de papier calque, le contour de chaque espace vert, ainsi que les côtes marines de la carte à la gouache blanche ; une fois de plus, sorti de l'étude de carte cela donne des petits amas de formes diverses, qui tout de même me font penser à des archipels. Enfin, sur la quatrième, les deux protocoles précédents sont reproduits puis superposés, la transparence donne un nouveau mélange et assemblage de formes.

Cette première étude m'a permis de me familiariser avec la cartographie moderne actuelle. De plus, chaque étude m'a fait faire des gestes différents, que j'ai répétés inlassablement pour exécuter mon protocole. C'était comme si je marquais moi-même les noms des océans en les frappant aux lettres à frapper industrielles ; c'est comme si je traçais moi-même ces routes et autoroutes, de la même façon qu'on trace un itinéraire ; c'est comme si je représentais moi-même la nature environnante des espaces verts ; c'est comme si je représentais moi-même un territoire. En exécutant tous ces gestes, je me suis familiarisée avec certaines normes de représentations de cartographie, mais ça a également été une manière de m'approprier cette carte et en parallèle de m'approprier le territoire représenté. La gestuelle d'exécution a créé des formes qui ont un sens avec les cartes, mais qui peuvent en avoir un autre hors des cartes, c'est pour cela que l'étude est sous forme de porte-documents : pour que l'on puisse voir l'ensemble, ou tout séparément, ou encore faire une reconstitution de la carte dans son état original. Les fondements de la cartographie, son histoire et ses normes sont des choses très précises qu'il est attrayant de s'approprier, qu'il est séduisant d'étudier, qu'il est productif

d'utiliser.

Certes la cartographie, en temps normal et dans sa nature, demande rigueur, minutie, méthode et savoir. Cependant, elle n'est pas toujours aussi précise. Et si l'objet que nous utilisons au quotidien est pérenne, il peut tout aussi bien être éphémère comme le fait remarquer l'anthropologue Tim Ingold dans son livre *Une brève histoire des lignes*¹⁰² (2013) :

« *La grande majorité des croquis cartographiques dessinés par les hommes ont rarement survécu aux contextes immédiats de leur réalisation. Ils naissent généralement dans un contexte d'histoires orales, [...] souvent pour indiquer des chemins ou des directions que les autres pourront suivre à leur tour. [...] Pour la plupart, ces lignes sont éphémères, et se réduisent à des traces soit grattées dans le sable, la terre ou la neige, avec les doigts ou un outil sommaire, soit esquissées sur la première surface venue, comme l'écorce ou le papier, ou même le dos de la main. En général, elles sont à peine tracées qu'elles disparaissent, effacées par l'eau, ou transformées en boulette de papier jetée au loin.*¹⁰³ »

Il existe des cartographies faites rapidement à main levée, d'autres justes racontées, certaines mimées, ou encore marquées sur une matière qui se recouvrira. Tout cela est loin d'être aussi minutieux et précis que l'exige normalement la cartographie. Ce style de cartographie est éphémère. Son rendu, sa précision, sa minutie, son étude, tout cela n'est pas nécessaire car dans ce genre de cartographie, c'est la compréhension et la facilité de lecture qui dominent. Puisqu'elles vont disparaître, il faut aller droit au but. C'est une forme de cartographie qu'on retrouve beaucoup en art, qui est assez appréciée pour son accessibilité à tous, son esthétique et sa facilité de compréhension qui se veut presque immédiate. Pour ces raisons, le croquis cartographique est une forme pertinente vis-à-vis de la création artistique.

À l'occasion de l'exposition des Masters Arts Plastiques *Carne Levare* qui a eu lieu en décembre 2019 à l'UFR Arts d'Amiens, nous avons été invités à réagir au thème du carnaval.

Le carnaval évoque beaucoup d'éléments quotidiens et sociaux : la religion, les festivités qui restent de coutume encore aujourd'hui, les excès, la nourriture, la musique, des explosions de couleurs, des déambulations, des costumes, des odeurs, l'enfance ou encore les souvenirs. Pour ma part, j'ai choisi de traiter ce thème de manière décalée. Je me suis intéressée aux villes qui accueillent et célèbrent le carnaval et spécifiquement aux villes de France. Certaines se démarquent tellement dans la préparation des festivités qu'elles tirent de leurs célébrations du carnaval une certaine renommée. Sans ces villes adeptes des célébrations, des

¹⁰² INGOLD, Tim. *Une brève histoire des lignes*, (2013), *op. cit.* p. 67.

¹⁰³ *Ibid.* : p. 112.

déambulations et autres festivités, le carnaval ne serait plus présent dans nos mœurs, en tout cas pas de cette façon si commune et récurrente. De plus, les cartes et les plans des villes proposent une diversité de formes visuelles très riche. Choisir des villes célébrant le carnaval est une façon pour moi de profiter de la diversité de formes visuelles que leurs plans offrent. Chaque ville possède son plan, sa carte, jonché(e) d'entrelacements divers et variés dus aux routes et chemins qui font de l'espace urbain ce qu'il est. C'est aussi l'occasion pour moi de traiter deux manières différentes d'aborder la cartographie, issues de la lecture du livre *Une brève histoire des lignes* (2013) de l'anthropologue britannique Tim Ingold. En effet dans le chapitre trois de ce livre, Ingold nous parle de deux choses bien distinctes : le croquis cartographique et les cartes d'aujourd'hui. Les deux possèdent chacune leur spécificité. Le croquis cartographique n'est pas là pour nous permettre de nous orienter ni pour indiquer des éléments précis. En effet, il est souvent réalisé pour préciser le récit d'un trajet déjà effectué. Ainsi ce serait la représentation de voyages vécus et donc une représentation directe ou indirecte du mouvement qui a été fait comme nous l'explique l'auteur dans ce passage :

« Le croquis cartographique n'indique pas où se trouvent les choses, il ne permet pas de s'orienter entre n'importe quel point et un autre. Les lignes d'un croquis cartographique reconstituent des gestes de voyages déjà éprouvés, [...]. Ce sont des lignes de mouvement. Le « mouvement » de la ligne retrace votre propre « marche » dans l'espace réel.¹⁰⁴ »

Cette façon de faire ressemble à la manière dont nous réalisons les cartes du monde qui nous entourait durant la Renaissance. En effet, comme précisé précédemment, durant la Renaissance, les cartes développaient un aspect plus scientifique, attestant d'une connaissance. Les expéditions navales se faisant de plus en plus fréquentes, des cartes précises étaient nécessaires car il fallait pouvoir se diriger, mais aussi pouvoir représenter de nouveaux endroits découverts. Mais cela se faisait donc au travers de voyages et d'expériences vécues. C'est une façon de faire qui a perduré et qui, aujourd'hui encore, fait partie intégrante d'une culture traditionnelle notamment chez les peuples aborigènes. Dans son livre *Pour comprendre les médias*¹⁰⁵ (1977), Marshall Mc Luhan parle aussi de cette façon de faire et de la différence entre ce mode de fonctionnement et celui des cartes d'aujourd'hui. Il cite également un passage tiré de l'autobiographie *I was a savage* du prince Modupé, où celui-ci se remémore ce que lui a dit son père à propos des cartes et de la façon dont elles sont réalisées : *« La vérité d'un lieu réside dans la joie et dans le mal dont ils sont la cause.¹⁰⁶ »*. Cette phrase est pertinente, car d'une

¹⁰⁴ p. 112 : INGOLD, Tim. *Une brève histoire des lignes*, (2013), *op cit.* p. 67.

¹⁰⁵ MC LUHAN, Marshall. *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, (1977), *op. cit.* p. 44.

¹⁰⁶ *Ibid.* : p. 184.

certaine façon cela vient à la fois confirmer et compléter ce que propose Tim Ingold sur le croquis cartographique et cela vient également en totale opposition à notre façon de réaliser les cartes actuellement. Ici, on passe outre les connaissances et le savoir scientifique qui permettent la réalisation précise de la cartographie actuelle. Cela amène l'idée que le savoir se trouve dans le vécu. Ce vécu se retrouve alors dans le croquis cartographique qui, lui, est souvent réalisé à main levée. La seconde catégorie de la distinction opérée par l'anthropologue Tim Ingold, c'est-à-dire les cartes d'aujourd'hui, prend tout son sens :

« Les cartes d'aujourd'hui ont un tout autre aspect. Elles sont toujours délimitées par un cadre, qui distingue l'espace intérieur – celui qui fait partie de la carte – de l'espace extérieur, qui en est exclu. Ces cartes comportent évidemment beaucoup de lignes, indiquant par exemple les routes et les voies ferroviaires, ainsi que les frontières administratives. Mais les lignes qui traversent la surface de la carte ne dénotent pas l'habitation, mais l'occupation. Elles symbolisent une appropriation de l'espace autour des points que ces lignes relient ou – s'il s'agit de lignes frontalières – contiennent.¹⁰⁷ »

Ici, ce qu'introduit Tim Ingold s'oppose clairement au croquis cartographique. En effet, la cartographie actuelle traduit une occupation de l'espace et non une forme d'habitation de l'espace. La représentation de cette occupation de l'espace se fait par l'appropriation de celui-ci. Le point de vue proposé ici est purement scientifique. De plus, la carte est réalisée dans les règles conformément aux normes de la cartographie qui permettent aux utilisateurs de se repérer, quelle que soit la carte. Ici, ce sont principalement la délimitation du lieu et les représentations des routes, des frontières, etc. On est alors loin d'une expérience vécue ou de croquis à main levée. Dans son texte, Tim Ingold parle de ces deux catégories comme de deux choses opposées. Seulement, on peut également penser que ces deux éléments sont complémentaires. En effet, un lieu ou une carte représentant une multitude de lieux, peut, à mon sens, être représentative de l'espace, de son occupation, mais aussi de sa vivacité, et du vécu. De plus, créer ou reproduire un espace, un plan, une carte, c'est en quelque sorte se l'approprier, car en le faisant nous apportons un peu de nous. C'est cela que m'a inspiré le sujet du carnaval, suite à ces lectures et c'est cela que j'ai voulu expérimenter dans le projet : *France carnavalesque* (2019-2020).

France carnavalesque (2019-2020) se compose de plans de six villes emblématiques du carnaval en France : Dunkerque, Annecy, Albi, Nice, Bordeaux et enfin Paris. J'ai voulu les reprendre et les retravailler, afin de faire ressortir le potentiel et la richesse visuelle qu'elles

¹⁰⁷ p. 113 : INGOLD, Tim. *Une brève histoire des lignes* (2013), *op. cit.* p. 67.

offrent, mais aussi afin de mettre à l'honneur ces représentations dans leur forme la plus simplifiée. J'ai également voulu les retravailler afin d'expérimenter les propos cités précédemment, qui ont été extraits de lectures sur la cartographie. Enfin, toutes ces villes réunies, dans un sens, montrent un aperçu de l'identité du carnaval en France. En outre, tout cela mélange le croquis cartographique et les codes de la cartographie actuelle.

Pour chacune des cartes, seuls les tracés des routes et des chemins ont été conservés, ainsi qu'une délimitation claire du plan ; les légendes, pictogrammes, marques ou autres représentations distinctives des cartes ont été supprimés. Je réutilise ainsi les tracés des chemins et des routes en délimitant la zone d'occupation, tout en les mélangeant au croquis cartographique, en supprimant toutes les légendes et représentations distinctives des normes de la cartographie et en réalisant ces cartes à main levée. C'est ce mélange qui va permettre aux cartes de répondre aux spécificités des deux distinctions faites par Tim Ingold pour non plus s'opposer mais au contraire se compléter.

Ces cartes sont ensuite exposées sans préciser le nom des villes et sans donner d'autres informations géographiques. De cette façon, je me réapproprie les plans de ces villes, tout en faisant ressortir la richesse de leurs formes visuelles une fois sorties de tout contexte cartographique.



Figure 19 : Enora LE NIGEN, *France carnavalesque* (Étape 1), 2019. Assemblage de dessins, gouache sur rhodoïd, dimensions variables.

*France carnavalesque*¹⁰⁸ (2019-2020) s'est déroulé en deux étapes. Pour l'exposition *Carne Levare* à l'UFR Arts d'Amiens, j'ai réalisé la première étape¹⁰⁹ (fig. 19), avec trois grandes villes de France, connues pour leurs carnivals : Dunkerque, ville à l'extrême nord de la France, connue pour son carnaval convivial et accueillant, ainsi que pour son célèbre jet de harengs ; Annecy, ville du sud-est de la France, qui chaque année dévoile un carnaval vénitien ; et enfin Albi,

¹⁰⁸ Détails dans le dossier de travaux artistiques pp. 12-14.

¹⁰⁹ Détail dans le dossier de travaux artistiques p. 12.

ville du sud-ouest, offrant un carnaval où déambulent d'énormes chars réalisés en carton-pâte.

Les plans de ces trois villes ont été dessinés dans un assemblage sur feuilles de rhodoïds dont la transparence laisse apparaître les surfaces du dessous. Chaque assemblage est constitué de plusieurs feuilles de rhodoïds au format A4 assemblées comme un puzzle pour former le plan d'une ville. Chaque plan dessiné a donc son propre assemblage de feuilles de rhodoïds. De plus, sur chaque assemblage de feuilles est dessiné un plan de la ville à une échelle identique à celle des autres. Les tracés de la ville sont réalisés à la gouache noire avec différentes épaisseurs de traits afin de pouvoir différencier les routes et les chemins, et donc exprimer en quelque sorte l'identité de la ville. La délimitation, quant à elle, est tracée à la gouache blanche pour mettre en évidence l'isolement des villes du reste du territoire. Chaque assemblage a été accroché sur le mur et séparé des autres de façon à être mis en valeur. Cet accrochage permet de montrer de façon claire le potentiel plastique des plans des villes utilisés et des plans en général. De plus, les feuilles sont accrochées avec une légère distance par rapport au mur à l'aide de clous, ce qui permet à la lumière de passer au travers des feuilles de rhodoïds et de faire ressortir l'ombre des tracés représentant les routes et chemins sur le mur, créant ainsi de nouvelles formes plastiques.

Pour l'exposition à la Maison de la Culture d'Amiens, j'ai réalisé la seconde étape (fig. 20) de *France carnavalesque (2019-2020)*¹¹⁰, à partir des plans de trois autres villes, plus grandes : Paris, Bordeaux et Nice. Le protocole est similaire à la première étape à une différence près, lors de l'accrochage. Dans la première étape, il s'agissait de dévoiler un potentiel de formes plastiques qui était offert par l'utilisation des plans des villes choisies en les accrochant séparément les uns des autres. Ici l'accrochage des six plans de villes s'appuie sur la superposition et crée à la fois un entrelacement de traits et de nouvelles formes plastiques représentant à mes yeux un tout, un ensemble semblable à la représentation d'une France carnavalesque. Pour cela, les plans vont être accrochés par ordre de grandeur, dans un assemblage allant de la plus grande ville à la plus petite, tout en gardant l'espace entre le mur et les dessins utilisé durant la première étape. Les écarts entre le mur et les dessins ne seront donc pas les mêmes partout et offriront du volume à ces représentations planes. Initialement, la carte et le plan sont des représentations d'éléments volumineux et en perspective tels que les bâtiments, les rues, les voies ferrées, qui se traduisent de manière abstraite sur des surfaces planes. Ici, l'accrochage permet de détourner et de passer outre la planéité de cette représentation. En effet, le volume des divers assemblages, créé par les différents espacements des dessins par rapport au mur, va venir apporter plusieurs formes de volumes et déjouer la

¹¹⁰ Détails dans le dossier de travaux artistiques pp. 13-14.

planéité initiale des plans. De plus, le volume se trouve être aussi créé par la transparence des feuilles de rhodoïds et les ombres des traits de gouache qui se projettent sur le mur et viennent amplifier cette sensation de volume. Ce volume vient souligner la planéité des plans et des cartes qui est un caractère conventionnel de ce registre, tout en la détournant et la mettant au profit de ce détournement. En plus de la production de volume, les ombres et la superposition des divers assemblages créent une forme de contagion, une forme de chaos. En effet, le fait de superposer les plans dans un ordre décroissant de grandeur produit sur le centre de l'accrochage

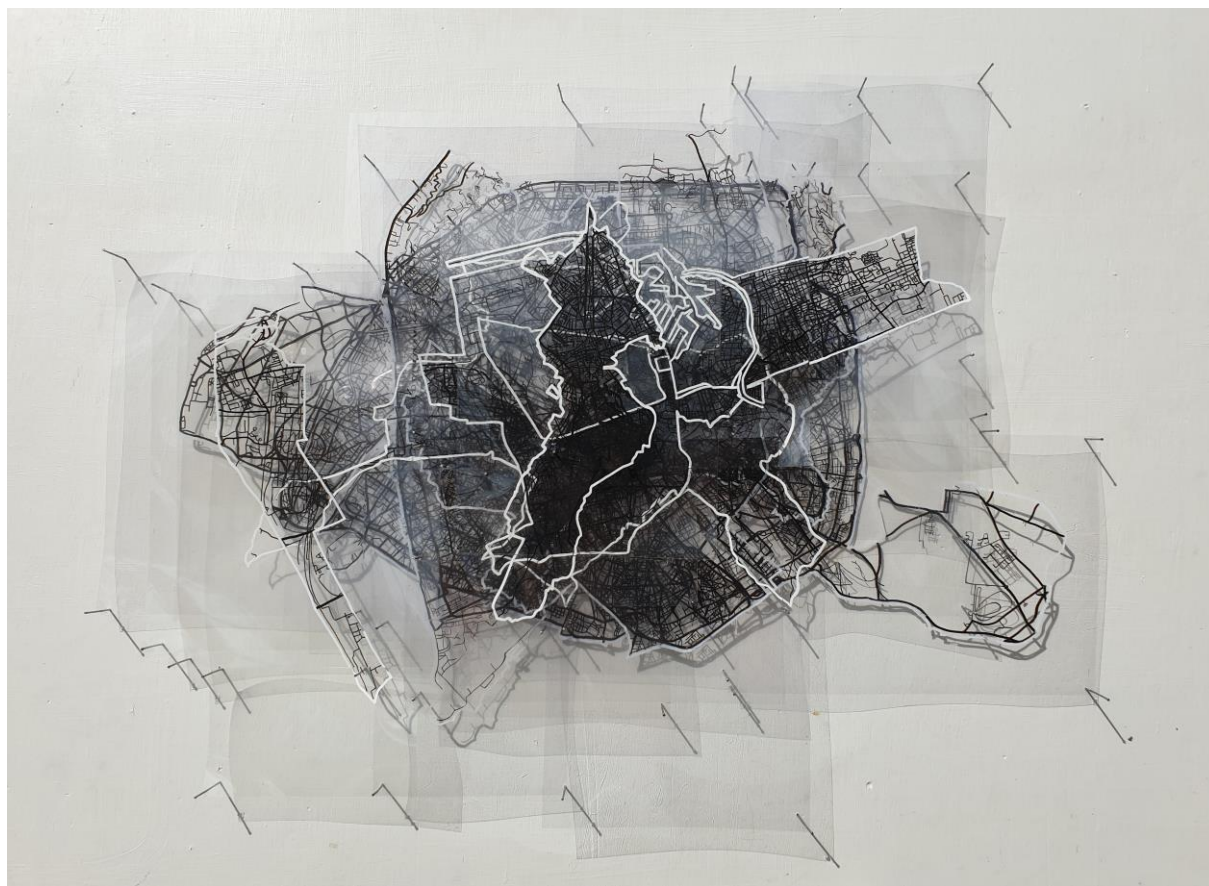


Figure 20 : Enora LE NIGEN, *France carnavalesque* (Étape 2), 2019. Assemblage de dessins, gouache sur rhodoïd, 60 x 85 cm.

un amas de tracés plus conséquent qu'ailleurs sur l'accrochage. Plus on s'écarte du centre, moins cet amas de tracés sera conséquent. Cela donne une impression de contagion, comme si les plans de villes marqués par le carnaval se propageaient. De plus, les ombres et la transparence, additionnées au volume, créent dans cet amas de traits de la confusion, un véritable désordre. Ce désordre est une manière d'évoquer celui que l'on retrouve dans les déambulations de carnivals. Cependant c'est aussi une façon de contrarier les propriétés de la cartographie actuelle, comme cela a été fait avec le croquis cartographique. En effet, la cartographie actuelle se doit normalement d'être claire et précise pour permettre notamment de se repérer ou de s'orienter. Mais c'est aussi pour l'armée un outil de l'ordre, de force, de

contrôle et donc de pouvoir, comme le constate le géographe Yves Lacoste dans cet extrait tiré de son livre *La géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre*¹¹¹ (1976) :

« Aujourd'hui plus que jamais, le savoir est une forme de pouvoir, et tout ce qui touche à l'analyse spatiale doit être considéré comme dangereux, car la géographie sert d'abord à faire la guerre. Non seulement dans le passé mais aujourd'hui peut-être plus que jamais [...].¹¹² »

Or ici, le croquis cartographique réalisé crée, au contraire, un désordre, une forme de chaos. En outre, malgré ce désordre, les divers assemblages sont bien la représentation d'une occupation d'un espace urbain, ici les villes marquées par le carnaval. Croquis cartographique et cartographie actuelle sont donc mélangés avec une appropriation de plans de villes marquées par le carnaval, pour former un tout proposant une représentation d'une France carnavalesque.

Comme cela a été brièvement énoncé plus tôt, la carte était auparavant un outil attestant d'un savoir et d'une connaissance sur le monde environnant, un outil permettant de représenter l'inconnu et les nouveaux lieux découverts au fur et à mesure pour finalement avoir une carte précise du monde. Cependant, au cours de cette longue pérégrination qui s'est déroulée sur plusieurs siècles, cela n'a pas été le seul objectif de la carte ni sa seule utilisation. En effet, la cartographie est vite devenue un outil du pouvoir. Les expéditions navales, par exemple, qui visaient à découvrir le monde, étaient à l'initiative des souverains, pour certes découvrir le monde, mais aussi pour élargir leurs territoires et donc en même temps augmenter leurs pouvoirs et leurs domaines. C'est entre autres une des raisons pour lesquelles nous réalisons des études de territoire, il était important à l'époque de pouvoir avoir une vision du monde précise, de savoir quel territoire appartenait à qui, mais aussi par qui nous étions entourés en cas de conflit ou pour pouvoir créer des accords marchands. En somme, la cartographie était un outil du pouvoir au service de la/les puissance(s) dominante(s) et de leurs intérêts comme nous le confirme cet extrait de l'ouvrage *Le pouvoir des cartes. Brian Harley et la cartographie*¹¹³ (1995) : « *Les processus cartographiques, mis en œuvre par le pouvoir, consistent en actes délibérés, en pratique de surveillance et en adaptations cognitives conformes aux valeurs et aux croyances dominantes.*¹¹⁴ ».

La cartographie est une source de connaissance indispensable. De plus, la cartographie définissant les espaces de façon précise, tout devient rationnel, chiffrable et mesurable. Ainsi à

¹¹¹ LACOSTE, Yves. *La géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre*. Paris : Édition La Découverte DL, 2014. (Édition augmentée, première édition en 1976). [249 p. (Collection La Découverte Poche – Essais)]

¹¹² *Ibid.* : p. 191.

¹¹³ GOULD, Peter, BAILLY, Antoine. *Le pouvoir des cartes. Brian Harley et la cartographie*, (Traduit de l'américain par Philippe de Lavergne). Paris : Anthropos, 1995. [120 p. (Collection Géographie)]

¹¹⁴ *Ibid.* : p. 50.

l'époque, la carte n'avait pas pour unique but de représenter le monde, mais servait d'autres desseins en parallèle et était en somme nécessaire à la stratégie. Cependant, cela avait également un enjeu économique, comme nous l'avons énoncé précédemment : créer des liens commerciaux était nécessaire à la survie des royaumes, des pays ou des communautés. Mais cela permettait aussi de mettre en route les commerces de son propre territoire en l'exploitant au maximum. Ce sont des éléments qui ont longtemps été d'actualité, jusqu'à il y a encore peu de temps. La cartographie était réservée au pouvoir dirigeant et aux forces militaires. C'était - et c'est toujours - un atout stratégique important pour elles. C'est d'ailleurs ce que nous confirme Yves Lacoste dans cet extrait :

« Mais ne dira-t-on point qu'il est inéluctable, dès lors que la géographie produit un savoir stratégique, que la minorité au pouvoir accapare ce savoir ? Traditionnellement, avant le développement de la « géographie des professeurs », les géographes ne dépendaient-ils pas directement des « états-majors » et les résultats de leurs travaux ne relevaient-ils pas, alors, du secret le plus strict ? Évidemment ! Mais il s'agissait de techniciens peu nombreux, surtout des militaires.¹¹⁵ »

Il faut garder à l'esprit que c'était bien une minorité qui était au pouvoir et qui détenait toutes ces informations, tous ces savoirs, toutes ces ressources. Et, comme le précise Yves Lacoste, les résultats qui découlaient de l'étude cartographique n'étaient pas donnés à tout le monde, mais réservés à la minorité au pouvoir, et aux militaires comme force militaire et stratégique. Ce qui est également intéressant, c'est de préciser que tout cela était le cas « avant le développement de la « géographie des professeurs » », car cette « géographie des professeurs » dont parle l'auteur c'est le développement d'une géographie ouverte à tous, rendue accessible par l'école, qui peut être étudiée et apprise sans pour autant que cela soit pour les forces militaires. Les géographes en devenir ne dépendent plus des « états-majors ».

Cependant, malgré ce développement la cartographie reste un outil de pouvoir. La cartographie était une source de savoirs et de connaissance qui permettait une domination sur d'autres espaces. En effet, représenter le monde au travers de la carte, c'était un moyen d'exploiter un territoire, de le protéger d'intrusions ou d'attaques, de le contrôler pour ainsi s'assurer de garder le pouvoir dessus et d'en tirer les ficelles, et enfin tout simplement de se l'approprier. Cette question du pouvoir est d'ailleurs un enjeu pour le cartographe ou le géographe qui se trouve entre la minorité au pouvoir et la majorité qui n'a pas son mot à dire, comme les peuples autochtones qui ont fini par être privés d'une partie de leurs territoires par exemple. En ce sens, la cartographie a souvent joué en faveur des dirigeants et au détriment de

¹¹⁵ pp. 175-176 : LACOSTE, Yves. *La géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre.* (2014), *op. cit.* p. 93.

tel ou tel peuple. Cela est tout aussi vrai pour tous les autres êtres vivants non humains : le plus souvent leurs intérêts ne sont tout simplement pas pris en compte et passent en second plan. La domination se fait donc au détriment d'hommes et d'autres êtres vivants. Yves Lacoste exprime cette situation délicate dans laquelle se trouvent les chercheurs dans cet extrait :

« En effet, le problème n'est pas seulement entre le chercheur et le pouvoir, mais entre le chercheur, le pouvoir et ceux qui vivent dans l'espace sur lequel porte la recherche, c'est-à-dire les hommes et les femmes qui sont, comme on dit, « objets » d'étude. Le géographe doit être bien conscient qu'en analysant des espaces, il fournit au pouvoir des renseignements qui permettent d'agir sur les hommes qui vivent dans ces espaces.¹¹⁶ »

Les études de territoires sont des renseignements sur un espace qui ne sont pas anodins et peuvent même se retourner contre les habitants de cet espace. D'ailleurs, le simple fait de les nommer « objets d'étude » montre la volonté de distanciation émotionnelle des chercheurs. Mettre une distance entre leur travail et ce que ce travail peut coûter aux personnes concernées pour être efficace et précis, telle est leur obligation. En ce sens, ce qui vient d'être explicité démontre que la carte avait une représentation doublement surplombante, car elle représentait le monde vu d'en haut et ensuite car elle le représentait du point de vue des dominants, des personnes en haut de la hiérarchie sociale, et pas toujours dans l'intérêt du peuple et des autres êtres vivants, au contraire. C'est ici qu'interviennent les artistes. Même si la cartographie s'est peu à peu ouverte au plus grand nombre, même si maintenant tout le monde peut avoir accès à la représentation des territoires et aux cartes avec facilité, il n'en reste pas moins qu'elle a toujours des utilisations dominantes de la part du pouvoir. Les artistes viennent contester cet aspect sombre et tabou de la cartographie, en la reprenant et en se la réappropriant. Ils contestent ces usages ; ils contestent la domination que cela pouvait engendrer et viennent représenter le monde de façon à ce que ces représentations soient plus égalitaires et ouvertes à tous et non uniquement à la majorité dominante. Cette réappropriation par les artistes, comme nous avons commencé à l'entrevoir plus tôt, passe par un affranchissement des règles de la cartographie, des codes, des usages, des traditions, des idées. En d'autres termes, comme Gilles Tiberghien le déclare dans son article *Sur l'imaginaire cartographique dans l'art contemporain*¹¹⁷ (2013) : « *Les artistes en effet réinterrogent les procédures propres à la cartographie.*¹¹⁸ » ; ainsi les artistes vont venir déstructurer la cartographie pour mieux se/la libérer de ces conventions.

¹¹⁶ p. 195 : LACOSTE, Yves. *La géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre.* (2014), *op. cit.* p. 93.

¹¹⁷ TIBERGHIEN, Gilles A., « Sur l'imaginaire cartographique dans l'art contemporain », *Espace art actuel*, Dossier, n° 103-104 printemps-été 2013.

¹¹⁸ *Ibid.*

Cette idée d'affranchissement des conventions, des règles de la cartographie et de la géographie traditionnelle peut se voir dans le travail de certains artistes comme Richard Long dont l'œuvre *From the Sea to the Clouds to the Rain to the Land to the Rivers to the Sea (De la mer aux nuages à la pluie aux rivières à la mer)*¹¹⁹ (1998, fig. 21) fournit un exemple intéressant.



Figure 21 : Richard LONG, *From the Sea to the Clouds to the Rain to the Land to the Rivers to the Sea (De la mer aux nuages à la pluie aux rivières à la mer)*, 1998. Graphite, crayon de couleur et encre sur papier, 87,6 x 60 cm, Amiens, Frac Picardie (des mondes dessinés), n° inv. 99-022.

Richard Long est un artiste anglais né en 1945 et dont les domaines de prédilection sont la sculpture, la peinture et la photographie. Son travail artistique possède un lien avec la nature, qu'il a souvent mise en avant au travers de nombreuses œuvres par le passé, mais que l'on peut toujours voir aujourd'hui. C'est au travers de ce lien avec la nature et en travaillant dessus qu'il devient à la fin des années 1960 l'une des figures de proue du Land Art. L'artiste est souvent intervenu au sein même de la nature, et il se sert de la photographie comme témoignage de ses actions *in situ*. Au-delà des photographies, souvent lors d'expositions, il utilise également des textes ainsi

que la cartographie pour représenter, témoigner et expliquer ses actions dans la nature. Cela peut prendre la forme d'itinéraires sur une carte ou juste une carte pour représenter comment le lieu où il a agi est composé. L'artiste utilise donc le savoir de la cartographie, destiné à représenter le monde pour soutenir ses œuvres, mais aussi

¹¹⁹ Richard LONG, *From the Sea to the Clouds to the Rain to the Land to the Rivers to the Sea (De la mer aux nuages à la pluie aux rivières à la mer)*, 1998. Graphite, crayon de couleur et encre sur papier, 87,6 x 60 cm, Amiens, Frac Picardie (des mondes dessinés), n° inv. 99-022.

en tant qu'œuvre, comme c'est le cas pour l'œuvre *From the Sea to the Clouds to the Rain to the Land to the Rivers to the Sea* (1998) qui nous intéresse ici.

Cette œuvre est réalisée sur papier grand format à l'encre et aux crayons de couleur. Sur une grande partie de ce papier nous pouvons voir un amas de lignes bleues sans contour fermé créant une forme rappelant celle d'une île ; et en dessous une inscription en lettres majuscules reprenant le titre de l'œuvre « *From the Sea to the Clouds to the Rain to the Land to the Rivers to the Sea* ». Ici, tout porte à penser que nous sommes face à la cartographie d'une île où les lignes bleues pourraient être des routes ou des chemins, et les formes bleues des espaces d'eau, ce qui nous fait faire le lien avec le titre de l'œuvre. Dans ce cas, nous n'avons pas totalement tort. En effet, nous sommes bel et bien face à une cartographie que l'artiste a dessinée. Cette île représente d'ailleurs l'Irlande. Cependant, cette cartographie est spéciale, car ici l'artiste s'affranchit des codes et des normes graphiques habituelles. Sur cette carte qui représente l'Irlande, ce ne sont pas des routes et des chemins que nous pouvons voir en fait, mais le réseau hydrographique de l'île. En effet, cette carte qui ne possède pas de légende ou d'autres signes distinctifs de la cartographie représente l'Irlande au travers d'un seul et unique élément, qui plus est naturel : l'eau. Le titre écrit en dessous est une aide à la compréhension de ceci : « De la mer aux nuages à la pluie à la terre aux rivières à la mer ». Nous sommes face aux états que l'eau prend successivement dans son cycle naturel. De plus, l'autre élément qui peut nous aider à comprendre qu'il s'agit ici uniquement du réseau hydrographique est le fait que toute la cartographie a été dessinée en bleu, la couleur qu'on utilise généralement pour représenter l'eau.

C'est une façon de représenter le territoire désiré seulement au travers d'un élément naturel essentiel tant à la vie qu'au paysage en lui-même. Dans cette carte, l'artiste ne représente pas la terre en elle-même, il en fait abstraction, et cela de manière totalement délibérée, afin de mettre en avant ce qui nourrit cette terre et de se focaliser sur la nécessité du cycle de l'eau. Or, même si les codes des géographes ne sont pas respectés par l'artiste, celui-ci propose une cartographie reconnaissable qui utilise tout de même certaines particularités de ce domaine, comme la planéité de la carte grâce au dessin en deux dimensions sur papier par exemple. Cette œuvre propose au spectateur une expérience de la cartographie plus sensible, plus imaginaire, plus simplifiée, plus esthétique. C'est d'ailleurs pour cela que Richard Long « *qualifie ses témoignages cartographiques de « supports à l'imagination » dans la mesure où ses œuvres, qui découlent d'une relation mentale et physique au paysage, révèlent une approche renouvelée à celui-ci [...].¹²⁰* ». Cette œuvre atteste que la cartographie qui est très présente en art peut s'affranchir des codes de la géographie traditionnelle - dont la conception est souvent linéaire

¹²⁰ Notice d'œuvre du Frac Picardie (des mondes dessinés), lieu de conservation de l'œuvre.

et protocolaire - tout en proposant une cartographie sensible et compréhensible. Il apparaît de manière évidente que le domaine de la cartographie est mis au profit de bien d'autres domaines, tels que l'Histoire, la science, le quotidien, ou encore l'art et donc la création.

Ainsi, comme nous avons pu le comprendre au travers de cette réflexion, la cartographie est une discipline abordée depuis bien des siècles maintenant, et aujourd'hui celle-ci est toujours présente, mais de plusieurs façons. La cartographie sert toujours son dessein initial, c'est-à-dire représenter le monde pour pouvoir disposer de tout le savoir nécessaire pour l'appréhender et déambuler en son sein. Cependant cette volonté de représenter le monde se veut différente aujourd'hui en cartographie, car si auparavant seuls les spécialistes de ce domaine étaient en droit de partager leurs savoirs avec le reste du monde, de multiples cartographies circulent maintenant et attestent d'une vision du monde personnelle et libératrice. Bien sûr les cartes officielles restent tout de même réalisées par les spécialistes du sujet et du métier. Cependant il est possible aujourd'hui de voir circuler aux yeux du monde et du public toutes sortes de cartes tout aussi importantes et intéressantes que les cartographies officielles.

B/ Les enjeux de la cartographie en art.

Aujourd'hui art et cartographie sont sans conteste deux domaines étroitement liés. Ici, ce que l'on qualifiera de cartographie ou domaine de cartographie, est entendu comme les cartes de géographie. Ce sont ces cartes de géographie souvent officielles comme les atlas, les mappemondes, les planisphères, les cartes routières, les plans de villes et ainsi de suite. La cartographie a inspiré le milieu artistique par sa représentation du monde et les possibilités que cette représentation offre. Guillaume Monsaingeon dit ceci dans le prologue de son catalogue d'exposition *Mappamundi : art et cartographie*¹²¹ (2013) pour introduire le sujet :

« Les artistes sont entrés par effraction. Par la petite porte des grands atlas, ils sont venus s'allonger sur le tapis à nos côtés. Ils tournent eux-mêmes les pages à mesure qu'ils les dessinent et les imaginent pour nous. Si nous savons les écouter et regarder leurs œuvres, nous retrouverons peut-être cette part de nous capable de se glisser entre art et cartographie.¹²² »

La pertinence de cette phrase se trouve dans la proposition presque onirique de celle-ci. En effet,

¹²¹ *Mappamundi : art et cartographie*, (catalogue d'exposition). Textes de Guillaume Monsaingeon, l'Hôtel des arts de Toulon. Marseille : Parenthèse, 2013. [190 p. (Hôtel des arts, Toulon du 16 mars au 12 mai 2013)]

¹²² *Ibid.* : p. 4.

la cartographie est une source de savoir qui essaie de se traduire avec exactitude, mais lorsqu'elle est traitée en art d'un point de vue artistique et plus sensible, la cartographie se transforme, se libère, se simplifie ou se complexifie. En somme elle change et devient polymorphe. C'est sans doute pour cela que Guillaume Monsaingeon utilise le terme d'*effraction*, car au départ et pendant longtemps l'art et la cartographie ont été considérés comme deux domaines complètement opposés qui pouvaient soit être l'un soit être l'autre, mais jamais complémentaires. De plus, si le terme « onirique » a été utilisé plus haut pour définir la proposition de l'auteur, c'est parce qu'après cette « effraction » Guillaume Monsaingeon nous dit que les artistes « sont venus s'allonger sur le tapis à nos côtés » : l'auteur fait ici référence au tapis sur lequel nous pouvions, enfants, nous allonger pour lire des livres qui nous faisaient rêver, notamment des atlas. Or, en plus de se joindre à cette expérience, c'est comme si l'auteur nous disait que les artistes ont chamboulé ce domaine en venant s'allonger auprès de nous pour tourner les pages du livre ou de l'atlas, et ainsi dérouler leurs visions du monde sous nos yeux d'adultes. De plus, à travers ces propos nous pouvons également comprendre que même si nos yeux d'adultes regardent ces cartes et atlas avec moins de magie, de voyage et de plaisir, mais plutôt avec sérieux, utilité et soif de connaissances, les artistes peuvent changer cela en nous proposant un autre point de vue. Pour cela, il nous suffit de prendre le temps de regarder, d'écouter, de comprendre pour pouvoir retrouver notre perception d'enfant sur le sujet, et ainsi voyager.

Par ces mots nous pouvons dire que le pouvoir artistique introduit un autre visage de la carte, une autre facette. Une facette plus libre, plus personnelle. Cet autre visage de la carte introduit par le pouvoir artistique passe entre autres par un affranchissement des règles, des codes, des normes et des traditions du domaine de la cartographie. Les artistes, comme Richard Long vu précédemment, ou encore plus anciennement Marcel Broodthaers avec son *Atlas*¹²³ (1970) – dans lequel se côtoient trente-deux reproductions de pays à une taille identique les unes à côté des autres sous forme de taches noires –, s'affranchissent de tous ces éléments sans pour autant les éliminer. Ces éléments dont les artistes se sont affranchis vont devenir sources d'inspiration, supports de création, outils et matériaux. En somme, ils vont être démis de leurs fonctions premières pour être repris et mis au service de la création artistique. Les artistes vont jouer avec les principes, les facteurs et les notions de la cartographie pour en ressortir des idées nouvelles, mais pas entièrement novatrices. En effet, les artistes mettent leur imaginaire et leurs idées en ordre pour finalement représenter le monde à leur façon. Représenter le monde d'un œil nouveau certes, mais le représenter tout de même. Et ce but est le même que celui des

¹²³ Marcel BROODTHAERS, *Atlas*, 1970. Impression sur papier 41/50, 50,5 x 69,5 cm, Angoulême, FRAC Poitou-Charente, n° inv. : 984.29.1

géographes, cartographes, scientifiques et autres personnes du métier. En ce sens, leurs objectifs se rejoignent, ils sont identiques, seuls les chemins, les pensées et la façon de voir le monde divergent.

Cet affranchissement des normes et codes de la cartographie par les artistes va se diriger vers une volonté de faire apparaître le ressenti personnel. Ce ressenti personnel va prendre forme grâce à l'expérience, au vécu, à la subjectivité. Il est, par exemple, possible de voir cela chez l'artiste italien Matteo Rubbi (né en 1980).

Cet artiste vit et travaille en Italie. Dans son corpus d'œuvres, on peut en distinguer plusieurs qui vont correspondre à cette volonté énoncée plus tôt. C'est notamment le cas pour *Atlas Of Marvels*¹²⁴ (depuis 2018, en cours, fig. 22) : l'œuvre reprend les anciens noms arabes des étoiles et constellations en essayant de les cartographier sous forme d'atlas et les représente sous différentes couches de couleurs pour marquer les différents groupes d'étoiles. Cette cartographie est réalisée en fonction de la vision de l'artiste et de son collaborateur sur le sujet ainsi



Figure 22 : Matteo RUBBI, *Atlas Of Marvels*, 2018- en cours. En collaboration avec Zeyn Joukhadar. Peinture aérosol et stylo calligraphie sur papier, 317 x 317 cm.

que de leur expérience du ciel nocturne étoilé. En ce sens, cette œuvre peut appartenir à la psychogéographie puisqu'elle se réalise en fonction de l'expérience qu'ils en ont et de leurs recherches, donc de l'image qu'ils se font de ce ciel nocturne étoilé avant et après les recherches.

¹²⁴ Matteo RUBBI, *Atlas Of Marvels*, 2018- en cours. En collaboration avec Zeyn Joukhadar. Peinture aérosol et stylo calligraphie sur papier, 317 x 317 cm.

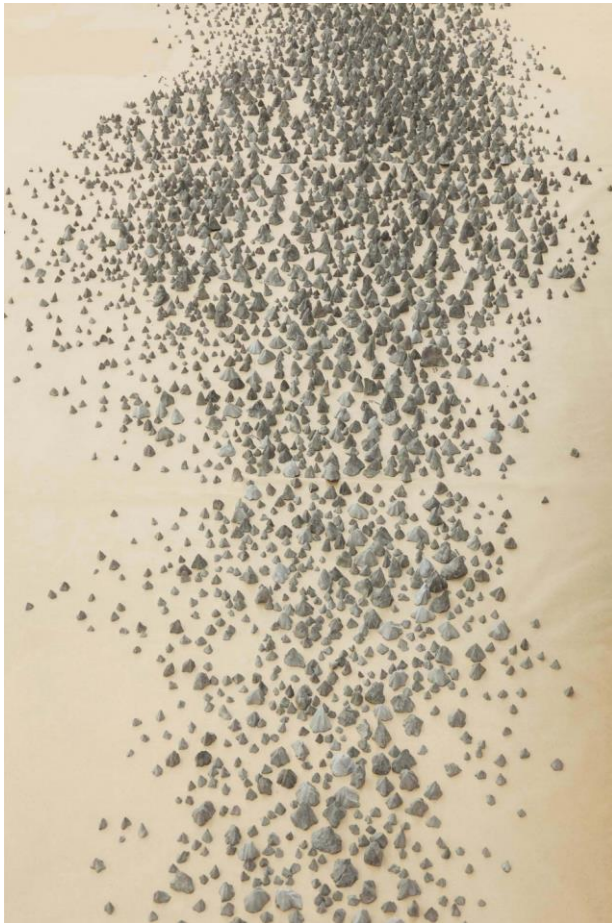


Figure 23 : Matteo RUBBI, *Moutains (Alps)*, 2013. Installation en béton, cinq mille pièces environ.

On peut également déceler cette subjectivité dans une autre œuvre de l'artiste : *Mountains (Alps)*¹²⁵ (2013, fig. 23). Dans cette œuvre, l'artiste s'est réapproprié la cartographie de la chaîne de montagnes des Alpes dans une installation faite de petites montagnes en ciment. Cette œuvre est une installation d'approximativement cinq mille petites pièces de ciment qui reproduirait à une échelle de 1/100000 la chaîne de montagnes des Alpes. Chaque petite montagne de ciment reproduit à l'échelle l'élévation des sommets de montagnes des plus hautes pointes, aux montagnes les plus plates et basses. Cependant, leurs représentations en elles-mêmes ne sont pas faites à l'identique : elles sont plus fictives que réalistes, mais se rapprochent du visuel que pourraient avoir

les Alpes vues du ciel. Une fois installé, cet amas de petites montagnes représentant les Alpes se rapproche des cartographies du Moyen-Âge et de la Renaissance lorsque l'on dessinait les montagnes sous forme de petits pics sur les cartes. Cette cartographie des Alpes par l'artiste fait alors plus appel à une cartographie imaginaire qu'à une carte destinée à représenter un savoir. C'est donc une représentation des Alpes vue et imaginée par l'artiste.

Enfin, il y a une autre œuvre chez cet artiste où l'on peut distinguer une forme de ressenti personnel. Il s'agit de *Le isole fantastiche*¹²⁶ (2017, fig. 24). Cette œuvre-ci est le résultat d'un atelier workshop créé à l'occasion d'une journée éducative organisée par l'AMACI (Association du Musée d'Art Contemporain d'Italie). Dans ce projet, il a été demandé à 1000 élèves d'écoles primaires de concevoir et de cartographier en dessin leur île imaginaire. À la fin du workshop, l'artiste a regroupé toutes ces cartes sous la forme d'un atlas complexe attestant de la cartographie d'un nouveau monde bâti par l'imaginaire des enfants. Même si ce sont des îles imaginaires, ce sont des cartographies tout de même. De plus, instinctivement notre

¹²⁵ Matteo RUBBI, *Moutains (Alps)*, 2013. Installation en béton, cinq mille pièces environ.

¹²⁶ Matteo RUBBI, *Le isole fantastiche*, 2017. Atelier et publication. AMACI (Association du Musée d'Art Contemporain d'Italie), divers lieux, Italie.

imaginaire a tendance à s’inspirer de choses déjà vues dans notre vie, comme une architecture, des plantes, des arbres, etc. En ce sens les enfants ont donc imaginé la cartographie d’une île avec les expériences et ressentis passés face à divers lieux et espaces.



Figure 24 : Matteo RUBBI, *Le isole fantastiche*, 2017. Atelier et publication. AMACI (Association du Musée d’Art Contemporain d’Italie), divers lieux, Italie.

Cette volonté d’impliquer les liens personnels et les émotions ressenties par rapport à un lieu, un espace, ou un territoire - en d’autres termes apporter une subjectivité à la cartographie en art - peut se qualifier de ce qu’on appelle la psychogéographie. Les œuvres de l’artiste Matteo Rubbi précédemment vues peuvent être qualifiées de psychogéographiques. En effet, le terme nous vient de l’écrivain et théoricien Guy Debord (1931-1994). Il le définit après la fondation du mouvement de l’Internationale situationniste dont il a rédigé le document fondateur. Ce mouvement avait pour ambition une libération des conditions politiques et culturelles de l’époque par le biais d’une réappropriation du réel. Celui-ci est en continuation de ce qu’avaient engagé les avant-gardistes. Bien que ce mouvement fut principalement politique, le terme de psychogéographie peut également être utilisé en art, car il qualifie une pratique de la cartographie qui diffère de ce qui est fait habituellement ; Anne-Solange Muis dans son article sur le sujet nous explique que la psychogéographie : « [...] *telle qu’elle est entendue par les situationnistes, est une approche ascendante, qui part de la pratique du terrain pour laisser apparaître les sensations et non une approche d’observation des pratiques, des usages et des comportements pour comprendre et analyser un territoire donné.*¹²⁷ ». En d’autres termes, aux yeux des situationnistes, l’analyse et l’observation d’un lieu dans ses détails ne suffiraient pas pour en faire ressortir toutes les choses nécessaires pour comprendre et appréhender le lieu en question. Les psychogéographes préconisent donc une pratique du terrain,

¹²⁷ MUIS, Anne-Solange, « Psychogéographie et carte des émotions, un apport à l’analyse du territoire ? », *Carnets de géographes* [En ligne], 9 | 2016, mis en ligne le 27 février 2019. [Consulté le 23 mai 2020]. Lien : <http://journals.openedition.org/cdg/713>

qu'ils nomment la dérive. Pour Guy Debord, la dérive est une technique de déplacement qui n'a pas de but, une déambulation dans l'espace qui se fonde sur l'influence qu'a l'espace sur nous. En d'autres mots, les situationnistes retranscrivent sous diverses formes graphiques toutes les émotions, toutes les sensations, tous les affects ressentis durant l'expérience du lieu, et au contact de cet espace urbain. Ainsi les cartes psychogéographiques proposent aux spectateurs et lecteurs de la carte, un rapport au lieu plus personnel, plus émotionnel. De cette façon, lorsque les cartes sont réalisées par le biais de la psychogéographie, l'auteur de la carte s'approprie l'espace urbain cartographié. En effet, représenter un lieu, un espace urbain, un territoire, un pays ou encore le monde au travers de notre propre expérience du lieu, de nos émotions vis-à-vis de l'endroit en question rend la représentation unique, personnelle ; de cette façon on crée un lien, une attache avec l'espace représenté, et dans ce sens on se l'approprie. Or c'est ce que l'on peut observer en art dans la pratique de la cartographie, lorsque certains artistes comme Matteo Rubbi, s'affranchissent des normes et codes de la cartographie officielle pour y insérer une part de subjectivité. En ce sens nous pouvons considérer la psychogéographie comme une pratique de la cartographie en art.

D'ailleurs, s'il a été choisi ici de présenter brièvement trois œuvres de ce même artiste, c'est entre autres pour montrer différentes formes que peut prendre la psychogéographie en cartographie, mais aussi pour amener le fait qu'en psychogéographie il y a des catégories qui se détachent. Parmi elles, on peut retrouver celle de la carte mentale. La troisième œuvre de l'artiste qui a été présentée : *Le isole fantastiche*¹²⁸ (2017) peut d'ailleurs se rattacher à cette catégorie. Dans l'article d'Anne-Solange Muis précédemment cité, une définition de la carte mentale claire et précise est donnée :

« La carte mentale est définie par R. Brunet comme une « carte qui représente les représentations spatiales des personnes interrogées : lieux désirés, lieux fantasmés, lieux connus et inconnus ». En cela, elle s'apparente à la carte cognitive, où elle prend la forme d'une géographie de la représentation individuelle ou collective de l'espace en fonction d'une connaissance ou d'une pratique qui peut prendre la forme d'une carte, désignant une représentation mentale, ou d'un dessin. La carte mentale est donc un outil « à la fois social, symbolique et sentimental nous permettant de maîtriser plus ou moins notre espace et nous permettant aussi de représenter le monde comme les individus se l'imaginent ».¹²⁹ »

En ce sens l'œuvre de Matteo Rubbi peut, être qualifiée de carte mentale, car chaque enfant

¹²⁸ Matteo RUBBI, *Le isole fantastiche*, 2017, *op. cit.* p. 101.

¹²⁹ MUIS, Anne-Solange, « Psychogéographie et carte des émotions, un apport à l'analyse du territoire ? », *Carnets de géographes* [En ligne], *op. cit.* p. 102.

s'est imaginé un espace fantasmé, une île imaginaire. Le fait d'avoir demandé à ces enfants de s'imaginer une île à cartographier ne semble pas anodin, mais bien pertinent car lorsqu'on y réfléchit, qui ne s'est jamais imaginé une île paradisiaque représentant ses fantasmes et qui permettrait de changer d'air et de souffler un peu-? Alors demander cela à un nombre conséquent d'enfants, n'est-ce pas une façon de représenter un lieu fantasmé de notre imaginaire commun, un lieu personnel unique, mais inconnu ? Les diverses cartographies de ces enfants sont des cartes mentales de ce lieu fantasmé, mais avec un regard d'enfant, un regard d'insouciance. Ainsi, la dimension artistique libère la cartographie de son côté rigide et stricte.

Ces cartes mentales dérivées des cartes psychogéographiques, ainsi qu'une expérience personnelle, m'ont inspiré un projet artistique. Souvent, il m'arrive - en observant l'espace et les choses qui m'entourent - de voir dans des choses banales de la vie comme des formes anthropomorphiques, animalières, ou autres. En effet, qui n'a jamais eu l'impression de voir une forme animale dans l'image que nous renvoie un nuage ou un profil humain dans les stries du bois ? C'est ce que l'on nomme l'apophénie ou plus communément la paréidolie. L'apophénie est un phénomène d'altération de la perception qui pousse la personne à faire des rapports entre des choses banales qui n'ont pas forcément de liens entre eux. Quant à la paréidolie, c'est un phénomène psychologique, semblable à une illusion d'optique, qui fait que nous associons des choses visuelles ou auditives informes et indéterminées à des éléments clairs, identifiables et reconnaissables, le plus souvent de nature animale ou humaine. C'est un phénomène qui ne date pas d'aujourd'hui comme nous pouvons le comprendre dans ce conseil de Léonard De Vinci extrait de son *Traité élémentaire de la peinture*¹³⁰ (1803), destiné aux jeunes artistes :

« Si vous regardez quelque vieille muraille couverte de poussière, ou les figures bizarres de certaines pierres jaspées, vous y verrez des choses fort semblables à ce qui entre dans la composition des tableaux ; comme des paysages, des batailles, des nuages, des attitudes hardies, des airs de tête extraordinaires, des draperies, et beaucoup d'autres choses pareilles. »¹³¹

Il est ainsi clair que ces phénomènes de paréidolie et d'apophénie ont inspiré de nombreux artistes et ont participé à une éducation artistique, que ce soit en Europe ou en Asie qui plus est, comme nous l'explique cet autre extrait :

¹³⁰ DE VINCI, Léonard. *Traité élémentaire de la peinture*. Paris : Deterville Libraire, 1803. [333 p. (Nouvelle édition revue et augmentée de la vie de l'auteur.)].

¹³¹ *Ibid.* : p. 11.

« [...] à en croire ce conseil de Chen Kua (1031-1094) : « Vous devriez d'abord chercher un mur en ruine, et étendre soigneusement sur ce mur une pièce de soie blanche. Alors appuyez-vous sur ce mur en ruine, et matin et soir contemplez-le. Quand vous l'aurez regardé assez longtemps à travers la soie, vous verrez sur le mur ruiné des bosses et des méplats dont le tracé sinueux formera parfaitement le dessin d'un paysage. Retenez bien en esprit l'image perçue par vos yeux, alors les bosses formeront les montagnes, les fonds formeront les eaux, les creux formeront les vallées, et les failles les cours d'eau. »¹³². »

De plus, ces deux conseils - donnés par Léonard de Vinci (1452-1519) en Europe durant la Renaissance et plus anciennement par Chen Kua¹³³ (1031-1094) en Chine - expriment également le fait que ces phénomènes exprimés plus tôt ne sont pas destinés qu'à des formes animales ou humaines, mais peuvent également s'apparenter à la nature, comme à des paysages, des cours d'eau, des montagnes, des arbres et ainsi de suite. C'est ce phénomène de paréidolie et le sujet des cartes mentales qui m'ont inspiré le travail *Territoires*¹³⁴ (commencé en 2020).

Ce travail nommé *Territoires* expérimente la question et la notion de geste combiné à la ligne dessinée, et ce au travers d'un travail abstrait de formes aléatoires en lien avec la cartographie et notamment avec la carte mentale. Dans ce travail la dimension cartographique est très présente, mais pas dans les codes classiques de ce domaine. *Territoires* (commencé en 2020) propose aux spectateurs un jeu de perception visuelle, car c'est au travers d'une perception d'ensemble, et d'une perception de proximité initiée par des détails visuels que va se créer un phénomène de paréidolie. Sa réalisation passe par l'utilisation d'un protocole prédéfini et répété qui inclut l'utilisation de la ligne comme outil de contour. Quant à la question du geste, elle se pose par le biais de l'exécution du protocole établi au préalable, qui est répété et qui vient ainsi imposer comme une mécanique du geste qui découle de la répétition du protocole et de son exécution.

Ce projet en cours est réalisé à l'aide de diverses encres aquarellables et stylos-feutres noirs à pointe fine sur du papier aquarelle Canson de 200 g sur un format paysage de 1,50 x 2 mètres. Le protocole est simple : la feuille d'aquarelle a été humidifiée, puis j'y ai déposé, à l'aide d'une pipette, de l'encre aquarellable de couleurs différentes, mais d'un ton proche. L'emplacement n'a pas été défini au préalable ; cela s'est fait en fonction de l'aléatoire de mon

¹³² p. 16 : *Mappamundi : art et cartographie*, (catalogue d'exposition), 2013, *op. cit.* p. 98.

¹³³ Chen Kua (1031-1094) (ou aussi écrit Shen Kua ou Shen Kuo) était un homme d'esprit et inventeur polymathe chinois, allant de la science à l'art, en passant par l'ingénierie, la musique, ou encore la botanique. Parmi toutes les œuvres, inventions, ou études qui lui sont attribuées, il a notamment réalisé des cartes et atlas représentant la Chine dont une en relief grâce à des éléments naturels tels que la cire d'abeille et le bois.

¹³⁴ Détails dans le dossier de travaux artistiques pp. 21-22.

geste qui s'est fait instantanément. De plus, avec l'eau présente sur la feuille, les encres se sont infusées de manière aléatoire et donc variable, et ce jusqu'au séchage complet de la feuille et des encres. Une fois la feuille et les encres complètement sèches, j'ai obtenu des taches de formes hasardeuses. À l'intérieur de ces taches, un mélange de couleurs s'est alors constitué grâce à l'infusion. Celui-ci est également aléatoire et en un sens accidentel, car non maîtrisé. À partir de ce moment, il s'agit dans un premier temps de repasser à l'aide d'un stylo-feutre à pointe fine noire tout le contour des taches de couleurs ; dans un second temps, de faire le contour de chaque changement de nuance de couleur que je peux percevoir à l'intérieur des taches (fig. 25).

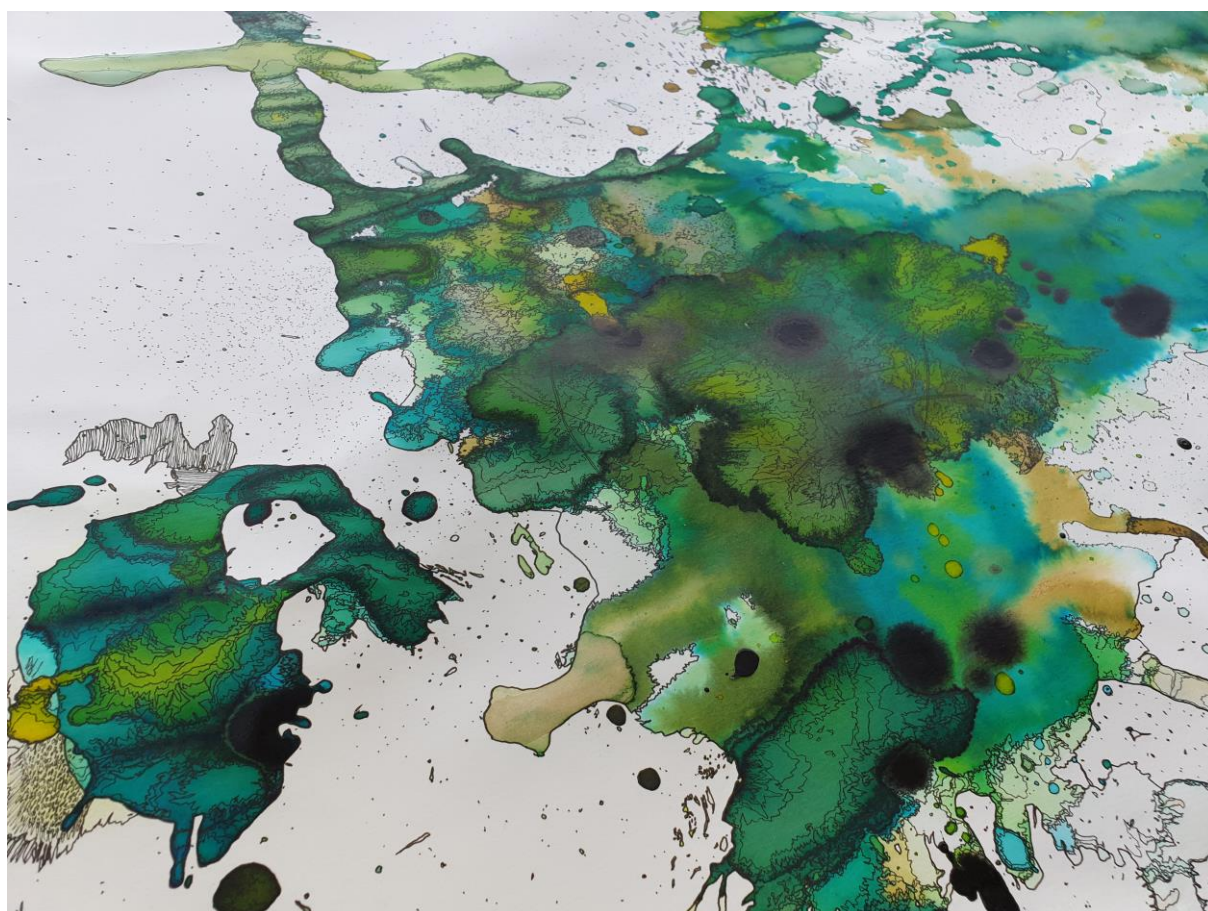


Figure 25 : Détail de la seconde étape en cours de *Territoires* (commencé en 2020) au stylo-feutre à pointe fine noire : le contour des changements de nuance de couleur.

Ici, le trait de liner est une utilisation de la ligne comme outil de contour : contour de forme et de changement de nuance. Cette utilisation de la ligne comme contour met en évidence la création hasardeuse et accidentelle des formes dues à l'infusion de l'encre dans l'eau, mais également de l'infusion des encres parmi elles au sein des formes créées. Pourtant ici, même si les formes ne sont pas maîtrisées et décidées par avance, le choix des couleurs des encres, lui l'est. En effet, pour interroger la notion de perception avec mon protocole et créer le phénomène

de paréidolie, comme cela a été expliqué précédemment, j'ai décidé d'utiliser les codes couleurs de la cartographie. Ainsi, deux dessins composent ce travail : un dessin sur les tons froids, c'est-à-dire des tons composés de verts et de bleus, qui servent en cartographie à évoquer des lieux maritimes et terrestres à la flore présente et parfois abondante, et l'autre dessin sur les tons chauds tels que le jaune, l'orange ou le marron qui en cartographie évoquent des territoires secs, désertiques et montagneux. Le protocole entier est donc exécuté à deux reprises. Cependant le protocole lui-même impose la répétition dans son exécution, notamment lorsque les contours de nuances sont réalisés. En effet, le geste que fait la main qui tient le stylo permettant de faire les contours est répété inlassablement jusqu'à ce que l'œil ne perçoive plus de nuance de couleurs. Durant ce laps de temps, le corps produit et reproduit un geste de manière mécanique.

Une fois les contours et l'ensemble du protocole terminé, les deux feuilles de dessins seront exposées l'une à côté de l'autre, accrochées au mur à l'aide de clous fins. Un léger espace séparera les deux dessins. Le grand format des dessins permet différentes expériences de perception aux spectateurs en multipliant les points de vues, tout en favorisant le point de vue de proximité. En effet, une fois face aux dessins, deux choix s'offrent aux spectateurs : le choix de la vue d'ensemble lorsque celui-ci est éloigné et qui rappelle la cartographie, un peu comme une mappemonde ; et le choix d'un point de vue rapproché qui nous permet de voir les détails graphiques des dessins. Lorsqu'on se trouvera à distance, on ne verra pas les détails des contours du liner noir ; on verra cet ensemble de formes abstraites et colorées qui, pour le dessin aux teintes vertes et bleues, rappelle la Terre vue de l'espace avec ses couleurs, et pour le dessin aux teintes chaudes (jaune, orange et marron), la terre sablonneuse et désertique. Puis, lorsqu'on regardera de près, on verra les détails du liner qui apportent une idée de cartographie avec des routes et chemins, mais qui rappellent également la manière dont on représente les volumes - notamment pour distinguer plaines, et montagnes ainsi que leur hauteur et degré de pente - en cartographie. Avec tous ces éléments, notre imaginaire va venir introduire dans nos idées une dimension cartographique. Cette cartographie est présente, mais imaginaire. C'est un phénomène de paréidolie et d'apophénie certes, mais on peut qualifier cela de façon plus précise : le phénomène de cartocacoethes. Le phénomène de cartocacoethes est de la paréidolie, mais centrée sur le fait de voir des cartes ou des éléments cartographiques partout, comme dans une flaque d'eau, un mur délabré ou encore dans de la nourriture.

Face à ces dessins, on aura alors une modulation entre la vision éloignée rappelant la cartographie et la vision de proximité pour se rapprocher du travail des détails. C'est par cette modulation que le phénomène de cartocacoethes se fait. Ainsi même si la vue éloignée, et donc la vue d'ensemble, est possible, le travail est fait de telle manière qu'elle soit évitée au profit de la vue de proximité, pour permettre une expérience plus immersive des dessins proposés.

En effet, au même titre que la vue d'ensemble pourra rappeler une mappemonde, la vue de proximité qui nécessite un rapprochement et donc plusieurs vues partielles, pourra faire penser aux cartes portulans sur parchemins que l'on déroulait ou déplaçait dans le passé. Ces cartes que l'on ne regardait pas dans leur intégralité et dont la lecture se faisait au fur et à mesure du déroulement ou du dépliage.

Finalement, les formes aléatoires abstraites doublées de ces lignes de contour donneront à notre perception l'impression d'une carte mentale inédite d'un endroit inconnu jusqu'alors. La série, malgré ses formes abstraites, constituera alors comme un ensemble d'études cartographiques d'un nouveau territoire.



Figure 26 : Johannes VERMEER, *L'Allégorie de la peinture*, vers 1666. Huile sur toile, 120 x 100 cm. Vienne, Autriche, Musée d'Histoire de l'art de Vienne, n°inv GG_9128.

Représenter le monde a toujours été et est toujours le but des cartographes et des géographes. C'est aussi le but des artistes, ce n'est d'ailleurs pas une nouveauté en art puisqu'au XVII^{ème} siècle déjà, les peintres hollandais comme Johannes Vermeer (1632-1675) peignaient le monde mais aussi des cartes, comme on peut le voir dans *L'Allégorie de la peinture*¹³⁵ (1666, fig. 26) de Vermeer où une grande carte suspendue au mur ressort en arrière-plan. Cette carte semble au premier abord décorative, mais si on l'examine attentivement, on relève des détails précis. De plus, les vues ornant les côtés semblent être de vraies vues de paysages. Ainsi, cette carte à première vue décorative

serait une carte représentant le monde dont les vues ressemblent au tableau du même artiste *La Vue de Delft*¹³⁶ (1660-1661) comme nous l'explique Svetlana Alpers (née en 1936) dans son

¹³⁵ Johannes VERMEER, *L'Allégorie de la peinture*, vers 1666. Huile sur toile, 120 x 100 cm. Vienne, Autriche, Musée d'Histoire de l'art de Vienne, n°inv GG_9128.

¹³⁶ Johannes VERMEER, *La Vue de Delft*, entre 1660 et 1661. Huile sur toile, 96,5 x 115,7 cm. La Haye, Pays-Bas, Mauritshuis, n° inv 92.

livre *L'art de dépeindre : la peinture hollandaise au XVII*¹³⁷ (1990). Dans ce livre, l'auteur précise ceci avant de l'expliquer au travers des tableaux de Johannes Vermeer :

« On appelait les cartographes ou leur éditeurs « descripteurs de l'univers », et leurs cartes et leurs atlas étaient la description du monde. Bien que, autant que je sache, ce terme n'ait jamais été appliqué à une peinture, il y a de bonnes raisons de le faire. Le but des peintres hollandais était de capturer sur leur toile toute une gamme de connaissances et d'informations sur le monde. Eux aussi employaient des mots dans leurs images. De même que les cartographes, ils faisaient des œuvres qui cumulaient des éléments divers, et qui ne pouvaient pas être saisies d'un point de vue unique. Les leurs n'étaient pas conçues comme une fenêtre selon le modèle de la peinture italienne, mais à la façon d'une carte, comme une surface sur laquelle est disposé un assemblage de ce que l'on voit dans le monde.¹³⁸ »

« Descripteurs de l'univers », c'est une appellation poétique pour désigner les cartographes de l'époque. Une appellation qui finalement convenait tout aussi bien aux artistes, qui eux aussi représentaient le monde. Les artistes, à l'image des cartographes, peignaient les connaissances qu'ils avaient acquises sur le monde environnant. C'était une retranscription certes différente, mais tout aussi valable, même si peut-être moins minutieuse que celle des cartographes. Cartographe et peintre représentaient tous deux le monde avec un rapport au réel qui se retranscrivait dans leur minutie tant en peinture qu'en cartographie. Mais qu'en est-il aujourd'hui ? Aujourd'hui, nous pouvons encore observer une forme de rapport au réel, mais pas nécessairement dans le but de représenter le monde. La cartographie en art, peut être destinée à être une représentation du monde, mais aussi du rapport au monde de celui qui la réalise. C'est-à-dire, la relation qu'une personne peut entretenir avec ce qui l'entoure, comment elle vit et ressent ce rapport ou encore comment elle le perçoit, comme avec le cas de la carte mentale par exemple. Mais elle peut pareillement être une cartographie identitaire destinées à se représenter soi-même. En d'autres termes la relation qu'entretiennent les artistes avec la cartographie est protéiforme. Cette pratique de la cartographie par les artistes s'est libérée et prend bien d'autres formes que celle de la peinture minutieuse du paysage environnant qu'elle pouvait avoir dans le passé. Avec le temps, les formes que la cartographie en art peut prendre deviennent plus libres, parfois abstraites, plus intimes, plus déstabilisantes parfois ou encore très critiques comme en atteste cet extrait : *« Les artistes de la deuxième moitié du XXe siècle ont, à de nombreuses reprises, prouvé que la carte n'est pas le territoire, et qu'elle peut être considérée et lue en tant qu'œuvre d'art. L'art d'aujourd'hui tente de lui attribuer un sens*

¹³⁷ ALPERS, Svetlana. *L'art de dépeindre : la peinture hollandaise au XVII*, (traduit de l'anglais par Jacques Chavy). Paris : Gallimard, 1990. (401 p.).

¹³⁸ *Ibid.* : p. 212.

*particulier, qui peut être d'ordre personnel, poétique, hypothétique, mais aussi critique ou ironique.*¹³⁹ ». Les artistes contribuent encore aujourd'hui à la cartographie à travers l'art. Cette contribution - parfois très différente de ce à quoi l'on peut s'attendre lorsqu'on parle de cartographie - repose pourtant toujours sur une forme de rapport au réel. Les artistes observent, étudient le réel, pour ensuite l'absorber, s'en nourrir et se le réapproprier. Lorsqu'un cartographe réalise une carte, on ne voit pas cette carte comme une œuvre, c'est-à-dire que le cartographe est mis en retrait par rapport à son travail. Il ne s'approprie pas ce qu'il fait, il représente le monde tel qu'il est sans attaches, sans liberté. L'artiste, quant à lui, fait le choix de se mettre en retrait vis-à-vis de sa création ou non, mais se réapproprie la pratique comme il l'entend. C'est un rapport au réel plus libre, plus personnel. L'artiste se réapproprie le monde, l'espace, le lieu, le territoire qu'il représente. C'est ce que nous confirme Guillaume Monsaingeon dans son catalogue d'exposition *Mappamundi : art et cartographie*¹⁴⁰ (2013) au travers de cet extrait : « *Beaucoup l'ont noté : la carte naturalise, éclipse l'auteur et le processus de construction. Elle y perd aussi son statut d'objet artistique. Et de fait, le mouvement de réappropriation de la cartographie par les artistes correspond bel et bien à celui d'une personnalisation et d'une réappropriation « en nom propre » de ce champ d'action.*¹⁴¹ ». Actuellement, la cartographie dans l'art continue de se transformer et de métamorphoser la cartographie en elle-même comme nous l'avons vu avec la psychogéographie ou les cartes mentales par exemple.

D'ailleurs, nous retrouvons dans le domaine des cartes mentales ce qui se nomme les cartes d'émotions. Celles-ci sont certainement ce qui se rapproche le plus de la définition de la psychogéographie. Ces cartes d'émotions sont une des formes que peuvent prendre les cartes assez libres en art. Anne-Solange Muis définit les cartes d'émotions ainsi :

*« Les cartes d'émotions sont des cartes mentales, car elles mettent en évidence une fabrication mentale et une représentation d'un espace pratiqué et parcouru par un individu. Leur schématisation est similaire à celle de la carte mentale et tient compte d'une traduction écrite ou dessinée d'une représentation que se fait l'individu du territoire parcouru, connu. Elle ne prend pas en compte les échelles géographiques associées au territoire étudié. Néanmoins, les cartes d'émotions se cantonnent à mettre en évidence les émotions ressenties sur le territoire en question.*¹⁴² »

¹³⁹ STANCZAK, Aleksandra et KISSELEVA Olga, « (Re)donner du sens à la cartographie ou comment les artistes transforment les données cartographiques en œuvres sensorielles ». *Comité Français de Cartographie*, n° 229-230, 2016. (pp. 191-197).

¹⁴⁰ *Mappamundi : art et cartographie*, (catalogue d'exposition), 2013, *op. cit.* p. 98.

¹⁴¹ *Ibid.* : p. 20.

¹⁴² MUIS, Anne-Solange, « Psychogéographie et carte des émotions, un apport à l'analyse du territoire ? », *Carnets de géographes* [En ligne], *op. cit.* p. 102.

En ce sens, les cartes d'émotions sont une forme de liberté très intime en cartographie. Elles représentent le lieu au travers des émotions de l'individu. Or, chaque individu a ses propres émotions et de ce point de vue, un même lieu pourrait disposer d'autant de cartes que de personnes l'ayant parcouru. Pourtant, toutes ces cartes auraient des points communs reconnaissables qui permettraient d'identifier le lieu en question : les bâtiments, les noms de rue, d'établissements, les écoles ou encore les parcs. De plus, même si ces détails communs ne figurent pas tous sur chaque carte, le lieu resterait finalement reconnaissable.

Nous pouvons prendre l'exemple de l'œuvre *Vidéocartographies : Aïda, Palestine*¹⁴³ (2009) de l'artiste Till Roeskens (né en 1974) qui peut, à mon sens, être qualifiée de cartographie d'émotions. En effet dans cette œuvre l'artiste a demandé aux habitants du camp Aïda en Palestine d'esquisser ce qui les entoure sur des feuilles blanches. L'œuvre se présente ainsi sous forme de vidéo sonore. Ce que nous voyons : les personnes participantes qui dessinent sur les feuilles blanches. Ce que nous entendons : le récit de ces mêmes personnes qui accompagnent leurs esquisses. Le moyen-métrage dure 46 minutes, et se découpe en 6 chapitres qui peuvent se regarder comme 6 courts-métrages. Durant ce laps de temps nous plongeons au sein de leurs vies dans ce camp grâce à leurs récits et leurs cartographies à main levée qui esquisse, le camp, les alentours, et leurs rapports à tout cela. Chaque esquisse nous dévoile un plan différent, car les personnes les dessinent selon leurs propres expériences du camp, leurs propres visions de cette vie au camp, leurs rapports subjectifs face à cette situation comme l'explique l'artiste lors d'une interview avec Anne Volvey : « *Tous ces habitants du camp de réfugiés Aïda qui dessinent des cartes et donnent leur vision subjective du camp et de l'espace qu'il y a autour et de leur chemin à travers tout ce bordel qu'est l'occupation, transmettent une expérience de l'espace de laquelle j'ai apparemment quelque chose à apprendre, puisque j'y vais, que je leur demande ça.*¹⁴⁴ ». À aucun moment nous ne voyons les personnes qui parlent et esquissent les cartographies. Pourtant au travers de leurs paroles et de leurs dessins, nous sommes happés par ce qu'il se produit. En ce sens, il me semble que les cartes qui composent cette œuvre sont des cartes d'émotions, car c'est bien leurs vécus, leurs expériences du lieu qui vont venir justifier les différentes cartographies.

Anne-Solange Muis, dans son article *Psychogéographie et carte des émotions, un*

¹⁴³ TILL, ROESKENS, *Vidéocartographies : Aïda, Palestine*, 2009. Vidéomappings, 46 min.

¹⁴⁴ VOLVEY, Anne, « Œuvrer d'art l'espace », *EchoGéo* [En ligne], 21 | 2012, mis en ligne le 10 octobre 2012. [Consulté le 20 juillet 2020]. Lien : <http://journals.openedition.org/echogeo/13170>

*apport à l'analyse du territoire ?*¹⁴⁵, a d'ailleurs réalisé une expérience avec 50 étudiants volontaires âgés de 20 à 24 ans pour déterminer quelle(s) forme(s) peuvent prendre les émotions en cartographie, et comment celles-ci marquent les espaces et créent des territoires aux yeux des gens. Cette expérience a eu lieu de mars à avril 2015. Il a été demandé aux étudiants de cartographier un territoire à partir des émotions qu'ils pouvaient ressentir vis-à-vis de cet espace. Le lieu était libre de choix, mais devait être un lieu qu'ils connaissaient assez bien pour le considérer comme leur territoire. Sur les résultats présents en Annexe 7, on peut voir 4 propositions, dont une avec une rédaction ajoutée à la cartographie (Figures 4 et 5 de l'Annexe 7). Chaque proposition représente un lieu différent. Cependant, on peut voir que sur certaines villes, comme Strasbourg (Figure 3) et Chelles (Figure 2), les étudiants ont repris à main levée une cartographie du lieu pour y replacer leurs ressentis et leurs émotions vis-à-vis des endroits voulus sur la carte. Quant à la représentation de Grenoble, elle reste en surface de la cartographie de la ville, l'auteur de la carte se servant de la rivière de l'Isère comme point de repère pour cartographier le reste de Grenoble (Figure 1) selon ses émotions. Quant à la dernière représentation, celle de Talence (Figure 4), elle sort du lot car elle n'utilise pas de point de départ cartographique ou de point de repère précis. L'auteur se sert des bâtiments pour cartographier la ville et ainsi y représenter le territoire créé grâce à ses émotions. De plus, cette représentation dispose d'une petite rédaction qui accompagne la représentation (Figure 5) et qui pourrait se suffire à elle-même pour représenter le lieu.

Ainsi, certaines codifications de la carte sont respectées, mais modifiées pour les mettre au service de la représentation des émotions cartographiées par les auteurs. Parmi les codifications de la carte, on en remarque une qui prend plus de place qu'en temps normal : celle de l'écriture. Nous pouvons constater comme une poésie des mots qui apparaît avec cette expérience d'Anne-Solange Muis. Les mots et l'écriture prennent une place diamétralement opposée à celle des codes de la cartographie scientifique. En effet, les mots qui ne servent habituellement qu'à nommer des choses sont ici au service de la représentation, des émotions, de la description, et de la cartographie artistique.

Comme nous avons pu le voir au travers de cette réflexion, peu à peu la pratique de la cartographie s'est frayé un chemin dans le champ des arts. Nombreuses sont les façons dont les artistes et théoriciens de l'art ont abordé et traité la cartographie. Elle s'est transformée à ses côtés. Elle a été travaillée, étudiée, recréée sous un œil plus sensible et plus artistique. La cartographie est devenue un processus de création artistique qui s'est inspiré de son utilisation

¹⁴⁵ MUIS, Anne-Solange, « Psychogéographie et carte des émotions, un apport à l'analyse du territoire ? », *Carnets de géographes* [En ligne], *op. cit.* p. 102.

dans la vie quotidienne, mais aussi de son rapport au réel qui change. Ainsi elle est devenue source de création. Mais c'est aussi une source de création très libre et personnelle comme nous avons pu le voir avec le domaine de la psychogéographie initié par les situationnistes, ou encore de la carte mentale et des cartes d'émotions. De ce fait, en cartographie, l'exécution du processus créatif prend tout son sens, car le processus créatif vient sublimer le domaine de la cartographie en le transformant, le rendant polymorphe et plus libre. Aux côtés de l'art, la cartographie se voit libérée, contestée, transformée.

L'artiste se réapproprie la cartographie, mais aussi le monde. La carte récupère ainsi son côté artistique oublié. Les artistes brisent les règles de la cartographie pour lui apporter plus de liberté, de légèreté et de profondeur émotionnelle comme avec les cartes d'émotions, mais elle peut être aussi rigoureuse et parfois critique. En outre, les codifications de la carte se retrouvent elles aussi troublées, comme celles de l'écriture. Nous avons déjà noté précédemment que la place des mots était tout autre avec les artistes en cartographie. Par ailleurs, dans la psychogéographie l'écriture prend une place particulière comme en ont attestés les cartes mentales et d'émotions étudiées. Les mots qui servaient seulement auparavant à nommer des lieux ou des éléments sont maintenant au service du ressenti en psychogéographie. De ce fait, ils sont devenus plus présents que la normale. Ainsi, l'écriture en cartographie prend une autre tournure entre les mains des artistes et sort de son rôle initial pour devenir elle-même représentative du monde. L'écriture, au départ contrepoint de la cartographie, se retrouve être mise plus en avant et ainsi, en tant qu'outil pour représenter le monde, elle devient le contrepoint à la fois de la cartographie et du dessin.

C/ Une ouverture sur l'écriture.

Dans la cartographie géographique - qui je le rappelle est ce que nous entendons au travers du terme *cartographie* dans cette recherche - on retrouve des codes, des conventions qui sont respectées par les cartographes et géographes pour une cohérence, une compréhension et une lisibilité efficace lors de la lecture des cartes par les utilisateurs. Parmi ces conventions, on retrouve celle de l'écriture. Elle est très présente mais son utilisation est stricte : elle nomme les éléments, elle représente le monde au travers de noms, c'est ce que l'on nomme la nomenclature. Cette nomenclature délivre un message graphique qui va apporter des informations sur les cartes en géographie qui ne peuvent pas être schématisées. Cependant :

« Un point très important, les écritures placées sur une carte sont sobres. Les

différences de caractères sont en nombre réduit. La recherche de la lisibilité est primordiale. La nomenclature portée sur la carte doit à la fois se lire confortablement et ne pas nuire à l'image cartographique, ne pas voiler cette image, mais la renforcer.¹⁴⁶ »

L'écriture se veut effectivement secondaire, et c'est par sa codification d'utilisation que cela est possible. En effet, sa sobriété et sa lisibilité va dépendre de ses codes qui vont dépendre de plusieurs éléments : l'emplacement ; le choix des éléments nommés, et la typographie. La typographie qui elle-même se compose : du corps des lettres ; de la police d'écriture ; de la graisse (degré de mise en gras de l'écriture) ; du choix d'un empattement des lettres ; la mise en évidence ou non grâce aux couleurs ou la mise en capitales des lettres ; ou encore de l'étroitesse des lettres. D'autres conventions de réalisation vont venir se joindre à celle de l'écriture pour réaliser une carte, comme celles de la représentation ou de la schématisation. Tous ces codes, si on les sort de leurs contextes, qu'on les modifie, les réutilise, il laisse place à une possibilité de création riche. Ce sont des éléments qui ont inspirés de nombreux artistes pratiquant l'utilisation de la carte, comme ceux que nous avons pu voir jusqu'ici (Noriyuki Muraki, Till Roeskens, Matteo Rubbi, ...), ou par exemple l'artiste David Renaud (né en 1965) qui réutilise et se réapproprie la carte au travers de certaines conventions comme la représentation des océans¹⁴⁷ ou la localisation¹⁴⁸. Nous avons précédemment établi le fait que les artistes au travers de la cartographie s'étaient réapproprié le sujet, ce faisant ils ont changé les règles du jeu. Ils ont modifié les conventions, ils les ont transformées, allégées, brisées, contestées. L'écriture ne fait pas exception, que ce soit en cartographie ou dans le domaine de l'écriture en lui-même. On peut entre autres observer cela dans l'œuvre de l'artiste brésilienne Rosana Ricalde (née en 1971), notamment dans sa série *As Cidades Invisíveis* (*Les villes invisibles*) (commencée en 2007/2008).

C'est entre 2007 et 2008 que Rosana Ricalde conçoit la série des « villes invisibles ». Cette série se compose de plusieurs cartes de différentes villes réalisées en collage de papier, sur lesquelles sont inscrites des phrases. Que ce soit le nom de la série, les villes choisies d'être représentées ou encore les inscriptions présentes sur le collage du papier, chaque choix a un sens et se rapporte à un même élément : un livre. Il s'agit du roman de l'écrivain italien Italo

¹⁴⁶ Extrait tiré de la transcription de la vidéo cours de l'ENS (École Normale Supérieure) sur la cartographie thématique : « *Les écritures de la carte* » par Alexis Gonin (Maître de conférence) [29 juillet 2020] Lien : <https://fr.coursera.org/lecture/cartographie/6-3-les-ecritures-de-la-carte-VkP4v>

¹⁴⁷ Cf : David RENAUD, *Les 4 Océans*, 2011. [28° W 5° S (Océan Atlantique) - 126° W 18° S (Océan Pacifique) – 130° E 55° S (Océan Antartique) – 85° E 30° S (Océan Indien)]. Peinture acrylique sur mur, mine de plomb, 400 cm x 500 cm x 300 cm. Photos disponibles sur le site de la galerie : <https://galerieannebarrault.com/>

¹⁴⁸ Cf : David RENAUD, *Enfer*, 2014. Peinture acrylique et encre d'impression sur papier Bristol, vernis acrylique mat, 65 cm x 50 cm. Photos disponibles sur le site de la galerie : <https://galerieannebarrault.com/>

Calvino (1923-1985) qui a inspiré l'artiste. Ce livre a pour titre *Le città invisibili* (*Les Villes invisibles*¹⁴⁹). Il est paru en Italie en 1972 et en France pour la première fois en 1974. Le titre que l'artiste a choisi pour sa série est le même que celui du livre qui l'a inspiré et y fait directement référence. C'est un roman qui est écrit de façon poétique, comme le précise l'auteur dans sa préface, et qui met l'accent sur l'imaginaire tout en prenant comme point de départ des faits historiques. En effet, dans ce roman nous explorons le monde au travers des récits et descriptions de cinquante-cinq villes que fait Marco Polo (1254-1324) à l'empereur de Chine Kublai Khan¹⁵⁰ (1215-1294) lors de son long séjour¹⁵¹ à la cour de l'empereur. Ces événements se sont bel et bien passés. Pourtant, pour ce qui est des villes décrites dans ce roman, elles sont inventées d'après l'auteur : « *Dans Les Villes invisibles*¹⁵², aucune ville n'est reconnaissable. Toutes ces cités sont inventées ; [...]. Ce livre est né par fragments, à intervalles parfois longs, comme des poèmes que je couchais sur le papier, suivant les inspirations les plus variées.¹⁵³ ». Italo Calvino a d'ailleurs donné à chaque cité décrite un prénom de femme comme Mélanie, Zoé, Zora, Olivia, Léonie ou encore Sméraldine. C'est ainsi que l'artiste Rosana Ricalde, dans sa série des villes invisibles, fait comme une description de multiples villes à son tour, mais en utilisant leurs représentations en cartographie. Cependant, à la différence du roman d'Italo Calvino, les cartes qui composent sa série portent le nom de véritables villes comme Athènes, Paris, Rio de Janeiro, Jérusalem ou encore Lisbonne que nous allons prendre pour exemple ci-après.

L'œuvre *Lisbonne*¹⁵⁴ (2008, fig. 27) de Rosana Ricalde, comme plusieurs autres villes invisibles de sa série, a été exposée lors de l'exposition *Mappamundi, art et cartographie* qui s'est déroulée à l'Hôtel des Arts de Toulon du 16 mars au 12 mai 2013. Comme on peut le voir dans cette œuvre, la représentation cartographique vue de loin respecte par mimétisme la cartographie de la ville de Lisbonne. C'est également le cas pour les autres villes que l'artiste représente. Cependant, lorsque l'on s'approche de l'œuvre, on se rend compte de deux choses. La première est que la cartographie se compose de petites bandes de papier sur lesquelles sont imprimées des phrases. Ces bandelettes sont découpées de façon à ce qu'une ligne d'imprimerie tienne dessus. La seconde est que la carte qui semble être de loin un ensemble sur papier

¹⁴⁹ CALVINO, Italo. *Les Villes invisibles*, (Traduit de l'italien par Jean Thibaudeau). Paris : Édition du Seuil, 1974. (188 p.)

¹⁵⁰ Kublai Khan, est le petit-fils de Gengis Khan (vers 1160-1227), c'est un empereur de Chine dont le nom résonne en Occident, car il a accueilli à sa cour Marco Polo durant plusieurs années.

¹⁵¹ Marco Polo, célèbre marchand et voyageur italien, est notamment connu pour son voyage en Asie, notamment en Chine où il rencontre l'empereur Kublai Khan. Ce séjour a duré plus d'une vingtaine d'années.

¹⁵² CALVINO, Italo. *Les Villes invisibles*, 1974, *loc. cit.* en note 149.

¹⁵³ *Ibid.* : extrait de la préface de l'auteur p. 1.

¹⁵⁴ Rosana. RICALDE, *Les villes invisibles – Lisbonne*, 2008. Papier découpé et collage papier, 157 x 187 cm.

découpé est en réalité, certes de fines bandes de papier découpé, mais collées entre elles pour former la cartographie de la ville de Lisbonne. De ce fait, l'écriture présente sur les bandelettes est parfois lisible, parfois illisible, car les lanières de papiers s'entrecoupent et se superposent entre elles en coupant ainsi une partie du texte. De plus, comme nous l'expliquions, le choix qu'a fait l'artiste pour le texte imprimé sur les bandelettes n'est pas anodin, car celui-ci est toujours en relation avec le livre *Les Villes invisibles*¹⁵⁵ (1974) d'Italo Calvino. Il s'agit en effet de phrases extraites des traductions espagnoles et portugaises du roman en question. Ainsi, les rues, boulevards, avenues et autres chemins qui composent cette carte sont des extraits du roman qui décrit lui-même des villes. La ville est faite de papier découpé qui provient d'un livre qui



Figure 27 : Rosana, RICALDE, *Les villes invisibles – Lisbonne*, 2008. Papier découpé et collage papier, 157 x 187 cm.

fait voyager dans l'imaginaire au travers de descriptions de villes. De ce fait, on se retrouve face à une mise en abyme de la ville. Une œuvre traitée de façon tout aussi poétique que la manière dont est écrit le roman qui l'inspire. En outre, chaque autre ville qui compose la série des villes invisibles de l'artiste se présente de cette façon.

Cette série d'œuvres de l'artiste Rosana Ricalde est d'une délicatesse poétique poignante, les traditions de la cartographie sont brisées pour laisser place à cette fragilité déconcertante. L'artiste s'est réappropriée la carte et sa représentation ainsi que les villes représentées. Traditionnellement, la cartographie se dessine sur une feuille de papier, ici la cartographie est le papier. Il n'y a rien d'autre que du papier découpé en petites bandes assemblées et collées entre elles pour former la représentation de la ville désirée. Ce qui rend le travail visuellement et esthétiquement fragile et délicat. De plus, à travers cette série de travaux, l'artiste met en avant le thème de l'écriture. Ici, du contrepoint de la cartographie, elle en devient le thème principal. Rosana Ricalde montre l'importance que l'écriture peut avoir, que ce soit un texte, de la littérature ou de simples mots. Ici, c'est sur l'écriture que se fondent toute l'œuvre et toute la série, elle en est le cœur. L'écriture dans cette œuvre, grâce à son origine

¹⁵⁵ CALVINO, Italo. *Les Villes invisibles*, (1974), *op. cit.* p. 115.

(le roman de l'écrivain Italo Calvino), est la rue, les chemins, les routes, les avenues, et par la même occasion elle les décrit. C'est la combinaison de l'art et de l'écriture qui fait vivre les villes de la série *Les villes invisibles*, qui les anime. On peut sentir à travers ce travail une relation étroite entre l'artiste et son rapport à l'écriture.

Ce qui est intéressant en cartographie avec l'écriture c'est qu'elle en est le contrepoint, c'est-à-dire que normalement c'est quelque chose de secondaire dans ce domaine comme nous avons pu le voir un peu plus tôt avec les conventions et les codifications de l'écriture dans la cartographie géographique. Son usage est secondaire et sert à renforcer la carte, mais fait partie intégrante de sa composition, l'écriture vient se superposer à la carte. Or, des artistes comme Rosana Ricalde l'ont enlevée de sa place secondaire pour venir l'utiliser et la placer sous le feu des projecteurs. Ainsi, l'écriture est au premier plan.

L'écriture à l'instar de la cartographie a un rapport à la convention qui est indéniable. Car l'écriture obéit elle aussi à des règles, des protocoles, des conventions. Celles-ci vont se présenter sous la forme de règles que l'on assimile dès l'enfance lors de notre apprentissage de l'écriture comme l'orthographe, le vocabulaire, la conjugaison ou encore la grammaire qui sont des conventions de l'écriture. De la même manière, la syntaxe et la mise en page en sont également. Lorsqu'on écrit, nous écrivons de gauche à droite en partant du haut vers le bas, c'est ce que l'on peut nommer l'espace graphique, comme nous l'explique Liliane Lurçat¹⁵⁶ (1928-2019) dans son livre *Études de l'acte graphique*¹⁵⁷ (1974) :

« L'espace graphique est le plan dans lequel se déroule l'activité graphique. Il peut être horizontal et se confond avec le plan de la table ou du sol ; il peut être vertical, le plan du mur ou du tableau ; oblique, le plan d'un pupitre. Le dessin cherche à utiliser différentes possibilités de l'espace graphique, notamment les directions variables dans lesquelles s'inscrivent les formes pour créer un espace virtuel, espace de l'objet, espace inter-objets. L'écriture impose au contraire une direction privilégiée, variable avec les civilisations. C'est une forme cursive dont les éléments s'ajoutent les uns aux autres en série continue, excluant volume et espace.¹⁵⁸ »

Au sein de cet espace graphique, nous allons donc écrire. La mise en page de cet espace graphique va passer par la typographie et la composition. Cette typographie va dépendre des mêmes éléments que ceux cités précédemment concernant la nomenclature en cartographie : corps des lettres, police d'écriture, choix d'un empattement des lettres ou non, l'étréitisation

¹⁵⁶ Liliane Lurçat était une psychologue française spécialiste de la psychologie de l'enfant.

¹⁵⁷ LURÇAT Liliane. *Études de l'acte graphique*, (Préface de René THOM). Paris : Éditions Mouton, 1974. (215 p.)

¹⁵⁸ *Ibid.* : p. 15.

des lettres, et ainsi de suite. Par ce biais, on peut rapprocher les conventions à celles de la cartographie. En ce sens cela se rapproche également du dessin, par cette utilisation de l'espace graphique même s'il diffère de celui de l'écriture (comme l'a exprimé Liliane Lurçat dans l'extrait que l'on vient de voir), il reste présent.

En outre, l'écriture et la cartographie avec leurs conventions sont des choses que l'on exécute en suivant les règles précises qui ont été établies. Cette situation peut se rapprocher de celles de la partition musicale et du jeu du musicien. Car une partition musicale est une musique ou symphonie écrite par son auteur sous forme de notes, dans un espace graphique prédéterminé et bien spécifique ; que le musicien va venir lire et s'en appuyer pour jouer la partition. Une partition musicale se rapproche de ce fait d'un protocole artistique en art, tous deux sont définis par des mots, des schémas ou des dessins. La note de musique est un symbole qui va définir un fragment de musique grâce à une convention d'écriture. En effet, le symbole de la note de musique, traditionnellement, se compose de trois éléments : la « tête » qui indique une hauteur de son, d'une « durée » symbolisée par un crochet ou des barres qui indiquent la durée de la note, et d'une « hampe », qui relie les deux éléments précédents. De plus, le musicien exécute la partition musicale comme on pourrait exécuter un protocole artistique, le musicien reste tout de même libre d'interpréter la partition comme il le souhaite durant l'exécution. Finalement, musique, écriture, cartographie et protocole artistique se retrouvent en quelques sortes liés par le geste d'exécution. Cependant, la partition musicale - qui est une forme d'écriture d'une certaine façon comme nous venons de le voir – subit elle aussi une réappropriation par les artistes, comme on peut le voir dans la pratique artistique de l'artiste Violaine Lochu (née en 1987) qui réalise des performances de voix. Cette artiste, en parallèle de ses performances de voix, écrit des partitions de celles-ci. Seulement ses partitions sont personnelles et intimes, car elles se composent d'un langage de note inventé par l'artiste qui dépend de comment elle perçoit les sons. Ses partitions sont parfois exposées, en atteste l'exposition personnelle de l'artiste *Hypnorama* en 2017 au Centre d'art contemporain Chanot à Clamart. Dans cette exposition on pouvait contempler les partitions de sa performance *Hybird*. En somme, on peut constater que l'écriture se connecte à d'autres pratiques, comme la cartographie, les protocoles artistiques ou encore la musique avec les partitions musicales.

L'écriture offre plusieurs possibilités d'existence, mais étymologiquement le terme d'écriture nous vient du grec ancien ἡ γραφή¹⁵⁹ (*graphé*) désignant en premier lieu « l'art

¹⁵⁹ Il est possible de trouver la définition utilisée complète de ce terme dans l'*Abrégé du dictionnaire grec-français* (1997) d'Anatole BAILLY, page 175. (BAILLY, Anatole. *Abrégé du dictionnaire grec-français*. Paris : Hachette,

d'écrire » et donc « l'écriture », puis de manière secondaire « l'action d'écrire » et enfin « ce qui est écrit ». Ce terme est un dérivé du verbe *γράφειν*¹⁶⁰ (*graphein*) en grec ancien qui signifie dans un premier temps « égratigner » ou « écorcher » - que l'on regroupe sous le terme plus général de « graver » -, et dans un autre temps cela désigne le fait de « tracer des signes pour écrire ou dessiner » et plus généralement « écrire ». L'écriture c'est donc le fait de graver ou d'égratigner une surface et écrire c'est laisser une trace sur une surface (papier, papyrus, os, pierre...). Écrire c'est finalement une suite de gestes d'écriture qui donnent lieu à l'art d'écrire et donc l'écriture. L'écriture est le geste dont découle le fait d'écrire, qui donne ensuite des mots, puis des textes, puis un langage, et ainsi de suite. C'est l'action du geste d'écriture qui permet d'écrire ; ces gestes donnent des suites de gravures, de traces sur une surface. Ce qui est intéressant dans l'étymologie de ce terme, c'est qu'il est le dérivé d'un verbe qui a donné d'autres dérivés qui vont nous rapprocher de ce que l'on a vu tout au long de cette recherche. En effet, si l'on regarde de plus près cet extrait de *L'art de dépeindre : la peinture hollandaise au XVII*¹⁶¹ (1990) de Svetlana Alpers, on apprend que :

« Graphikos était le seul mot grec dont celui-ci (fait allusion à Ptolémée) disposait pour parler d'un homme qui confectionnait des peintures. Ce qui nous intéresse particulièrement dans le contexte où Ptolémée l'employait, c'est que l'étymologie de ce terme (à la différence du latin pictor) suggère sa parenté avec les mots se terminant par une forme de grapho, comme géographie, chorographie, topographie, qui dans l'Antiquité tout comme, par la suite, dans les pays d'Occident, désignaient le domaine de la discipline en question. Ce suffixe signifie écrire, dessiner, consigner.¹⁶² »

Celle-ci fait le lien entre la peinture, la géographie et l'écriture. Comme nous l'avons vu, tous ces dérivés viennent du verbe *γράφειν* (*graphein*) qui désignait plus généralement le verbe *écrire*, mais aussi le fait de tracer des signes pour écrire et dessiner. De ce fait, le lien entre l'écriture et le dessin était inéluctable puisqu'il était déjà présent dans son étymologie même. D'ailleurs, tout comme en cartographie, l'écriture est le contrepoint du dessin, mais l'écriture peut être aussi un enjeu du dessin.

L'écriture c'est également une question de geste, d'outil et de répétition. En effet, lorsqu'on écrit, on répète un geste percutant une surface. L'écriture est un geste de percussion sur une surface à l'aide d'un outil, car il est difficile d'écrire avec la main seule et libre. Avec

1997. [Nouvelle édition (1012 p.)]

¹⁶⁰ Il est possible de trouver la définition utilisée complète de ce terme dans l'*Abrégé du dictionnaire grec-français* (1997) d'Anatole BAILLY (*op. cit.* p. 118), page 176.

¹⁶¹ ALPERS, Svetlana. *L'art de dépeindre : la peinture hollandaise au XVII*, (1990), *op. cit.* p. 109.

¹⁶² *Ibid.* : p. 234.

la main nue, il nous est possible de produire une écriture éphémère à l'instar des Warlpiri dont parle Tim Ingold dans son livre *Une brève histoire des lignes*¹⁶³ (2013, chapitre 5 « *Le dessin, l'écriture et la calligraphie* ») : les Warlpiri sont des aborigènes australiens qui dessinent ou écrivent dans le sable. Cette écriture est destinée à disparaître. En ce sens, l'écriture à main nue est éphémère. Pour une écriture destinée à durer (comme c'est le cas normalement si on se fie à l'étymologie du mot que l'on a vu plus tôt), il faut que le geste d'écriture pénètre une surface pour y laisser sa trace. Et pour ce faire, il est donc nécessaire d'avoir un outil, la main libre et nue appelle donc l'outil pour pouvoir écrire. L'outil devient une rallonge de la main permettant d'écrire. L'écriture est donc bien un geste de percussion : la main qui tient l'outil vient percuter, frapper, gratter la surface. L'outil vient pénétrer la surface pour y inscrire une marque, une trace. Et la succession de gestes destinés à l'écriture se nomme la scription. La scription désigne la conséquence de la succession d'un ou de plusieurs gestes destinés à l'écriture. L'écriture est donc un travail de scription et la scription est un travail de gestes de percussion sur une surface. Seulement, si l'on parle de percussion, il semble pertinent de noter qu'il s'agit aussi de répétition, la scription destinée à devenir écriture ne devenant effectivement écriture que si les percussions et gestes sont répétés. Cela devient un geste mécanique nécessaire, ou comme l'atteste Marshall Mc Luhan dans son livre *Pour comprendre les médias*¹⁶⁴ (1977) : « *La répétition exacte constitue l'essence même du principe mécanique qui domine notre monde, principalement depuis Gutenberg.*¹⁶⁵ ».

Cette idée de geste répété, de mécanique d'un geste répété, d'un outil qui va venir marquer une surface, rappelle le dessin car en dessin aussi, on retrouve cette répétition du geste de façon mécanique. L'artiste Marc Couturier (né en 1946) par exemple illustre bien cela avec son œuvre *Dessin du Troisième Jour*¹⁶⁶ (1992-1993, fig. 28). Cette œuvre fait partie d'une série de dessins débutée en 1991, mais qui n'a pas nécessairement toujours le même format. Les dessins peuvent aller d'un format A5 à un grand format de feuille que l'on peut dérouler. Dans cette œuvre, on peut observer un geste mécanique qui se répète tout au long du processus, car l'artiste va venir dessiner ces traces sans aucune interruption en débutant en haut à gauche du support pour terminer en bas à droite. Le fait de réaliser ce dessin sans interruption fait qu'on peut observer à l'œil nu différentes forces d'appui sur la mine de plomb qui a été utilisée. Cela

¹⁶³ INGOLD, Tim. *Une brève histoire des lignes*, (2013), *op. cit.* p. 67.

¹⁶⁴ MC LUHAN, Marshall. *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, (1977), *op. cit.* p. 44.

¹⁶⁵ *Ibid.* : p. 186.

¹⁶⁶ Marc, COUTURIER, *Dessin du Troisième Jour*, 1992-1993. Mine de plomb sur papier entre deux verres posés sur une tablette de bois peinte en blanc, 31 x 24,4 x 0,45 cm, Amiens, Frac Picardie (des mondes dessinés), n°inv 00-005.

montre un geste mécanique, mais pas contrôlé. Ici l'esprit de l'artiste s'est abandonné à la répétition de son geste. C'est l'intention qui a dirigé l'artiste. Cette intention correspond en toute chose à ce que dit Mélanie Perrier dans son article *Pour un geste du préalable, lorsque l'intention se fait forme*¹⁶⁷ (2011) à propos de la relation entre l'artiste et son geste : « *Le geste, comme un mouvement du corps caractériserait non plus un acte de création artistique, mais plutôt une forme d'agir. Le geste passerait ainsi du statut d'une mise en forme de la pensée à la visibilité d'une intention.* »¹⁶⁸ ». D'ailleurs, pour



Figure 28 : Marc, COUTURIER, *Dessin du Troisième Jour*, 1992-1993. Mine de plomb sur papier entre deux verres posés sur une tablette de bois peinte en blanc, 31 x 24,4 x 0,45 cm, Amiens, Frac Picardie (des mondes dessinés), n°inv 00-005.

l'artiste, c'est cette intention qui va venir créer des formes. Car dans ces dessins, Marc Couturier s'appuie sur

un épisode de la Genèse : celui du Troisième Jour où la nature fait son apparition sur Terre. Pour lui, cette intention qui a dirigé son geste mécanique a comme dessiné un paysage que l'on pourrait voir au travers des différentes densités de la mine de plomb. Le dessin est comme une écriture de ce Troisième Jour, comme une description de l'apparition de la nature. Si l'on suit cette réflexion, nous pouvons dire que l'écriture est alors une forme de dessin.

Ce sont toutes ces recherches qui m'ont inspiré le travail *Calque défini*¹⁶⁹ (2020). Dans ce projet, j'ai tenté, de mon propre point de vue, de mettre en pratique ce que m'ont inspiré mes lectures tout au long de ma réflexion ainsi que cette étude sur l'écriture. Dans ce travail, il est donc question d'expérimenter l'écriture comme forme de dessin et comme passerelle la reliant au dessin et à la cartographie tout en travaillant la question de l'écriture au travers du geste et

¹⁶⁷ PERRIER, Mélanie. « Pour un geste du préalable, lorsque l'intention se fait forme », *Appareil* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 26 octobre 2011. [Consulté le 30 mars 2020]. Lien : <http://journals.openedition.org/appareil/1291>

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ Détails dans le dossier de travaux artistiques pp. 23-24.

de l'outil.

Comme nous l'avons avancé dans nos propos plus tôt, l'écriture est une forme de dessin, comme en atteste l'étymologie du terme d'écriture, mais aussi les formes que peut prendre l'écriture. En effet, celle-ci est polymorphe. En attestent les différents alphabets et langages qui parcourent le monde. L'écriture la plus commune pour nous est celle pratiquée dans notre vie quotidienne avec l'alphabet latin. Cependant, il ne faut pas oublier que les hiéroglyphes égyptiens étaient eux aussi un système d'écriture par le passé, mais figuratif, composé de dessins. Dans beaucoup d'autres langues, l'alphabet diffère du nôtre et peut parfois faire penser à des symboles comme avec l'écriture grecque, cyrillique ou encore japonaise. Par ailleurs, l'écriture japonaise a la particularité de mélanger plusieurs systèmes d'écriture : les hiragana et les katakana sont des alphabets syllabaires alors que les kanji relèvent des idéogrammes, - un peu comme les anciens hiéroglyphes égyptiens – c'est aussi le cas pour le chinois. Chaque alphabet se compose d'assemblages de lignes formant des lettres. En ce sens, l'écriture est bel et bien une forme de dessin. À côté de cela, il existe des écritures qui ne se composent pas d'alphabets à proprement parler, comme c'est le cas pour l'écriture du chinois et le système d'écriture des kanji japonais qui toutes deux se composent en partie d'idéogrammes. Les idéogrammes se définissant par un : « *Symbole graphique représentant non pas un phonème ou une syllabe, mais une ou plusieurs unités de sens.*¹⁷⁰ » sont une forme d'écriture, certes différente des alphabets, mais sont tout de même des symboles graphiques et de ce fait une forme de dessin. Cependant parmi ses différentes formes d'écriture il y en a une qui me semble être plus proche que les autres de l'étymologie même d'écriture : le braille. Celle-ci est peut-être l'écriture qui, actuellement, se rapproche le plus de l'étymologie du terme d'écriture que nous avons vu puisque cette écriture nécessite de marquer durement une surface pour y faire apparaître des traces qui se manifestent et se lisent principalement par le sens du toucher. Ce sont ces marques et leurs variantes qui composent l'écriture du braille. Ainsi, j'ai voulu expérimenter au travers de mon travail cette volonté d'inscrire, de graver sur une surface une inscription qui se sentirait au toucher et qui se rapprocherait ainsi de l'étymologie même du terme d'écriture et donc de l'idée que l'écriture est une forme de dessin.

La lecture qui m'a inspiré le projet est celle de l'acte du colloque *Du dessin au dessin*¹⁷¹

¹⁷⁰ Définition donnée par le CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales). Disponible ici : <https://www.cnrtl.fr/definition/id%C3%A9ogramme>

¹⁷¹ Actes du colloque d'Amiens, *Dessiner est un autre langage*, Maison de la Culture d'Amiens (1999), *op. cit.* p. 60.

qui a eu lieu en 2007 et notamment la lecture de la participation de Henri Gaudin. En effet, Henri Gaudin, célèbre architecte a déclaré ceci lors du colloque : « *Quant au calque, notre plus précieux outil, c'est comme s'il invitait la pensée à multiplier les expériences sur les formes, à stimuler l'invention, reprendre, corriger, infléchir, non sans qu'il ait le privilège de la transparence pour superposer des figures.*¹⁷² ». De par ma relation avec le dessin, de mon intérêt pour le travail du papier ainsi que celui pour la cartographie, cette phrase a pris tout son sens pour moi. Le calque est un papier que j'affectionne particulièrement et qui offre de multiples possibilités avec sa transparence. Il sert beaucoup dans le dessin technique et en cartographie. Moi-même je m'en sers très régulièrement. Cette définition du calque par Henri Gaudin a été un déclic et à la suite à mes recherches sur l'écriture, j'ai voulu dessiner cette définition, l'inscrire de façon durable. Pour cela, le choix du papier a été simple : cette définition a été dessinée sur une feuille de papier calque qui est ainsi devenue sa propre définition, d'où son titre « *Calque défini* ». Quant au procédé, il a été assez évident également. Lors de mes travaux sur la cartographie, je me suis prise d'affection pour l'utilisation des anciennes lettres à frapper d'imprimerie. C'est donc ce procédé que j'ai choisi pour dessiner, marquer, graver cette définition sur le papier calque (fig. 29). Ce matériau est idéal, car les lettres à frapper

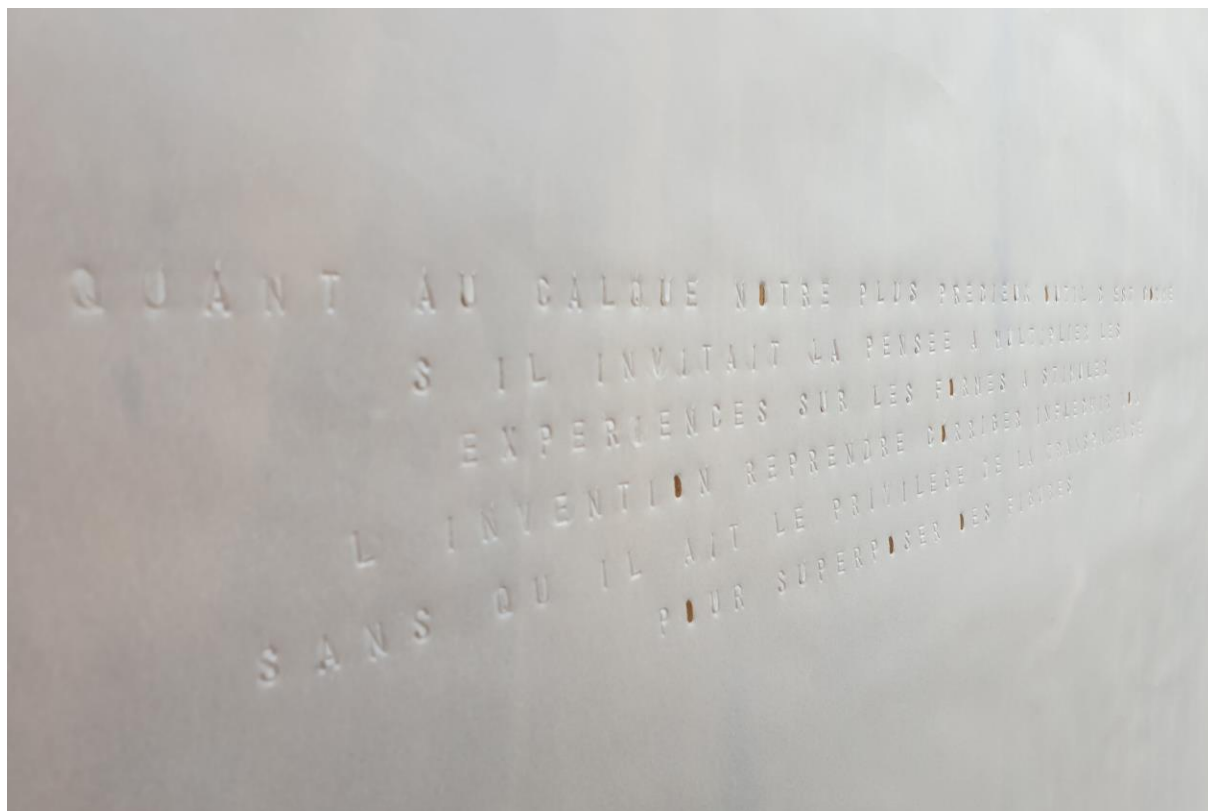


Figure 29 : Enora LE NIGEN, *Calque défini*, 2020, (détail de la phrase). Impression avec lettres à frapper sur calque, 50 x 65 cm.

¹⁷² p. 48 : Actes du colloque d'Amiens, *Dessiner est un autre langage*, Maison de la Culture d'Amiens (1999), *op. cit.* p. 60.

d'imprimerie sont un outil d'inscription élémentaire de l'écriture. De plus, l'utilisation de cet outil nécessite la répétition d'un même geste pour marquer la surface désirée : le bâtonnet métallique sur lequel apparaît la lettre doit être frappé à son extrémité pour marquer le support désiré de la lettre en question et ainsi de suite avec chacune des lettres dont nous avons besoin jusqu'à l'obtention d'un mot, puis d'une phrase, et enfin d'un texte. La lettre à frapper est comme le prolongement de notre main ; il va venir égratigner la surface jusqu'à la graver de manière indélébile. Les lettres à frapper d'imprimerie sont pour moi l'outil qui représente le mieux l'écriture et son procédé suite aux recherches qui ont été faites. Dans *Calque défini* (2020), je suis venue frapper les lettres, les mots, les uns après les autres en les équilibrant au centre de la feuille pour que l'écriture soit tout aussi importante visuellement que la feuille de calque elle-même. De plus, la phrase a été frappée comme un texte lambda, c'est-à-dire en ligne droite car, de mon point de vue, un dessin n'a pas besoin de prendre de forme particulière pour « ressembler » à un dessin. L'écriture telle qu'elle est se suffit à elle-même, c'est déjà un dessin en soi alors pourquoi y ajouter plus d'éléments ?

Calque défini (2020) est un travail qui me projette vers de nouveaux horizons tout en étant la passerelle qui me relie à mes précédentes recherches plastiques.

L'écriture peut prendre divers aspects et est polymorphe. Elle semble réunir tout ce qui a été étudié jusqu'ici, du protocole artistique - comme processus de création, mais aussi comme exécution - à la cartographie, en passant par le dessin linéaire. L'écriture à l'image de la cartographie a été remodelée au sein de pratiques artistiques contemporaines, comme nous avons pu le voir avec Marc Couturier, Violaine Lochu et principalement Rosana Ricalde. L'écriture ici, aura été abordée à partir du point de vue du dessin, de la cartographie et brièvement celui de la partition musicale. Grâce à l'étude étymologique du terme écriture, nous avons pu concevoir des liens entre le protocole artistique, le dessin, la cartographie et l'écriture. Ce lien se fait notamment au travers de l'étymologie, certes, mais aussi par la question de l'exécution. Dans chaque élément étudié jusqu'ici, il a été question d'exécution, que ce soit de règles, de partitions, de protocole, d'un dessin, ou encore de conventions ; l'action d'exécuter quelque chose était là. *Calque défini* (2020) fait d'ailleurs le lien entre tous ces éléments, et là encore il était question d'exécution.

CONCLUSION

L'étude du protocole artistique comme processus de création prend diverses formes. Dans cette recherche nous avons souvent questionné la notion d'exécution d'un protocole, notamment avec l'artiste Sol Lewitt qui fait exécuter ses protocoles par autrui ou encore Lawrence Weiner qui, lui, n'exécute pas les siens mais les énonce seulement ; ensuite libre aux spectateurs d'essayer de l'exécuter ou non. Le protocole artistique comme processus de création a aussi été abordé au travers de la technologie qui s'est ancrée dans l'art, tant dans la production artistique que dans l'originalité de ces processus créatifs. Nous avons pu constater cela par le biais du travail de divers artistes, tels que Patrick Tresset et ses machines nommées « Paul » qui questionnent et critiquent l'action même de dessiner. Mais aussi avec l'artiste Michel Paysant et sa technologie des *eye-tracker* qui permet de dessiner avec les yeux, ce qui met notamment de côté le geste et l'action de dessiner. Ou encore avec le robot Ai-Da qui a révolutionné le monde de l'art en remettant en cause la question de l'artiste et de l'œuvre par exemple. Finalement, nous avons pu déduire de tous ces exemples non seulement que le protocole artistique se meut au rythme de notre société, et qu'il en est toujours plus florissant. Mais aussi que le protocole artistique, autant que le dessin, comporte une notion d'exécution importante.

À cette réflexion est venue s'ajouter la question de la ligne et notamment du dessin linéaire. Grâce à une étude sur le terme de ligne comme outil et comme objet de réflexion ainsi qu'une recherche autour du dessin linéaire, nous sommes arrivés à la question des « lignes fantômes » introduite par l'anthropologue Tim Ingold dans son livre *Une brève histoire des lignes*¹⁷³ (2013). Nous avons pu en déduire que le dessin linéaire était une forme de protocole artistique et qu'il continuait de s'enrichir en tant que processus créatif notamment au travers de ces lignes fantômes, lignes que l'on retrouve énormément dans les dessins techniques, ou encore dans l'architecture. Nous avons pu le remarquer avec le travail de l'artiste Simon Schubert avec ses pliages en papier qui semblent faire apparaître comme des dessins d'architecture à la surface grâce aux pliures du papier, créant ainsi des volumes dans un jeu d'ombres et de lumières saisissant. Ce sont également des lignes que nous pouvons admirer de façon assez riche en cartographie, comme nous avons pu le constater chez l'artiste Noriyuki Muraki et ses cartographies d'îles imaginaires aux formes d'animaux marins.

Ainsi nous avons abordé le sujet de la cartographie en art. Cette recherche nous a permis

¹⁷³ INGOLD, Tim. *Une brève histoire des lignes*, (2013), *op. cit.* p. 67.

de comprendre que le processus créatif en cartographie est très présent. Car les cartes sont accompagnées de divers processus créatifs et artistiques allant de la peinture pariétale à la cartographie artistique contemporaine, en passant par la peinture hollandaise et les cartes d'émotions. Nous avons également pu constater des similitudes en termes d'objectif entre les cartographes et géographes scientifiques et les artistes. La plus grande similarité se trouve dans le fait que leur principal objectif à tous est celui de représenter le monde. Seulement les artistes ne représentent pas que le monde, cela peut représenter une vision des choses, un sentiment, ou encore une quête identitaire. La représentation est bien là, mais elle peut être différente. Hormis ces similarités, nous avons identifié les enjeux de la cartographie ainsi que ce que la cartographie artistique a pu apporter à ces mêmes enjeux. Nous avons pu voir cela au travers du contexte de la carte et de son utilisation intimement liée au pouvoir. Ainsi les artistes sont venus contester cette cartographie du pouvoir et sont venus briser ces dominations en changeant les règles et conventions de la cartographie. Cela est passé par un aspect plus sentimental de la carte ainsi qu'une liberté de représentation et d'expression comme nous l'avons compris, par exemple, au travers de la psychogéographie.

En outre, suite à notre étude de la cartographie, nous en sommes arrivés à la conclusion que l'écriture, au départ secondaire, pouvait prendre une place plus importante car elle se trouve être comme un lien unissant tout ce qui vient d'être dit. Grâce aux études faites sur l'écriture, en passant par les conventions et codifications et par son étymologie, nous avons pu comprendre que le domaine de l'écriture ouvre de nombreuses possibilités et est une forme artistique protocolaire qui nécessite un geste d'exécution important. De ce fait, cette question d'exécution nous a relié à toutes les pratiques vues au cours de cette recherche : le protocole artistique, le dessin en général, le dessin linéaire, et la cartographie. Par ailleurs, par le biais de l'écriture nous avons également pu concevoir un lien avec la musique et principalement la partition musicale qui se raccrocherait aux autres liens déjà faits. C'est pour cela que cette ouverture me semble cohérente pour terminer cette recherche. C'est d'ailleurs par les mots que j'emprunte à l'historienne de l'art Svetlana Alpers que je la conclurai :

« Peintres et géographes avaient généralement le même souci de décrire le monde, mais aussi, et plus spécialement, un même intérêt les poussait à étudier l'art de tracer des lettres.¹⁷⁴ ».

¹⁷⁴ p. 236 : ALPERS, Svetlana. *L'art de dépeindre : la peinture hollandaise au XVII*, 1990, *op. cit.* p. 109.

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Sol LEWITT, *Isometric Figure Drawings*, 1983. Graphite et encre de chine sur papier, 35,5 x 35,5 cm, Amiens, Frac Picardie (des mondes dessinés), n°inv 85-003 à 85-010. (En situation d'exposition).

Figure 2 : Sol LEWITT, *Isometric Figure Drawings*, 1983 (Figure 8). Graphite et encre de chine sur papier, 35,5 x 35,5 cm, Amiens, Frac Picardie (des mondes dessinés), n°inv 85-003 à 85-010.

Figure 3 : Enora LE NIGEN, *Prémices d'une exécution par autrui*, 2019. Regroupement de 7 dessins, 60 x 140 cm.

Figure 4 : François RISTORI, *Traces-Formes hexagonales s'engendrant les unes les autres*, 1994. Graphite sur papier, 119,9 x 101 cm, Amiens, Frac Picardie (des mondes dessinés), n°inv 94-006.

Figure 5 : François RISTORI, *Traces-Formes hexagonales s'engendrant les unes les autres, alternativement en bleu, rouge, et blanc*, 1994. Graphite et acrylique sur papier, cadre bois, 115,7 x 92 x 3,2 cm, Amiens, Frac Picardie (des mondes dessinés), n°inv : 94-005.

Figure 6 : Patrick TRESSET, *Human Study #2 La Grande Vanité au corbeau et au renard*. Installation au Grand Palais, Exposition Artistes & Robots, Paris 2018.

Figure 7 : Michel PAYSANT, *Eyedrwing : autre vanité 1+2+3*, 2009. Epreuve numérique pigmentaire sur papier Photorag Hahnmühle, 183,5 x 144,5 cm, Paris, Centre Pompidou, n° inv. : AM 2011-65 (4).

Figure 8 : Montage des œuvres (de gauche à droite) *Eyedravings : autre vanité 1, autre vanité 2 et autre vanité 3* de Michel PAYSANT. Notices d'œuvres complètes en note 42, 43 et 44.

Figure 9 : Photo du robot humanoïde artiste Ai-Da qui dessine lors d'un évènement au Tate Modern de Londres en octobre 2019.

Figure 10 : Simon SCHUBERT, *Last Year in Marienbad – Untitled (large staircase)*, 2014. Papier plié, 100 x 70 cm.

Figure 11 : Jean-Michel ALBEROLA, *Une famille II*, 1996-1998. Néon dans coffret Altuglass, fabricant : Crystal Néon, Paris, 139,5 x 69,5 x 5,5 cm, Amiens, Frac Picardie, n° inv. 99-006.

Figure 12 : Enora LE NIGEN, *Plan d'accueil*, 2019. Encre de Chine, stylo feutres à pointes fines, gouache blanche, papier japonais, 116,1 x 96,6 cm.

Figure 13 : Marie LEPETIT, *III, II, I*, 2005. Mine de plomb et encre sur papier, 30 x 90 cm.

Figure 14 : Noriyuki MURAKI, *Land 1*, 2009. Papier à dessin, Crayons de couleur, Stylos de couleur à pointe feutre, 50 x 65 cm.

Figure 15 : Noriyuki MURAKI, *Vibrilothèque 4*, 2015. Médium, Couleurs acryliques, Aiguilles entomologiques, Découpage au laser.

Figure 16 : Noriyuki MURAKI, *Land 21*, 2015. Papier à dessin, Crayons de couleur, Stylos de couleur à pointe feutre, 152 x 260 cm.

Figure 17 : Enora LE NIGEN, *Surface contraire*, 2018. Gaufrage sur papier épais, 2 feuilles de 50 x 50 cm.

Figure 18 : Enora LE NIGEN, *Une histoire de carte : La Vendée*, 2019, (Détail de la page 4). Gouache blanche et noire, lettres frappées, feuille de papier, calque et rhodoïd, 50 x 32,4 cm.

Figure 19 : Enora LE NIGEN, *France carnavalesque* (Étape 1), 2019. Assemblage de dessins, gouache sur rhodoïd, dimensions variables.

Figure 20 : Enora LE NIGEN, *France carnavalesque* (Étape 2), 2019. Assemblage de dessins, gouache sur rhodoïd, 60 x 85 cm.

Figure 21 : Richard LONG, *From the Sea to the Clouds to the Rain to the Land to the Rivers to the Sea (De la mer aux nuages à la pluie aux rivières à la mer)*, 1998. Graphite, crayon de couleur et encre sur papier, 87,6x60 cm, Amiens, Frac Picardie (des mondes dessinés), n° inv. 99-022.

Figure 22 : Matteo RUBBI, *Atlas Of Marvels*, 2018- en cours. En collaboration avec Zeyn Joukhadar. Peinture aérosol et stylo calligraphie sur papier, 317 x 317 cm.

Figure 23 : Matteo RUBBI, *Moutains (Alps)*, 2013. Installation en béton, cinq mille pièces environ.

Figure 24 : Matteo RUBBI, *Le isole fantastiche*, 2017. Atelier et publication. AMACI (Association du Musée d'Art Contemporain d'Italie), divers lieux, Italie.

Figure 25 : Détail de la seconde étape en cours de *Territoires* (commencé en 2020) au stylo-feutre à pointe fine noire : le contour des changements de nuance de couleur.

Figure 26 : Johannes VERMEER, *L'Allégorie de la peinture*, vers 1666. Huile sur toile, 120 x100 cm. Vienne, Autriche, Musée d'Histoire de l'art de Vienne, n°inv GG_9128.

Figure 27 : Rosana, RICALDE, *Les villes invisibles – Lisbonne*, 2008. Papier découpé et collage papier, 157 x 187 cm.

Figure 28 : Marc, COUTURIER, *Dessin du Troisième Jour*, 1992-1993. Mine de plomb sur papier entre deux verres posés sur une tablette de bois peinte en blanc, 31 x 24,4 x 0,45 cm, Amiens, Frac Picardie (des mondes dessinés), n°inv 00-005.

Figure 29 : Enora LE NIGEN, *Calque défini*, 2020, (détail de la phrase). Impression avec lettres à frapper sur calque, 50 x 65 cm.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages théoriques, et essais critiques :

ALLETON, Viviane. *L'écriture chinoise*. Paris : Presses Universitaires de France, 2002. [128 p. (Collection Que sais-je ?)]

ALPERS, Svetlana. *L'art de dépeindre : la peinture hollandaise au XVII*, (Traduit de l'anglais par Jacques Chavy). Paris : Gallimard, 1990. (401 p.)

BAUDELAIRE, Charles. *Le peintre de la vie moderne*. Paris : édition du Sandre, 2009. (105 p.)

BLANC, Nathalie. *Vers une esthétique environnementale*. Paris : Éditions Quæ, 2008. [228 p. (Collection Indisciplines)].

BOSSEUR, Jean-Yves. *Chapitre IX. Entre son et couleur*. In : KINTZLER, Catherine (dir.). *Peinture et musique : Penser la vision, penser l'audition*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2002. [232 p. (Collection esthétiques et sciences de arts)]

BUNO, Anna. « *Ligne de conduite : Note sur une pratique du dessin* ». Mémoire de Master Arts Plastiques, sous la direction d'Eric Valette. Amiens UPJV (Université de Picardie Jules Verne), 2014.

CALVINO, Italo. *Les Villes invisibles*, (Traduit de l'italien par Jean Thibaudeau). Paris : Édition du Seuil, 1974. (188 p.)

COUCHOT Edmond, HILLAIRE Norbert. *L'art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*. Paris : Flammarion, 2009. [260 p. (Collection Champs Art)]

DE MÈREDIEU, Florence. *Arts et nouvelles technologies : art vidéo, art numérique*. Paris : Larousse, 2011. [239 p. (Nouvelle Édition)]

DE VINCI, Léonard. *Traité élémentaire de la peinture*. Paris : Deterville Libraire, 1803. [333 p. (Nouvelle édition revue et augmentée de la vie de l'auteur.)]

DENIS, Sébastien. *Le Cinéma d'Animation (Techniques, esthétiques, imaginaire)*. Paris : Armand Colin, 2017 (3^e édition). [318 p. (Collection Cinéma/Arts Visuels)]

GOULD, Peter, BAILLY, Antoine. *Le pouvoir des cartes. Brian Harley et la cartographie*, (Traduit de l'américain par Philippe de Lavergne). Paris : Anthropos, 1995. [120 p. (Collection Géographie)]

INGOLD, Tim. *Une brève histoire des lignes*, (Traduit de l'anglais par Sophie Renaut). Bruxelles : Zones Sensibles, 2013. (269 p.)

JOUANNAIS, Jean-Yves. *David Renaud (de la cartographie comme cartomancie)*. Montreuil : Les Éditions de l'œil, 2009. (96 p.)

KANDINSKY, Wassily . *Point et ligne sur plan. Contribution à l'analyse des éléments picturaux*, (Traduit de l'allemand par Suzanne et Jean Leppien). Paris : Gallimard, 1991. [249 p. (Collection Folio Essais ; n°168)]

KRAUSS, Rosalind. *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris : Édition Macula, 1993. [358p. (Collection Vues)]

LACOSTE, Yves. *La géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre*. Paris : Édition La Découverte DL, 2014. (Édition augmentée, première édition en 1976). [249 p. (Collection La Découverte Poche – Essais)]

LURÇAT Liliane. *Études de l'acte graphique*, (Préface de René THOM). Paris : Éditions Mouton, 1974. (215 p.)

MC LUHAN, Marshall. *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, (Traduit de l'anglais par Jean Paré). Paris : Seuil DL, 1977 (cap 1968). [404 p. (Collection Points Civilisation)]

MORELLET, François. *Mais comment taire mes commentaires*, (Préface de Henry-Claude Cousseau). Paris : Beaux-Arts de Paris les éditions, 2011 (3^e édition, revue et augmentée). [319 p. (Collection Écrits d'artistes)]

PAYSANT, Michel. *Dessiner avec les yeux : Écrits et propos d'atelier à l'usage de ceux qui veulent voir*. Paris : Archibooks + Sautereau, 2014. (351 p.)

PLINE, *Histoire naturelle*. Tome Second, Livre XXXV, chap. 43, traduction d'Émile Littré. Paris : J. J. Dubochet, Le Chevalier et Comp., Éditeurs, 1850.

RILEY, Bridget. *L'Esprit de l'œil*, (Traduit de l'anglais par Emmelene Landon, *À distance*

d'écriture par Fabrice Hergott et *Introduction* par Robert Kudielka). Paris : Beaux-Arts de Paris les éditions, 2008. [318 p. (Collection Écrits d'artistes)]

RODTCHENKO, Alexandre. *Écrits complets sur l'art, l'architecture et la révolution*, (Traduit du russe par Bernadette du Crest). Paris : Philippe Sers Éditeur - Vilo, 1988. (268 p.)

RUDOLF ZELLER, Hans. *Relations littéraires et musicales entre les dimensions de l'écriture et du son*. (pp. 225-241) In : BARRAS Vincent et ZUBRUGG Nicolas (dir.). *Poésies sonores*. Genève : Editions Contrechamps, 1992. (280 p.) [En ligne] [Consulté le 7 août 2020] Lien : <https://books.openedition.org/contrechamps/1311>

VAN GOGH, Vincent. *Lettres à son frère, Théo* (Traduit du néerlandais par Louis Roëdlandt. Introduction par Pascal Bonafoux). Paris : Gallimard, 1988. [566 p. (Collection L'Imaginaire)]

WESTPHAL, Bertrand. *Atlas des égarements : études géocritiques*. Paris : Édition de Minuit, 2019. (190 p.)

Actes de colloque :

Centre de recherche de la Faculté des arts, Université de Picardie Jules Verne, Fonds régional d'art contemporain de Picardie, Musée de Picardie (dir.), *Dessiner est un autre langage*, actes du colloque d'Amiens, Maison de la Culture d'Amiens, 16 mars 1999. Textes : Daniel Dezeuze, Claude Gintz, Ann Hindry, Claire-Jeanne Jézéquel. Amiens : Centre de recherche de la Faculté des arts, 1999. (64 p.)

Institut supérieur d'architecture St-Luc Bruxelles, Marc Streker (dir.) *Du dessein au dessin*, actes du colloque de Bruxelles, Studio du palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 19 novembre 2004. Bruxelles : La Lettre volée, 2007. [58 p. (Collection Essais)]

Articles :

COURTENS, Laurent, « Elles disaient le monde » (pp. 38-39), *L'art même*, n°8, 2^{ème} quadrimestre 2020.

DENIS, Pierre, « Jeux d'écriture », *Enfances & Psy*, 2007/4 (n° 37), (pp. 151-156.) [Consulté le 2 août 2020] Lien : <https://www.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2007-4-page-151.htm>

DIOUF Laurent, VINCENT Anne & WORMS Anne-Cécile, (2013). « Dossiers du CRISP », *Les arts numériques*. [En ligne], 81 (1), pp. 9-84. [Consulté le 28 avril 2020] Lien : <https://www-cairn-info.merlin.u-picardie.fr/revue-dossiers-du-crisp-2013-1-page-9.htm>.

FOURMENTRAUX, Jean-Paul, « Art, science, technologie », (pp. 113-129). *Volume !*, 10 : 2 | 2014.

GRÉSILLON, Boris, « Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle », *Annales de géographie*, 2008/2 (n° 660-661), (pp. 179-198).

JAMET-CHAVIGNY, Stéphanie, « Délocaliser, désorienter. La cartographie vue par les artistes contemporains ou l'art de se perdre ». *Comité Français de Cartographie*, n° 213, 2012. (pp. 33-37).

LASCOUMES, Pierre, « Gouverner par les cartes », *Genèses*, 2007/3 (n° 68), (pp. 2-3).

LEWITT, Sol, « Paragraphs on Conceptual Art » (pp.79-83), *Artforum*, vol.5 n°10, Juin 1967.

LEWITT, Sol, « Sentences on Conceptual Art », *Art-Language*, vol.1 n°1, Mai 1969.

MATHIEU, Romain, « Rituels, répétitions, contraintes, tentations : Sérignan, Musée régional d'art contemporain, 15 mars-7 juin 2015 ». *Art Press*, n°422, mai 2015, p.18.

MUIS, Anne-Solange, « Psychogéographie et carte des émotions, un apport à l'analyse du territoire ? », *Carnets de géographes* [En ligne], 9 | 2016, mis en ligne le 27 février 2019. [Consulté le 23 mai 2020]. Lien : <http://journals.openedition.org/cdg/713>

PAULHAN, Camille, « Dessins contemporains : Le tournant performatif. » Dossier : Dessin (pp. 30-33), *Art Press* n°465, Avril 2019.

PERRIER, Mélanie, « Pour un geste du préalable, lorsque l'intention se fait forme », *Appareil* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 26 octobre 2011. [Consulté le 30 mars 2020]. Lien : <http://journals.openedition.org/appareil/1291>

ROQUEPLO, Anne, « La cartographie chez les artistes contemporains ». *Comité Français de Cartographie*, n°205 – Septembre, 2010. (pp. 107-118). [Consulté le 12 août 2020]. Disponible sur : <http://www.lecfc.fr/new/articles/205-article-10.pdf>

SHARP, Chris, « La ligne et son ombre ». *Roven*, n°1, avril 2009, pp. 52-57.

STANCZAK, Aleksandra et KISSELEVA Olga, « (Re)donner du sens à la cartographie ou

comment les artistes transforment les données cartographiques en œuvres sensorielles ». *Comité Français de Cartographie*, n° 229-230, 2016. (pp. 191-197). [Consulté le 24 juillet 2020]. Disponible sur : <http://www.lecfc.fr/new/articles/229-article-22.pdf>

TIBERGHIEU, Gilles A. « Sur l’imaginaire cartographique dans l’art contemporain », *Espace art actuel*, Dossier, n°103-104 printemps-été 2013.

TIBERGHIEU, Gilles A. « Poétique et rhétorique de la carte dans l’art contemporain », *L’Espace géographique*, 2010/3 (Tome 39), (pp. 197-210).

VIVANT Elsa, OZDIRLIK Burcu et ARAB Nadia, « L’artiste, la carte et le territoire : détourner et retourner les représentations », *Belgeo* [En ligne], 3 | 2014, mis en ligne le 19 décembre 2014. [Consulté le 20 juillet 2020]. Lien : <http://journals.openedition.org/belgeo/13286>

VOLVEY, Anne, « Œuvrer d’art l’espace », *EchoGéo* [En ligne], 21 | 2012, mis en ligne le 10 octobre 2012. [Consulté le 20 juillet 2020]. Lien : <http://journals.openedition.org/echogeo/13170>

VOLVEY, Anne, « Entre l’art et la géographie, une question (d’)esthétique », *Belgeo* [En ligne], 3 | 2014, mis en ligne le 19 décembre 2014. [Consulté le 21 juillet 2020]. Lien : <http://journals.openedition.org/belgeo/13258>

Entretiens :

Entretien de Jean-Pierre FERRINI avec Marie LEPETIT, artiste et responsable d’un centre d’art, réalisé le 4 octobre 2003. [En ligne] [Consulté le 26 Novembre 2018]. Lien : http://marielepetit.fr/jp_ferrini_01.php

Entretien de l’équipe pédagogique du Safran avec Noriyuki MURAKI. [Disponible en annexe 4 ou dans le PDF du dossier pédagogique réalisé pour l’exposition *ILOTSRIUM* de Noriyuki MURAKI en 2015 au Carré Noir du Safran d’Amiens]. Lien : https://www.ac-amiens.fr/sites/www.ac-amiens.fr/IMG/pdf/dossier_pedagogique-noriyuki_muraki.pdf

« *Benjamin Buchloh Interviews Lawrence Weiner* », Entretien de Benjamin Buchloh avec Lawrence Weiner, 1998. Disponible en PDF sur le site de la galerie Marian Goodman. Lien : <https://www.mariangoodman.com/artists/70-lawrence-weiner/>

ORTIZ, Pablo. Entretien avec Meredith Monk, 1986. In : Musiques nord-américaines : Revue Contrechamps n°6. Genève : Editions Contrechamps, 1986. [En ligne] [Consulté le 7 août 2020]
Lien : <https://books.openedition.org/contrechamps/1683?lang=fr>

Catalogues d'expositions :

Artistes & Robots, (catalogue d'exposition). Commissaires d'exposition : Laurence Bertrand Dorléac et Jérôme Neutres. Paris : Réunion des musées nationaux et du Grand Palais - Paris, 2018. [207 p. (Galeries Nationales du Grand Palais, Paris du 5 avril au 18 juillet 2018)]

François RISTORI, (catalogue d'exposition). Textes de François Ristori, Bernard Blistène, Eric Decelle, Jean-Claude Lefevre et Claude Rutault. [s.l.] : Janninck – Les presses du réel – éditions, 2015. [48 p. (Galerie Jean Brolly, paris, juin-juillet 2015)]

Jean-Michel Alberola : Avec la main droite, (Catalogue d'exposition). Commissaires : Marie-Laure Bernadac, Musée national d'art moderne Paris Cabinet d'art graphique. Paris : Centre Georges Pompidou, 1993. [93 p. (14 avril – 28 juin 1993)].

Mappamundi : art et cartographie, (catalogue d'exposition). Textes de Guillaume Monsaingeon et l'Hôtel des arts de Toulon. Marseille : Parenthèse, 2013. [190 p. (Hôtel des arts, Toulon du 16 mars au 12 mai 2013)]

Sol LeWitt : L'image de la pensée - The image of thought, (catalogue d'exposition). Commissaires d'exposition : Bruno Corà et Zia Mirabdolbaghi ; Textes de Bruno Corà, Zia Mirabdolbaghi et Elie During. Vence : Château de Villeneuve - Fondation Emile Hughes, 2002. [108 p. (5 juillet-13 octobre 2002)]

Sol LeWitt (dessins muraux de 1968 à 2007), (catalogue d'exposition). Commissaires d'exposition Béatrice Gross, Eva Wittocx ; Textes de Béatrice Gross, Lucy R. Lippard, Rosalind E. Krauss, Eva Wittocx, Centre Pompidou-Metz et Museum Vanderkelen-Mertens Louvain (Belgique). Metz, Centre Pompidou-Metz, 2012. (Galerie 2). [325 p. (7 mars 2012-29 juillet 2013)]

Dictionnaires & Atlas :

BAILLY, Anatole (et EGGER Emile). *Dictionnaire grec-français*. Paris : Hachette, 2000 (édition revue par Louis Séchan et Pierre Chantraine). (2 230 p.)

BEČVÁŘ, Antonin. *Atlas of the heavens : atlas Coeli 1950.I.* République Tchèque : Praha :
Publishing house of the Czechoslovak academy of sciences, 1962.

SOURCES

Sitographie :

Site d'artistes :

- Ai-Da Robot humanoïde :

<https://www.ai-darobot.com/jointhemovement>

- Marie Lepetit :

<http://marielepetit.fr/>

- Matteo Rubbi :

<http://matteorubbi.com/>

- Michel Paysant :

<https://www.michelpaysant.fr/>

- Noriyuki Muraki :

<http://noriyukimuraki.weebly.com/>

- ORLAN :

<http://www.orlan.eu/>

- Patrick Tresset :

<http://patricktresset.com/new/>

- Simon Schubert :

<https://www.simonschubert.de/>

- Violaine Lochu :

<http://www.violainelochu.fr/>

Site de galeries :

- Galerie Aidan Meller :

<https://aidanmeller.com/contact/>

- Galerie Andres Thalmann :
<http://www.andresthalmann.com/>
- Galerie Anne Barrault :
<https://galerieannebarrault.com/>
- Galerie Marian Goodman :
<https://www.mariangoodman.com/>
- Galerie Thomas Modern :
<https://www.galerie-thomas.de/home-gtm-en.html>

Site de structures culturelles :

- Aacadémie d'Amiens (Dossier pédagogique au format PDF sur l'exposition de Noriyuki Muraki) :
https://www.ac-amiens.fr/sites/www.ac-amiens.fr/IMG/pdf/dossier_pedagogique-noriyuki_muraki.pdf
- BnF (Bibliothèque Nationale de France) :
<https://www.bnf.fr/fr>
- CDA (Centre des Arts) d'Enghien-les-Bains [24 février 2020] :
<https://www.cda95.fr/>
- Frac Centre-Val de Loire :
<https://www.frac-centre.fr/>
- Frac Poitou-Charentes :
<https://www.frac-poitou-charentes.org/>
- Frac Picardie (des mondes dessinés) :
<http://www.frac-picardie.org/b1.htm>
- Grand Palais de Paris (Dossier pédagogique au format PDF sur l'exposition de Artistes & Robots) :
grandpalais.fr/pdf/Dossier_Pedagogique_ARTISTESetROBOTS.pdf

- Safran d'Amiens [12 décembre 2018] :

<https://www.amiens.fr/Vivre-a-Amiens/Culture-Patrimoine/Etablissements-culturels/Le-Safran>

Sites journalistiques :

- L'ADN Innovation (article sur ORLAN) [25 février 2020] :

<https://www.ladn.eu/mondes-creatifs/orlan-au-grand-palais-exposition-artistes-robots/>

- France Culture :

<https://www.franceculture.fr/histoire/de-lantiquite-google-maps-la-cartographie-miroir-du-pouvoir> [18 avril 2019]

<https://www.franceculture.fr/emissions/le-reportage-de-la-redaction/le-premier-artiste-robot-expose-a-oxford> [4 mars 2020]

Sites de ressources textuelles en ligne :

- CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales) :

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

- Dictionnaire en ligne Larousse
- Dictionnaire en ligne Universalis

DVD, Filmographie, vidéographie :

DVD :

RISTORI François, DVD de l'Encyclopédie audiovisuelle de l'art contemporain, IMAGO, 2004, 13'45" (interview de François Ristori dans son atelier en 2003 par Claude Guibert)

Vidéos :

Vidéo reportage d'ARTE, « *Ai-Da, la première artiste humanoïde.* » [4 mars 2020]

Lien : <https://www.arte.tv/fr/videos/090645-000-A/ai-da-la-premiere-artiste-humanoide/>

Vidéo cours de l'ENS (École Normale Supérieure) sur la cartographie thématique « *Les écritures de la carte* » par Alexis Gonin (Maître de conférence) [29 juillet 2020] Lien : <https://fr.coursera.org/lecture/cartographie/6-3-les-ecritures-de-la-carte-VkP4v>

Films :

COURAU, Pierre et FROMENT, Raymond (Producteurs), & RESNAIS, Alain (Réalisateur). (1961). *L'Année dernière à Marienbad* [Film]. France : Argos Films. (94 min.)

MARK, Laurence ; DAVIS, John et DOW Topher (Producteurs), & PROYAS, Alex (Réalisateur). (2004). *I, Robot* [Film]. Etats-Unis : Davis Entertainment. (101 min.)

Service audiovisuel du Centre Pompidou (Producteurs) & PUICOUYOL, Philippe (Réalisateur). (2014). *Dessiner avec les yeux : Un portrait de Michel Paysant*. [Court-métrage]. France : Centre Pompidou. (28 min.)

Disponible sur ce lien :

https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-f3b11ca5df89e7fdd6301ef5995be6d0¶m.idSource=FR_O-9c94deaae96d8c15e2a2ea5e6820ceb9

ANNEXES

Annexe 1 : Poème *Line* (2003) de Matt Donovan.

Poème *Line*¹⁷⁵ de Matt Donovan (2003), version originale en anglais, puis sa traduction française que l'on trouve dans le livre *Une brève histoire des lignes*¹⁷⁶ de Tim Ingold p. 58-59.

Line

*Surface engraved with a narrow stroke, path
imagined between two points. Of singular thickness,
a glib remark, a fragment, an unfinished phrase.
It is any one edge of a shape and its contours
in entirety. Melody arranged, a recitation,
the ways horizons are formed. Think of leveling,
snaring, the body's disposition (both in movement
& repose). It has to do with palms and creases,
with rope wound tight on someone's hand, things
resembling drawn marks : a suture or a mountain ridge,
an incision, this width of light. A razor blade
at a mirror, tapping out a dose, or the churn
of conveyor belts, the scoured, idling machines.
A conduit, a boundary, an exacting
course of thought. And here the tautness
of tent stakes, earth shoveled, the depth of a trench.*

Surface gravée d'un trait étroit, chemin
imaginé entre deux points. D'une épaisseur singulière,
une remarque en passant, un fragment, une phrase inachevée.
C'est le bord d'une forme, et ses contours
dans son intégralité. Une mélodie arrangée, une récitation,
manière dont se forment les horizons. On pense au nivellement,

¹⁷⁵ DONOVAN, Matt. « *Line* », 2003, *op. cit.* p. 67.

¹⁷⁶ INGOLD, Tim. *Une brève histoire des lignes*, (2013), *op. cit.* p. 67.

à la capture, à la disposition du corps (à la fois en mouvements
& au repos). Ce sont des paumes et des plis,
corde serrée autour de la main de quelqu'un, des choses
qui ressemblent à des marques dessinées : une suture ou le faîte d'une montagne,
une incision, telle épaisseur de lumière. Une lame de rasoir contre un miroir, tassant une dose,
ou

l'agitation

des courroies de transmission, les machines érodées, au ralenti.

Un conduit, une frontière, un astreignant

programme de pensée. Et ici, la tension

des piquets de tente, la terre retournée, la profondeur d'une tranchée.

Annexe 2 : Extrait de l'article « LA LIGNE » (1921) de l'artiste Alexandre Rodtchenko.

Extrait de l'article : « LA LIGNE » (1921) pages 121 à 123, tiré du livre *Écrits complets sur l'art, l'architecture et la révolution*¹⁷⁷ (1988) d'Alexandre Rodtchenko :

[...] Après s'être servi de l'objet en interprétant de toutes les façons possibles, depuis le réalisme et le naturalisme jusqu'au futurisme, la peinture en passant au cubisme a décomposé l'objet avec une science presque anatomique, jusqu'à ce qu'elle se libère enfin complètement de ce dernier barrage en débouchant sur la non-figuration. Après avoir rejeté l'objet et le sujet, la peinture s'est souciée exclusivement de ses problèmes propres, qui, en grandissant, ont largement pris la place de l'objet et de son interprétation, tous deux exclus de la peinture. Ensuite la non-figuration a également rejeté le mode d'expression ancien de la peinture, elle a introduit des procédés d'écriture absolument nouveaux, mieux adaptés à ses formes géométriquement simples, claires et précises. Elle a eu recours à la peinture au couteau, au rouleau, à la presse, etc. Le pinceau a cédé la place à de nouveaux instruments avec lesquels il est commode, simple et plus fonctionnel de travailler la surface. Le pinceau, si indispensable dans la peinture pour rendre l'objet avec toutes ses finesses, est un instrument insuffisant et imprécis pour la nouvelle peinture non figurative ; il a été supplanté par la presse, le rouleau, le tire-ligne, le compas, etc. [...]

Ces temps derniers, travaillant exclusivement sur la construction des formes et sur le système de leur structure, j'ai commencé à introduire la ligne dans le plan en tant que nouvel élément de construction (œuvres de Rodtchenko de 1917-1918). La signification de la ligne s'est enfin complètement révélée : d'une part, son aspect arête, bord extrême ; et d'autre part, en tant que facteur essentiel de la construction de tout organisme en général, le squelette, pourrait-on dire (ou l'assise, l'armature, le système). La ligne est le premier et le dernier élément, aussi bien en peinture que dans toute construction en général. La ligne est voie de passage, mouvement, heurt, limite, fixation, jonction, coupure. [...]

¹⁷⁷ « LA LIGNE », (1988) Alexandre RODTCHENKO, *op. cit.* p. 69.

Annexe 3 : Extrait de l'entretien réalisé avec l'artiste Marie Lepetit (2018).

Entretien réalisé avec l'artiste Marie LEPETIT dans son atelier à Paris en décembre 2018 :

1 E.L.N. : Pour commencer, j'ai vu qu'un entretien avait déjà été réalisé avec vous en octobre 2003 par Jean-Pierre Ferrini. J'aimerais revenir sur un aspect de votre travail, sur lequel il vous a interrogée : votre utilisation de l'équerre. En effet, votre travail semble avoir, au travers d'une sorte d'abstraction, un rapport fort au réel, à la surface et l'espace de travail. Et cela passe par l'équerre, que vous définissiez comme objet, un objet qui disparaît pour devenir structure et qui est une réalité. C'est donc un instrument dont vous faites varier les tailles et que vous faites pivoter à volonté en créant.

L'équerre est un outil que vous utilisez toujours mais est-ce qu'aujourd'hui vous le définiriez de la même manière ? Sinon comment le voyez-vous maintenant, comment en parleriez-vous ?

Marie LEPETIT : *Le plus dur c'est de ne pas forcer les choses, il y a des moments où elles se combinent et d'autres pas. Si la ligne doit rester la ligne, alors qu'elle reste la ligne ; si la sphère doit être la sphère etc. Mais une fois que j'ai tous ces éléments-là, j'ai du travail jusqu'à la fin de mes jours. Parce que quand je faisais un travail purement géométrique et que je travaillais par bandes et couleurs, à chaque fois ça s'arrêtait brusquement. Je n'arrivais plus à avancer. C'est le jour où j'ai trouvé l'équerre – c'est quand même idiot parce que l'équerre tu l'as depuis que tu es môme – que je l'ai pivotée. Et le fait d'avoir trouvé le mouvement, ce mouvement-là, ça m'a ouvert la voie sur tout ce que je fais maintenant. D'un seul coup le pivotement ; c'est tout à fait incroyable, alors que dans les toiles je cherchais des systèmes, c'est un pivotement d'équerre qui a tout changé.*

2 E.L.N. : Lorsqu'on regarde vos dessins et peintures, au-delà de la multitude de points on peut voir des droites qui les traversent. Ces droites sont discrètes mais présentes. Représentent-elles le tracé de l'équerre ? Et les points représentent-ils alors chaque entrecroisement de droites ? Comme des points connecteurs ? Comment est venue cette volonté de faire apparaître toutes ces intersections ?

M.L. : *Oui c'est ça, chaque point est un croisement de lignes, c'est systématique. C'est-à-dire qu'au moment où je fais les points, je n'ai pas à réfléchir, je pose les points. Parce que au moment où je vais tracer sur la toile, je la pose au sol, je travaille tout cela au sol. Je ne fais pas de dessin, du tout. C'est très physique car ce que tu peux préparer en petit, et ce que tu peux faire en grand, c'est pas du tout la même sensation, ni le même travail. Après il faut trouver sa position : tu travailles au mur, travailles au sol, etc. C'est très important, parce que tu trouves la mesure.*

E.L.N. : Les couleurs ont-elles une signification pour vous ? Parce qu'on voit souvent du rouge, du bleu, du noir et du jaune dans vos peintures.

M.L. : *Ce sont des couleurs qui donnent de l'énergie je trouve, puis le rapport chaud froid aussi tout bêtement, c'est rétinien. Tu as un aspect comme ça qui agit, qui est très vif.*

3 E.L.N. : Extérieurement votre travail peut paraître très abstrait. Pourtant il semble s'apparenter à un travail sur la réalité. Comment le définiriez-vous ?

M.L. : *Ah mais c'est très réel ! En fait je ne dirais pas le mot figuratif, c'est très réel, ça c'est le mot juste. De toute façon abstrait, et figuratif, ce sont simplement des termes. Quand Kandinsky nous parle de point/ligne/plan¹⁷⁸ il est quand même parti de la réalité, après la peinture est également très réelle, même abstraite.*

4 E.L.N. : L'équerre, la droite, le point, les cercles sont des formes, des termes et des instruments qui rappellent la géométrie. Votre travail m'apparaît comme un travail de tracé, de réflexion sur l'espace, mais au premier regard ce n'est pas forcément la géométrie qui m'est venue à l'esprit. La géométrie est-elle un outil ? Un sujet de réflexion, un point de départ ? Pouvez-vous m'éclairer là-dessus ?

M.L. : *C'est-à-dire que la géométrie m'intéresse, les structures m'intéressent, mais en même temps, ce que je veux y trouver c'est quelque chose de naturel. En fait, j'aime beaucoup le travail de Vera Molnar, de tous ces gens-là, ou d'Aurélie Nemour qui fait une géométrie très stricte. D'ailleurs j'ai commencé comme ça.*

Je pense que de toute façon on est constitué de cette géométrie. Tu vois la neige, qu'est-ce que c'est ? C'est un cristal qui est complètement géométrique quand tu le regardes au microscope ; tu as une structure, qui est très organisée. Quant à l'extérieur, c'est de la matière, une matière qui va changer d'état et c'est une matière qui a également une couleur. Je trouve que la neige est incroyable pour ces raisons.

J'ai trouvé une pile de papier par paquet pour avoir le passage de mon dremel mais là je sens que c'est intéressant d'avoir comme des strates et là on est dans la géologie. D'ailleurs ça me fait penser à quelque chose. Comme par hasard mes toiles je les travaille au sol, donc j'ai quand même une relation très forte entre la terre et le ciel. Je suis au sol mais le regard sur ma peinture, c'est un regard qui n'est pas vers le sol, c'est un regard qui est vers le ciel. C'est une relation très physique.

[...]

6 E.L.N. : Votre création passe par l'utilisation d'instruments, que vous manipulez. Je fais notamment allusion au fait de faire pivoter vos équerres autour d'un point et d'un axe, de faire des tracés de ce pivotement, puis de surligner la présence d'intersections. Mais aussi l'utilisation récurrente de certaines formes comme la sphère par exemple qui apparaît dans votre cahier bleu. Peut-on y voir comme des règles qui vous servent de « lignes de conduites » ou de protocoles ? Une base de réflexion ?

¹⁷⁸ Ici l'artiste fait référence au célèbre livre de Kandinsky : WASSILY, Kandinsky. *Point et ligne sur plan : contribution à l'analyse des éléments picturaux*, (Traduit de l'allemand par Suzanne et Jean Leppien). Paris : Gallimard DL, 1991. (249 p.)

M.L. : *Oui, c'est grâce à ce protocole-là que je peux me permettre d'avoir toute cette ouverture. Sinon ça serait le bazar complet. Au contraire c'est une base, une organisation de base, une structure. C'est important. C'est un peu ça notre monde, on a une partie qui a des choses très construites même si on ne les comprend pas forcément et une autre partie qui ne l'est pas. C'est cette interaction des deux, l'aléatoire est très présent et on a intérêt à l'accepter et à le prendre, parce qu'on ne peut pas le dompter ; il ne faut pas.*

C'est un protocole avec les équerres. Je pose une équerre, je trace l'intérieur et l'extérieur de l'équerre. Je la tourne, je trace, je tourne, je trace, je tourne, je trace etc. Puis je cherche des points de départs. Après c'est des histoires de distances entre les points, plus ou moins éloignés, plus ou moins rapprochés, et puis de tailles de l'équerre. Les équerres, j'en ai des très grandes, pour les grands formats ou des plus petites. Après c'est toujours le même principe. Comme ça j'ai tous mes modules qui sont prêts, j'en ai des plus fines et aussi des plus larges parce qu'en fait il faut étudier tous les facteurs qui vont intervenir par la suite etc. Les formes rondes sont souvent un peu perdues, mais elles existent. Après les formes perdues c'est volontiers. Donc ça se joue entre la proportion de l'équerre, de sa largeur et des distances entre les points, et puis de la quantité aussi. Ce sont tous les facteurs. Après il y a un premier passage où je fais les points en noir, ensuite je gomme et je refais un deuxième passage avec des points en rouge par exemple.

[...]

8 E.LN. : *Le papier percé et troué est assez récurrent dans vos créations, cela apporte un volume à vos œuvres, mais ce qui m'intrigue c'est cette infiltration de lumière qui a lieu dès lors que la création est posée dans une pièce lumineuse ou encore de manière évidente lorsqu'elle est disposée devant une source lumineuse comme une fenêtre par exemple. Pouvez-vous me parler un peu de cette transparence, de cette infiltration de lumière jusqu'alors naturelle due au travail du papier ? Pourquoi percer et trouer ?*

M.L. : *J'ai commencé à percer, au lieu de faire un point je faisais un trou, et après avec ces trous j'ai percé des cahiers. Je perce avec une Dremel, c'est génial : tu perces ce que tu veux. C'est d'abord l'action de trouer qui m'est venue. Puis après j'ai vu que par la lumière, cela agit. De toute façon, il y a toujours une histoire avec la lumière chez moi. L'un des premiers que j'avais faits, je l'avais mis sur un fond orange.*

J'ai aussi travaillé sur la sensation de flou avec le perçage. Pour cela, quand je troue mes papiers, je les adosse sur une planche. Cette planche s'est trouée et j'en ai fait une gravure, parce que j'ai aussi quelque chose avec la gravure de toute façon. Lorsque le papier est troué, je passe la peinture à travers les trous. Donc après c'est une histoire de densité de la couleur. Si ta couleur est épaisse ou fine, après tu réussis ou tu ne réussis pas. J'ai essayé plusieurs fois, mais il n'y a pas beaucoup de toiles qui réussissent. Ce flou donne un côté que j'aime beaucoup, un côté un peu radiographique, mais ça, il faut que je le reprenne. En fait j'ai fait comme une empreinte, j'ai bougé mon papier et j'ai recommencé. J'en ai fait plein mais cela rate beaucoup. J'aime aussi ce côté avec la peinture, des éléments très bêtes finalement. Arriver à des sensations qui sont presque photographiques, parce que j'ai quelque chose aussi avec la photo puisque je reprends la photo de Chris Marker. Je travaille avec les photos ou comme avec une

chambre noire ; la chambre noire où l'image se révèle ou s'estompe.

[...]

10 E.L.N. : On voit également apparaître de l'écriture un sein de ce travail de sphères et de points, comme mélangé. L'écriture impose une explication par les mots qui ont du sens, mais dans votre travail on les retrouve sous forme de phrases ou de citations. Comment est-ce venu ? Pourriez-vous me parler de ce travail sur l'écriture dans votre création ?

M.L. : *C'est le côté gravure, j'avais besoin de les graver. Le fait de les re-graver comme ça, tu les répètes, tu les réécoutes, etc. C'est pour ça que je te parlais de ce fameux Livre des livres parce que je l'ai tellement entendu en boucle, alors que je ne voulais pas l'entendre, ça s'est intégré. C'est gravé, et le fait de graver dans le papier, c'est la même idée. Cela immobilise, je ne m'en suis pas rendu compte tout de suite mais en même temps, ça t'entraîne ailleurs, parce que quand tu tournes la page, tu retrouves le texte. Mais tu ne le retrouves pas de la même manière. Si tu regardes la page de gauche, tu l'as à l'envers, en miroir. Comme un texte qui ne se lie plus mais qui est là, qui est présent. Une espèce de présence qui se transforme et qui change. Tout ce qu'on peut assimiler, et qu'on peut avoir dans l'enfance qui est là, qui se perpétue, qui réapparaît, qui change et qui bouge. Finalement les choses se recombinaient dans notre tête mais aussi là-dessus, sur le papier.*

E.L.N. : Du coup à chaque fois ce sont des textes qui vous parlent et que vous trouvez dans des livres ? Y a-t-il des textes de votre propre conception ?

M.L. : *Oui ce sont des textes que je lis et que je mets de côté. Non, pour l'instant...ah si, il y en a un, mais je l'ai fait disparaître. Alors après je n'ai aussi mis que la ponctuation d'un texte, parce que finalement la ponctuation devient une constellation qui rejoint cette histoire de points. Mais ce n'est pas calculé, je ne suis absolument pas quelqu'un qui calcule.*

11 E.L.N. : J'aimerais maintenant parler avec vous de quelque chose de plus récent mais aussi de légèrement différent dans votre pratique, notamment par le médium utilisé mais aussi le support : votre film *Métamorphosis*. Ce film est réalisé par le biais du design génératif. Nous avons eu l'année dernière l'occasion de le voir lors des Safra'numériques 2018 du Safran à Amiens. L'art génératif est assez récent en terme d'outil de travail. Cela donne un nouvel aspect, une nouvelle direction et une évolution à votre travail. Dans ce film, on peut voir une forme proche (voire celle ?) d'une équerre tourner autour d'un point jusqu'à fermer l'axe circulaire puis recommencer à un autre endroit de l'espace et ainsi de suite et de plus en plus vite, cela jusqu'à saturer l'espace de noir ; cela recommence ensuite par du blanc sur noir comme un négatif de ce qui a eu lieu précédemment. Les points centraux autour duquel tourne l'axe sont visibles comme des gros points d'intersections mélangés à toutes ces droites et points d'intersections qui sont créés par le design génératif. Ce film dure assez longtemps, on assiste soit à une partie de la génération de formes soit à la totalité de la transformation et de l'évolution de l'espace de création.

Qu'est-ce que l'art génératif vous a apportée ? Avez-vous l'intention de l'utiliser à nouveau ?

M.L. : *Oui c'est très technologique, mais en même temps dans un travail sériel comme celui-ci, ça fonctionne absolument bien. Puis ça m'a permis d'aller beaucoup plus loin que ma série de gravures. Dans le médium oui cela change, mais cette dynamique-là, moi elle me plaît beaucoup. Elle me plaît beaucoup parce que je peux trouver d'autres formes que je n'aurais pas en peinture. Mais c'est justement parce que j'ai cette chose maintenant qui est solide en peinture que je trouve que ça me permet de travailler le numérique. Mais pas que sous l'angle technique, j'ai mon idée, je sais absolument ce que je veux. Là ce qui est beau ce sont les traits ; j'ai travaillé avec un technicien bien sûr ; ce sont les calques, on peut arriver à retrouver une réalité que j'ai, moi, dans mon travail. J'aimerais beaucoup en refaire.*

J'ai fait toute une série de dessins comme ça qui sont ratés, donc troués où je repassais au fusain sur les trous et après une fois que c'était vraiment raté je finissais par peindre. Et maintenant c'est ça qui m'intéresse surtout, parce qu'en fait la peinture s'arrête sur les trous qui se bouchent et ça te crée comme des zones de turbulences. C'est hyper épais. Après j'ai fait des séries de dessins comme ça en ligne, avec la ligne qui réagit sur ces points et ça je vais en refaire. Tout ce qui était alors raté va disparaître. Ce qui est incroyable, c'est que je jette beaucoup, mais souvent j'essaye d'aller jusqu'au bout ; c'est-à-dire que ça va finir, je vais les repeindre, et finalement ça va me créer comme ma propre géologie, ma structure. Bon après, de temps en temps, il faut jeter quand même. Il y en a certains qui viennent tout seuls et certains où tu dois vraiment te battre. J'ai reproduit cela en gravure et c'est de là que m'est venue l'idée de faire le film.

[...]

12 E.LN. : *Récemment vous avez réalisé une exposition personnelle à ESAD d'Amiens nommée Atlas of the heavens, pouvez-vous nous en parler un peu ?*

M.L. : *Oui, les travaux de cette exposition sont réalisés à partir d'un livre. Précisément, c'est un atlas¹⁷⁹ qui a été fait par un astronome tchèque en 1950. Et il n'y a rien de plus merveilleux que ça. Simplement, avec son télescope, il a regardé le ciel et il a fait un 360 degré. Ensuite il a tout repéré. il y a toute une nomenclature sur les différentes natures, éloignements, rapprochements, etc. Je me suis servie du titre en frottage par exemple. Quand j'ai vu ces taches-là dans le livre, cela m'a fait penser à mon travail, car je travaille au sol et au dos des toiles. La peinture traverse comme de l'aquarelle et cela provoque des taches qui font que l'on peut voir des changements de couleurs sur la toile, qu'on voit à peine. C'est comme des îlots et je me repère là-dessus. Parce qu'il y a quelque chose de très naturel. Ce n'est pas la géométrie pure et dure. La géométrie pure et dure, je ne peux pas moi, même si j'adore le travail de Morellet et tous ces gens-là. Et donc ce qui est amusant c'est qu'il a fait ça en 1950, il s'appelle Antonin Beckvar et il s'avère que tout ce qu'il a fait est juste. Il n'avait pas tous les moyens d'aujourd'hui mais toutes ses recherches, ses analyses étaient justes ; ça aussi je trouve ça incroyable. C'est un livre magnifique.*

¹⁷⁹ L'artiste fait ici référence à : BEČVÁŘ, Antonin. *Atlas of the heavens : atlas Coeli 1950.I*, (1962), op. cit. p. 76.

Annexe 4 : Entretien de l'équipe pédagogique du Safran avec l'artiste Noriyuki Muraki.

Entretien¹⁸⁰ avec l'artiste Noriyuki MURAKI réalisé par l'équipe pédagogique du Safran :

D'où viens-tu ?

- *Je viens de la ville de Tsu dans le département Mie où il y a beaucoup de sources naturelles comme les montagnes et la mer et où il y aura le G7 en 2016. À côté de Nagoya.*

<http://www.sjaponinfos.com/le-g7-de-2016-aura-lieu-a-shima-prefecture-mie-japon-shinzoabe-annonce-le-lieu-du-g7-05062015.html>

Quelles sont tes sources et ressources ?

- *Mes sources sont les paysages montagneux, ceux de la mer et esprits dans la nature.*

Quelle est cette attirance pour la France ? Sa culture ?

- *Le climat de la France est sec. J'ai moins de sensation des esprits dans la nature. Les monts ont beaucoup de roches pleines d'aspérités. Les formes de toutes les surfaces m'évoquent le paysage des îlots, paysage nostalgique pour moi. L'homme veut évoquer la forme perceptible inconsciemment.*

Quels sont tes centres d'intérêt ?

- *Le changement du point de vue selon les angles et la distance.*

Comment conçois-tu une œuvre, entre le début et sa réalisation ?

- *Je pense depuis toujours que le Japon ressemble à la forme de l'hippocampe. Donc, j'ai réalisé le premier dessin de série "Land" avec la forme de crevette !*

Comment situes-tu ton travail ? Tes influences artistiques ?

- *Mes travaux se situent entre 2D et 3D, entre le concret et l'abstraction et, entre le point de vue plongeant et le point de vue frontal. La composition des couleurs représente une beauté de la surface terrestre.*

Quelle est la relation entre tes installations et tes dessins ?

¹⁸⁰Disponible dans le dossier pédagogique réalisé pour l'exposition *ILOTSRIUM* de Noriyuki MURAKI en 2015 au Carré Noir du Safran d'Amiens (https://www.ac-amiens.fr/sites/www.ac-amiens.fr/IMG/pdf/dossier_pedagogique-noriyuki_muraki.pdf)

- La cartographie (vue en 2D) est la simplicité des lieux où nous sommes dans le monde en 3D. Tandis que dans mon exposition de l'entrée à l'espace "Carré noir", il y a un parcours de changement, du monde 3D à 2D, de mon installation à mes dessins. Aussi qu'il y a un autre parcours entre le concret et l'abstraction, de l'installation qui représente des îlots avec les formes abstraites, à mes dessins qui ont les formes concrètes des êtres-vivants de la mer.

Annexe 5 : Protocole des *Prémices d'une exécution par autrui (2019)*

Outil nécessaire :

- *Crayon de bois*
- *Gomme*
- *Feutre de votre choix*
- *Règle*
- *Feuille vierge de format A3 de votre choix*

Protocole :

1^{ère} étape :

- Prenez la feuille de format A3 en format paysage.
- À l'aide de la règle et du crayon de bois, marquez le milieu de chaque côté de votre feuille.
- Tracez une droite verticale avec vos marques du haut et du bas de votre feuille ainsi qu'une droite horizontale avec vos marques du côté gauche et droit de votre feuille.

Votre feuille est maintenant découpée en 4 parties égales et vos deux droites désignent le centre de votre feuille à leur intersection.

2^{ème} étape :

- Toujours au crayon de bois et à l'aide de votre règle ; en partant du centre de la feuille, faites une marque tous les 0,5 cm sur vos droites horizontales et verticale. Répétez l'action sur chacun des bords de la feuille (en partant du milieu).

3^{ème} étape :

- Prenez le feutre.

- Avec celui-ci vous allez hachurer une à une chaque partie comme ceci :

- D'abord, dans la partie en haut à gauche et dans la partie en bas à droite : vous allez hachurer avec des hachures descendantes vers la droite. Pour cela aidez-vous de vos marquages : en partant du bord de votre feuille, reliez la première marque du bord de la feuille à la première marque sur la droite, ensuite la seconde marque du bord de la feuille à la seconde marque de la droite et ainsi de suite jusqu'à ce que toutes les marques de la partie soient devenues des hachures en se rejoignant.

(N'oubliez pas le coin de votre feuille ainsi que le centre de la feuille qui sont comme des marques, sinon vous aurez un décalage)

- Enfin dans les deux dernières parties : en haut à droite et en bas à gauche, hachurez avec des hachures descendantes vers la gauche (hachure inverse de celles faites précédemment). Toujours en vous aidant de vos marquages réalisez au préalable et en commençant par le bord de votre feuille.

- Une fois les 4 parties de votre feuille saturées de hachures, attendez que tout soit sec, et gomez vos marquages ainsi que vos droites horizontale et verticale pour ne garder sur la feuille que le feutre.

C'est terminé !

Annexe 6 : Retranscription de la voix-off du film *Dessiner avec les yeux : Un portrait de Michel Paysant*.¹⁸¹ (2014) :

« *Eyedrwing*, c'est-à-dire un dessin obtenu en enregistrant le déplacement de l'œil sur un sujet. Ici un autoportrait que j'ai réalisé en 2008. Je suis face à un miroir, immobile, je me regarde. En bougeant les yeux j'essaie de dessiner mon visage, comme si mes yeux étaient des crayons. Première question qu'on peut se poser c'est : est-ce l'œil ou la pensée qui dessine ? Et peut-on réellement dessiner avec les yeux ? »

« *Eyedrwing* est un projet entre art et science, art et technique, et dessin et nouvelles technologies. »

« Un *eye tracker*, oculomètre en français, c'est un appareil qui permet d'enregistrer les mouvements oculaires en filmant l'œil avec une caméra en lumière infrarouge, qui est orientée vers le centre de la pupille. Donc on a un logiciel qui permet de détecter la pupille, qui est une partie de l'œil qui ne réfléchit pas la lumière infrarouge puisqu'elle est absorbée par la rétine. Les mouvements qui m'intéressent sont les mouvements saccadiques et en particulier les saccades exploratoires et les mouvements de fixations. Il y a une curiosité dans l'expérience qui est à noter. C'est qu'entre deux saccades, l'œil est aveugle. Pas tout à fait, mais la vision des détails est très nettement diminuée. Ce qui m'a laissé penser la première fois que j'utilisais l'*eye tracker*, que de points de fixations en points de fixations, dans les moments où l'œil enregistre, on développe une vision d'arpenteur du monde qui nous entoure. »

« *Eye tracker* c'est un casque/ lunette avec deux caméras orientées vers les pupilles et qui enregistrent les micro-oscillations des yeux.

Lors de la capture, l'œil se déplace librement mais sa trajectoire n'apparaît pas à l'écran. Un logiciel récupère les données chiffrées X et Y, qui sont des coordonnées de points qui nous permettent de vectoriser le tracé oculaire, ainsi qu'une troisième donnée qui est la mesure de l'ouverture de la pupille. Et donc c'est en traitant en post-production ces données chiffrées que j'obtiens par vectorisation les tracés des yeux que j'appelle « *eyedrwing* ». »

« Quelles sont les particularités de l'expérience ? D'abord un abandon de la main, du geste manuel dans l'acte de dessiner. Deux : On voit, on éprouve et on dessine en même temps. Trois, il y a l'idée de la pensée dessinant, parce que c'est la pensée qui dessine. Le sujet regardé est à la fois une fenêtre ouverte, c'est-à-dire qu'on semble passé à travers, et une surface matérielle, on semble buté contre. Donc on voit, mais moi je préfère utiliser le terme de percevoir c'est-à-dire percevoir et voir. Donc on est bien confronté à un support matériel, palpable, qu'il faut percevoir

¹⁸¹ Service audiovisuel du Centre Pompidou (Producteurs) & PUICOUYOUL, Philippe (Réalisateur). (2014). *Dessiner avec les yeux : Un portrait de Michel Paysant*. [Court-métrage]. France : Centre Pompidou. (28 min.)

pour voir à travers et voir au-delà. Ensuite c'est à la fois un dessin de projection, d'invention et d'interprétation autant que d'observation de la réalité. Donc c'est une interface palpable entre l'image d'un intérieur, la résonance, et les périphéries, le contexte dans lequel on évolue et plus que jamais le souffle, la respiration, le rythme cardiaque conditionne le tracé. »

« Il y a un objectif qui était : tenter de lier ma pratique du dessin, l'*eye tracker* et ses possibilités et de m'interroger sur la mécanique du dessin. C'est-à-dire, observer, restituer. Il y avait une intuition, c'était de penser un dessin qui renverrait à l'origine même du dessin, à son intention. Et surtout un projet, puisqu'il faut un questionnement dans tout projet de recherche : l'idée très ambitieuse de rendre perceptible, palpable, les images fragiles, mesurer la mémoire, mesurer les émotions et figurer l'invisible et l'inaudible. »

« Souvent je me suis intéressé à des œuvres sans d'emblée comprendre leurs véritables intérêts. Les œuvres que je trouvais souvent chargées d'un sens que j'étais incapable de formuler sur l'instant, leurs pertinences, leurs intérêts par rapport à ce que je recherchais dans mon propre travail, ne s'est souvent vérifié que des années plus tard. C'est-à-dire qu'on dessine sans garder la mémoire de son regard récent sur les choses. On évolue un peu comme un aveugle qui scrute l'espace avec sa canne blanche. Pour les *eyedrawing*, je peux citer un certain nombre d'œuvres qui constituent ce que je pourrais appeler une nébuleuse de sources d'informations et toutes concernent des lignes étranges.

D'abord deux références, deux déclencheurs de très longues dates, d'une part un texte d'Henri Matisse : *Il faut regarder toute la vie avec des yeux d'enfants*, où il est question d'apprendre à voir. Matisse dit : « *pour un artiste, l'activité créatrice commence à la vision* », et il rajoute « *voir c'est déjà une opération créatrice qui exige un effort.* »

Ensuite un film de François Campaux (*Henri Matisse* 1945) sur Matisse qui date de 45-46. Dans ce film, deux scènes me fascinent. La première, Matisse est en action, il est en train de faire le portrait de l'un de ses petits-fils : très étonnant le balayage latéral que fait sa tête. C'est-à-dire que Matisse ne semble s'attarder ni sur son modèle, ni sur son dessin. Comme si le trait qu'il trace sur le papier n'est pas seulement le fruit ou l'effort conjugué de l'observation et de sa restitution sur le support ou de son exécution, mais plutôt comme une série de liens que l'artiste tisse inlassablement entre le modèle et le dessin. La deuxième scène : cette scène du dessin en suspens. On voit Matisse peindre en directe une toile : *jeune femme en blanc sur fond rouge*, d'abord à une vitesse réelle puis la même scène est passée au ralenti. Matisse dit : « *Je me suis senti déculotté, nu* » parce qu'il était très embarrassé par cette scène et il dit qu'il avait l'impression d'aller à l'aventure et surtout de dessiner les yeux fermés, magnifique définition des *eyedrawing* s'il fallait en trouver une. »

« Denis Oppenheim, *Two- Stage Transfer Drawing* qui date de 71 [*Returning to a Past State*],

dans cette vidéo qui dure près de 6 minutes, Oppenheim dessine sur le dos de son fils Éric, qui essaye à son tour de tracer sur un papier fixé au mur, le dessin que son père lui dessine dans le dos. Denis Oppenheim dit la chose suivante : « *Mon activité stimuli ne répond que cinétique de son système sensoriel, je dessine par conséquent à travers lui* ». Le vrai débat posé par l'*eyedrawing* c'est qu'on peut se demander si c'est un dessin fait par le corps ou un dessin qui est fait par la machine. Parce que le dessin c'est bien une conjonction d'un effort entier du corps et de l'hyper précision de l'enregistrement assisté par ordinateur. Ma première réponse est de dire que c'est plutôt le corps, la vitalité rythmique du corps qui génère de la manière la plus précise et fidèle ses tracés et non la technologie qui instrumentalise le corps et j'utilise volontiers l'image de ce que j'appelle un sismographe intérieur. »

« *Portrait typtique*, est une construction réalisée à partir de trois portraits : celui de mon fils, celui de mon père disparu et mon autoportrait. Trois générations, trois portraits, trois regards différents. C'est une manière d'interroger, de qualifier les regards que l'on porte sur ses proches. C'est-à-dire le regard froid, distant, technique que je porte sur moi-même, n'a rien à voir avec le regard tendre et affectif que je porte sur mon fils et encore moins à voir avec le regard émouvant et troublant que je porte sur le souvenir de mon père. Il est vrai que les dessins sur mon père ont été fait de mémoire. Donc ça donne des dessins qui sont brouillés, chaotiques, désordonnés. Face à un écran vide j'ai essayé de me souvenir de son image et d'en tracer les contours. (Il y a des récurrences et je commence toujours les portraits par les yeux, voilà le souvenir que j'ai de son regard)¹⁸². »

Donner une épaisseur, une modulation aux *eyedrawing* qui sont de simples tracés vecteur a toujours été mon obsession. Souvent on a reproché aux *eyedrawing* de n'être que de vulgaires graphiques et non pas du dessin. C'est Jean Lorenceau dans son projet, qui a attiré mon attention sur la mécanique de la pupille qui s'ouvre et se ferme ; certes avec la lumière mais aussi avec l'attention et la concentration qu'on porte aux choses. Et ce paramètre de l'ouverture de la pupille on l'a dans les enregistrement oculométriques et c'est avec ce paramètre qu'on peut moduler ou donner ce que l'on appelle dans le dessin ou l'écriture un plein et un délié. Des élans, une respiration (Ça donne de très belles modulations sur la ligne et le tracé qui correspondent un peu aux recherches qu'on essaie d'entreprendre depuis des années sur le plein et le délié alliés au paramétrage de la pupille. C'est très probant dans le mouvement. Oui, on s'approche plus d'un tracé un peu plus naturel que d'un tracé informatique de l'animation que produit les machines). C'est au Centre Pompidou, relayé par le studio Franck Bordas que j'ai eu la chance de travailler sur le premier *eyedrawing* en plein et en délié. (Donc le trait il est

¹⁸² En bleu ce sont des propos tenus dans des extraits vidéos, non par la voix off.

varié en fonction de l'intensité du dessin. On voudrait essayer de traiter le plein et le délié dans la ligne et de rajouter de la sensibilité et de transformer ce tracé qui est apparemment un tracé mécanique en un tracé sensible et donc de donner des élans dans le trait). »

« J'ai souvent pensé que le rôle du visiteur de musée en regard des œuvres, était de retrouver le regard d'origine, c'est-à-dire celui de l'artiste en train de créer son œuvre et même imaginer que l'artiste était caché derrière son œuvre et qu'on tentait d'établir avec lui un impossible contact. Et en ce sens notre regard peut être extensif, c'est-à-dire que l'œuvre peut être une fenêtre, ou alors réflexif, l'œuvre est un miroir. »

« Un autre axe de recherche constitue pour moi rendre compte de la manière dont on regarde une sculpture, c'est-à-dire comment l'œil circule sur des volumes. Notamment sur une pièce du Louvre qui est le sceau cylindre d'Ibni-Sharrum l'un des sommets de l'art en Mésopotamie, qui est une pièce qui date de plus de 2000 ans av JC et qui est une œuvre majeure du département d'antiquité orientale du Louvre. Avec Yann Bellet on a tenté de formaliser ce parcours de l'œil sur la sculpture et créer ce qu'on pourrait appeler une sculpture du regard. (J'avais l'idée un peu folle de numériser cet objet qu'on voit très mal dans les vitrines du Louvre et de le prototyper et de l'agrandir 50 fois plus grand. Et pour ça il y a aucun scanner véritablement capable de numériser un objet aussi petit. Je l'ai emmené au laboratoire du Louvre et on a fait un travail classique d'analyse. Donc on a commencé par le photographier. Ensuite on l'a radiographié pour bien comprendre sa structure. Et ensuite on a commencé un travail de numérisation. On a fait une reconstruction en microtopographie de l'objet, c'est une radiographie. On a des reconstructions du déroulé d'empreinte virtuel du sceau cylindre. L'empreinte finale dans son entièreté fait 4 mètre de long. J'ai *eye tracker* l'objet (original cylindrique)) »

« Je me suis toujours demandé comment un visiteur pouvait s'approprier les œuvres d'un musée par son seul regard et l'emporter sous son bras. Et en travaillant dans les salles du Centre Pompidou j'ai pu imaginer cette idée un peu singulière : créer une architecture du regard, un musée du regard. »

« Comment qualifier ce type de dessin ? D'abord ça tient du dessin pur, le dessin et son intention, sa motivation, c'est-à-dire que le dessin égale le projet même du dessin. Ensuite le tracé obtenu est réalisé dans un seul élan, c'est-à-dire qu'on ne peut rien rajouter, rien reprendre, rien gommer, aucune correction n'est possible, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de remords, pas de repentir. Et enfin du dessin pur parce que pas d'ombre, pas de mi-teintes, pas de valeur, uniquement une ligne, une longue modulation. Tout est résolu par la ligne. Ce qui est intéressant c'est que la liberté est totale, le dessin est suspendu sans repère comme une vrille portée par l'air. »

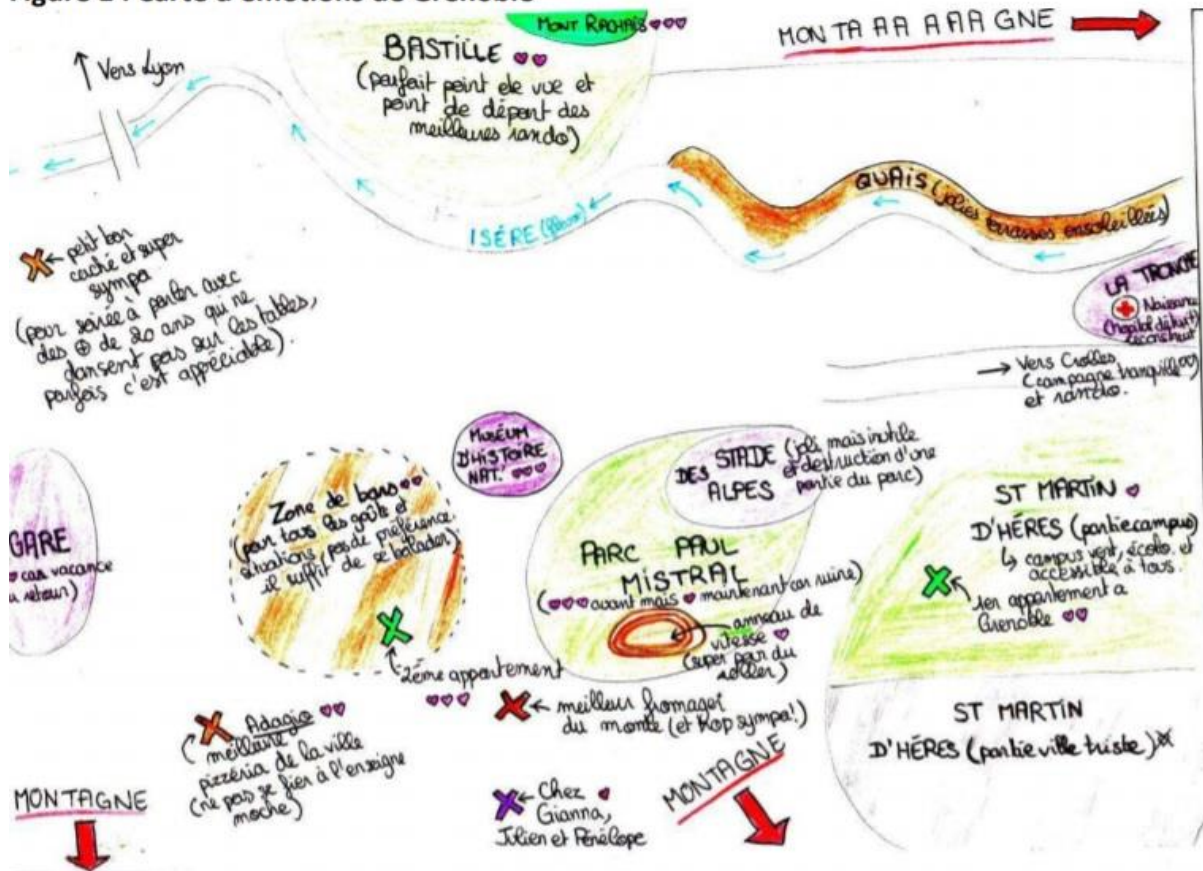
« Le terme le plus judicieux pour définir l'*eyedrawing* serait le caprice, terme qui est utilisé en musique. C'est une œuvre aux contours imprévisibles, dont l'inspiration, la réalisation s'écarte des règles et des conventions habituelles. Donc avec des changements fréquents dans la forme ou le mouvement. Ça permet de générer une ligne mélodique, une ligne libre, rapide, intense, virtuose. On peut aussi se rappeler comme lien avec la musique que la partition n'est jamais qu'une combinaison de ligne et de points comme l'*eyedrawing*. Et l'*eyedrawing* dans ce sens permet un art de la fantasy et de l'improvisation. »

(Lien pour voir le film :

https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-f3b11ca5df89e7fdd6301ef5995be6d0¶m.idSource=FR_O-9c94deaae96d8c15e2a2ea5e6820ceb9)

Annexe 7 : Résultats de l'expérience d'Anne-Solange Muis¹⁸³

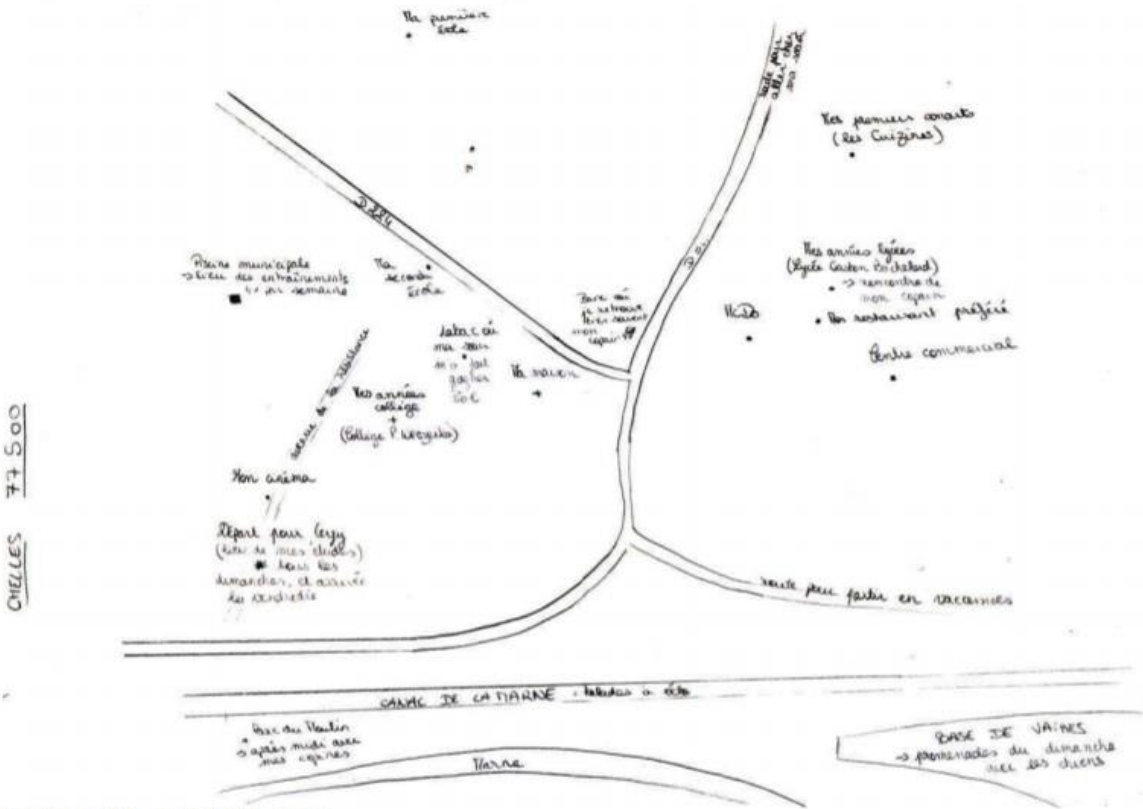
Figure 1 : Carte d'émotions de Grenoble



Source : C9, avril 2015, Istom (Ecole d'ingénieur agro-développement international).

¹⁸³ MUIS, Anne-Solange, « Psychogéographie et carte des émotions, un apport à l'analyse du territoire ? », *Carnets de géographes* [En ligne], op. cit. p. 102.

Figure 2 : Carte d'émotions de Chelles



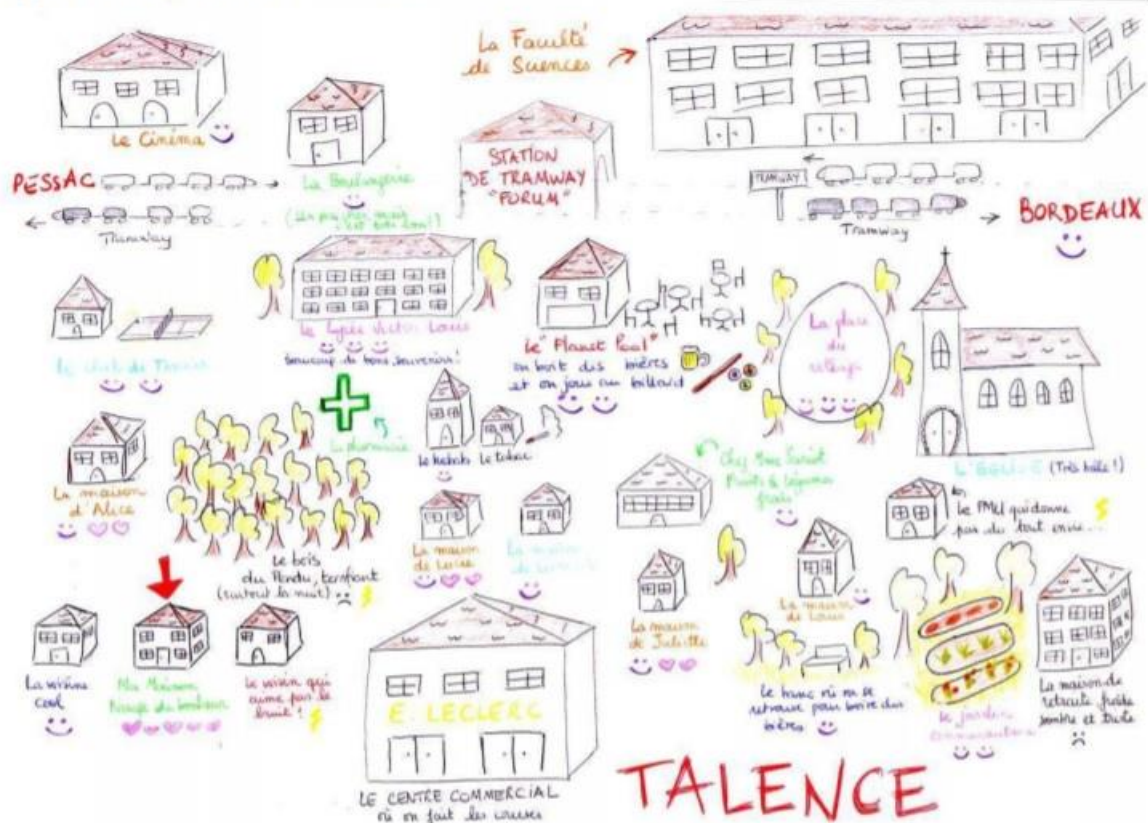
Source : C.12., avril 2015, Istom.

Figure 3 : Carte d'émotions de Strasbourg



Source : C.21, avril 2015, Istom

Figure 4 : Carte d'émotions de Talence



Source : C.41, avril 2015, Istom.

Figure 5 : Témoignage 1

Sur les escaliers de la Villa n°140 dans le quartier Fass de Dakar, le 30 juillet 2011. Cet endroit m'a marqué sentimentalement compte tenu du contexte. La veille de revenir en France après 1 mois de stage et de voyage au Sénégal, la nostalgie et à la fois le bonheur m'ont gagnés à ce moment précis, en assistant au lever du soleil, en compagnie d'une personne avec qui j'ai partagé de forts moments.

Source : C.23, avril 2015, Istom.