



HAL
open science

Corps, création et performativité : le dessin comme pratique performative intracorporelle

Montserrat Aránega

► **To cite this version:**

Montserrat Aránega. Corps, création et performativité : le dessin comme pratique performative intracorporelle. Art et histoire de l'art. 2022. dumas-04086678

HAL Id: dumas-04086678

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04086678v1>

Submitted on 2 May 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.

Montserrat ARÁNEGA

***CORPS, CRÉATION ET PERFORMATIVITÉ
LE DESSIN COMME PRATIQUE PERFORMATIVE
INTRACORPORELLE***



REMERCIEMENTS

A Samy, mes parents, mes sœurs et mes amies, ma directrice de recherche, Maria Stavrinaki, ainsi qu'à mes autres professeurs, Jean-Marie Dallet et Pascale Weber, qui m'ont inspiré et soutenu dans ce travail. Je remercie Cynthia Barrett pour la relecture et la révision du texte et Eva Chamosa pour avoir photographié chacune de mes œuvres. Cela n'aurait pas été possible sans vous.

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS	9
INTRODUCTION	17

PREMIÈRE PARTIE LE CORPS ABANDONNÉ

CHAPITRE I. THÉORIE, ESTHÉTIQUE ET PRATIQUE DU CORPS	19
Introduction : l'histoire comme la fuite organisée du corps	19
1. Brève généalogie du corps occidental	20
1.1. L'idéalisme platonicien et le corps-prison	21
1.1.1. 4543E9 comme critique nietzschéenne de Platon	21
1.2. Le corps désincarné	24
1.3. Le dualisme cartésien et le corps-substance	26
1.4. La révolution phénoménologique	27
1.4.1. Les quatre verbes	33
1.5. Le corps-fardeau	34
1.5.1. Marinetti et le mépris de la chair	37

DEUXIÈME PARTIE LE CORPS SUBVERSIF

CHAPITRE II. TENTATIVES ET DISPOSITIFS D'INCARNATION	45
Introduction : comme nous fuyons, ainsi nous tombons	45
2. Les trois moyens, les trois échecs	46
2.1. La dévirilisation du génie	48
3. Le corps et le dessin, un mariage possible	52
3.1. Précarité et subversion dans le dessin	53
3.2. La métamorphose du dessin qui métamorphose la métamorphose	56
3.3. Le seul verbe	58
4. La rechute commence	59
4.1. Pédagogies de la sensibilité	60
4.2. Le mal est une pomme	65
4.3. Prothèse et corps étendu	70
4.4. Résistance et contrainte	78

TROISIÈME PARTIE LE CORPS ÉLARGI

CHAPITRE III. LA PRATIQUE EXPÉRIENTIELLE PERSONNELLE DU DESSIN PERFORMATIF INTRACORPOREL	80
Introduction : c'est quand je dessine que j'ai mon corps	80
5. Tomber dans mon propre corps	81
5.1. Premières approches : insécurité, incertitude et indécision	81
5.1.1. <i>Sans titre (Action du corps dans l'espace I & II)</i>	83
5.1.2. Mon corps et ses appendices	90
5.2. Œuvres finales : série <i>Action Drawing</i>	97
5.2.1. <i>Action Drawing #1</i>	97
5.2.2. <i>Action Drawing #2</i>	106
5.2.3. <i>Action Drawing #3</i>	113
CHAPITRE IV. LA PRATIQUE EXPÉRIENTIELLE COLLECTIVE DU DESSIN PERFORMATIF INTRACORPOREL	119
Introduction : c'est quand je dessine que j'ai ton corps	119
6. Tomber dans le corps de l'autre	119
CONCLUSION	129
BIBLIOGRAPHIE	132
LISTE DES FIGURES	136
LISTE DES NOMS PROPRES	142

AVANT-PROPOS

Le dessin et le dessein sont les deux faces d'une même pièce. L'artiste Jacque Barral y faisait déjà référence en parlant du dessin non pas comme une reproduction, mais comme « la marque d'un passage, d'une émergence »¹. Le dessin est une intention incarnée au crayon, au fusain ou à la craie grasse : il laisse dans son sillage une trace de corps monochrome sur la surface.

La relation que j'entretenais avec cette discipline graphique était purement représentative en termes méthodologiques. L'ajustement, la forme et la proportion étaient le seul lexique que je connaissais comme propre au dessin. Cela a changé il y a trois ans, lorsque j'ai eu l'occasion de vivre le rituel de guérison par la danse d'Ana Halprin. C'était lors de la dernière année de mon diplôme de Beaux-Arts. Mes camarades de classe et moi sommes sortis dans le jardin, pour embrasser la rugosité humide des arbres et écouter le froid qui passe dans les feuilles, puis nous sommes retournées dans la salle de classe, avons découpé une feuille de papier à notre taille et avons commencé à dessiner et à danser². C'est dans cette pratique incarnée du dessin que j'ai pu la trouver : la dépression. Je lui ai donné une forme, un sens et un nom. J'ai recheté dans mon corps en le dessinant, sans le voir, mais en le sentant. J'ai réalisé que le dessin, un langage artistique que je travaillais jusque-là en tant qu'opération mentale de représentation bidimensionnelle de la réalité tangible, pouvait être un outil performatif d'expression cœnesthésique³. Le dessin pouvait être, en définitive, une extension de mon corps.

L'un des objectifs principaux de ce mémoire est de revendiquer le dessin en tant que moyen intracorporel de retour au corps. Autrement dit, proposer le dessin comme dispositif autoplastique d'activation des schémas posturaux qui participent à la conscience, à la connaissance et à la compréhension de notre corps⁴. Soulignons également que cette démarche nous conduit à un autre but de cette recherche : l'hybridation du dessin et de la performance, deux langages artistiques avec lesquels j'ai jusqu'à présent travaillé séparément sur le plan procédural, esthétique et conceptuel. Cela suppose un défi en termes d'attitude,

¹ Jacque Barral, « Incertain n'est pas dessin » dans Éliane Chiron (dir.), *X, L'œuvre en procès. Volume 3, L'incertain dans l'art*, Paris, CÉRAP Publications De La Sorbonne, 1998, p. 205.

² Ceux sont quelques-unes des étapes du rituel d'Ana Halprin décrites dans son livre *Dance as Healing Art: Returning to Health with Mouvement & Imagery*, Californie, Life/Rythm, 2000.

³ J'utilise ici le concept utilisé par le psychologue et médecin Henri Wallon pour désigner « la conscience du corps » dans son ouvrage *Les origines du caractère chez l'enfant*, 4^e éd., Paris, PUF, 1970, pp. 179-185.

⁴ Henry Head. *Studies in Neurology*, vol. 2, Londres, Oxford University Press, 1920.

de compétences et de connaissances artistiques, car il y a une énorme différence, sur le plan méthodologique, symbolique et expressif, entre mes productions graphiques, bidimensionnelles, figuratives et durables dans le temps, et mes œuvres performatives, spatiales, abstraites et éphémères. D'un côté, la représentation, la complaisance et l'esprit, de l'autre, l'action, la revendication et le corps. Subvertir cette conception et cette utilisation binaire des disciplines artistiques est essentiel si je veux parler d'une pratique incarnée et performative du dessin. C'est la raison pour laquelle je vais tenter de trouver une solution à cette disparité méthodologique, substantielle et formelle, avec le corps comme agglutinant.

USAGE DE TERMES

Bien qu'elle ne soit pas explicitement mentionnée dans ce travail, la perspective féministe fait partie intégrante de ma pensée et de mon action artistiques. J'utiliserai donc une terminologie au féminin au lieu du masculin générique comme stratégie contre le traitement sexiste et l'invisibilisation des femmes dans le discours et le domaine universitaire. Cela se reflétera surtout dans les formes relatives aux professions, postes et conditions. Un exemple clair est l'utilisation des mots « penseurs » et « écrivains », qui deviendront « penseuses » et « écrivaines ». Comme le dit l'essayiste nigérienne Chimamanda Ngozi Adichie dans sa réflexion sur le langage inclusif⁵, les mots contiennent une dose d'idéologie qu'il faut affronter pour rendre l'usage de la langue plus égalitaire.

⁵ Voir à ce sujet Chimamanda Ngozi Adichie, *We should all be feminists*, HarperCollins, 2014, pp. 6-16.

INTRODUCTION

Le corps est une chimère étymologique. S'y intéresser en tant qu'objet de connaissance, c'est se confronter à son statut ambigu où la réalité biologique et les considérations sociales et culturelles entrent en jeu dans la compréhension et la définition du corps. L'un des principaux problèmes auquel nous sommes confrontés dans l'étude théorique du corps humain réside dans le fait que nous ne disposons pas d'une distance suffisante pour garantir une interrelation « chercheur-objet d'étude » avec laquelle déclencher une influence bilatérale. La philosophe Michela Marzano parle de cet obstacle épistémologique, en contestant la possibilité de mettre le corps à distance, ou encore la capacité à l'approcher d'un point de vue conceptuel⁶. Nous naissons, vivons et mourons avec et par le corps ; c'est avec et par lui que nous nous positionnons dans le monde et que nous entrons en relation avec les autres. L'expérience corporelle est, avant tout, une expérience biographique, affective et incarnée. Cela signifie que vivre son corps n'est pas une expérience univoque : c'est ce que le théoricien Michel Bernard promeut dans ses contributions sur l'ambivalence du corps, lorsqu'il affirme que « vivre son corps, ce n'est pas seulement s'assurer une maîtrise ou affirmer sa puissance, mais aussi découvrir sa servitude, reconnaître sa faiblesse. [...] Bref, si notre corps magnifie la vie et ses possibilités infinies, il proclame en même temps et avec la même intensité, notre mort future et notre finitude essentielle. ⁷ »

Ainsi, dans les courants philosophiques de réflexion sur le corps, la portée de la réflexion elle-même, pour dire, montrer ou simplement interroger le corporel, se limite souvent à un désintérêt pour la réalité matérielle du corps et la finitude de la condition humaine en faveur « d'une méditation sur l'âme et ses passions, faire des enquêtes sur la raison pure » ⁸. En conséquence, notre corporalité est souvent restreinte sous une optique dichotomique⁹ en tant que corps/prison, corps/matière, corps/instrument, renforçant ainsi la validité de la conception platonicienne du corps, c'est-à-dire, sa subordination à la rationalité.

⁶ Michela Marzano, *La philosophie du corps* [2007], Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 5.

⁷ Michel Bernard, *Le corps*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 7.

⁸ Michela Marzano, *op. cit.*, p. 3.

⁹ Je fais référence ici aux développements de la science moderne et aux contributions philosophiques de Descartes qui ont fondé une vision dichotomique du corps et de l'esprit : substance pensante, « res cogitans » et substance physique, « res extensa », qui a enraciné l'accent matériel sur le corps et a consolidé les différentes théories développées sur l'être humain, divisant l'étude du mental, de l'émotionnel, de la pensée et du social, séparément de la corporalité.

Bien que les dualismes traditionnels semblent aujourd'hui ne plus être d'actualité, nous sommes toujours confrontés, dans notre monde occidental contemporain, à des positions idéologiques qui font du corps un lourd fardeau, quelque chose de dispensable, de de précaire, d'obsolète voire d'oubliable. Il est même parfois nécessaire de réprimer notre corporalité afin de faire progresser la civilisation¹⁰. Le corps nous limite, il est le rappel quotidien de notre condition irrémédiable ; la mortalité, que nous cherchons constamment à fuir. Le statut changeant et mortel de notre physicalité est un obstacle pour une société qui s'est promis la jeunesse éternelle¹¹. Face à l'impossibilité de clouer notre corps dans le temps, presque tout ce que nous faisons dans notre vie — presque tout ce que l'humanité a fait depuis 40 000 ans — est une tentative de laisser notre corps mortel derrière nous, en augmentant la vitesse en augmentant la vitesse de nos pas, de notre consommation et de nos interactions. Ainsi, dans le sillage de cette réflexion, et comme l'écrit excellemment l'écrivain et philosophe Santiago Alba Rico, « les êtres humains sont les seuls animaux qui classifient et fuient leur corps. En fait, il est le seul animal à avoir réellement un corps, et il l'a dans la mesure où il ne cesse de le fuir - et de rechuter sans cesse -. ¹² »

Notre société historique occidentale désignée par Alba Rico comme « capitalisme »¹³ est définie par l'accélération technologique, le colonialisme et un appétit insatiable en termes écologiques. En outre, elle exploite systématiquement notre corps comme objet consommable et instrument de production. Dans ce contexte paradigmatique de vénération et de répression du corps-objet apparaît un contre-courant culturel qui revendique et souligne le rôle oublié du corps humain, le mettant en scène comme tactique de résistance politique et d'expérimentation esthétique¹⁴. Je fais référence à un domaine artistique complexe et très contemporain, qui est la performance, qui, dans une aspiration à unir l'art et la vie, place le corps comme axe à partir et duquel la création a lieu. Il est évident, comme le dit l'esthète Michel Bernard déjà cité plus tôt, que « la peinture et la sculpture [...] ont de tout temps glorifié les formes corporelles »¹⁵. La différence, en reprenant la question de la

¹⁰ L'une des thèses modernes les plus influentes sur le progrès de la civilisation fondé sur la répression de la partie physique et sensuelle de l'être humain est celle du neurologue autrichien et fondateur de la psychanalyse, Sigmund Freud, dont je parlerai plus loin.

¹¹ Voir la partie 1.5. de ce mémoire.

¹² Santiago Alba Rico, *Ser o no ser (un cuerpo)* [2017], Barcelone, Seix Barral, 2019, p. 52. Texte original : « El ser humano es el único animal que hace clasificaciones y que huye de su cuerpo. De hecho, es el único animal que tiene realmente cuerpo y lo tiene en la medida en que esta siempre huyendo de él -y recayendo una y otra vez-. » Traduction faite par moi-même.

¹³ *Ibid.*, p. 59.

¹⁴ Judit Vidiella, « Desbordant les disciplines », *Quadern De Les Idees, Les Arts i Les Lletres*, n° 207, mars 2017.

¹⁵ Michel Bernard, *op. cit.*, p. 10.

difficulté et de l'insuffisance de la réflexion sur le corps à partir de sa conceptualisation, est que la performance tue dans l'œuf l'hégémonie de la représentation dans l'art — une rupture déjà amorcée par les avant-gardes artistiques au début du XX^e siècle — ¹⁶. Le spécialiste de la pensée merleau-pontienne Emmanuel Alloa mentionne déjà, dans son approche de l'incorporation du corps dans la réflexion, que

[...] réfléchir la corporalité signifie maintenant penser à nouveau et d'une manière différente le concept de réflexion. [...] Ce n'est pas tant le corps qui aborde le champ théorique de la réflexion, mais la réflexion qui doit, à partir de la flexion corporelle, venir penser sa propre flexion et son lieu d'articulation. ¹⁷

Dans l'art action, c'est le corps lui-même qui intervient dans sa propre dynamique réflexive. Il ne s'agit pas d'un exercice autonome du corps, mais d'une pratique incarnée de la production de connaissances.

De la centralité que le corps a acquise dans le panorama théorique occidental, c'est surtout l'activité artistique contemporaine qui revendique le corps comme un trinôme matière-sujet-expérience. Cela se traduit par une recherche de médias et de supports graphiques-plastiques capables d'exprimer et d'intercéder la corporalité. Alors que la matérialité de la peinture en a fait un candidat idéal pour être utilisé comme outil d'expérimentation corporelle — l'Action-painting de Pollock en est un exemple clair — le dessin a été négligé dans les réflexions plastiques sur le corps ¹⁸. Comme l'explique l'artiste et chercheuse Katrin Gattinger, le manque de matérialité du dessin et sa dépendance à l'égard de l'outil de travail font de cette discipline graphique la moins attrayante de toutes les formes d'art¹⁹. En outre, le dessin est plus souvent lié à une activité qui relève davantage de la pensée que du corps.

Cependant, tout comme le corps a pris une place centrale dans le débat théorique contemporain, il me semble essentiel de souligner la centralité inhabituelle que le dessin a

¹⁶ Pedro A. Cruz Sánchez, *Arte y Performance. Una historia desde las vanguardias hasta la actualidad*, Madrid, Akal, 2021.

¹⁷ Emmanuel Alloa, « Reflexiones Del Cuerpo: Sobre La Relación Entre Cuerpo Y Lenguaje », *Eidos: Revista de Filosofía de la Universidad Del Norte*, n° 21, 2014, pp. 219. Texte original : « Reflexionar la corporeidad significa ahora pensar de nuevo y de una manera distinta el concepto de reflexión. [...] No es tanto el cuerpo el que se acerca al campo teórico de la reflexión, sino la reflexión la que debe, a partir de la flexion corporal, llegar a pensar su propia flexion y su lugar de articulación. » Traduction faite par moi même.

¹⁸ Voir la partie 3.1. de ce mémoire.

¹⁹ Katrin Gattinger, « Dessiner la performance » dans Richard Conte (dir.), *Le dessin hors papier*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2009, p. 101.

récemment acquise. On constate en effet un intérêt croissant de la part des artistes contemporaines pour cette discipline graphique ainsi que son potentiel réflexif et critique²⁰. En tant que plasticienne pour qui l'un des genres artistiques qui me touchent le plus est le dessin, il est indispensable que je prenne part à ce virage. Pour moi, le dessin n'est pas un instrument assujéti à la réalisation de productions complexes, mais une discipline artistique autonome capable de réorganiser l'ordre du monde. Son corps bidimensionnel peut, en fait, déborder du papier et s'étendre dans l'espace. Le dessin peut, comme je compte le démontrer dans cette recherche plastique, être un moyen de réflexion et de pratique incarnée sur et avec le corps. Il peut, en acquérant une dimension performative, subvertir la distance épistémologique dont nous parlions, qui limite souvent la recherche conceptuelle sur la corporalité.

Ce que le dessin fait à mon corps

Le dessin peut-il être un dispositif performatif d'expression corporelle ?

De quelle manière mon corps peut-il se manifester avec, dans et via le dessin ?

Plus concrètement, le dessin, étendu dans l'espace, peut-il étendre mon propre corps avec lui ?

Telles étaient quelques-unes des questions initiales que je me suis posées au stade embryonnaire de la recherche. Ces préoccupations m'ont amené à faire de ce travail de recherche-crédation une réflexion sur le dessin en tant que pratique performative hors du corps, tout en mettant en relation la pratique expérientielle personnelle et la notion de « corporalité » présente dans la pratique ainsi que la théorie de l'art contemporaines. L'épine dorsale de ce mémoire est le concept d' « intracorporel », un terme que je définis comme élément contraignant de deux disciplines, le dessin et la performance. C'est à partir de cette motivation que la problématique de recherche a pris forme :

Quelles sont les possibilités graphiques-plastiques et conceptuelles d'une pratique performative intracorporelle du dessin ?

Cette question a donné lieu au titre de ce mémoire, qui contient les concepts clés de cette recherche : corps, création et performativité. Ces trois termes sont traités comme interdépendants dans mon travail, c'est-à-dire, comme trois parties d'un tout qui ont leur

²⁰ Gustavo Cabrera, « El Potencial Subversivo del Dibujo », *Otros Logos. Revista de Estudios Críticos*, n°9, décembre 2017, p. 148.

propre signification et un point de principe commun avec les autres. C'est à partir et à travers le corps que mes créations auront lieu, en expérimentant la potentielle performativité générée par l'action de dessiner. De cette façon, je traite le corps vivant comme un terrain sensible de potentiel réflexif et expressif avec une multitude de possibilités graphiques, esthétiques et conceptuelles à explorer. Ceci est mon champ d'action à partir duquel je travaille plastiquement. À son tour, la problématique a déclenché des sous-questionnements que je vais aborder en tant qu'objectifs à atteindre avec cette investigation :

- Parvenir à une hybridation du dessin et de la performance, en prenant en compte le corps vivant comme élément unificateur des deux disciplines.
- Revendiquer le dessin élargi en tant que dispositif autoplastique d'activation des schémas corporels qui participent à la conscience, à la connaissance et à la compréhension de notre corps.
- Mettre en évidence la dimension collective dans la production du dessin.

De cette façon, chaque chapitre est également organisé en trois blocs principaux, dont chacun cherche à répondre à un ou plusieurs objectifs : corps, dessin et création. Ces derniers donnent lieu à des sous-chapitres :

- **Bloc « corps abandonné »** lequel se divise en : mise en contexte du corps dans la contemporanéité ; irruption du corps dans l'art comme émergence anthropologique et origines de la performance.
- **Bloc « corps subversif »**, lequel se divise en : mise en contexte du dessin dans la contemporanéité ; approche du corps et du dessin sur le plan méthodologique, conceptuel et expressif ; recherche de références artistiques qui ont mené une pratique incarnée et performative du dessin ; mise en place de stratégies graphiques, procédurales et conceptuelles pour la réalisation de la performance graphique intracorporelle.
- **Bloc « corps élargi »**, lequel se divise en : témoignage de la pratique expérimentale personnelle et collective avant, pendant et après le processus de création ; réflexion sur les conséquences émotionnelles et esthétiques d'exprimer sa corporalité dans l'espace. Les bases théoriques et techniques posées dans la première et deuxième partie servent de point de départ à ce pôle.

Le mouvement analytique général de cette recherche va du « macro » au « micro » dans le domaine théorique et de l'interne à l'externe dans le champ de la réalisation artistique. Quant à l'approche méthodologique, il me semble qu'une méthodologie hybride,

où le féminisme, la recherche basée sur les arts et l'action performative entrent en jeu, est appropriée pour aborder les thèmes et les objectifs de cette recherche. Cette méthodologie transdisciplinaire et interdisciplinaire permettra de développer un ensemble de pratiques corporelles pour repenser, entre autres, le dessin et ses agencements dans l'apprentissage et la prise de conscience du corps. L'écriture change de ton tout au long de la recherche. Si les deux premiers chapitres sont de style strictement académique, les deux derniers, consacrés à la création artistique, adoptent le format d'un journal intime.

Les références artistiques choisies pour enrichir et soutenir la recherche sont majoritairement des femmes. Il ne s'agit pas d'une démarche arbitraire, mais d'une volonté de donner une visibilité aux femmes artistes éclipsées par le regard patriarcal qui domine la sphère de l'histoire de l'art. Je ne peux pas toutes les nommer, mais je voudrais parler des influences les plus remarquables : Gina Pane est une artiste dont l'héritage plastique a eu une influence colossale dans ma trajectoire artistique, tandis que Ana Mendieta est une grande source d'inspiration dans le domaine de la revendication politique, et enfin, mais pas des moindres, Rebecca Horn est une guide constante dans la compréhension et l'utilisation des médias graphiques.

PREMIÈRE PARTIE

LE CORPS ABANDONNÉ

Chapitre I

THÉORIE, ESTHÉTIQUE ET PRATIQUE DU CORPS

Introduction : l'histoire comme la fuite organisée du corps

L'histoire peut être définie comme la fuite organisée de notre corps. Plus concrètement, l'histoire de l'Occident, surtout depuis cinq siècles d'accélération colonialiste, capitaliste et technologique, peut être comprise comme une tentative constante de laisser notre corps derrière nous²¹. Notre histoire n'a pas de corps, même si elle finit toujours par y retomber. Si la vitesse de cette fuite s'est accrue avec la révolution industrielle et le développement capitaliste, nous disposons déjà de stratégies pour échapper à notre corporalité, telles que la tradition philosophique, l'activité littéraire ou l'iconographie chrétienne²². L'histoire de notre corps n'est donc pas neutre, pas plus que les réflexions et les débats à son sujet. Michel Bernard en parle dans l'introduction de son ouvrage *Le corps* :

Parler du corps oblige à éclairer plus au moins l'un au l'autre de ses deux visages, celui à la fois prométhéen et dynamique, et, par contre, celui tragique et pitoyable de sa temporalité, de sa fragilité, de son usure et sa précarité. Toute réflexion sur le corps est donc, qu'elle le veuille ou non, éthique et métaphysique : elle proclame une valeur, indique une conduite à suivre, et détermine la réalité de notre condition d'homme. ²³

Me positionner en tant que plasticienne travaillant avec le corps, c'est choisir, comme le dit Bernard, le côté de la pièce que je veux mettre en valeur avec cette recherche. C'est pour cette raison qu'il est indispensable de tracer, dans un premier temps, une généalogie du corps occidental qui m'aide à me situer dans le présent. Jusqu'à quand remonte l'histoire du corps en Occident ? Quel est son statut aujourd'hui ? Comment et pourquoi le corps a-t-il acquis une place prépondérante sur la scène artistique contemporaine ? Je vais essayer de répondre à ces questions et, une fois armée de mes repères théoriques et historiques, je pourrai employer l'art comme terrain critique et réflexif afin de repenser le corps dans la contemporanéité.

²¹ Santiago Alba Rico, *op. cit.*, p. 59.

²² *Idem.*

²³ Michel Bernard, *op. cit.*, p. 8.

1. Brève généalogie du corps occidental

Le corps en tant que sujet de l'art remonte à plus de 35 000 ans. Les magnifiques peintures rupestres du nord de l'Espagne et du sud de la France, trouvées dans les grottes d'Altamira, de Lascaux et de Chauvet, entre autres, en sont la preuve. Empreintes de mains, thérianthropes, rituels de chasse et pensée religieuse : comme l'explique le chercheur et archéologue Maxime Aubert lors de la dernière découverte de peinture rupestre en Indonésie en 2014, l'aspect le plus fascinant de l'art rupestre est qu'il « possède tous les composants clés liés à la cognition moderne »²⁴. Cela signifie que la manifestation du corps dans l'activité artistique n'a jamais été neutre. Notre corporalité, ainsi que sa représentation graphique et plastique, est traversée par des structures socioculturelles et politiques qui la façonnent en permanence.

Plus précisément, en Occident, le corps fait l'objet de débats depuis l'Antiquité grecque. Soumis depuis Platon à une réalité dichotomique en termes ontologiques, notre corps a été défini, souvent par la négative, au service de quelque chose de plus élevé : l'âme ou la psyché. Paradoxalement, quelque chose de similaire se produit avec le dessin. Gattinger affirme dans sa réflexion sur l'art élargi que le dessin est souvent considéré comme une pratique artistique mineure. Je m'enhardis à ajouter qu'elle est même conçue comme précaire et que, comme le corps, elle est subordonnée à quelque chose de plus grand, « comme une esquisse préparatoire, un plan, une ébauche ou un croquis au service d'une œuvre à part entière »²⁵.

En revenant au corps, l'assujettissement de notre corporalité à une vision réductionniste demeure dans l'imaginaire culturel occidental jusqu'à nos jours, bien qu'elle soit modifiée en fonction des apports philosophiques et scientifiques de l'époque. Cela m'amène à tracer une généalogie du corps qui commence avec l'idéalisme platonicien et la conception du *corps-prison*, suivie des siècles plus tard par le dualisme cartésien avec le *corps-substance*, puis Merleau-Ponty et sa théorie du *corps phénoménologique*, jusqu'à aujourd'hui avec Michela Marzano qui réfléchit sur le *corps-fardeau*.

²⁴ Ashley Strickland, « Mitad animales y mitad humanos: Las figuras de la pintura rupestre más antigua que se ha descubierto », *CNN*, 2019. Mise en ligne en décembre 2019 [consultation le 2 janvier 2022]. Disponible sur : <<https://cnn.espanol.cnn.com/2019/12/11/mitad-animales-y-mitad-humanos-las-figuras-del-arte-rupestre-mas-antiguo-que-se-ha-descubierto/>>. Text original : « [el arte rupestre] cuenta con todos los componentes clave relacionados a la cognición moderna ». Traduction faite par moi-même.

²⁵ Katrin Gattinger, *op. cit.*

1.1. L'IDÉALISME PLATONICIEN ET LE CORPS-PRISON

Le premier à fuir le corps était Platon. La théorie ontologique platonicienne sépare l'être humain en corps et âme, le premier étant la prison du second. Le corps-prison, avec ses besoins terrestres — émotions, peurs, désirs, les fantômes, que Platon nomme « sornettes mortelles »²⁶ —, empêche l'Âme de s'unir avec l'Idée. L'Âme doit, donc, se séparer du corps pour qu'elle puisse se purifier et revenir contempler les idées sur le plan intelligible. Bien que cette conception du corps platonicien soit souvent comprise par la négative, c'est-à-dire, comme une vision péjorative du corps, il existe des opinions théoriques, comme celle de la psychanalyste Claire Synodinou, qui soutient que

[...] la dualité platonicienne n'est pas précisément la théorie de deux substances opposées, âme-corps, bon-mal, et rejet de la substance du mal. C'est le refus du dialogue entre l'âme et le corps, car l'union âme-corps est une mutilation de l'essence de l'âme dans sa perfection.²⁷

Cependant, la dualité de l'âme et du corps va au-delà d'un malentendu communicatif, puisqu'il s'agit de deux substances différentes et distinctes « capables en tant que telles d'exister séparément l'une de l'autre, elles sont également opposées, pour ne pas dire antagonistes »²⁸. Platon écrit sur leur antagonisme dans le *Phédon*, lorsque le personnage de Socrate parle de la définition de la mort :

Se peut-il qu'elle soit autre chose que la séparation de l'âme d'avec le corps ? C'est bien cela être mort : le corps séparé d'avec l'âme en vient à n'être que lui-même en lui-même, tandis que l'âme séparée d'avec le corps est elle-même en elle-même. Se peut-il que la mort soit autre chose que cela ?²⁹

L'âme et le corps sont, alors, des idées antithétiques. L'âme est éternelle et divine, et ne peut atteindre la vérité qu'en se libérant du corps : ce dernier, à son tour, est matérialité et corruption. Le corps est ainsi identifié à des attributs négatifs comme un tombeau ou une prison de l'âme³⁰. Le but de Platon, et de la philosophie qui suivra est celui de la purification.

²⁶ Platon, *Œuvres Complètes*, traduction et notes par Léon Robin, Paris, Gallimard, 1950, 79 b.

²⁷ Claire Synodinou, « Le corps, chair de l'âme ? », *Recherches en Psychanalyse*, n° 9, 2010.

²⁸ Michela Marzano, *op. cit.*, p. 13.

²⁹ Platon, *Phédon*, traduction par Monique Dixaut, Paris, GF, 1991, 64 c.

³⁰ María Belén García Zalazar, « Role of the body in Plato, a Foucaultian perspective », *Acheronta*, n° 4, avril 2019.

Comme l'explique Marzano, pour le philosophe grec, « la vie n'est pleinement humaine que si elle se détache de son enracinement sensible. [...] Le corps n'est pas un lieu de rencontre est d'interpénétration de différentes catégories ontologiques, mais le siège de la corruption et de l'immanence »³¹. Le corps et ses influences sont, donc, tous deux négatifs.

1.1.1. 4543E9 comme critique nietzschéenne de Platon

L'idéalisme rationaliste de Platon sera sévèrement critiqué par Nietzsche et son vitalisme irrationaliste. Toute la philosophie de Nietzsche peut être comprise comme une critique de la culture occidentale, dont les origines se trouvent dans l'idéalisme platonicien, repris et poursuivi par le christianisme. Il n'est donc pas étonnant que Nietzsche dirige ses fléchettes contre la philosophie platonicienne, coupable, selon lui, de la décadence généralisée qui caractérise la culture occidentale³². Reprenant la pensée du philosophe allemand, qui veut « récupérer le corps pour la philosophie, en lui rendant sa condition de “centre de gravité” de l'homme »³³, j'ai participé en 2019 au *International Performance Art Festival* de Prague avec une œuvre intitulée 4543E9. Cette pièce était un rejet de l'hypertrophie de la raison, du mépris et de l'ignorance du corps propres à la tradition judéo-chrétienne³⁴, dont le résultat est la dénaturalisation du corps. Cette action est importante, car elle marque le début de ma pratique artistique incarnée et performative, qui a ses racines conceptuelles dans la critique nietzschéenne de la métaphysique de Platon.

Dans cette performance de 40 minutes, j'ai creusé un trou à l'aide d'une pelle et j'ai enfoui ma tête dans le sol. Je voulais, en quelque sorte, faire un discours platoniquement inversé, revendiquant une libération du corps de l'âme et embrassant la matérialité, la versatilité et la mortalité de mon être. Inverser le « corps-prison » en « corps-prisonnier ». Pour ce faire, j'ai enterré sous terre le symbole de l'esprit humain et de l'intellect par excellence, la tête³⁵. Je voulais me débarrasser de cet organe humain qu'est le cerveau, pour revenir au corps. J'ai également lancé un appel à la sensibilisation à l'urgence climatique, en désignant Platon comme l'un des responsables de l'éloignement anthropologique de l'être

³¹ Michela Marzano, *op. cit.*, p. 12.

³² Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale*, traduction par Eric Blondel, Paris, Flammarion, 1997.

³³ Pedro A. Viñuela Villa, « Cuerpo, conciencia y voluntad en Nietzsche », *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, n° 5, mai-août 2016, p. 165. Texte original : « recuperar el cuerpo para la filosofía, devolviéndole su condición de “centro de gravedad” del hombre ». Traduction faite par moi-même.

³⁴ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduction et édition par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Ldp, 1972.

³⁵ Patrick Smith Churchland, *Neurophilosophy: Toward a unified science of the mind-brain*, Cambridge, MIT Press, 1990, 5e éd., p. 546.

humain de la terre. L'exploitation effrénée des ressources environnementales dont le pouvoir répressif passe inaperçu, ainsi que la vision du corps humain comme une entité indépendante de l'environnement naturel, étaient, à mon avis, dues à une amnésie générationnelle de notre côté le plus *mammifère*³⁶ et à l'élévation de l'être humain au-dessus du monde sensible et matériel. L'action a été accompagnée d'un discours improvisé qui montrait la volonté activiste de l'action. En voici un extrait :

Qui viendra quand je serai enterrée ? Je veux être la terre. Je veux être racine, humidité et sang. Je veux renaître. Je lui dis, je veux renaître. Je lui dis, je veux être la terre. Platon dit que le corps est la prison de l'âme, mais je ne le crois pas. Je lui dis, je veux être la terre, je veux renaître. Je veux être mouillée, dure et pluvieuse. Je veux être la terre, je lui dis, je veux être la terre. Je le lui dis. Platon dit que l'âme a une nature tripartite, mais je ne le crois pas. Platon dit que le corps est corrompu, qu'il est jetable. Mais je ne le crois pas. Platon dit que les femmes n'ont pas d'âme. Parce que nous sommes concaves. Platon dit que nous sommes concaves. Nous sommes concaves. Les âmes n'ont pas de corps concaves. Mais je ne crois pas à ça. Je veux retourner dans le corps. Je lui dis, je suis concave et je veux retourner dans mon corps. Je veux être terrestre. Je veux naître à nouveau. Je lui dis. Je veux renaître. Je veux retourner dans mon corps.³⁷

Comme je l'ai dit, ce travail marque le début de ma production performative et de mon intérêt pour le corps en tant que champ de savoir incarné. Il est intéressant que Platon, l'un des premiers penseurs à avoir écrit sur le corps, ait été la motivation de ma première critique et revendication performative du corps. Cependant, ce travail contient quelques incohérences : à l'opposé du dualisme platonicien, j'en propose un de nouveau dans lequel le corps doit se libérer de l'âme pour être complet. En suivant la pensée de Nietzsche, pour qui l'esprit est un simple instrument au service du corps³⁸, j'ai établi une hiérarchie

³⁶ Santiago Alba Rico, *op. cit.*, p. 59.

³⁷ Montserrat Aranega, *4543E9*, Cross Attic & Holešovická Šachta Gallery, 2019, 1 DVD. Texte original : « Who will come when I am buried? I want to be land. I want to be root, moisture and blood. I want to be born again. I tell him, I want to be born again. I tell him, I want to be land. Plato says that the body is the jail of the soul, but I do not believe it. I tell him, I want to be land, I want to be born again. I want to be wet, hard and rainy. I want to be land, I tell him, I want to be land. I tell him. Plato says that the soul has a tripartite nature, but I do not believe it. Plato says that the body is corrupted, that it is disposable. But I do not believe it. Plato says that women have no soul. Because we are concave. Platon says that we are concave. We are concave. Souls do not have concave bodies. But I don't believe that. I want to go back to the body. I say to him, I am concave and I want to return to my body. I want to be land. I want to be born again. I tell him. I want to be born again. I want to return to my body. » Traduction faite par moi-même.

³⁸ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op. cit.*

métaphysique inverse de celle que je critiquais : en privilégiant le corps, j'enterre l'âme. En conséquence, je reproduis sur l'âme la violence que la philosophie de Platon fait au corps. En tant que revendication écologique et féministe, 4543E9 peut générer un espace de discussion, mais le résultat est une critique qui ne va pas au-delà de l'objet critiqué. Je voulais remettre en question un récit philosophique, mais je ne me suis pas inscrite dans une généalogie qui donnerait une profondeur historique à mon discours. Cela rend ma réflexion sur le corps banale et vide. Je m'en suis rendu compte précisément grâce aux conseils que j'ai reçus de l'enseignante Maria Stavrinaki, qui m'a fait remarquer l'importance de donner à mon discours artistique une ampleur historique et théorique. Ceci nous amène à la deuxième section de ce bloc théorique.

1.2. LE CORPS DÉINCARNÉ

La contribution ontologique de Platon a fondé et installé une vision dichotomique du corps et de l'esprit qui restera ancrée dans l'identité occidentale, laquelle est façonnée par deux autres facteurs : la logique socratique et le christianisme. Cela imposera, à son tour, une logique d'opposition entre matérialité et pensée, transcendance et immanence, subjectivité et corporalité. L'art ne reste pas isolé de ces réflexions métaphysiques, mais sera exploité comme support visuel de la croyance chrétienne, dont la vision dualiste corps-psyché est héritée de la philosophie platonicienne. Comme l'indique le docteur en physiologie et psychanalyse Lefteris Petropoulos :

Le corps a toujours été le lieu et l'enjeu de l'expérience religieuse. [...] Le dualisme corps-psyché est une constante dans l'évolution de la civilisation occidentale et la mésestime du corps comme « tombeau de l'âme » tire ses origines de l'Antiquité grecque. Cette tradition récupérée par le christianisme se prolonge dans les dogmes et dans la constitution d'un nouveau type d'individu. ³⁹

En fait, le contenu et l'esthétique de la production iconographique de l'imaginaire chrétien ont été dictés par une double articulation du corps : d'une part, la conception dichotomique du corps-chair élaborée par saint Paul, qui remplacera celle du corps-esprit, et d'autre part, celle de la croyance en l'incarnation⁴⁰. Petropoulos poursuit, dans sa réflexion sur le déplacement du soma-psyché en chair-corps, en soulignant que :

³⁹ Lefteris Petropoulos, *Esthétique et clinique du corps. Du body art aux tentatives de subjectivation*, Paris, MJW Édition, 2017, p. 60. Guillemets conservés du texte original.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 62.

Le pas décisif dans l'économie des corps est fait par saint Paul dans sa tentative de tracer la différence entre le corps et la chair, le *sôma* et le *sarx*. [...] Le mot corps n'existant pas en hébreu, l'utilisation du grec convient à Paul pour transposer la dualité soma-psyché en chair-corps. Le corps vivant, le corps des besoins et des plaisirs, devient le *sarx*, la chair périssable et oralement condamnable dans le discours paulinien, tandis que le corps organique, celui du Christ, se métaphore en *corps mystique* de la communauté de l'Église.

41

Cette redéfinition et nouvelle compréhension du corps sont le fruit de la pratique religieuse de Paul et de sa profonde influence par l'expérience christique. L'apôtre écrit à ce sujet avec les termes suivants :

Les aliments sont pour le ventre, et le ventre pour les aliments, et Dieu détruira ceux-ci et celui-là. Mais le corps n'est pas pour la débauche, il est pour le Seigneur, et le Seigneur est pour le corps. [...] Ne savez-vous pas que vos corps sont les membres du Christ ? [...] Glorifiez donc Dieu par votre corps. ⁴²

L'homme devient alors un être désincarné, doté d'un nouveau corps mystique et éthéré : les fonctions vitales se font dans la chair, les tentations se trouvent dans la chair, tout comme la luxure a un corps fait de chair. La chair, visible et mortelle, doit être sacrifiée afin d'obtenir cet autre corps dont parle Paul, invisible et éternel, et qui appartient à Dieu. Rejeter l'existence charnelle, c'est aussi rejeter les valeurs dionysiaques de l'antiquité classique. Ce que nous trouvons dans le corps paulinien est une domination de l'apollinien, qui contribue à une dénaturalisation de l'être humain déjà initiée par Platon.

Et tout comme les croyants n'ont pas de chair, les images chrétiennes non plus. Voici comment Petropoulos l'explique : « En effet, il y a une filiation élective étrange entre la constitution de ce nouveau corps mystique et invisible, produit par le "meurtre" du corps charnel, et le nouveau besoin des images désincarnées du Christ, de la Vierge et des saints. ⁴³ » C'est pourquoi l'imaginaire chrétien tente de représenter des événements plutôt que des personnalités bibliques. Ceci est lié à l'interdiction chrétienne du culte des idoles, que je comprends, d'accord avec Lefteris, comme une interdiction de l'idolâtrie des corps sacrés et invisibles matérialisés dans le visible⁴⁴. La production iconographique est donc déployée

⁴¹ *Idem*.

⁴² *La Bible*. Version Louis Segond, Genève, Société Biblique de Genève, 1910, 1 Co 6,12-20.

⁴³ Lefteris Petropoulos, *op cit.*, p. 63.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 63.

comme un dispositif d'endoctrinement pour tuer le corps érotique et sensible et supprimer les désirs de la chair. L'émancipation du corps de ce type de représentation commencera avec la Renaissance et la désacralisation de l'art, ainsi que la transgression de toute une série de normes qui, comme l'explique Daniel Arasse, ont ouvert la voie à une version moderne de l'art⁴⁵. Cela m'amène au premier philosophe moderne, René Descartes, qui a encouragé le développement d'une nouvelle science fondée sur la raison et a formulé la première version moderne du célèbre dualisme corps-esprit.

1.3. LE DUALISME CARTÉSIEN ET LE CORPS-SUBSTANCE

Des siècles plus tard, lors du développement de la science moderne, les contributions philosophiques de Descartes contribueront à la continuation de la vision dichotomique du corps et de l'esprit. L'influence de l'intellectualisme platonicien se reflète clairement dans la théorie ontologique formulée par le philosophe français : l'âme — substance pensante ou *res cogitans* — et la matière — substance physique ou *res extensa* — ⁴⁶. Cette représentation de l'être humain enracine l'accent matériel sur le corps et consolide les différentes théories développées sur l'homme, en séparant l'étude du mental, de l'émotionnel, de la pensée et du social, de la corporalité.

Ce qui est intéressant dans le dualisme ontologique cartésien, c'est la tentative du philosophe d'unir le corps et l'âme, même s'il s'agit de deux substances différentes. Il s'est donc intéressé à l'explication de l'interaction entre l'âme et le corps, proposant comme solution, sur la base de ses études physiologiques antérieures, la glande pinéale. Comme il l'explique lui-même dans son ouvrage *Les Passions de l'âme* (1649), cet organe serait le lien par lequel l'âme est attachée au corps.⁴⁷ Cependant, cette proposition soulève plus de questions qu'elle n'apporte de réponses, car, comme le demande justement Marzano, « si la glande est corporelle, comment l'âme immatérielle peut-elle agir sur elle ? » ⁴⁸.

La pensée de Descartes, qui a également promu le développement d'une science basée sur la raison, aura une influence importante sur la pensée occidentale au XVII^e et XVIII^e siècle. Il faudra attendre le XX^e siècle pour voir arriver la révolution

⁴⁵ Daniel Arasse, « La chair, la grâce, le sublime » in *Histoire du corps I. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 2005, p. 416.

⁴⁶ René Descartes, *Discours de la méthode*, Paris, LGF, 2000.

⁴⁷ René Descartes, *Les Passions de l'âme*, Paris, Vrin, 1994, p. 88.

⁴⁸ Michela Marzano, *op. cit.*, p. 21.

phénoménologique, c'est-à-dire la rupture avec le dualisme cartésien et le positionnement du corps comme centre de toute expérience humaine.

1.4. LA RÉVOLUTION PHÉNOMÉNOLOGIQUE

Les développements du caractère phénoménologique du corps, représentés par les travaux du philosophe français Maurice Merleau-Ponty, ont rompu avec les dichotomies établies héritées du dualisme cartésien, en considérant le corps dans son caractère constitutif de l'existence et de l'expérience du monde : c'est le corps qui nous permet de percevoir la réalité et d'accéder au monde à travers les sensations produites par les sens de notre constitution corporelle⁴⁹. C'est la raison pour laquelle il n'est pas possible de séparer le corps de l'existence humaine et de ce que nous expérimentons du monde, parce que notre corporalité constitue le véhicule primordial de l'interaction humaine avec les autres.

Les contributions de Merleau-Ponty ouvrent la voie à une migration vers le *corps-sujet*, c'est-à-dire le corps comme objet intentionnel. Marzano décrit ce nouveau corps de la manière suivante : « Le corps n'est plus un objet caractérisé par son étendue : il témoigne d'une visée et manifeste une intériorité parce qu'il fait paraître un monde »⁵⁰. Dans cette nouvelle possibilité de parler du corps comme d'un espace expressif, l'âme perd son importance. La pensée merleau-pontienne laisse de côté l'âme, qui existe « par l'intermédiaire du corps »⁵¹, et aborde l'être-au-monde à partir d'une relation de complicité. La dualité corps-âme est déconstruite sous une nouvelle signification, celle du *corps vécu*. En d'autres termes, le « corps vivant qui sent, perçoit et précède tout savoir »⁵². De plus, Merleau-Ponty rapproche le corps et l'âme sous la tutelle d'une *conscience incarnée* qui constitue, au contact du monde, le centre de la production du sens et de la connaissance humaine⁵³.

Grâce à cette nouvelle perspective philosophique, l'être humain retrouve son corps dans sa dimension charnelle et sensible. Non seulement cela, mais le monde acquiert aussi une chair dans laquelle tous les corps sont inscrits par la perception. Sur ce point, Merleau-

⁴⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 161.

⁵⁰ Michela Marzano, *op. cit.*, p. 48.

⁵¹ *Idem.*

⁵² Lefteris Petropoulos, *op. cit.*, p. 45.

⁵³ Maurice Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, Paris, PUF, 2013, p. 218.

Ponty s'interroge : « où mettre la limite entre la chair et le monde puisque le monde est chair ? »⁵⁴. Je trouve la réponse dans la réflexion suivante de Petropoulos :

Le corps configure le monde en même temps qu'il est configuré par lui justement parce qu'ils participent de la même essence. L'opération de cause à effet s'évanouit en même temps que le dualisme sujet-objet se dilue. Le monde phénoménologique est l'« être-là » du corps. La présence corporelle, prise dans le réseau perceptif qui le garde toujours en connexion avec le monde, est ce qui qualifie son existence.⁵⁵

L'incarnation de l'être humain a alors lieu en même temps que l'incarnation du monde. Il s'agit d'un processus d'incarnation à grande échelle : le savoir s'incarne, de même que notre vécu et notre perception. En conséquence, l'être-au-monde devient une expérience en soi, inhérente à notre condition humaine.

Il est intéressant de constater que pendant que Merleau-Ponty entreprend ce tournant ontologique de la philosophie en proposant des alternatives au dualisme cartésien, sur un autre continent, l'art entre dans un processus d'incarnation considéré comme la préhistoire de la performance⁵⁶. Je parle du groupe Gutai au Japon, dont le nom peut être défini avec les binômes concret/matérialisation, corporalité/incarnation. Héritier direct de Mavo, un mouvement artistique d'avant-garde japonaise très proche des idéologies du dadaïsme, le groupe Gutai est né de la terrible expérience de la Seconde Guerre mondiale. Il a ainsi participé au réalisme social qui a émergé dans l'immédiate après-guerre, étant le premier mouvement artistique contemporain japonais à avoir une projection internationale.

Alors que la proposition merleau-pontienne récupère le corps pour la philosophie, Gutai le récupère dans l'art. Dans un moment historique d'après-guerre, le paysage et la géographie urbaine connus des artistes ont été complètement détruits et le corps est le seul refuge vers lequel se tourner. Si la vision phénoménologique du corps est consacrée à l'étude de la corporalité en tant que centre de savoir et d'expérience incarné, les artistes du Gutai se réapproprièrent le corps en tant que dispositif d'union entre l'art, le public et la vie. Bien que Gutai soit critiqué comme un « mouvement d'avant-garde bourgeois »⁵⁷ pour son manque d'engagement politique et le confort économique dont ils bénéficiaient grâce à leur leader

⁵⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964 p. 147.

⁵⁵ Lefteris Petropoulos, *op cit.*, p. 46.

⁵⁶ Cristina Rodríguez-Samaniego, « Grup Gutai », *Conceptes de l'Art Contemporani*, Université de Barcelone, décembre 2016.

⁵⁷ Michael Lucken, « Gutai en tension : pour une histoire systématique des arts au stade de la mondialisation », *Perspective* [en ligne], n°1, 2020 p. 296. Mise en ligne en décembre 2020 [consultation le 25 janvier 2022]. Disponible sur : <<http://journals.openedition.org/perspective/19272>>

Yoshihara Jiro, les intégrants du groupe ont posé les bases conceptuelles et méthodologiques qui allaient nous conduire à l'art performance proprement dit. Gutai est donc le préfigurateur direct de l'art de l'action⁵⁸.

Exploration des limites du corps, déplacement de l'artiste dans la production du sens de l'œuvre au profit du spectateur, le processus comme définissant l'œuvre elle-même : c'est la façon de faire de Gutai, qui va mettre de plus en plus de pertinence sur l'action et l'objet finira par tomber de la balance de la création. C'est l'une des différences avec l'art action sur la scène occidentale des années 60 et 70, qui dépendait encore de l'objet. La pratique artistique de l'une des plus célèbres artistes de performance des années 1960 et 1970, la Serbe Marina Abramović, dont le travail s'appuie sur l'objet pour activer l'action⁵⁹, en est un exemple. Un autre cas représentatif est l'action *Escalade non-anesthésiée* (1971) de la performeuse française Gina Pane. Dans cette action, le public n'est pas responsable de l'initiation de l'œuvre, mais la performance est activée par le corps de l'artiste en contact avec l'escalier. Je reviendrai plus tard sur Gina Pane pour évoquer les premières tentatives de dessin avec et sur le corps.

L'un des artistes Gutai qui m'a le plus marqué est Kazuo Shiraga et son action *Défi à la boue* (*Doro ni idomu*), réalisée en octobre 1955 pendant la première exposition du groupe. Cette action m'a aidé à comprendre deux constantes du Gutai, le corps et l'action : la première est la lutte avec la matière et sa réciprocité —Shiraga frappe la boue jusqu'à l'épuisement et la boue absorbe sa force —, suivie par l'absence de l'objet, et la troisième est la centralité du corps dans l'activation du temps, de l'espace et de l'action performatifs. Le matériau est consubstantiel à l'artiste, c'est-à-dire inséparable de la nature corporelle de Shiraga. Il n'y a pas de frontière physique entre les deux, de la même manière que Merleau-Ponty inscrit notre corps dans la chair du monde. De plus, en termes culturels, la boue a un symbolisme associé au mythe chrétien : comme l'explique Rodríguez-Samaniego, Kazuo se bat en quelque sorte contre les origines de la civilisation occidentale⁶⁰, un combat qu'il finit par perdre. Dans un sens un peu général, l'on peut dire que la libération du corps passe, une fois encore, comme Nietzsche l'avait déjà annoncé, par une lutte contre l'imaginaire chrétien qui avait privé le corps de sa chair.

⁵⁸ Cristina Rodríguez-Samaniego, *op. cit.*

⁵⁹ L'œuvre qui en témoigne le plus est son célèbre *Rythme 0* —1974—, dans lequel le spectateur activait l'action performative au moyen des objets que l'artiste avait placés sur la table. Tant le recours à la violence que l'objet vont progressivement disparaître de la scène performative occidentale à partir des années 1980 avec l'apparition de nouveaux médias. Voir à ce sujet, Lefteris Petropoulos « Corps, médium, acte », *Esthétique et clinique du corps. Du body art aux tentatives de subjectivation*, p. 161 et suiv.

⁶⁰ Cristina Rodríguez-Samaniego, *op. cit.*

Si je mets en dialogue la révolution phénoménologique du corps et l'œuvre de Gutai, c'est pour montrer que l'irruption du corps dans l'imaginaire philosophique, artistique et social ne s'est pas produite de manière localisée, mais comme une démarche globale et contestataire qui a montré le malaise d'une société d'après-guerre en plein progrès capitaliste et technologique.

De l'horreur de la guerre et de l'impossibilité de créer dans son sillage écrit Angélica Liddell : « Après les ignominies du XX^e siècle, après la désolation morale, après le siècle des camps d'extermination de masse, il y a une atrophie du langage. ⁶¹ » Avant Liddell, Adorno écrivait déjà qu'après le génocide nazi, il n'était plus possible de continuer à écrire des poèmes⁶². Face à l'impossibilité de continuer à créer après la Seconde Guerre mondiale, l'art s'incarne et prend pour matériau le propre corps de l'artiste. Comme nous l'avons déjà dit, le corps est le dernier refuge vers lequel on peut se tourner lorsqu'il n'y a plus rien d'autre. Produire l'œuvre avec le corps, c'est placer l'être humain au centre de la création, montrer sa fragilité et sa souffrance. Il n'est plus possible d'écrire ou de peindre l'horreur, cela ne suffit pas : il faut la sentir, la montrer, avec le corps même qui la subit. Dans les réalisations performatives, l'artiste ne peut se séparer de son matériau. Il produit son œuvre dans un matériau et avec un matériau extrêmement singulier, voire rare : son propre corps. Helmuth Plessner le décrit également comme « le matériau de sa propre existence » ⁶³.

Dans le même ordre d'idées, Erika Fischer-Lichte parle du « corps phénoménique de l'artiste » ⁶⁴ comme étant celui qui donne à l'action performative sa profonde signification anthropologique. Dans le processus d'incarnation de l'artiste, son être-au-monde physique — pour reprendre le terme de Merleau-Ponty — acquiert un corps qui est à la fois objet et sujet. Lorsque je fais mes performances, je peux manipuler et instrumentaliser mon corps, exploiter ses prestations physiques, parce qu'il est mon matériau ; en même temps, il est

⁶¹ Angélica Liddell, *El sacrificio como acto poético*, Madrid, Continta Me Tienes, 2015, p. 15. Texte original : « Después de las ignominias del siglo XX, después de la desolación moral, después del siglo de los campos de exterminio masivo se produce una atrofia del lenguaje. » Traduction faite par moi-même.

⁶² Theodor W. Adorno, *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*, Berlin, Suhrkamp, 1976.

⁶³ Helmuth Plessner, « Zur Anthropologie des Schauspielers », dans Elisabeth Störer (ed.), *Gesammelte Schriften*, Günter Dux, Udo Marquard, Francfort, 1982, p. 407.

⁶⁴ Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada, 2011, p. 158.

l'origine de mes sensations, le support de mes expériences, doté de conscience et de volonté.
Je suis un corps-sujet composé de quatre verbes : faire, avoir, *ser* et *estar*⁶⁵.

⁶⁵ J'ai choisi les verbes espagnols *ser* et *estar* à la place du vert être parce qu'ils ont des usages et significations différents. Le premier est utilisé pour attribuer une qualité ou une condition intrinsèque, naturelle ou permanente au sujet de la phrase, tandis que le second est utilisé pour attribuer une qualité ou une caractéristique non permanente ou le résultat d'une action ou d'un processus. Définitions extraites du *Diccionario de la Real Academia Española*, 2019 [consultation le 18 janvier 2022], disponible sur : <<https://www.rae.es/>>.



Figure 1. Kazuo Shiraga, *Challenging Mud (Doro ni idomu)*, 1955 (2ème réalisation)
©Shiraga Fujiko et les anciens membres de l'Association artistique Gutai

1.4.1. Les quatre verbes

Choisis après un examen introspectif, l'incarnation de l'artiste est donnée par ces quatre verbes primordiaux, faire, avoir, *ser* et *estar*. En effet, l'on peut dire que la constitution du caractère phénoménologique et incarnée du corps provient de son passage par le verbe. Prenons l'exemple de la performance que j'ai réalisée en 2021, intitulée *Autocontemplation d'Eros pour soi-même*. Dans cette performance de 10 minutes, j'ai pris une bouteille de vin et l'ai vidée sur mon pubis. Le liquide est tombé dans un récipient, dans lequel j'ai ensuite mis ma tête. J'ai pris après une aiguille et l'ai plantée dans mon avant-bras gauche, puis dans mon avant-bras droit. Puis je me suis levé, j'ai bu un verre de lait d'un trait et j'ai coupé une banane. Pour finir, j'ai rampé devant un miroir et l'ai brisé avec ma tête et mes mains. En résumé : j'étais — ser — mon corps ; j'avais une bouteille de vin, un couteau ou une aiguille ; j'étais — estar — devant le public ; je me faisais du mal. *Yo era* mon corps parce qu'il est essentiel et inhérent à moi. *Yo estaba* devant le public parce que j'étais là, dans cet espace, à ce moment précis. Parce que je suis un corps, je suis située dans un espace.

L'action, comme l'explique Santiago Alba Rico, a plus à voir avec le *faire*⁶⁶. Il ajoute que « l'Église catholique [...] disait que les chrétiens peuvent pécher de quatre façons : par la pensée, la parole, l'action et l'omission. Nous pouvons dire que, en termes de salut, pécher est davantage une "action" que ne pas pécher »⁶⁷. Ainsi, redevenir chair est la condition pour acquérir un corps étendu et concret avec lequel je peux accomplir une action : *ramper* c'est faire un mouvement, *planter* c'est me faire mal, couper c'est *hacer trizas*⁶⁸ un fruit.

Que suis-je ? Où suis-je ? Qu'est-ce que j'ai ? Qu'est-ce que je fais ? En dehors du corps, il n'est pas facile de répondre à ces questions. Bien que, comme je l'analyserai plus loin, la relation de ces quatre verbes se soit altérée, diluant leurs racines sensibles, ils sont indispensables pour nous situer dans le monde, avec nous-mêmes et avec les autres.

Que suis-je ? Un corps

Où suis-je ? Sur scène

Qu'est-ce que j'ai ? Un couteau

Qu'est-ce que je fais ? Briser mon reflet

⁶⁶ Santiago Alba Rico, *op. cit.*, p. 229.

⁶⁷ *Idem*. Texte original : « La Iglesia católica [...] decía que los cristianos pueden pecar de cuatro maneras: de pensamiento, de palabra, de obra y omisión. Podemos decir que, en términos de salvación, pecar es mas "acción" que no pecar ». Traduction faite par moi-même.

⁶⁸ Déchirer. J'ai utilisé l'expression espagnole afin de poursuivre l'utilisation du verbe *faire* (*hacer*) comme dans les phrases précédentes.

1.5. LE CORPS-FARDEAU

Positionné en tant que porte-drapeau de la révolution sexuelle, de l'avant-garde théâtrale, comme moyen privilégié de retour à la nature, entre d'autres, il semble que le corps dans le monde occidental contemporain soit accepté dans sa réalité matérielle. Le corps est le protagoniste d'un véritable culte de l'image, mais d'autre part, il est au service de nouvelles constructions culturelles et sociales. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, et comme l'observe Michel Bernard :

[...] la société capitaliste a su habilement déjouer la manoeuvre et, comme toujours, la récupérer à son profit en transformant la menace qu'elle contenait en un jeu divertissant, ostentatoire et pervers, propre à exciter la lubricité, bref en un nouvel objet de consommation.⁶⁹

Le corps est donc, d'une part, exploité pour son potentiel libidinal, et d'autre part réprimé par les tabous sociaux. D'une part, exploité en tant qu'outil de production, d'autre part, un instrument à contrôler et à maîtriser. Notre corps se situe quelque part entre un objet de consommation et un lourd fardeau dont nous essayons constamment de nous défaire. C'est pour cette raison qu'il semble que le dualisme n'ait jamais été complètement dépassé, mais qu'il ait été actualisé : comme si la tendance à vouloir fuir notre corporalité était une « volonté » qui a pris la place de l'âme⁷⁰.

Cette fuite et cette instrumentalisation du corps s'accompagnent d'une objectivation et d'une distanciation de la nature. L'un ne peut pas se faire sans l'autre parce que, comme nous l'avons vu précédemment, notre corps est connecté au monde dans un réseau perceptif, formant la même essence. Notre existence façonne le monde, et vice versa. Par conséquent, le système capitaliste nous sépare de notre chair et de la chair du monde. Alba Rico aborde le sujet manière très perspicace lorsqu'il affirme que

[...] la société [...] a transformé toutes les marchandises en objets de consommation — également ceux destinés à être utilisés ou à être regardés —. C'est la première société de l'histoire qui n'a pas de tabous alimentaires : elle dévore aussi des montagnes, des machines

⁶⁹ Michel Bernard, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁰ Michela Marzano, *op. dit.*, p.19.

à laver et des musées. Sa victoire sur la faim [...] fait [...] seulement du marché le cadre d'une famine insatiable sur le plan social et écologique [...].⁷¹

L'écrivaine et activiste féministe Vandana Shiva va plus loin dans cette réflexion et donne un genre au modèle économique dont parle Santiago, le décrivant comme un modèle masculin de progrès qui a favorisé la croissance de l'argent et du capital sur la base de la destruction d'autres types de richesses, telles que celles produites par la nature et les femmes⁷². Notre monde est donc un monde sans nature et sans corps. Les femmes ménopausées, les femmes qui ont leurs règles, les corps avec des prothèses, les mères, les corps racialisés, les personnes en surpoids, les sans-abris, ont plus de corps que la société ne peut en supporter.

Ces corps, dont la chair changeante est une menace constante, sont invisibilisés dans les médias de masse, qui ne montrent qu'une image idéale immuable, représentée par la jeunesse. Celle-ci incarne par excellence la beauté, la désirabilité et l'attractivité. Ainsi, la société de consommation nie la temporalité et la versatilité du corps et marchandise la jeunesse, la positionnant comme un objet de désir constant, laquelle est impossible à entretenir à long terme de manière naturelle. Produits cosmétiques, régimes alimentaires, chirurgie esthétique, sport : toute une série d'activités et de produits est promue pour tenter de clouer le corps au temps, comme s'il s'agissait d'une machine sans date d'expiration. Alba Rico poursuit sa réflexion en s'interrogeant sur la place du corps aujourd'hui :

Aujourd'hui, nous n'avons plus besoin du corps pour quoi que ce soit, pas même pour le désir et à peine plus pour le travail. Le corps est un dinosaure ou un silex. Ou en avons-nous encore besoin ? Je crains que nous en ayons encore besoin pour prendre soin les uns des autres dans une société de négligence ou d'insouciance, comme l'appelle Bernard Stiegler. Et nous en avons encore besoin - le corps - pour naître et mourir dans une société

⁷¹ Santiago Alba Rico, *op. cit.*, p. 59-60. Texte original : « La sociedad [...] ha convertido en objeto de consumo todas las mercancías —también las destinadas al uso o a la mirada—. Es la primera sociedad de la historia que no tiene tabas alimenticios: se come también las montañas, las lavadoras y los museos. Su victoria sobre el hambre [...] solo convierte el mercado en el marco de una insaciable hambruna en términos sociales y ecológicos [...] ». Traduction faite par moi-même.

⁷² Vandana Shiva, *Earth Democracy: Justice, Sustainability, and Peace*, California, North Atlantic Books, 2015.

qui s'est promis l'immortalité, mais qui dépend encore du ventre des femmes pour répéter la vie.⁷³

En particulier, le corps féminin est exploité, commercialisé et géré par une logique patriarcale qui place sa valeur dans sa fertilité⁷⁴. En conséquence, notre imaginaire collectif est composé de femmes jeunes, en bonne santé, minces, séduisantes et à la peau blanche. C'est le corps du « contrôle », le corps-machine : « exhiber un corps bien maîtrisé semble la preuve la plus évidente de la capacité d'un individu à assurer un contrôle sur sa propre vie »⁷⁵. Les femmes ménopausées ont un corps qu'elles ne contrôlent pas. Par conséquent, elles n'apparaissent à la télévision que comme des corps obsolètes et inutiles, qui ne servent qu'à faire la publicité de produits contre la perte d'urine et de colle pour dentiers⁷⁶.

L'apologie du corps en tant qu'objet de consommation dans le monde contemporain implique également une fragmentation de la vie. Je trouve enrichissant de me référer à une citation de Guy Debord, dans laquelle il explique que :

Les images qui se sont détachées de chaque aspect de la vie fusionnent dans un cours commun, où l'unité de cette vie ne peut plus être rétablie. La réalité considérée partiellement se déploie dans sa propre unité générale en tant que pseudo-monde à part, objet de la seule contemplation. La spécialisation des images du monde se retrouve, accomplie, dans le monde de l'image autonomisé, où le mensonger s'est menti à lui-même. Le spectacle en général, comme inversion concrète de la vie, est le mouvement autonome du non-vivant. [...] Le spectacle ne peut être compris comme l'abus d'un mode de la vision, le produit des techniques de diffusion massive des images. Il est bien plutôt une *Weltanschauung*⁷⁷ devenue effective, matériellement traduite. C'est une vision du monde qui s'est objectivée.⁷⁸

⁷³ *Ibid.*, p. 21. Texte original : « Hoy no necesitamos el cuerpo para nada, ni siquiera para el deseo y apenas ya para el trabajo. El cuerpo es un dinosaurio o una piedra de sílex. O todavía nos hace falta? Me temo que aun lo necesitamos para cuidarnos los unos a los otros en una sociedad de incuria o de descuido, como la califica Bernard Stiegler. Y lo seguimos necesitando -el cuerpo- para nacer y para morirnos en una sociedad que se ha prometido a sí misma la inmortalidad, pero que sigue dependiendo del vientre de las mujeres para repetir la vida. » Traduction faite par moi-même.

⁷⁴ Catherine Hakim, *Erotic Capital: The Power of Attraction in the Boardroom and the Bedroom*, New York, Basic Books, 2011.

⁷⁵ Michela Marzano, *op. cit.*, p. 20.

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ Le terme *Weltanschauung* vient de l'allemand. Nous pouvons le traduire par « idéologie ».

⁷⁸ Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Éditions Champ Libre, 1971, pp. 10-11.

Les corps dans la publicité ne sont pas montrés dans la variété de contextes et de situations que présente la vie quotidienne. Tout au contraire, la plupart des médias montrent des personnages faisant des activités très stéréotypées⁷⁹, comme des femmes dans la cuisine, ou ne faisant aucune activité, se contentant de regarder la caméra, heureuses et satisfaites.

C'est précisément sur l'obsolescence du corps charnel que Marinetti écrit en 1909 dans le *Manifeste du futuriste*⁸⁰. Cela nous montre que les constructions idéologiques du corps à l'époque contemporaine en tant que « corps-machine » ou « corps-fardeau » ne sont pas quelque chose de récent, mais une idée héritée de la modernité. Se débarrasser de son corps, c'est vouloir se débarrasser du rappel constant de la fragilité et des limites de l'être humain. C'est un désir de remplacer la chair par la machine.

1.5.1. Marinetti et le mépris de la chair

Marinetti voulait fuir sa chair et devenir une machine.

Les *seratas* futuristes sont souvent considérées comme des protoperformances qui ont participé à la transition de l'art vers un régime expérimental et performatif⁸¹. Cette notion n'implique pas que pour la pensée futuriste cela aille de pair avec la reconnaissance du corps comme support et matériau privilégiés, mais fait plutôt de la performance « une stratégie de provocation dans laquelle le corps possède une présence discrète »⁸². La « nouvelle sensibilité »⁸³ dont parle F. T. Marinetti dans *Manifeste du Futurisme*, fondée sur la série de grandes découvertes scientifiques, dissout le corps dans des dynamiques de force et d'énergie qui annulent sa chair. Dans une certaine mesure, selon le poète et critique d'art Pedro A. Cruz Sánchez, « la performance futuriste a mis en évidence l'obsolescence du corps charnel par rapport à la machine »⁸⁴. Le bannissement du corps charnel passe par l'adoration de la

⁷⁹ J'utilise ce mot en suivant la définition d'Andrea Velandia et Juan Carlos Rincon, qui définissent le « stéréotype » comme l'ensemble des croyances positives ou négatives qui caractérisent un groupe social et permettent aux gens d'être inclus dans différents groupes sociaux. Plus d'informations dans son article « Gender roles and stereotypes used through TV advertisements », *Universités Psychologica*, n° 13, Vol. 2, 2014, p. 518.

⁸⁰ Filippo Tommaso Marinetti, « Manifeste du futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909.

⁸¹ RoseLee Goldberg, *Performance. Live art 1909 to the present*, New York, Harry N. Abrams Inc., 1979, p. 10.

⁸² Pedro A. Cruz Sánchez, *Arte y Performance. Una historia desde las vanguardias hasta la actualidad*, Madrid, Akal, 2021, p. 23.

⁸³ Filippo Tommaso Marinetti, « Manifeste du Futurisme », *op. cit.*

⁸⁴ Pedro A. Cruz Sánchez, *op. cit.* Texte original : « la performance futurista evidencio la obsolescencia del cuerpo carnal con respecto a la maquina ». Les italiques sont conservées du texte original. Traduction faite par moi-même

machine, dont la beauté occupe une place centrale dans l'imaginaire esthétique et vital de l'écrivain italien :

Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle: la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux, tels des serpents à l'haleine explosive... une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la *Victoire de Samothrace*.⁸⁵

Cette « beauté nouvelle » dont parle Marinetti le conduit à nouvelle conception de l'art à l'abri de l'effet pernicieux des affects : l'énergie propre de la machine est privilégiée comme matériau artistique par rapport à l'affect, dont la matière lourde, vulnérable, réside dans la chair. L'œuvre futuriste est donc plus proche d'une expérience mentale que corporelle. À cet égard, Cruz Sánchez observe qu'au moyen de cette opposition entre « énergie » et « affect », les futuristes transfèrent les propriétés du corps à la machine⁸⁶. Dans cette apologie de la technologie, il me semble essentiel de citer Cinzia Blum, qui prévient que les idéaux futuristes identifient la technologie et la guerre à la virilité, tandis que la sensibilité, l'affect et le pacifisme sont les attributs d'une réalité féminine décadente. À travers l'exaltation technologique et militariste, Marinetti réalise une *masculinisation* de la machine, qui assume et codifie en même temps une « supposée pulsion homoérotique »⁸⁷. Dans cet éloge de la machine, le corps charnel est banni dans un corps féminin.

Comme je le disais au début de cette partie, Marinetti voulait se débarrasser de sa chaire et devenir une machine. De son point de vue, le corps charnel et sensible contient toujours un « moi » contre lequel il faut lutter. Selon les mots de l'écrivain : « remplacer la psychologie de l'homme, désormais épuisée, par l'**obsession lyrique de la matière** »⁸⁸. Résidu sentimental, cause de la faiblesse et de la peur qui pèsent sur l'individu moderne, le « je » doit être remplacé par une subjectivité impersonnelle propre à la machine.

⁸⁵ Filippo Tommaso Marinetti, « Manifeste du Futurisme », *op. cit.* Les italiques et l'orthographe sont conservés du texte original.

⁸⁶ Pedro. A. Cruz Sánchez. *op. cit.*

⁸⁷ Cinzia Blum, « Strategies and Gender in Marinetti's Futurist Manifesto », *Italica*, vol. 67, n° 2, 1990, p. 198.

⁸⁸ Filippo Tommaso Marinetti, *Manifeste technique de la littérature futuriste*, Milan, Direction du Mouvement Futuriste, 1912. Caractères gras conservés du texte original.



Figure 2. Filippo Tommaso Marinetti, *Manifest du futurisme*, 1909
©Bibliothèque nationale de France

Dans la même lignée d'idolâtrie du progrès technique, Marinetti pousse jusqu'au bout l'émancipation de l'homme par rapport à la chair et souhaite également s'émanciper de l'utérus féminin afin de poursuivre la vie. Marinetti en parle dans son ouvrage *Mafarka le futuriste* (1909) :

Au nom de l'Orgueil humains que nous adorons, je vous annonce que l'heure est proche où des hommes aux tempes larges et au menton d'acier enfanteront prodigieusement, d'un seul effort de leur volonté exorbitée, des géants aux gestes infaillibles... Je vous annonce que l'esprit de l'homme est un ovaire inexercé... C'est nous qui le fécondons pour la première fois ! ⁸⁹

L'écrivain souhaitait, donc, comme Mafarka, la protagoniste de son roman, engendrer un enfant hors d'un ventre maternel. Sculpté dans la pierre, taillé dans le bois et équipé d'énormes ailes en cuir, le fils de Mafarka, Gazurmah, sera le produit de la technique et de la volonté virile, comme Marinetti l'avait annoncé dans la préface du roman. L'union avec la machine permettrait à Marinetti de se placer au-dessus de la nature et de l'utérus maternel, pouvant être lui-même prolongé à l'extérieur par cet « ovaire inexercé » qui proclame être l'homme. En fait, le progrès de la machine mettait à sa disposition toute une série de nouveautés technologiques – prothèses, transports, etc. – qui « se mettent au service du prolongement non pas seulement du corps sur l'environnement, mais de l'homme sur la nature, en plaçant la jouissance qu'ils offrent au service d'un idéal plus élevé » ⁹⁰.

Cette conception du corps comme une machine à maîtriser n'est pas une invention des seuls Futuristes, mais une idée en gestation depuis les XVIII^e et XIX^e siècles avec l'avancée de la science moderne. Comme le souligne Petropoulos, « le pouvoir scientifique se charge ainsi de sélectionner et hiérarchiser les corps selon leur apparence en se fondant sur une homologie entre forme et aptitudes morales, physiques ou intellectuelles » ⁹¹. Marinetti participe à cette pensée du contrôle des corps, la machine étant l'idéal du corps harmonisé et homogène. Une conception qui, comme nous l'avons indiqué précédemment, est loin d'être obsolète à l'époque contemporaine.

⁸⁹ Filippo Tommaso Marinetti, *Mafarka le futuriste. Romain African*, Paris, Sansot, 1909, p. XI

⁹⁰ Lefteris Petropoulos, *op cit.*, p. 80.

⁹¹ *Ibid.*, p. 73.

Les idéaux de Marinetti vont de pair avec la thèse de Freud, selon laquelle l'inhibition de la partie physique de l'être humain, de notre « enracinement physique ⁹² », de la dimension sensuelle et instinctive du corps, est inséparable du progrès de la civilisation ⁹³. Cela est également lié à notre culture actuelle qui rejette la matérialité du corps : quand il ne fonctionne pas comme nous le souhaitons — nous avons froid, nous tombons malades, nous avons faim, nous sommes épuisés en montant les cinq étages du bâtiment —, notre excès de chair nous dérange. En conséquence, le corps idéal de l'imaginaire occidental est celui d'un « corps libéré de toute sorte de limites matérielles » ⁹⁴.

A partir d'une analyse plus superficielle, l'on peut affirmer que la pensée de Marinetti est un idéalisme platonicien « mécanisé » : l'écrivain italien remplace l'âme de Platon par la machine de la modernité. La machine, plus proche de la pensée et plus élevée que la chair, a besoin de se débarrasser du corps sensible pour s'émanciper de son obsolescence. La chair, vulnérable, lourde, influencée par les affects, fait obstacle à la machine pour se consacrer à une nouvelle sensibilité inhumaine et avoir une « liberté d'action amoral » ⁹⁵.

Le cœur de la pensée futuriste plus masculine sera critiqué par l'artiste et écrivaine Valentine de Saint-Point. Dans un des textes écrits en réponse au manifeste de Marinetti, le *Manifeste futuriste de la luxure*, de Saint-Point défend une relation d'équivalence entre le corps et la pensée. L'écrivaine fait ainsi les premiers pas vers une réinterprétation ontologique du corps, lui rendant sa dignité plastique et profondeur sémantique. De plus, de Saint-Point soutient que la chair possède une capacité créatrice identique à celle de l'esprit⁹⁶. Cela la place à l'avant-garde de l'une des grandes révolutions qui mèneront la performance à partir des années 1950 : la libération de la réalité corporelle de toute entité psychique⁹⁷.

Ainsi, comme nous l'avons vu dans ce bref tracé généalogique du corps occidental, la vision dualiste de l'être humain est toujours présente dans la culture contemporaine. Notre corps est valable comme productif et, dans le cas des femmes, également fertile. Biomécaniquement liée à la machine, notre corporalité est contrôlée et gérée de manière à ne pas nous déranger. En fuyant notre chair, nous laissons aussi derrière nous le monde, qui devient, comme le corps, un objet de consommation.

⁹² Michela Marzano, *op. cit.*, p. 20.

⁹³ Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, traduction par Aline Oudoul, Paris, Payot, 2010.

⁹⁴ Michela Marzano, *op. cit.* p. 33.

⁹⁵ Balilla Pratella, « Manifesto of Futurist Musicians » dans Lawrence Rainey *et al.*, *Futurism. An anthology*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2009, p. 75.

⁹⁶ Valentine de Saint-Point, *Manifeste futuriste de la luxure*, Direction du mouvement futuriste, Milan, 1913.

⁹⁷ Pedro. A. Cruz Sánchez. *op. cit.*, p. 25.

De son côté, l'art, avec ses liens initiaux avec le culte religieux, participe au mépris de la chair et à la répétition du dualisme ontologique à travers l'imaginaire chrétien. Dans les processus de désacralisation et d'autonomisation dans lesquels l'art sera impliqué à partir de la Renaissance, l'artiste rompra ses liens avec l'Église. Cependant, il faudra attendre le XX^e siècle pour que l'art s'incarne et devienne indépendant de toute dimension mentale.

DEUXIÈME PARTIE

LE CORPS SUBVERSIF

Chapitre II

TENTATIVES ET DISPOSITIFS D'INCARNATION

Introduction : comme nous fuyons, ainsi nous tombons

La première partie de cette recherche montre la société contemporaine comme une entité sans corps ni nature qui n'a pas de tabous alimentaires ni de temps stagnant. Notre société est organisée, à travers l'instrumentalisation répressive du corps et la marchandisation de la beauté et de la jeunesse afin de nier les limites de notre chair. Le conditionnement psychosociologique, exercé en grande partie par la propagande médiatique et les industries des loisirs, joue un rôle crucial dans l'établissement « d'une image mythique d'un homme pourvu d'un corps harmonieux, libre, sain et beau »⁹⁸. En conséquence, l'individu est soumis à un processus constant de désincarnation et de dénaturalisation, l'inscrivant dans une réalité illusoire dans laquelle la force répressive de la civilisation urbaine et technologique sur l'environnement et les corps n'est plus aperçue. Et tout comme nous fuyons constamment notre corps, nous y retombons également.

Si l'art a contribué dans le passé à la validation et à la répétition de la répression corporelle, la situation géopolitique européenne ainsi que le progrès technologique du siècle dernier l'ont poussé vers une émergence anthropologique à la recherche de nouveaux moyens d'expression et de sens. En même temps, le processus d'incarnation de l'art ne peut être compris sans la crise de la représentation dans l'avant-garde et « la mort du récit »⁹⁹. Cependant, au milieu de l'agitation et de la multiplicité des formes d'expression caractéristiques de l'art contemporain, le dessin est la discipline qui aura besoin de plus de temps pour que son potentiel expressif et plastique soit exploité en termes de performativité et de savoir incarné.

Ainsi, dans le but d'établir un dialogue entre l'aliénation du corps dans la vie et le rôle de l'art comme moyen de retour au corps, ce chapitre s'articule à travers une double investigatio¹⁰⁰ : d'une part, la réflexion et la critique des modes d'évasion et de rechute du corps, et d'autre part l'analyse des processus d'incarnation de l'art, en mettant l'accent sur les

⁹⁸ Michel Bernard, *op. cit.*, p. 13.

⁹⁹ Hans Belting, *The End of the History of Art?*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.

¹⁰⁰ Il me semble pertinent de préciser que si j'ai choisi de parler d'abord du corps, c'est pour suivre la continuité narrative de la recherche. Cet ordre ne correspond pas à une hiérarchie des connaissances, c'est-à-dire que les deux domaines d'étude peuvent influencer la conclusion de leur position réciproque.

références graphiques et plastiques qui se sont intéressées aux tentatives d'incarnation par le dessin.

Quels mécanismes utilisons-nous pour nous échapper du corps ? Comment retombons-nous y ? Comment l'art peut-il participer à la rechute dans le corps ? Comment le dessin, dans sa précarité matérielle et son apparente absence de complicité avec le corps, peut-il être un dispositif d'expression corporelle ? Quelles sont les artistes qui s'intéressent à une pratique incarnée et performative du dessin et comment l'utilisent-elles ? J'essaierai de trouver des réponses à ces questions en tissant une toile de références des opérations et des tentatives d'incarnation déjà employées par les artistes contemporaines.

2. Les trois moyens, les trois échecs

Comment fuit-on le corps ?

Comment nous y retombons ?

J'ai parlé de l'être humain comme du seul animal qui fuit son corps et du seul qui y retombe sans cesse. Afin de mieux comprendre la construction idéologique du corps dans le monde contemporain, j'ai abordé les différentes conceptions philosophiques qui ont le plus influencé l'imaginaire occidental. Dans les pages qui suivent, mon propos est de parler des moyens, ceux de la fuite et ceux de la rechute, afin de comprendre comment l'art se positionne et agit dans cette histoire de la fuite des corps. Pour cela, je me tourne vers la littérature de Santiago Alba Rico, déjà cité dans le chapitre précédent, dont la magnifique étude du corps et de ses fuites constitue une influence capitale sur mon travail

Ainsi, la fuite organisée du corps utilise trois stratégies ou moyens pour la mener à bien. Les premiers sont des moyens *intracorporels*, c'est-à-dire qu'on fuit le corps par le corps ; les seconds sont des moyens *intercorporels*, on fuit le corps entre les corps ; les troisièmes sont *extracorporels*, on fuit les corps en les prolongeant à l'extérieur¹⁰¹. Les premières stratégies, Alba Rico les situe dans le cadre de la « culture anthropologique »¹⁰², et comprennent la danse, la musique, les tatouages, les cérémonies et la sexualité. Ils sont les moyens qui absorbent ou pressent le corps de l'intérieur : le corps devient le territoire à partir duquel opérer et sur lequel opérer une sortie vers l'intérieur. Parmi les procédures intercorporelles, Santiago cite le langage. J'ajouterais également les œuvres d'art et les symboles, dont nous sommes aussi le produit et avec lesquels nous produisons de nouvelles fuites. La déclaration suivante d'Alba Rico peut nous éclairer sur ce point :

¹⁰¹ Santiago Alba Rico, *op. cit.*, p. 57.

¹⁰² *Ibid.*, p. 58.

[...] nous naissons dans le ventre de notre mère, mais aussi, ou surtout, dans notre langue maternelle, et lorsque nous apprenons à nous nommer et à nommer les parties de notre corps [...] nous prenons conscience que notre corps est une phrase mal prononcée et que nous ne pouvons y échapper qu'en faisant sans cesse des phrases.¹⁰³

Avec le langage, nous pouvons nommer notre corps et le rendre moins comestible ; faire des classifications et placer l'espèce *homo sapiens* au-dessus de notre royaume, l'*animalia*. Et de la même manière que l'on parle contre le corps, l'art a été fait, comme nous l'avons analysé précédemment, contre le corps. Cependant, c'est dans cette lutte que nous trébuchons souvent et retombons dans la chair. Parfois — et rarement — la chute peut être volontaire, comme le fait la performance.

Les moyens extracorporels sont ceux que Santiago rassemble sous la catégorie de « technologie », l'un des vecteurs de l'accélération de notre fuite. Grâce aux nouvelles technologies, nous pouvons définitivement nous déconnecter du temps des arbres, des glaciers et des feux de signalisation. La technologie, dit Alba Rico, « qui accélère l'histoire et s'accélère elle-même, laisse virtuellement derrière elle le corps comme un ancêtre plus lent et bâclé et comme un résidu de sa supériorité de fait »¹⁰⁴. L'on peut penser par exemple aux trains, aux avions, voire aux bombardements aériens, qui ont introduit chez l'homme une vision omniprésente que seul Dieu avait jusqu'alors. L'une des inventions technologiques les plus récentes, la photographie, a entraîné un changement subjectif dans le monde, en établissant la possibilité technique de figer le temps. Alors que la capacité technique de capturer et d'accélérer le monde augmente, notre aspect biologique est de plus en plus oublié.

En ce qui concerne les rechutes, elles sont toutes intracorporelles, c'est-à-dire qu'elles ont lieu dans et avec le corps. De plus, elles sont inséparables de l'environnement social — la fuite organisée —, parce que les rechutes dans le corps brisent et révèlent la temporalité imparable dans laquelle la vie est entraînée.

¹⁰³ *Idem*. Texte original : « [...] nacemos en el vientre materno, pero también, o sobre todo, en la lengua materna, y cuando aprendemos a nombrarnos a nosotros mismos y a nombrar las partes del cuerpo [...] tomamos conciencia de que nuestro cuerpo es una frase mal pronunciada y de que sólo podemos huir de él haciendo frases sin parar ». Traduction faite par moi-même.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 59. Texte original : « [la tecnología] que acelera la historia y se acelera a sí misma, deja virtualmente atrás el cuerpo como un antepasado más lento y chapucero y como un residuo de su superioridad de facto ». Traduction fait épar moi-même.

La première rechute est la maladie, qui entraîne à son tour des douleurs, voire la mort. René Lechaire, célèbre chirurgien français du XIX^e siècle, définissait la santé comme « la vie dans le silence des organes »¹⁰⁵. L'on peut alors dire que la maladie est le cri des organes sous la peau. La vieillesse, quant à elle, est un cri que la société de consommation s'efforce constamment de faire taire. En outre, Alba Rico souligne que la douleur et la vieillesse signifient la mort du consommateur, car elles sont inassimilables pour le marché¹⁰⁶. Les malades et les personnes âgées ont trop de chair et contribuent à la résurrection du corps.

La deuxième rechute et la plus courante est la faim, qui se reproduit dans nos vies en cycles infinis. Pour l'assouvir, nous avons recours à la destruction continue des ressources naturelles. La faim est tellement contrôlée et fournie qu'elle n'est plus une condition de survie en Occident¹⁰⁷.

La troisième rechute est l'ennui, que Santiago décrit comme « l'expérience du corps comme une piscine de temps pur »¹⁰⁸. C'est un temps épais, qui ne passe pas, qui a un corps. La technologie et l'industrie du divertissement ne cessent d'accélérer le temps, afin que notre corps ne nous encombre pas.

2.1. LA DÉVIRILISATION DU GÉNIE

Conformément à ce qui a été expliqué dans les sections précédentes, l'activité artistique est l'un des modes d'évasion du corps auquel nous pouvons recourir. Afin de mieux comprendre le processus d'incarnation de l'art et, plus précisément, de proposer le dessin comme un mode intracorporel de retour au corps, une attention particulière doit être accordée au concept même d'art et d'artiste.

La polarité que j'ai développée jusqu'à présent, celle du esprit/corps, me conduit à celle de l'art/artisanat. Dans les deux classifications, il y a un implicite masculin/féminin. Comme nous l'avons vu dans le cas de la première et comme nous allons le voir dans le cas de la seconde, ces polarités ont été historiquement liées dans la subordination de la seconde à la première. Cela révèle l'éloignement de l'art du corps depuis son invention.

¹⁰⁵ René Leriche, « De la santé à la maladie, la douleur dans les maladies, où va la médecine ? » dans *Encyclopédie française*, VI, 1936.

¹⁰⁶ Santiago Alba Rico, *op. cit.*, p. 60.

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ *Idem.* Texte original : « la experiencia del cuerpo como estanque del tiempo puro ». Traduction fait épar moi-même.

Avant que l'art ne soit considéré comme tel, les images pieuses dans l'Occident chrétien jusqu'à la Renaissance étaient le fruit d'un métier qui ne faisait pas de distinction entre art et artisanat. Ainsi, comme le souligne Stéphane Laurent, l'invention de l'art et de la figure de l'artiste s'est produite entre le XVII^e et le XVIII^e siècle après sa séparation progressive des métiers d'artisanat¹⁰⁹.

D'autres historiennes de l'art, comme Griselda Pollock et Rosizka Parker, situent l'autonomisation et la reconnaissance de la figure de l'artiste à la Renaissance, une époque de changement où les conditions de l'activité artistique se modifient et où le statut social des artistes s'améliore, avec de nouvelles formes d'apprentissage, de mécénat et de pratiques artistiques grâce à la désacralisation de l'art¹¹⁰. Dans cette optique, Arthur Danto situe également la naissance du concept d'artiste à la Renaissance, en s'appuyant sur l'étude de la vie des artistes réalisée par le peintre Giorgio Vasari¹¹¹. Bien que Shiner reconnaisse que Vasari a été le premier à écrire des biographies d'artistes de la Renaissance, ce qui peut laisser entendre que c'est à cette époque que le concept moderne d'artiste est né, le livre de Vasari ne portait pas sur la vie des artistes, mais sur les peintres, sculpteurs et architectes les plus notables de l'époque. Dans cette analyse prudente des termes, l'historien de l'art Larry Shiner souligne qu'à la Renaissance, il n'existait pas de concept régulateur de l'« artiste »¹¹².

Ainsi, l'idéal de l'artiste autonome qui cherche à s'exprimer avec son propre langage est situé par Shiner au XVIII^e siècle, lorsque l'image de l'artiste et la catégorie de l'art commencent à changer, en se séparant de l'artisanat à travers un processus progressif de différenciation sociale, esthétique et fonctionnelle¹¹³. A ce sujet, Parker et Pollock affirment que

La division entre l'art et l'artisanat peut sans aucun doute être lue sur des lignes de classe, avec un système économique et social dictant de nouvelles définitions de l'artiste par

¹⁰⁹ Stéphane Laurent, *Le geste et la pensée. Artistes contre artisans de l'antiquité à nos jours*, Paris, CNRS Éditions, 2019.

¹¹⁰ Rosizka Parker et Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, New York, Pandora Press, 1981

¹¹¹ Arthur Danto, *After The End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press, 2014.

¹¹² Larry Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.

¹¹³ *Idem*.

opposition à l'artisan. Cependant, il existe un lien important entre la nouvelle hiérarchie des arts et la catégorisation sexuelle, homme-femme. ¹¹⁴

Dans le processus culturel d'émancipation de l'art, la figure de l'artiste-génie implicitement masculin apparaît comme bénéficiant d'un statut élevé, attribuant son activité à un niveau supérieur d'effort intellectuel et d'attractivité que celle de l'artisan, et à un rapport moindre à la dextérité manuelle et à l'utilité, reléguée aux arts décoratifs. Dans la division claire des manifestations artistiques où la peinture et la sculpture jouissaient d'un statut élevé, la participation des femmes était limitée à certaines activités artistiques, comme la peinture de fleurs, l'art graphique ou le portrait. Pollock et Parker le résumant excellemment en quelques lignes :

Les hommes sont les vrais artistes, ils ont du génie ; les femmes n'ont que du bon goût. Les hommes s'occupent des œuvres d'imagination les plus sérieuses à grande échelle, tandis que les femmes s'adonnent à des passe-temps mineurs, délicats et personnels. L'analogie avec les fleurs place les femmes et leurs œuvres dans la sphère de la nature. ¹¹⁵

Le stéréotype du génie masculin, teinté de la mentalité victorienne, est donc inventé en même temps que la féminité est associée à une image négative. À ce sujet, les historiennes de l'art ajoutent que « le "devoir" que la société attribue aux femmes devient un ordre divin, et sa limitation à certaines pratiques est une conséquence inévitable de la nature et de Dieu » ¹¹⁶. Cette perversion de l'art des femmes a conféré aux facteurs sociologiques une nature biologique. Ainsi, le discours de l'Histoire de l'art, construit autour d'un appareil idéologique et patriarcal, nie la participation créative des femmes dans l'art du passé et du présent, créant un concept de l'art et une image de l'artiste exclusivement masculine, eurocentrique-américaine, blanche et implicitement hétérosexuelle.

Les idées de la sociologue Boel Berner vont de pair avec ce qui vient d'être développé : « la masculinité constitue une culture qui structure, à la fois, les relations des

¹¹⁴ Rosizka Parker et Griselda Pollock, *op. cit.*, p. 51. Texte original : « The art and craft division can undoubtedly be read on class lines, with an economic and social system dictating new definitions of the artist as opposed to the artisan. However, there is an important connection between the new hierarchy of the arts and sexual categorization, male-female. ». Traduction faite par moi-même.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 13. Texte original : « Men are the true artists, they have genius; women have only taste. Men are busy with serious works of the imagination on a grand scale but women are occupied in minor, delicate, personal pastimes. The flower analogy places both women and their work in the sphere of nature. »

¹¹⁶ *Idem.* Guillemets conservés du texte original : « Woman's socially appointed "duty" becomes divinely ordained and her historical restriction to certain practices an inevitable result of Nature and God ». Traduction faite par moi-même.

hommes entre eux et celles des hommes avec les femmes, et qui s'inscrit dans des "pratiques situées" et institutionnalisées »¹¹⁷. Les hommes prennent possession de l'intellect et de la raison — n'oublions pas que René Descartes et toute la philosophie moderne qui a suivi ont établi la raison comme l'épicentre du fonctionnement humain —, s'élevant au-dessus du corps. Les artisans travaillent avec le corps ; les artistes travaillent avec l'esprit. Les hommes ont l'intelligence ; les femmes ont le bon goût.

Les femmes et leur excès de chair sont relégués à la sphère de la nature. Et pas seulement les femmes, comme nous l'avons vu avec Santiago Alba Rico : les personnes racialisés et *queer* ont aussi un corps. Parallèlement, Parker et Pollock nous avertissent de l'idéologie sexiste, raciste et homophobe que contiennent les termes « art » et « artiste » :

[...] les termes "art" et "artiste", apparemment neutres, enregistrent en fait, sans avoir à l'annoncer ouvertement, un privilège de la masculinité comme synonyme de créativité, car pour indiquer qu'un artiste est une femme, le terme neutre d'*artiste* doit être qualifié par un adjectif. L'effet est, en fait, de disqualifier immédiatement la femme artiste d'être traitée comme une artiste. Artiste/artiste femme, artiste/artiste noir, artiste/artiste queer : toute qualification a pour effet de marquer le second terme, de le charger de particularités locales tout en laissant inexprimé et non marqué le terme privilégié et apparemment universel, artiste, comme espace de masculinité, de blancheur, d'hétérosexualité.¹¹⁸

Par conséquent, la préservation de l'identité de l'artiste-génie passe par la fuite constante de son corps et l'affirmation d'une triple négation : je ne suis pas une femme, je ne suis pas racialisé, je ne suis pas homosexuel¹¹⁹.

¹¹⁷ Boel Berner, « L'ingénieur ou le génie du mâle : masculinité et enseignement technique au tournant du XX^e siècle », traduit de l'anglais par Naomi Apfelbaum-Lubek, dans *Les Cahiers du Genre*, n° 19, 1997, pp. 9–10.

¹¹⁸ Rosizka Parket et Griselda Pollock, *op. cit.*, p. 9. Les italiques et les guillemets sont conservés du texte original : « [...] the terms 'art' and 'artist', seemingly neutral terms, in fact register, without having to advertise it openly, a privileging of masculinity as synonymous with creativity because in order to indicate that an artist is a woman, the neutral term *artist* must be qualified by an adjective. The effect is, in fact, to disqualify the woman artist immediately from being treated as an artist. Artist/woman artist, artist/ black artist, artist/queer artist: any qualification has the effect of marking the second term, loading it with local particularities while leaving unspoken and unmarked the privileged and seemingly universal term, artist, as the space for masculinity, whiteness, heterosexuality. » Traduction faite par moi-même.

¹¹⁹ Je m'appuie ici sur la théorie de Judith Butler sur la formation de la masculinité, qui s'articule selon la philosophe à partir d'une triple négation : je ne suis pas une femme ; je ne suis pas un bébé ; je ne suis pas un homosexuel. Voir à ce sujet *Gender Trouble. Feminism and Subversion of Identity*, Londres, Routledge, 1990.

Ainsi, le processus d'incarnation que connaît l'art depuis le début du XX^e siècle est une réconciliation avec le corps matériel et une émancipation des idéaux modernistes qui ont instauré l'idéologie du génie masculin.

Paradoxalement, ce sont les femmes qui ont été les premières à donner de l'espace au corps dans la scène artistique en tant qu'expression ou support. Pour n'en citer que quelques-unes : Emmy Hennings, en plus d'être chanteuse, danseuse et performeuse, était la fondatrice et propriétaire du « Cabaret Voltaire » où le cercle dadaïste présentait ses poèmes et ses actions ; Elsa von Freytag-Loringhoven, également membre du mouvement dadaïste, poète et performeuse ; Yoko Ono, plasticienne, poète, performeuse et musicienne.

Dans un monde défini par la pensée, l'irruption du corps dans l'art était un retournement subjectif vers l'extérieur. Si René Descartes avait opéré un repli sur soi — sa fameuse régression du « je pense » —, les artistes ont redonné chair au « je » moderne qui a défini l'activité artistique et philosophique après la révolution cartésienne. Cela impliquait une reconnexion avec le monde en termes matériels, de nouveaux intérêts dans le domaine de la connaissance et de la compréhension du corps, et la révélation des structures de pouvoir qui régissent l'art. D'une certaine manière, même si le terme d' « artiste » reste imprégné aujourd'hui de l'idéologie moderne, cela a signifié la dévirilisation de l'identité de l'artiste-génie et la démocratisation de la pratique artistique vers des d'autres genres et de sexualités périphériques.

3. Le corps et le dessin, un mariage possible

Nous avons mis en lumière les fuites, les chutes et la façon dont l'art, avant et après son invention néologique, était une fuite constante, voire un rejet du corps. Nous avons également évoqué la manière dont le corps a été relégué au second plan depuis l'Antiquité, décrit négativement comme une prison, un excès de chair, un fardeau. La mort du corps est nécessaire pour que l'âme ou la machine puisse se purifier et atteindre son plein potentiel. Notre corporalité reste donc toujours au service de quelque chose, même dans sa mort.

Il est intéressant de noter que le corps et le dessin ont tous deux un statut précaire, bien que de nature différente. Cela a été brièvement évoqué au début de la recherche à travers les réflexions de Katrin Gattinger, artiste plasticienne et enseignante-chercheuse, qui a déclaré que le dessin est l'une des formes d'art les moins attractives en raison de son manque de matérialité et d'indépendance par rapport à l'outil de travail. Si le corps est au service de quelque chose de plus élevé, le dessin est souvent au service d'une œuvre complète, relégué à une intervention préparatoire — croquis, esquisse, etc.

Bien que de nombreuses penseuses et plasticiennes aient fait référence au dessin comme une question mentale¹²⁰, comme un acte qui intériorise d'abord l'esprit, traduit par le geste et conclu avec un mouvement physique, je vais essayer de parler différemment de ce dispositif graphique et de trouver des références qui travaillent et expérimentent le dessin à partir d'une approche charnelle et performative. Il ne s'agit pas de vouloir le mythifier ou le placer au-dessus des autres disciplines artistiques, mais d'ouvrir de nouvelles perspectives méthodologiques et conceptuelles susceptibles de rapprocher le dessin du corps.

3.1. PRÉCARITÉ ET SUBVERSION DANS LE DESSIN

L'écrivain et commissaire d'exposition Olivier Kaepelin en parle dans sa réflexion sur le dessin et la pensée, lorsqu'il dit qu'effectivement « il y a des formes et des manières de formuler la pensée en art qui vont toujours nous attirer »¹²¹. En ce qui me concerne, le dessin a toujours fait partie de mon activité artistique. La raison pour laquelle je travaille avec le dessin, et non avec d'autres pratiques dont les propriétés sensuelle et corporelle sont plus évidentes, comme la peinture ou la sculpture, c'est précisément parce que c'est une approche moins évidente : l'approche du corps par le dessin est un défi, non seulement à cause de son apparente distance matérielle, mais surtout à cause de sa distance théorique. De plus, en raison de sa relation intime avec la pensée, il semble être le médium artistique par excellence pour s'échapper du corps. De même que l'artiste de génie n'a pas de corps, le dessin est l'une des disciplines traditionnelles qui en a le moins. En outre, il ne s'agit pas seulement d'incorporer le corps dans la technique du dessin, mais de faire du dessin une source de connaissance et de compréhension du corps.

Dans un contexte tel que celui de l'art contemporain, dont le trait le plus saillant est l'absence de spécificité disciplinaire, où l'hybridation, conséquence de l'érosion des frontières entre les champs de savoir et de pratique¹²², a configuré des manifestations artistiques inclassables, la spécificité disciplinaire du dessin peut également être brouillée par le contact avec d'autres médias, supports et procédures. La difficulté de cette opération avec le dessin est que, comme nous l'avons précédemment explicité, son manque de substance fait qu'il est facilement absorbé par la masse des autres techniques. À ce sujet, Gattinger affirme que « le dessin n'est pas matière, même si, bien sûr, ce sont aussi des matériaux que l'on utilise pour

¹²⁰ Juan José Gomez Molina, *Las lecciones del dibujo*, Madrid, Cátedra Ediciones, 2003, p. 17.

¹²¹ Olivier Kaepelin, « Le dessin d'une pensée » dans Richard Conte (dir.), *Le dessin hors papier*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2009, p. 15.

¹²² Arthur Danto, *op. cit.*

dessiner (le graphite, par exemple, est déposé sur le support, mais il est tout de même délicat de parler du dessin en termes d'épaisseur ou de couche).¹²³ »

L'artiste parle également de la dépendance du dessin à l'égard de l'ustensile qui le produit, puisque, contrairement à la peinture, il ne peut être prolongé par lui-même. Le dessin ne coule pas, il ne tombe pas sous le poids de la gravité, et le hasard ne participe pas à l'expansion de la tâche, il ne peut pas s'émanciper de la main de l'artiste. Manquant de masse et ayant un besoin constant d'adhérence, Gattinger conclut que l'histoire du dessin a toujours été « une histoire de contact »¹²⁴. Dans ce contexte, le potentiel expressif et poétique de cette discipline graphique est souvent passé inaperçu dans l'activité artistique contemporaine, où la volonté de transgresser les préceptes de la modernité met l'accent sur le geste plutôt que sur l'objet.

Cependant, les valeurs esthétique et plastique du dessin relativement mineures¹²⁵ par rapport aux autres arts, ce qui en fait un candidat idéal pour étendre son champ d'action. L'absence de matière qui le caractérise lui confère une plus grande capacité à absorber d'autres médias et procédures qui peuvent lui sembler étrangers au premier abord. En d'autres termes, c'est précisément ce vide matériel qui permet au dessin de rejoindre facilement d'autres disciplines ou expressions à caractère plus plastique. L'important ici n'est pas d'utiliser cette capacité d'assimilation en écrasant la spécification matérielle du dessin, mais de travailler avec elle comme protagoniste de la création artistique.

Toutefois, comme nous l'avons déjà annoncé, il semble que le dessin ne partage aucune complicité avec le corps. En effet, le dessin est souvent lié à une opération purement mentale, dépourvue de toute expression charnelle. Voici comment Baudelaire la décrit :

Les purs dessinateurs sont des naturalistes doués d'un sens excellent; mais ils dessinent par raison, tandis que les coloristes, les grands coloristes, dessinent par tempérament, presque à leur insu. Leur méthode est analogue à la nature; ils dessinent parce qu'ils colorent, et les purs dessinateurs, s'ils voulaient être logiques et fidèles à leur profession de foi, se contenteraient du crayon noir.¹²⁶

Baudelaire affirme de manière claire et ferme que le dispositif dans lequel opère le dessin est la pensée. De plus, elle ne laisse aucune place aux autres ingrédients de l'activité

¹²³ Katrin Gattinger, *op. cit.*, p. 101.

¹²⁴ *Idem.*

¹²⁵ Gustavo Cabrera, *art. cit.*, p. 148.

¹²⁶ Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, Paris, La Fabrique Éditions, 2021, p. 32.

artistique, tels que le caractère ou le geste, pour participer à la production graphique. Avec une place limitée à celle de la raison, les dessinatrices nous retrouvons dépourvues de corps.

L'opinion du poète français est loin d'être obsolète à l'époque contemporaine. La déclaration suivante de l'artiste et architecte Le Corbusier en est un exemple :

Le dessin est un langage, une science, un moyen d'expression, un moyen de transmission de la pensée. [...] Le dessin permet de transmettre la pensée dans son intégralité, sans le support d'explications écrites ou verbales. Elle aide la pensée à se cristalliser, à prendre forme, à se développer.¹²⁷

Une opinion encore plus récente, celle de l'artiste multidisciplinaire Bruce Nauman, va dans le même sens :

Dessiner est équivalent à penser. Certains dessins sont réalisés avec la même intention que l'écriture : ce sont des notes prises. D'autres essaient d'élaborer l'exécution d'une sculpture particulière, ou d'imaginer comment elle fonctionnerait. Il existe un troisième type, les dessins de représentations d'oeuvres, qui sont réalisés après les oeuvres, leur donnant une nouvelle perspective. Tous ces éléments permettent une approche systématique de l'oeuvre, même s'ils poussent souvent sa logique interne jusqu'à l'absurde.¹²⁸

Cela réaffirme une fois de plus non seulement la relation étroite entre la raison et le dessin, mais aussi le rôle du dessin comme moyen instrumental de façonner les aspects structurels ou le contexte esthétique d'un projet plus vaste.

Je ne cherche pas ici à critiquer le dessin pour son rapport à la raison, mais à essayer de déchiffrer les structures conceptuelles et techniques sur lesquelles reposent son utilisation et sa définition plastiques. Tout cela dans le but d'ouvrir les horizons techniques, mécaniques et conceptuels de cette discipline. Si en tant que dessinatrice je suis privée de mon corps, c'est le dessin lui-même qui me permet de subvertir cette situation. Autrement dit, le dessin contient un potentiel subversif dans son statut précaire, capable de démanteler sa propre

¹²⁷ Jean Petit et. al., *Le Corbusier. Suite de dessins*, Paris, Éditions Forces Vives, 1968, § 3.

¹²⁸ Bruce Nauman. *Drawing & Graphics*, catalogue d'exposition, Rotterdam, Boysman-Van Beuningen Muséum de Rotterdam, 1991. Texte original : « Drawing is equivalent to thinking. Some drawings are made with the same intention as writing: they are notes taken. Others try to work out the execution of a particular sculpture, or imagine how it would work. There is a third type, representational drawings of works, which are made after the works, giving them a new approach. All of them enable a systematic approach to the work, even if they often push its internal logic to the point of absurdity. » Traduction faite par moi-même.

spécificité procédurale et même de « perturber des structures hiérarchiques ossifiées »¹²⁹. La déclaration suivante de Cabrera clarifie le point précédent :

Alors que les Arts Majeurs [la peinture et la sculpture] érigent des hiérarchies et des échelles axiologiques au service du pouvoir hégémonique —par l'utilisation de ressources économiques et de moyens de production— le dessin apparaît à la portée de tous, par son économie matérielle et formelle, par la précarité dans laquelle il naît et subsiste.¹³⁰

Bien que je ne sois pas d'accord avec la hiérarchie que le chercheur établit pour les arts, car ce serait entrer dans une nouvelle classification binaire et discriminatoire — s'il y a des « arts majeurs », il est implicitement entendu qu'il y a des « arts mineurs » — que je cherche à dépasser, il est vrai que les moyens de production du dessin sont démocratiques et à la portée de tous, contrairement au reste des pratiques artistiques, qui nécessitent un soutien financier plus important pour leur production ; le mécénat, les galeries, etc. L'utilisation du dessin peut alors, comme le soutient Cabrera, être une critique du système du marché de l'art et de son pouvoir économique.

C'est pour cette raison que les artistes contemporaines, en dessinant, faisons bien plus que représenter des images sur le papier avec des traits au crayon : ce que nous faisons, c'est redessiner le monde en brouillant l'ordre établi. Cette intention peut provenir de la réflexion, mais aussi d'une certaine dose de performativité. Et tout comme le dessin est à la portée de tous, notre corps l'est aussi.

3.2. LA MÉTAMORPHOSE DU DESSIN QUI MÉTAMORPHOSE LA MÉTAMORPHOSE¹³¹

L'un des premiers indices qui m'a amené à trouver le caractère performatif du dessin est sa capacité de métamorphose. La lecture du critique d'art Olivier Kaepelin, déjà mentionnée plus haut, a été une grande découverte pour considérer le dessin plus comme une expérience et moins comme un objet.

¹²⁹ Gustavo Cabrera, *art. cit.*, p. 149. Texte original : « [desmantelar] estructuras jerárquicas osificadas ». Traduction faite par moi-même.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 50. Texte original : « Mientras las Artes Mayores [pintura y escultura] erigen jerarquías y escalas axiológicas al servicio del poder hegemónico —por medio del uso de sendos recursos económicos y medios de producción— el dibujo aparece al alcance de todos, por su economía material y formal, por la precariedad en la que se origina y subsiste. » Traduction faite par moi-même.

¹³¹ Titre extrait d'Olivier Kaepelin, « Le dessin d'une pensée » dans Richard Conte (dir.), *Le dessin hors papier*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2009, p. 20.

Étonnamment, non seulement il situe le champ opérationnel du dessin très près de la pensée, mais il en parle aussi comme d'un dispositif expérimental et de métamorphose : « En fait, je crois que le dessin permet au sujet de se voir au sein d'une forme qui se métamorphose, et qui, se métamorphosant, le métamorphose, crée une nouvelle métamorphose. ¹³² »

Cette affirmation révèle trois aspects latents du dessin : le premier est l'implication du sujet en tant qu'ingrédient de la création, c'est-à-dire que des éléments sensibles tels que son sentiment intérieur, sa vision et sa volonté participent à donner forme et contenu à l'œuvre ; le deuxième est l'idée que le mouvement participe à la génération de la pièce, tout comme chaque point et chaque ligne compose son sens ; la troisième est la capacité du dessin à réinventer le quotidien, en se réinventant lui-même par la même occasion.

Le critique d'art ajoute à la suite : « C'est-à-dire sur celui qui dessine et voit naître une forme qui métamorphose le réel, créant par action/réaction une métamorphose de lui-même qui l'amène à une nouvelle forme. C'est cette pensée mobile qui est absolument fascinante dans le dessin. ¹³³ » La raison et la sensibilité intérieure participent au processus de création et c'est dans son éclosion qu'une nouvelle forme est née et transforme ce que nous appelons la réalité.

À ce stade, il me semble essentiel de mentionner Johannes Itten, peintre et enseignant suisse, dont la pédagogie accordait une importance particulière au corps dans le dessin :

Le mouvement génère la forme, la forme génère le mouvement. Chaque point, chaque ligne, chaque surface, chaque corps, chaque ombre, chaque lumière et chaque couleur sont des formes générées par le mouvement, qui à son tour génèrent le mouvement. La douleur et le plaisir, la haine et l'amour, la répulsion et l'attraction sont des formes de la psyché générées par le mouvement. Si je veux avoir l'expérience vécue d'une ligne, je dois soit bouger ma main en fonction de la ligne, soit suivre la ligne avec mes sens, c'est-à-dire que

¹³² *Idem.*

¹³³ *Idem.*

je dois être spirituellement ému. Enfin, je peux représenter une ligne dans mon esprit, je peux la voir ; dans ce cas, je suis déplacé mentalement. ¹³⁴

Nous nous retrouvons ainsi au cœur de la philosophie et de la pédagogie de l'art de l'artiste : la relation conçue entre le mouvement et la forme en tant qu'entité, la connexion du corps, de l'âme et de l'esprit, avec l'accentuation de l'émotionnel avant l'intellectuel.

Sans en avoir conscience, les deux auteurs, Kaepelin et surtout Itten, posent les bases théoriques d'un processus d'incarnation du dessin. La représentation devient action par le mouvement, l'émotion l'emporte sur la raison et son implication formelle et plastique gagne en pertinence : l'intégration du corps et des sens dans l'aspect procédural du dessin implique un passage de l'*alloplastie* à l'*autoplastie*. Je me hâte d'explicitier : le dessin s'adapte alors à l'environnement de travail en modifiant son propre comportement tout en adoptant le corps ainsi que l'intériorité sensible de l'artiste, alors qu'auparavant il s'adaptait à la création en modifiant le comportement de cette dernière —par exemple, l'artiste s'adapte au dessin comme une opération mentale sans impliquer ses émotions dans le processus de création. Cela m'amène à reprendre un autre processus d'incarnation, celui de l'artiste.

3.3. LE SEUL VERBE

Dans la première partie de ce mémoire, j'ai traité de la conscience du corps et du caractère phénoménologique de l'artiste au moyen de quatre verbes : *ser*, *estar*, faire et avoir. Ce que je n'ai pas encore annoncé, et que je m'empresse de faire en ce moment, c'est que notre monde, caractérisé par l'accélération, les corps désincarnés et l'appétit débridé, a également mangé certains de ces verbes. Le « faire » surtout masculin, s'éloigne des autres verbes et vient rompre le lien avec eux. Associés à la loi du corps et appartenant à la même orbite ontologique, ils se sont détachés, de plus en plus rapidement, de leur quatrième frère, le « faire ».

Ce dernier monopolise notre vie quotidienne. Bien que l'on puisse penser que les verbes « être » et « avoir » ont davantage à voir avec la marchandisation de la consommation

¹³⁴ Jonathan Itten, « Analysen alter Meister », dans *Bauhaus*, n°4, 1921, pp. 220–221. Texte original : « Bewegung erzeugt Form, Form erzeugt Bewegung. Jeder Punkt, jede Linie, jede Fläche, jeder Körper, jeder Schatten, jedes Licht und jede Farbe sind Formen, die durch Bewegung entstehen, die ihrerseits Bewegung erzeugen. Schmerz und Freude, Hass und Liebe, Abstoßung und Anziehung sind Formen der Psyche, die durch Bewegung entstehen. Wenn ich eine Linie erleben will, muss ich entweder meine Hand in Übereinstimmung mit der Linie bewegen oder ich muss der Linie mit meinen Sinnen folgen, d.h. ich muss geistig bewegt sein. Schließlich kann ich eine Linie in meinem Kopf darstellen, ich kann sie sehen; in diesem Fall werde ich geistig bewegt. » Traduction faite par moi-même.

ou le progrès technologique, la réalité est que "faire" est plus intime au système de production qui domine notre ordre social, notre marché, notre histoire et même nos corps. À ce sujet, Santiago Alba Rico observe : « Il n'est pas vrai, comme le prétendent de nombreux indignés, que le capitalisme a favorisé une identification croissante entre "être" et "avoir", comme si auparavant — un avant vague, lointain et souhaitable — ils avaient été heureusement séparés. ¹³⁵ »

Dans cette altération du rapport entre les quatre verbes, la performance peut intervenir comme un dispositif agglutinant de ceux-ci : le dessin, dans sa *métamorphose*, peut permettre de répondre à nouveau aux trois questions (que suis-je ? où suis-je ? qu'est-ce que j'ai ?) que l'usage restrictif du verbe faire —patriarcal, capitaliste et technologique— avait fait disparaître et se désengager de la loi du corps et de ses racines sensibles.

Comme nous le développerons dans la section suivante, le dessin peut être utilisé pour activer des schémas corporels qui nous aident à être dans un espace, à nous réincarner dans notre propre corps et à redevenir notre propre corps. Le mouvement, comme Johannes Itten l'a déjà annoncé, sera essentiel dans la réconciliation avec notre corporalité par le dessin.

4. La rechute commence

Si la lecture de textes philosophiques, sociologiques ou d'autres articles théoriques est essentielle pour l'étude du dessin, les dessins eux-mêmes le sont encore plus. C'est la raison pour laquelle je vais explorer les stratégies d'artistes contemporaines qui, à travers le dessin, ont développé des processus artistiques structurés par des intentions déconstructivistes et incarnées ; c'est-à-dire des artistes qui démantèlent des préceptes figés dans le contexte social en utilisant le potentiel réflexif et performatif du dessin.

Comme je l'ai évoqué au début du chapitre, le manque de matérialité du dessin fait qu'il est rarement utilisé comme outil d'expression corporelle. Cela signifie à leur tour que les performances picturales sont beaucoup plus nombreuses que celles liées au dessin. De plus, dans les actions « graphiques », le dessin est souvent utilisé comme une préparation ou une indication de l'action, et non comme une véritable finalité. Katrin Gattinger fait une distinction claire entre ces deux types de performances, lorsqu'elle parle d' « exemples pour lesquels le dessin n'est pas le *dessein* de la performance » par opposition aux actions dans

¹³⁵ Santiago Alba Rico, *op. cit.*, p. 231. Texte original : « No es verdad, como pretenden muchos justos indignados, que el capitalismo haya promovido una identificación creciente entre "ser" y "tener", como si antes —un antes vago, remoto y deseable— hubieran estado felizmente separados. » Traduction faite par moi-même.

lesquelles « le corps vivant est au centre de toute performance et que le *dessein* — le *designo*, le projet et “la vision” — est le mobile de tout dessin »¹³⁶. C'est sur cette articulation entre le corps et le dessin que mon analyse se penchera.

Je commencerai par l'étude des blessures dans l'art corporel de Gina Pane, puis poursuivrai avec Ana Mendieta et son exploration des politiques corporelles dans le corps féminin, afin de passer aux prothèses et au corps pulsionnel de Rebecca Horn, et de terminer enfin avec la spirographie humaine de Tony Orrico.

4.1. PÉDAGOGIES DE LA SENSIBILITÉ

« L'œuvre de Gina Pane est née d'un refus et d'un combat, l'un et l'autre se radicalisant au fil des années »¹³⁷. C'est ainsi que l'historienne de l'art Liliane Turaine entame sa réflexion sur la pratique artistique de l'artiste française.

Bien que Pane soit surtout connue pour les blessures de ses actions corporelles, le corps n'était pas toujours le matériau de l'artiste. Toutefois, le rôle du spectateur dans la signification de son travail a toujours été présent : les œuvres qu'elle a réalisées au début de sa carrière artistique, pendant son séjour à l'École des Beaux-Arts de Paris, étaient des peintures dans lesquelles l'artiste invitait le spectateur à pénétrer, créant des atmosphères et des voyages sensoriels.

Gina Pane a rompu avec sa production antérieure et a commencé à utiliser son corps à la fin des années 1960, une décennie d'instabilité politique et sociale en Europe. Mai 68, la guerre du Vietnam, la deuxième vague féministe : le corps de l'artiste apparaît comme le symptôme d'un malaise social — refus et combat, ce qui nous rappelle Gutai — qui l'amène rapidement à donner une place privilégiée à la blessure dans ses actions.

Le travail de Gina Pane peut être analysé sous des angles très divers, sociologique, féministe, anthropologique, voire comme une expérience religieuse, mais je me contenterai de privilégier ici une seule voie de questionnement : dans quelle mesure peut-on qualifier de dessin les processus physiques que Gina Pane matérialise sur son corps ?

Pour cela, je vais parler de son action *Pysché*, réalisée à la Galerie Rodolphe Stadler, à Paris, le 24 janvier 1974. D'une durée de 1 heure et 11 minutes, c'est dans cette performance que l'artiste nous laisse l'une des images les plus iconiques de sa carrière : la croix de sang autour de son nombril. Le projet esthétique de Gina Pane est précis : « *l'objet de ma pratique artistique est de montrer le processus physique dans sa matérialisation de chair et de sang, par un*

¹³⁶ Katrin Gattinger, *op. cit.*, p. 102. Les italiques et guillemets sont conservées du texte original.

¹³⁷ Liliane Turaine, « L'art charnel de Gina Pane », *Revue Ligeia*, n° 29-32, 1999, p. 125.

langage particulier qui crée des images, forme, geste, etc. »¹³⁸. Son corps est matériau et outil de création, support et expérience, objet et sujet à la fois.

Bien que Turaine affirme que le corps de Gina Pane « n'étant pas un but ni même un moyen d'expression en soi, mais seulement un support à ses appels aux autres »¹³⁹, l'utilisation du corps par l'artiste va au-delà d'un simple support ou d'un moyen. Un point de vue différent est celui de la chercheuse Françoise Neau, qui décrit le corps en action de Gina Pane comme un corps qui « n'est pas le corps individuel, ni le corps impersonnel de la communauté de l'humain. Il est précisément ce qui assure le passage de l'un à l'autre, et de l'autre à l'un, en toute réciprocité »¹⁴⁰ : *l'action vise à produire une chair commune, un corps transindividuel*. Si Merleau-Ponty liait les corps et la chair du monde par un réseau perceptif, Pane le fait avec la douleur. L'artiste ne nous montre pas son corps individuel ou un corps auto-érotique, elle se dépouille de tout cela pour incarner l'autre, les autres, dont l'artiste prend en charge la douleur. Son corps phénoménologique est le lieu où se déroule la douleur du monde.

La blessure apparaît alors comme un dispositif permettant de canaliser la souffrance des corps, les réveillant « de la torpeur anesthésiante des médias — qui transforment tout en spectacle, y compris les horreurs de la guerre — et de privilégier une pédagogie de la sensibilité »¹⁴¹ : contre toute espèce d'anesthésie morale, la douleur est ce qui peut détourner l'organisme de sa tendance de stagnation. L'automutilation que Gina Pane inflige à son ventre est un retour forcé au corps. La douleur — au même titre que la faim, la maladie et l'ennui — est l'une des façons de se montrer vivant, d'être un peu plus proche de la mort et un peu plus loin de cette civilisation sans corps.

Ce qui est intéressant ici, c'est que l'artiste subit un processus physique douloureux en *dessinant* sur son corps à l'aide d'un rasoir. À première vue, parler de dessin chez *Psyché* semble invraisemblable, car les médias, supports et procédés utilisés par l'artiste sont étrangers à l'univers graphique. Le graphite, le fusain ou la craie sont écartés et remplacés par des matériaux étrangers, comme le rasoir en l'occurrence, tandis que le plan de la représentation est transgressé en explorant le territoire tridimensionnel du corps.

Gina Pane dessine une croix sur son ventre et son corps réagit en saignant (voir **Fig. 3**) ; voulant pousser son corps vers l'intérieur à travers l'incision, le langage du corps

¹³⁸ Gina Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, Paris, École Supérieure de Beaux Arts, 2003. Sauf précision, c'est de cet ouvrage que j'extrait les propos de Gina Pane. Je les citerai en italiques, qui valent pour des guillemets.

¹³⁹ Liliane Turaine, *art. cit.*

¹⁴⁰ Françoise Neau, « L'action corporelle en images : notes sur le travail de Gina Pane », *L'Esprit du temps*, n° 52, 2008, p. 115.

¹⁴¹ Liliane Turaine, *art. cit.*

exprime sa douleur vers l'extérieur. Le dessin donne naissance à une forme, la croix, qui se métamorphose en contact avec la surface du corps vivant, et celui-ci, se métamorphosant à son tour, incarne une nouvelle métamorphose : celle de la souffrance inscrite dans la chair même du corps. Ici, il me semble pertinent de citer à nouveau Neau : « le langage du corps en action vient inscrire dans la chair même du corps ce que jamais les mots écrits ne pourront faire, ni au corps ni au papier » ¹⁴². Cela me ramène à Adorno et à l'impossibilité de continuer à créer après l'horreur de la guerre. D'une certaine manière, Pane participe à l'urgence de montrer la souffrance avec sa propre souffrance, car la représenter ne suffit pas.

Un autre objectif de Gina Pane est de libérer le corps pulsionnel afin de démystifier l'image du corps, c'est-à-dire le corps qui nous est vendu par la société de consommation. *Avec le langage du corps, il s'agit d'introduire la pulsion dans l'art. L'artiste veut donc combattre*

[...] le corps cybernétique [...] découlant des sociétés industrielles, le corps compétitif découlant des sociétés sportives, les officines du muscle, du mécanique, de l'aliénation et de l'oppressif. [...] Mes expériences corporelles démontrent que le « corps » est investi et façonné par la Société : elles ont pour but de démystifier l'image du « corps » ressentie comme bastion de notre individualité pour la projeter dans sa réalité essentielle, de fonction de médiation sociale.

Dans une civilisation qui transforme la *Ibid.* en marchandise, qui est déterminée à nier et à réprimer la menace contenue dans le corps, toujours sur le point de changer — et de mourir —, au moyen d'un « jeu divertissant, ostentatoire, pervers [...] donnant l'illusion à l'individu de le libérer alors qu'en réalité la Société l'aliène, transformant sa psychomotricité en puissance de rendement » ¹⁴³, les performances de Gina Pane sont un détachement du déguisement social, acquérant une « fonction désaliénante » ¹⁴⁴ — d'où le traitement de son œuvre comme une pédagogie de la sensibilité. Pour l'artiste, la douleur est la trace d'un être vivant dont le corps a été enterré par un monde qui l'a aliéné à la pulsion de mort. La douleur, provoquée par le dessin sur son corps, est l'affirmation de la révolte contre la civilisation. Comme l'explique Petropoulos : « L'artiste est censé s'approprier son corps en lui infligeant les blessures qu'il dénonce de la part de la société. ¹⁴⁵ »

Dans la réflexion du sociologue David Le Breton sur *Psyché*, il parle de la lutte que Gina Pane mène également contre la conception du « corps-fardeau » : « elle est au pire un rappel dérisoire de la “viande”, la protestation d'une chair vécue comme une machine

¹⁴² Françoise Neau, *art. cit.*, p. 111.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 112.

¹⁴⁴ *Idem.*

¹⁴⁵ Lefteris Petropoulos, *op. cit.*, p. 99.

corporelle que les technologies contemporaines ont rendue obsolète. ¹⁴⁶ » Puis il ajoute le suivant : « [Gina Pane] s'incise le ventre en croix autour du nombril, lieu d'origine de la vie. Une femme ne se maquille pas seulement pour son épanouissement personnel mais aussi pour ne pas perdre sa séduction aux yeux des hommes » ¹⁴⁷. Le symbolisme créé par le dessin sur le corps de l'action incarne la métaphore de la fertilité du ventre maternel, ce qui critique à son tour la valorisation du corps féminin comme fertile. En même temps, Gina Pane utilise un langage du corps concret, celui du sang, symbole signifiant du corps féminin, qui donne plus de profondeur anthropologique à son travail.

En somme, le dessin dans l'œuvre de Gina Pane n'est pas tant un activateur de la conscience corporelle par le mouvement que par son symbolisme : le corps est incarné en métaphore par le dessin et le dessin devient chair par le contact avec le langage du corps.

¹⁴⁶ David Le Breton, « Body Art : la blessure comme œuvre chez Gina Pane », *Le Seuil*, n° 92, 2013, p. 101.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 104.



Figure 3. Gina Pane, *Psyché*, 1974
Ensemble de 3 photographies en couleur
25 x 30 cm chacune (environ)
Édition 17 sur 25
©Richard Saltoun

4.2. LE MAL EST UNE POMME

La recherche sur les opérations conceptuelles et techniques déployées par les artistes contemporaines dans l'œuvre desquelles le dessin occupe une place centrale m'amène maintenant à Ana Mendieta. Son œuvre n'est pas tant née d'un combat que d'une faute : originaire de La Havane, à Cuba, d'une famille aristocratique, Mendieta est l'un des nombreux enfants qui ont été envoyés aux États-Unis pendant la révolution de Fidel Castro. Malgré, ou peut-être à cause, des événements traumatisants de son enfance, Ana Mendieta a trouvé dans l'art un moyen d'exprimer son sentiment de déracinement et d'isolement. De ses premières performances innovantes et provocantes à ses œuvres plus tardives, plus symboliques et éphémères, j'ai choisi son action *Untitled (Blood Sign #2/Body Tracks)* (1974) pour sa rapidité et sa simplicité dans le déploiement du médium plastique.

Le parcours artistique de Mendieta présente des similitudes avec celui de Gina Pane. Mendieta a étudié à l'université de l'Iowa, où elle a obtenu une licence et une maîtrise en peinture. Cependant, après avoir obtenu son diplôme en 1972, l'artiste cesse de peindre. Elle a elle-même déclaré que son éloignement de la peinture était dû au fait que « ce n'était pas assez réel »¹⁴⁸. Comme Mendieta l'a expliqué plus tard : « Le tournant dans mon art s'est produit en 1972, lorsque j'ai réalisé que mes peintures n'étaient pas assez réelles pour ce que je voulais que l'image transmette, et par réel, je veux dire que je voulais que mes images aient du pouvoir, qu'elles soient magiques.¹⁴⁹ » Elle a finalement obtenu une maîtrise en beaux-arts au tout nouveau programme expérimental Intermedia de l'Iowa, dirigé par l'artiste allemand Hans Breder. C'est dans le cadre de ce programme qu'elle a réalisé la performance *Untitled (Blood Sign #2/Body Tracks)*.

Nous pouvons distinguer une autre similitude avec Gina Pane en termes de relation plastique, que Mendieta établit avec le médium et avec elle-même, puisque toutes deux accordent de l'importance à la présence du corps féminin dans leur travail et au dessin en tant qu'activateur d'action. Il existe cependant une différence dans leur traitement : alors que la première opère sur et dans le corps par le dessin, la seconde l'élargit. Le déroulement de la performance nous aidera à comprendre l'utilisation que fait Mendieta du dessin et de son corps.

¹⁴⁸ Cité dans John Perreault et Petra Barreras del Rio, *Ana Mendieta: A Retrospective*, New York, New Museum of Contemporary Art, 1987, p. 28. Texte original : « it wasn't real enough ». Traduction faite par moi-même.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 27. Texte original : « The turning point in my art was in 1972 when I realized my paintings were not real enough for what I wanted the image to convey-and by real I mean I wanted my images to have power, to be magic. » Traduction faite par moi-même.

L'action commence avec l'artiste debout devant un mur blanc. Ses bras sont tendus vers le haut en forme de V, ce qui pourrait suggérer un caractère rituel¹⁵⁰. Elle glisse ensuite lentement le long du mur et tombe à genoux, laissant les marques rouges de ses mains imbibées de sang, puis se relève pour regarder la caméra et quitte la scène.

En tant que performance graphique, *Blood Sign #2* produit une image minimaliste à grande échelle qui évoque un arbre ou une autre forme se dressant vers le haut (voir **Fig. 4**). Les connotations du sang (douleur, souffrance, mort) ainsi que la forme de la figure produisent une riche signification symbolique. L'œuvre est souvent comprise comme un rituel, comme une réponse féministe aux *Anthropometries* (1958) d'Yves Klein¹⁵¹, ou la recherche d'une reconnexion avec Cuba.

Il est important de savoir que Mendieta avait déjà utilisé du sang dans des actions précédentes. Un an plus tôt, l'artiste avait réalisé *Untitled (Rape Scene)* pour dénoncer le viol et le meurtre d'une étudiante de son université. Dans ce cas, elle a étalé du sang sur la moitié inférieure de son corps nu et s'est attachée à une table dans son appartement. Elle a invité les gens à entrer dans l'espace sombre où elle gisait prostrée sur la table. Dans *Blood Sign #2*, Ana Mendieta prend un tournant méthodologique dans son travail et réalise ce qui pourrait être défini comme un dessin élargi dans l'espace : le sang est sur son corps, pourtant, afin de l'étendre sur une autre surface ses bras ne sont pas le contenant du sang, mais le médium qui le transfère sur un autre support ; Mendieta se métamorphose en s'étendant à la surface tout en laissant une trace de cette métamorphose. De plus, l'œuvre s'inscrit dans un temps performatif initié par le dessin des bras sur le mur. Un temps lent, épais, *mammalia* : la traînée de sang apparaît lentement sous le traînage des bras, donnant à la pièce une dimension temporelle concrète imperceptible dans les enregistrements photographiques de l'œuvre¹⁵².

Comme nous l'avons vu, Ana Mendieta s'éloigne de la scène à la fin, ce qui signifie que la présence du corps féminin pendant l'action est nécessaire *pour* le dessin. Même après avoir quitté le plan photographique, la présence de Mendieta est assumée par la trace de sa corporalité. L'action commence et se termine par le dessin : le dessin est son dessein.

En même temps, le choix du sang n'est pas arbitraire. En plus d'être un symbole du corps féminin (un rappel mensuel de notre corps concave, de son éphémérité et de sa condition mortelle, un corps qui répète des corps condamnés à la même fin), c'est aussi la

¹⁵⁰ Kanitra Fletcher, *Ana Mendieta*, catalogue d'exposition, Texas, Landmarks/The University of Texas at Austin, 2014.

¹⁵¹ Kaira M. Cabañas, « Ana Mendieta: "Pain of Cuba, Body I Am" », *Woman's Art Journal*, Spring, vol. 20, n° 1, 1999, p. 13.

¹⁵² Alexandra Gonzenbach, « Bleeding Borders: Abjection in the works of Ana Mendieta and Gina Pane », *Letras Femeninas*, Michigan State University Press (ed.), vol. 37, n° 1, 2011, p. 38.

couleur de la pomme qu'Eve a mangée au paradis. Mendieta génère, avec la trace du sang, une identité incarnée du mal, qui est une pomme, et qui est une femme. Santiago Alba Rico consacre la réflexion suivante à la métaphore de la pomme-femme :

Personne ne sait pourquoi, mais lorsque les grands peintres de la Renaissance (Van der Goes, Cranach l'Ancien, Holbein le Jeune, Titien ou Dürer) ont dû représenter la chute d'Adam et Ève, ils ont peuplé les branches de l'arbre interdit du paradis [...] non pas de poires jaunes bulbeuses, de grenades somptueuses ou de citrouilles bombées, mais de pommes rougeâtres de la variété connue sous le nom de *winesap* ou « sang du Christ », allumées comme des braises ou des lanternes chinoises. ¹⁵³

Le philosophe poursuit en ajoutant ce qui suit : « Le choix de la pomme s'explique dans le contexte de l'imaginaire agraire et masculin de l'époque : un fruit somptueux, doux et beau, associé métaphoriquement à la joue féminine (*mala* en latin) et au sein appétissant et nourrissant des femmes » ¹⁵⁴. En outre, le latin utilise le même mot pour Mal et Pomme, *malum*. De la même manière que l'intérieur des pommes peut cacher un ver, la peau séduisante d'Eve pouvait cacher un poison corrupteur : le mal, doté de seins, de joues et de sang, apparaît sous la forme de la pomme que le patriarcat a désignée comme la source de tout mal. Comme explicité à plusieurs reprises dans ce travail, les femmes ont trop de corps, elles sont trop *mammalia* : le mal est donc toujours *mammalia*.

Il est idéal de citer ici les paroles suivantes de Paul Klee : « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible. ¹⁵⁵ » Ana Mendieta rend donc visible le péché originel attribué à la femme par la tradition judéo-chrétienne, dont elle est, paradoxalement, coupable et indispensable. Elle nous ramène au péché, au sein, à la pomme, que l'homme n'a pas encore pardonnés et dans lesquels il est constamment tenté de mordre. Mordre ou ne pas mordre ? Ce dilemme angoissant qui accompagne le « pessimisme cosmique masculin » ¹⁵⁶ —

¹⁵³ Santiago Alba Rico, *op. cit.*, p. 327. Les italiques et les guillemets sont conservés du texte original : « Nadie sabe por qué, pero cuando los grandes pintores del Renacimiento (Van der Goes, Cranach el Viejo, Holbein el Joven, Tiziano o Durero) tuvieron que representar la caída Adan y Eva, poblaron las ramas del árbol prohibido del paraíso [...] no de bulbosas peras amarillas ni de granadas suntuosas ni de abombadas calabazas, sino de rojísimas manzanas de la variedad conocida como *winesap* o "sangre de Cristo", encendidas como brasas o farolillos chinos ». Traduction faite par moi-même.

¹⁵⁴ Ibid., p. 328. Les italiques sont conservées du texte original : « La elección de la manzana puede explicarse en el marco del imaginario agrícola y masculino de la época: una fruta palaciega, dulce y hermosa, metafóricamente asociada a la mejilla femenina (*mala* en latin) y al pecho apetitoso y nutritivo de las mujeres ». Traduction faite par moi-même.

¹⁵⁵ Paul Klee, « Credo du créateur » [1920], traduction de l'allemand par Pierre-Henri Gonthier, recueilli dans *Théorie de l'art moderne*, Médiations-Denoël, 1971, p. 34.

¹⁵⁶ Santiago Alba Rico, *op. cit.*, p. 330.

conséquence du *malum* féminin — serait résolu comme le suggère Marinetti avec *Mafarka le Futuriste*. Avant lui, la même solution était déjà énoncée par Euripide dans la bouche de Jason, qui a assassiné Médée, meurtrière de ses enfants : « Il devrait exister un autre moyen pour les mortels de faire des enfants sans qu'il y ait de femmes, et plus aucun malheur ne toucherait les hommes. ¹⁵⁷ ». Ce sont ces hommes qui souffrent pour notre péché, les mêmes qui ont assassiné et violé l'étudiante de l'université Iowa, et le même homme qui a assassiné Mendieta elle-même en la jetant par la fenêtre de son appartement — il a ensuite été acquitté du crime — : nous sommes les responsables de notre propre mort, car nous en sommes à l'origine.

Avec une action rapide et simple, Mendieta provoque un effet complexe et durable. Par une utilisation performative du dessin, l'artiste nous ramène au corps du péché, à la mort, et nous révèle en même temps ce qui se cache derrière ce sang. Face à la violence historique contre les femmes, le patriarcat est un obstacle à la civilisation égalitaire du soin et de la nature. Le potentiel subversif du dessin de Mendieta, malgré ses connotations initiales de douleur, de souffrance ou de disparition, se transforme en un symbole de lutte, de vie, d'espoir et de croissance. Le dessin incarné de *Blood Sign #2* implique, au-delà de la question de la récupération des racines cubaines de Mendieta, d'aborder la question de la violence de genre, centrale dans l'œuvre de l'artiste.

¹⁵⁷ Euripide, *Médée*, traduction du grec par Georges Dalmeyda, Paris, Hachette, 1896, para. 569-575.



Figure 4. Ana Mendieta, *Blood Sign #2*, 1974

Film Super-8 (couleur, muet) transféré en vidéo

©The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC Courtesy Galerie Lelong & Co.

4.3. PROTHÈSE ET CORPS ÉTENDU

Comme Ana Mendieta, le travail de Rebecca Horn est né d'une faute. L'artiste a parlé à plusieurs reprises de l'expérience traumatisante qui est à l'origine de son travail : un an après son entrée à l'école des Beaux-Arts, à l'âge de 20 ans, elle a manipulé sans protection des matériaux toxiques qui ont gravement empoisonné ses poumons. Cet accident l'oblige à subir un isolement dans une clinique pendant un an, suivie de plusieurs mois de convalescence dans un sanatorium. Physiquement réduite et isolée de force, cette expérience traumatisante va avoir une influence profonde sur ses premières créations. Horn explique :

Quand on est isolé ou seul, on a une forte envie de contacts et le désir de communiquer à travers son corps. Si l'on regarde mes premiers travaux, on découvre toujours une sorte de cocon à travers lequel j'essayais de me protéger, comme par exemple les éventails dans lesquels je pouvais m'enfermer et m'isoler, mais que je pouvais aussi rouvrir et ainsi faire participer une autre personne à un rituel intime.¹⁵⁸

Ainsi, les « extensions corporelles »¹⁵⁹ créées par Rebecca Horn depuis la fin des années 1960 sont des « transgressions anthropologiques et esthétiques »¹⁶⁰ qui modifient la perception des limites de son propre corps. Prothèses, excroissances, membres synthétiques : ses pièces sont des membres synthétiques qui prolongent la chair, expérimentant et poussant à la limite le développement de nouvelles possibilités pour son corps ainsi que son entrave.

Parmi ses nombreuses œuvres prothétiques, je vais concentrer mon attention sur une pièce en particulier, son action *Bleistiftmaske* (*Masque au crayon*) réalisée en 1972. Ce travail est un excellent exemple de performance « graphique » : dans cette performance, l'artiste porte sur sa tête un masque fait de bandes de cuir aux intersections desquelles sont fixés des crayons de 5 centimètres de long. Gattinger le décrit également comme une « prothèse à dessiner [...] que l'on pourrait définir à la fois comme une extension artificielle, une armure, une camisole et une parure »¹⁶¹. C'est pour cette raison que le travail de Horn est une

¹⁵⁸ Rebecca Horn, entretien avec Germano Celant, dans *Rebecca Horn*, Ostfildern, Hatje Cantz, 1993, p. 24. Texte original : « Wenn man isoliert oder alleine ist, hat man eine starke Sehnsucht nach Kontakten und den Wunsch, sich über seinen Körper mitzuteilen. Wenn man sich meine frühen Arbeiten ansieht, entdeckt man immer eine Art Kokon, durch den ich mich selbst zu schützen versuchte, wie zum Beispiel die Fächer, in die ich mich einschließen und isolieren konnte, die ich aber auch wieder öffnen und so eine andere Person in ein intimes Ritual einbeziehen konnte. » Traduction faite par moi-même.

¹⁵⁹ Léa Barbisan, « Rebecca Horn, corps sous tension », *Cahier d'Études Germaniques*, n° 78, 2020, p. 202.

¹⁶⁰ *Idem*.

¹⁶¹ Katrin Gattinger, *op. cit.*, p. 107.

réorganisation des objets et de son propre corps qui va au-delà d'un arrangement « sensible et évident »¹⁶² : *Bleistiftmaske* nous fait réfléchir sur la relation plastique du corps avec lui-même et son environnement. Bien que nous puissions faire une analyse esthétique dans une tonalité sadomasochiste — ce qui donnerait lieu à une vaste réflexion en soi —, je préfère me concentrer sur l'étude formelle, mécanique et performative de la pièce. L'œuvre de l'artiste allemande, qui n'a pas la même affinité avec la blessure que Gina Pane, trouve néanmoins son caractère blessant dans la restriction et la limitation du mouvement. La « prothèse » de Horn ne permet pas à l'artiste d'améliorer sa capacité physique, mais réduit tout contrôle du mouvement et entrave la précision des gestes. C'est ainsi que la performeuse décrit l'expérience de porter le masque :

Tous les crayons mesurent environ deux pouces de long et produisent le profil de mon visage en trois dimensions... Je bouge mon corps en rythme de gauche à droite devant un mur blanc. Les crayons font des marques sur le mur dont l'image correspond au rythme de mes mouvements.¹⁶³

Le masque prothétique n'est pas tant un handicap pour le dessin, car le visage laisse peu à peu une trace de son mouvement sur le mur, comme s'il s'agissait d'une empreinte ou d'une ombre, qu'une volonté de « libérer le geste de l'emprise académique, de la perspective et du dessin d'observation »¹⁶⁴. En même temps, ce n'est pas un hasard si ce membre synthétique a été conçu pour la tête : « L'acte de dessiner est montré ici comme un travail de grande concentration de la tête et du cors qui [...] permet au corps de la flexibilité et donne une certaine liberté à l'expression créative spontanée. »¹⁶⁵

Au milieu de ces mouvements rudimentaires et répétitifs, guidés plus par l'automatisme corporel que par la pensée, l'identité de l'artiste se situe à cheval entre

¹⁶² Jeanette Winterson, « The bionic woman », *The Guardian* [en ligne], 23 mai 2005. Mise en ligne en mai 2005 [consultation le 29 mars 2022]. Disponible sur : <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2005/may/23/art>>

¹⁶³ Tate, *Rebecca Horn. Pencil Mask* [en ligne], consulté le 28 mars 2022. Disponible sur : <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-pencil-mask-t07847>> Texte original : « All pencils are about two inches long and produce the profile of my face in three dimensions...I move my body rhythmically from left to right in front of a white wall. The pencils make marks on the wall the image of which corresponds to the rhythm of my movements. » Traduction faite par moi-même.

¹⁶⁴ Katrin Gattinger, *op. cit.*

¹⁶⁵ Katharina Schmidt, « Zeichnungen aus den Jahren 1964 bis 2004 », *Rebecca Horn — Bodylandscapes. Zeichnungen, Skulpturen, Installationen 1964 - 2004*, Düsseldorf, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2005, p. 46. Texte original : « Der Akt des Zeichnens wird hier als eine Arbeit mit hoher Konzentration des Kopfes und der Hörner gezeigt, die [...] dem Körper Flexibilität ermöglicht und dem spontanen kreativen Ausdruck eine gewisse Freiheit verleiht. » Traduction faite par moi-même.

« l'intime et l'étranger, l'humain et le non-humain, le vivant et l'artificiel »¹⁶⁶. C'est dans cette frontière transgressive que la prothèse de Horn rapproche l'être humain de son côté animal, plus *mammalia* et moins *sapiens*. Une chute dans le corps pulsionnel par le biais d'un mouvement instinctif, ordinaire, dénué de toute volonté artistique, car il s'agit, selon les mots de Léa Barbison, d'un « mouvement machinal des organes, [...] il est exclusivement somatique »¹⁶⁷.

Si Rebecca Horn utilise l'extension corporelle comme un dispositif contenant la métamorphose, le dessin, objectif et résultat de l'action, en sera son activateur, en conférant au corps un double statut, celui d'artiste et d'œuvre d'art. C'est l'enjeu décisif de la performance de Horn : la double métamorphose. L'artiste, par l'ajout d'un nouvel élément, le crayon, devient aussi sa propre œuvre d'art. Barbison parle également de la métamorphose chez Horn :

L'objectif de l'« extension corporelle » est bien d'initier une métamorphose par laquelle le corps sublimé atteint au statut d'œuvre d'art. Cette sublimation, toutefois, est ambivalente, car si les « extensions corporelles » promettent un épanouissement du corps dans l'espace, elles induisent en même temps une réduction de la liberté de mouvement et un appauvrissement des sensations.¹⁶⁸

Bien que la chercheuse ne fasse pas explicitement référence au rôle du dessin dans l'action, il me semble essentiel de situer le dessin au centre de l'action performative avec le corps. Si la prothèse permet au corps de s'étendre dans l'espace, augmentant sa portée et diminuant en même temps sa visibilité et sa capacité de mouvement, le dessin est la marque de cette métamorphose corporelle, la volonté de l'artiste-œuvre matérialisée à la surface. Le dessin est, en d'autres termes, le but même de l'action.

L'exploration de cette dynamique entre corps pulsionnel et tension somatique laisse sur son passage une trace de *chair* sur le mur. Le dessin et le corps s'unissent, et la trace du crayon, devenue substance du corps, imprègne le mur. Sans cette tâche — empreinte *mammalia*, ombre rupestre — la métamorphose n'aurait pu avoir lieu. Médium, mais aussi un dessein et une volonté : c'est là que réside le caractère autoplastique du dessin dans l'action de Rebecca Horn.

¹⁶⁶ Léa Barbisan, *art. cit.*

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 205.

¹⁶⁸ Léa Barbisan, *art. cit.*, p. 203



Figure 5 & 6. Rebecca Horn, *Bleistiftmaske*, 1972

Tissu, crayons et métal

Objet dans la boîte : 650 × 520 × 400 mm

Boîte noire : 135 × 360 × 225 mm

Photographie encadrée : 254 × 313 × 34 mm

©DACS

4.4. RÉSISTANCE ET CONTRAINTE

Dans cette recherche des possibilités graphique-plastiques d'une pratique performative du dessin intracorporel, mon dernier arrêt est les artistes Matthew Barney et Tony Orrico. Nous avons parlé du dessin incarné comme dispositif de libération du corps pulsionnel par la blessure ; de la chute dans le corps par une pratique élargie du dessin dans l'espace ; de la libération du geste graphique par la prothèse ; c'est maintenant au tour d'aborder la pratique incarnée du dessin par la résistance et la restriction.

Gattinger dit, à propos des performances graphiques de Matthew Barney, que l'artiste semble dire « qu'on s'entraîne à dessiner comme on entraîne un muscle »¹⁶⁹. C'est dans cette optique que Orrico et Barney réalisent leurs performances *Penwald: 1: 1 circle* (2009) et *Drawing Restraint I* (1987), respectivement. Les deux artistes utilisent le corps et le dessin comme véhicule artistique, et ils accordent plus d'importance au processus de création qu'à l'objet final. Un autre élément qui fait dialoguer leurs œuvres est la notion de résistance, point central autour duquel les *performers* développent leurs actions. Cependant, les éléments qu'ils utilisent pour activer l'action et l'effet de résistance sont différents en termes méthodologiques et techniques.

D'une part, le passé d'athlète de Matthew Barney, artiste nord-américain, se reflète fortement dans sa série *Drawing Restraint* (1987-2009), où il impose des obstacles et des limites que son corps doit surmonter pour toucher le papier et pouvoir dessiner. À ce sujet, Gattinger explique que « son intérêt pour la tension entre contrainte et résistance lui vient de l'entraînement physique de l'athlète qu'il était, et il a commencé sa vie d'artiste en construisant ces mêmes situations d'endurance.¹⁷⁰ » Ainsi, la résistance chez Barney n'est pas d'une souffrance inhérente à la pratique artistique en termes romantiques, mais plutôt un élément indispensable pour assurer la performance optimale du corps.

Dans *Drawing Restraint I*, la première action de la série réalisée dans son atelier à l'Université de Yale, l'artiste construit un itinéraire d'obstacles. Pour ce faire, il place des rampes parallèles au sol contre le mur et attache ses jambes à un câble fixé au sol. Pour pouvoir dessiner, Barney doit lutter contre la tension de la corde, qui le tire constamment vers le bas. En outre, la résistance augmente chaque fois que l'artiste saute ou grimpe sur le mur pour continuer son dessin. Comme dans les actions précédentes que j'ai analysées, le dessin est donc le dessein de l'action : il est la preuve que son corps surmonte les obstacles physiques qu'il s'est imposés.

¹⁶⁹ Gattinger, *op. cit.*, p. 103.

¹⁷⁰ *Idem.*

Comme l'observe le chercheur Delaporte, « la notion de contrainte est le point focal autour duquel Matthew Barney développe la superposition du rôle créateur de l'artiste et de l'athlète. ¹⁷¹ » D'une certaine manière, le dessin est l'union matérielle de ces deux rôles. Affronter les lois physiques de la gravité, lutter pour tenir l'équilibre, sauter de plus en plus haut pour atteindre le papier : la réussite se matérialise par la trace du crayon sur la surface. En même temps, si le dessin est utilisé comme un outil d'expression cœnesthésique, c'est-à-dire de la conscience du corps, il n'en est pas nécessairement son déclencheur : c'est l'effort physique qui est l'activateur de la conscience et de la perception plastique et corporelle de l'artiste. C'est en raison de cette subtilité méthodologique que le travail d'Orrico est plus proche d'un langage graphique performatif et incarné que celui de Barney.

D'autre part, Tony Orrico, de nationalité américaine comme Barney, fait de la performance *Penwald: 1: 1 circle* une pratique visuelle ainsi qu'une recherche somatique. Symétrie, résistance et suspension : c'est ainsi que l'on peut décrire cette œuvre, résultat de l'application du corps à une surface. Allongé à plat ventre sur une feuille de papier de 3 m x 3 m et avec pour seul outil un graphite dans chaque main, Orrico effectue 1000 traits qui génèrent une circonférence presque parfaite tournant à l'aide de ses pieds (voir **Fig. 7**). L'artiste ne recourt pas à une structure externe, comme Barney, pour créer la limitation physique, mais à des éléments inhérents à l'action performative, comme le sont l'espace et le temps.

Forcer son corps à répéter le même mouvement 1000 fois — 500 fois par bras — est un défi qui engage l'artiste mentalement et physiquement, la difficulté augmentant au fil du temps. C'est un temps qui s'incarne et qui s'épaissit avec chaque mouvement bilatéral, s'élevant et s'abaissant, mesurant l'espace avec l'usage du corps. La chair de l'artiste s'inscrit dans une géométrie sur mesure à travers un mouvement répétitif et le parcours généré par la rotation de ses pieds sur le papier.

Tony Orrico parle de ses débuts avec cette pratique performative et chorégraphique du dessin dans une interview de 2011 :

C'était mon quatrième dessin, [...] je voulais remettre en question la dominance de ma main et égaliser davantage les tensions. J'ai remarqué que ma main droite semblait porter un sens de la dominance du choix ou de la navigation. J'ai pratiqué mon premier cercle [...] en changeant de main principale tout en maintenant un unisson bilatéral et un mouvement symétrique (spontané). Ensuite, j'ai commencé à découvrir ce que ressentait la sensation de

¹⁷¹ Marie-Laure Delaporte, « Matthew Barney, artiste/auteur : pour une hybridation des genres », *Entrelacs* [en ligne], n° 9, 2012, p. 3. Mise en ligne le 22 octobre 2012 [consultation le 20 février 2022]. Disponible sur : <<http://journals.openedition.org/entrelacs/343>>

double domination ; et si aucune main ne faisait de choix ? À partir de là, j'ai envisagé de varier dans le sens de la libération de la stabilisation de certaines articulations pour créer une plus grande amplitude au-delà de l'envergure de mes bras.¹⁷²

Expérimenter avec les caractéristiques physiques de son propre corps afin de mieux comprendre ses limites, voire de les dépasser. Remettre en question et saboter sa propre connaissance académique de la représentation par un geste aussi simple et subversif que le changement de main. Le muscle agit sur la pensée : il s'agit d'une libération du corps pulsionnel semblable à celle de Rebecca Horn, à la différence qu'Orrico est autonome par rapport à tout mécanisme extérieur. Il ne recourt à aucune prothèse pour faire du graphite une extension de son corps, le crayon et la main sont une seule chair qui s'étend et dont le contact avec le papier laisse la trace de la densité du trait. La sphère métallique — géométrie incarnée — est ainsi une extension de la subsistance mentale et physique de l'artiste.

En définitive, l'action d'Orrico est plus intéressante sur le plan méthodologique que celle de Barney en raison de l'origine de la résistance – le corps lui-même — ainsi que de l'utilisation du dispositif de graphite. D'une part, résistance biomécanique, d'autre part, technologique ; d'un côté, le dessin est l'activateur du schéma plastique, de l'autre, il est le résultat de cette activation. Bien qu'il s'agisse dans les deux cas de performances graphiques, Tony Orrico parvient à une hybridation dessin-performance véritablement intracorporelle. Le corps est le langage de l'action, le producteur de sens et le terrain sur et à travers duquel le dessin opère.

Drawing Restraint I reprend donc les caractéristiques soulignées par les artistes précédentes — la souffrance, le dessin élargi, le sabotage et le mouvement — et les met en jeu en même temps. Le résultat est une pratique performative du dessin élargi qui nous ramène au corps par l'activation de schémas corporels, participant simultanément à la conscience, la connaissance et la compréhension de notre corps.

¹⁷² Toni Orrico, entretien avec Nicola Thornton, dans *Interview: Tony Orrico*, Metropolitan, [en ligne], n° 169, 2011. Mise en ligne le 28 février 2011 [consultation le 20 février 2022]. Disponible sur : <<https://www.barcelona-metropolitan.com/whats-on/interview%3A-tony-orrico/>> Texte original : Texte original : « This was my fourth drawing, [...] I wanted to challenge my hand dominance and further equalize tensions. I noticed that my right hand seemed to carry a sense of choice making or navigational dominance. I practiced my first circle [...] switching between the lead hand while maintaining bilateral unison and symmetrical (spontaneous) motion. Then, I began to discover what the sensation of dual dominance felt like; what if no hand was making choices? From there, I considered variable into the direction of freeing the stabilization of certain joints to create greater range beyond the span of my arms. » Traduction faite par moi-même.



Figure 7. Tony Orrico, *Penwald: 1: 1 circle*, 2009

Performance, graphite sur papier

1000 traits

3 m x 3 m

©Shoshana Wayne Gallery

TROISIÈME PARTIE

LE CORPS ÉLARGI

Chapitre III

LA PRATIQUE EXPÉRIENTIELLE PERSONNELLE DU DESSIN PERFORMATIF INTRACORPOREL

Introduction : c'est quand je dessine que j'ai mon corps

Le dessin peut être un corps.

Nous avons glané les stratégies et les dispositifs que les artistes visuelles utilisent à l'époque contemporaine pour mener à bien une pratique incarnée et performative du dessin. Comme nous l'avons vu, l'absence de matérialité du dessin ainsi que sa dépendance à son outil de travail ne sont pas des obstacles pour entrer en dialogue avec le corps en termes méthodologiques et instrumentaux. Les manœuvres techniques employées par les performeuses — expansion, prothèse, blessure, obstacle et mouvement — font déborder la discipline du dessin et lui facilitent le passage de l'alloplastie à l'autoplastie, subvertissant sa condition précaire et sa dimension procédurale, historiquement liée et réduite à la pensée. Dans cette métamorphose du dessin, le corps se métamorphose lui-même en subvertissant la condition idéologique — corps-fardeau et corps-marchandise — dans laquelle il est catalogué dans la contemporanéité. En se métamorphosant, le dessin transforme le corps, changeant la métamorphose elle-même, donnant naissance à un langage artistique performatif, graphique et incarné.

La deuxième partie de cette recherche nous a montré que pour accéder à la chair du corps, il est nécessaire de saboter la raison. Dans ce processus graphique-plastique, la pulsion est privilégiée par rapport à la préméditation, la sensation par rapport à la pensée, l'action par rapport à la représentation. Ce que l'on fait ensuite de cette chair poussée à son paroxysme, il faut aussi le prendre en compte.

Comment puis-je incorporer les stratégies du dessin incarné dans ma pratique graphique qui, jusqu'à présent, a toujours fonctionné dans le domaine de la représentation ? Comment mon corps réagit-il à cette nouveauté méthodologique ? Comment le dessin agit-il dans mon corps et en dehors de celui-ci ? Quelles sont les conséquences esthétiques de ce procédé graphique-plastique ? Il est temps de se plonger dans la pratique expérimentale du dessin performatif pour trouver des réponses à ces questions.

5. Tomber dans mon propre corps

La rechute dans le corps par le dessin se fait, dans un premier temps, à travers mon propre corps.

Mes limites face à un langage abstrait, dont le vocabulaire m'est totalement étranger, me remplissent d'incertitude. S'il est vrai que j'ai réalisé des œuvres performatives dans le passé, je me suis limitée à utiliser le dessin, comme je l'ai mentionné au début de cette recherche, en tant que moyen exclusivement représentatif. C'est la raison pour laquelle je vais progressivement passer des actions rapides aux performances durables, du petit format au monumental. Cela impliquera à son tour la découverte de nouveaux outils graphiques adaptés à la pérennité et à la spatialité des œuvres.

Ainsi, mes premières tentatives de dessin performatif visent à libérer le geste de l'influence académique, en désapprenant celle-ci et en émancipant de ses agencements dans le processus de création. Je ne ferai pas seulement usage de ma main dominante, la main gauche, la plus chargée de la doctrine normative, mais aussi de chaque partie de mon corps. J'essaie ainsi de vivre une expérience multiple de traçage sur le papier, en aiguisant ma sensibilité et en découvrant d'autres façons de toucher et de sentir. L'objectif principal de ces premières tentatives graphiques est de réveiller le corps pulsionnel, clé pour parvenir à une hybridation du dessin et de la performance, comme nous l'avons vu avec Toni Orrico et Rebecca Horn.

Une fois habituée à cette nouvelle méthodologie de travail, il sera temps de se lancer dans la création de la performance graphique elle-même, après avoir étudié minutieusement le support, les outils de travail et l'intention plastique de l'action.

5.1. PREMIÈRES APPROCHES : INSÉCURITÉ, INCERTITUDE ET INDÉCISION

Je suis assise, avec un assemblage de papiers sous mes genoux. Dans ma main gauche, je tiens un bâton de fusain de bois, la main droite est fermée, engloutie à l'intérieur. Mes yeux sont ouverts, mais j'essaie de ne rien voir. Les mots de l'artiste Jacquie Barral envahissent mes pensées : « L'hésitation n'est pas de règle. [Le dessin] c'est une discipline dans laquelle on avance à coup de décisions successives. Première marque, premier choix.¹⁷³ ». Et c'est parce que j'hésite que ma vue se brouille et que le contact avec le fusain est affaibli.

¹⁷³ Jacquie Barral, *op. cit.*, p. 208.

JE NE SAIS PAS QUOI FAIRE.

C'est la première fois que cela m'arrive. J'ai même peur de ne pas pouvoir décider quoi, où et comment dessiner. Je n'ai rien à représenter, car ce que je dois faire, c'est agir. C'est une incertitude qui se multiplie comme un champignon : elle commence dans la tête, puisque les yeux ne trouvent aucune référence à copier ; elle descend dans la poitrine, accélérée par la tension croissante devant le papier vide ; elle bifurque dans les bras, qui tombent sous leur propre poids ; elle descend dans les jambes jusqu'au bout des orteils, refroidis par le contact avec le sol.

JE NE SAIS PAS QUOI FAIRE.

Soudainement, je me trouve devant un vide abyssal. Il n'y a rien d'autre, à part mes trois *i* — insécurité, incertitude et indécision — et moi. Je sens dans mon corps quelque chose qui monte comme un éclair, le besoin de sauter en avant, de tomber les mains ouvertes sur le papier et de briser le fusain dans la chute. C'est une sensation aussi incertaine que brutale : mon corps se réveille peu à peu, mais mes membres sont figés. C'est anormal. Je devrais être debout, avec le chevalet devant moi, le modèle derrière le papier. Mais pas ici. Je suis assise, avec le papier sur le sol, avec mon corps qui me demande d'agir. C'est comme se regarder dans un miroir, avec le reflet qui regarde en toi.

JE NE SAIS PAS QUOI FAIRE.

Et je respire.

5.1.1. Sans titre (*Action du corps dans l'espace I & II*)

Le premier essai, *Sans titre (Action du corps dans l'espace I)* a eu lieu en novembre 2021. Je n'ai pas fixé de limite de temps ou d'exigence technique spécifique, mon but était de vivre l'expérience du dessin dans l'espace de la manière la plus spontanée possible, en recherchant la force pulsionnelle du geste. Je ne cherche pas à reproduire des formes, mais de capter des forces. La tâche du dessin, à travers mon corps, et vice-versa, est de m'astreindre à matérialiser des formes qui ne proviennent pas du visible, mais des sensations. Rendre visible l'intangible que mon corps capte, et non ce que retienne ma vue, organe que j'utilisais quotidiennement dans mes productions graphiques comme véhicule épistémologique entre réalité et représentation.

L'artiste-chercheur Claude Lecoq parle du travail plastique sur la sensation, qui a besoin de l'inconscient pour perdre forme : « Sans cet arrimage inconscient, sans l'enjeu des sens, nul ne saurait rendre la sensation. ¹⁷⁴ » En d'autres termes, la conscience du corps vivant et l'inconscient de la pensée : l'éveil du corps pulsionnel passe par la rencontre des forces, des sensations, des intensités, de l'inconscient. Si « l'œil et le cerveau sont la même chose et font la même chose » ¹⁷⁵ dans le dessin, je dois m'éloigner de ce *modus operandi* « d'aller-retour avec le réel » ¹⁷⁶ qui caractérise le regard du dessinateur. C'est l'insolite du changement de point de vue, de la verticalité du corps debout à l'horizontalité des pieds et des mains sur le sol, qui empêche mon regard de fonctionner et rend difficile à ma raison d'appliquer son jugement esthétique. De plus, le dispositif scénographique déployé dans l'apprentissage du dessin académique (chevalet, papier perpendiculaire au sol, modèle devant sur la plateforme, artiste debout sur l'œuvre) n'a pas sa place ici, ce qui sabote mon expérience visuelle au profit d'un vécu plus sensoriel.

Mon corps m'est étranger dans le processus de création. C'est pourquoi j'essaie de mener une pratique chorégraphique du dessin, avec une musique instrumentale en fond sonore, pour laisser mon corps s'écouler petit à petit. L'inscription d'une pulsion charnelle sur le papier est alors donnée par l'acceptation de ce non-savoir obscur, sans contour préalable, qui apparaît non pas au regard, mais dans la sensation du corps dans un espace et un temps concrets. Cette étrangeté d'engendrer le visible à partir de lignes, de figures et de taches étrangères au rétinien, mais qui proviennent de quelque chose que l'on pourrait qualifier d' « interne », ce langage *mammalia*, ce bruit des organes, cette élasticité des

¹⁷⁴ Claude Lecoq, *La peinture et la traversée du pire : Acte créatif, savoir, soin*, Paris, Acéphale, 2000, p. 25.

¹⁷⁵ Olivier Kaepelin, *op. cit.*, p. 19.

¹⁷⁶ *Idem.*

muscles : ce sont eux qui donnent aspect et contour à ce qui est visible sur le papier. Je cherche donc à subvertir la représentation du tangible par le regard, une volonté qui part d'une pensée dans le but de matérialiser un point de vue sur la réalité¹⁷⁷.

Le malaise est inhérent au début de ce processus de métamorphose. Ce n'est pas tant la blessure corporelle de Gina Pane, mais une blessure de la mémoire. De me débarrasser de ce que j'avais compris jusqu'alors de ce qu'était le dessin et de ce qu'était mon corps. Dans *Sans titre (Action du corps dans l'espace I)*, je dessine avec mes deux mains, avec mon front, avec mes pieds, même avec ma bouche. Je désapprends à chaque trait et mon dessin s'imprègne progressivement de ma chair.

Il est en effet très compliqué d'expliquer ce processus, mais je vais essayer de le décrire en trois mots : l'aveuglement, l'absence et le mouvement. Le premier, déjà mentionné comme le sabotage de la rétine, je l'effectue par le simple fait de fermer les yeux. Je me surprends à devoir exercer une force sur mes paupières pour les empêcher de s'ouvrir. À tâtons, comme si j'étais dans l'estomac d'une bête, je suis désorientée et me retrouve continuellement à chaque mouvement. La trace sur le papier me rend mon corps, pas celui qui a un nom, mais celui qui est comestible. Ce corps primordial qui tâtonne sur les parois de la grotte et qui a peur de se heurter à quelque chose d'humide : je tâtonne pour trouver le fusain, je le traîne, je le colle contre mon corps, je le lâche à nouveau. Je déchire le papier. Il n'y a pas de frontière entre le sol, le mur, le papier, le fusain et ma propre chair : mon corps s'étend et se multiplie. L'absence, car l'objet de la représentation disparaît de ma vue et le suspense occupe mon esprit. C'est dans ce moment, court, mais intense, que la ligne se déploie pour donner forme à une substance invisible, absente. C'est dans cette incertitude que le dessin se compose. C'est surtout le mouvement qui active la plasticité de mon corps et m'en fait prendre conscience.

Il me paraît pertinent de citer ici la réflexion que la chercheuse Icleia Borsa consacre à la peinture :

La matière de la peinture, c'est son corps, avec sa genèse et son processus d'usure : avec ses cicatrices, ses taches ; avec tout ce que la vie peut ajouter (et tout ce qu'elle peut enlever) à un corps. L'artiste établit ainsi un parallèle assez direct entre son propre corps, et le corps de ses œuvres. Celles-ci sont des doubles de son corps, dotés d'autonomie, plus fortement liés encore, que s'il était question d'autoportraits ; car il ne s'agit pas de visage, de silhouette, mais de chair, d'organes, de peau, et de sang.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Olivier Kaepelin, op. cit., p. 18.

¹⁷⁸ Icleia Borsa Cattani, « Le corps, la main, la trace » dans Éliane Chiron (dir.), *X L'Œuvre en Procès. Volume IV, La main dans le procès dans les arts plastiques*, Paris, CÉRAP Publications De La Sorbonne, 1998, p. 20.

Un parallèle avec *Sans titre (Action du corps dans l'espace I)* peut être également établi. En réalité, en substituant « peinture » à « dessin », l'expérience de cette première tentative de dessin performatif est fidèlement décrite : *la matière du dessin, c'est son corps*. Maintenant, nous allons changer les pronoms pour les rendre possessifs : *la matière du dessin, c'est mon corps*. Le reste de la citation peut demeurer intact. Le papier est ainsi le réceptacle de mon corps, il devient un autoportrait rendu chair. Le dessin est un morceau de corps qui a été prolongé du mien. Le fusain n'est pas un outil, mais une extension prothétique de ma main. Les traces de mes doigts, genoux et pieds restent visibles sur le papier, elles sont la preuve que j'ai été là.

Il me semble urgent de préciser que mon objectif n'est pas que le dessin se comporte comme la peinture, mon intérêt est que le dessin puisse acquérir une dimension incarnée et performative à travers mon corps. Je dis cela parce que la deuxième tentative *Sans titre (Action du corps dans l'espace II)*, effectuée une semaine plus tard, a été un échec. Cette fois, j'ai placé l'assemblage de papier sur le mur et sur le sol, pour transiter de l'horizontale à la verticale. J'ai fermé les yeux, je me suis approchée lentement du papier et l'ai touché. Je suis restée comme cela pendant quelques instants, en essayant de visualiser la rugosité du papier dans mon esprit. La même chose s'est produite que la dernière fois :

Ma tête est débordante. Mon corps est gelé, je ne peux pas bouger un muscle. Je suis lente, épaisse, je n'arrive même pas, dans ma tête, à a r t i c u l e r u n s e u l m o t .

Mes épaules s'en

fon

cent

dans ma poitrine et mes mains sur mes

genoux. Je me lève à nouveau, mais la même pensée m'assomme. Je ne sais pas quoi faire. C'est douloureux. Je ne saigne pas à l'extérieur, mais j'ai la sensation de le faire à l'intérieur. Dessiner avec mon corps, c'est me regarder de l'intérieur. Je ne vois rien qui me plaise. Je prends le fusain et le fais glisser en tremblant sur le papier, comme une hyène traînant le cadavre de sa proie. Je jette le charbon par terre, je me dirige vers la table, je prends la peinture rouge et un pinceau. Le crayon ne me comprend pas. La peinture, oui. Je fais un grand cercle avec ma main gauche. Je baisse lentement ma main et la ramène à nouveau sur le papier, en insistant sur la plaie ouverte. Le cercle commence à dégouliner. Je blesse le papier comme j'aimerais blesser ma chair. Le papier est imprégné de bleu. Je pleure à l'intérieur et je pleure à l'extérieur. Ma respiration s'accélère et, avec elle, la pensée qu'il y a quelque chose qui ne va pas, quelque chose qui ne convient pas, quelque chose dans le corps qui ne veut pas quitter le corps quelque chose qui ne veut pas quitter le corps quelque chose qui ne veut pas quitter le corps qui ne veut pas quitter le corps qui ne veut pas être un corps qui ne veut pas être un corps le corps ne veut pas être un corps ne veut pas.

Le fusain ne me comprenait pas, et la peinture non plus.

Je voulais ajouter de la matière au dessin, pensant qu'il en manquait, mais ce qui manquait, c'était mon corps.

JE NE VEUX PAS DESSINER.

C'est comme se regarder dans un miroir, avec le reflet qui regarde en toi.



Figure 8. Montserrat Aránega, *Sans titre (Action du corps dans l'espace I)*, 2021

Performance, fusain sur papier

1 m x 1 m (mesures approximatives)

©Montserrat Aránega



Figure 9. Montserrat Aránega, *Sans titre (Action du corps dans l'espace II)*, 2021
Performance, fusain et acrylique sur papier
1 m x 1,5 m (mesures approximatives)
©Montserrat Aránega

5.1.2. *Mon corps et ses appendices*

Après ce qui s'est passé, j'ai été incapable de dessiner pendant un mois. Ma main gauche était plus lourde que d'habitude et mes sens se sont rapidement troublés. J'ai alors décidé de recommencer, cette fois avec des paramètres établis : un seul dessin par feuille, de format 50 x 70 cm, deux minutes par papier et un seul crayon ou fusain comme outil. En outre, j'ai choisi à l'avance des parties du corps à utiliser, ainsi que de leur ordre : main gauche, main droite, front, oreille gauche, pieds, lèvres. Je voulais vivre l'expérience du dessin avec toutes les parties du corps, même celles qui sont apparemment étrangères au processus de création. Je reviens à Tony Orrico et Rebecca Horn, et au désapprentissage de la main et du regard académiques.

Prendre une décision est plus facile lorsque le champ d'action est délimité dans le temps, l'espace et la technique. Aveuglement, absence et mouvement. Le papier est sur le sol, moi au-dessus. Je prends le fusain avec ma main gauche. Le compte à rebours commence. Je ferme les yeux. Je me transforme en tourbillon et ma main en vent. Le fusain s'enfonce verticalement et remonte. Il insiste sur la même ligne et me dit qu'il veut voler vers la droite. Je l'y guide et la main s'enfonce dans un océan noir. Mes épaules se lèvent et, avec elles, le fusain, qui quitte le papier en laissant une trace timide dans son sillage. J'ouvre les yeux et la minuterie se déclenche. C'est comme se réveiller d'un rêve. Je sens les pores de ma peau se dilater comme les pupilles d'un chat excité de découvrir un nouveau jouet. Mon cœur ne s'emballe pas comme les fois précédentes, au contraire : je l'entends à peine.

C'est à ce moment que je commence à comprendre la charnalité du trait de crayon ou de fusain, par opposition au pinceau, que j'avais l'habitude d'utiliser. L'historien de l'art Hubert Damisch s'exprime à propos de cette différence : « À la différence du trait de plume (et du trait de pinceau lui-même), le trait de crayon n'autorise ni pleins ni déliés. On peut seulement l'appuyer, l'épaissir, le repasser, le renforcer par un autre trait [...], le redoubler, le multiplier, voire le raturer. ¹⁷⁹ » Le traitement plastique que l'on peut appliquer au trait du crayon ou du fusain est similaire à ce que je fais avec mon corps : les deux peuvent être pressés, soutenus, épaissis, élargis. J'établis la même relation plastique avec ma chair qu'avec le crayon.

Mes incertitudes sont diluées dans la première ligne, la plus difficile et la plus intense, qui donne lieu aux suivantes. Le dessin est la marque de mon passage sur et à travers le papier, de l'émergence de mon corps pour s'étendre dans l'espace et exprimer ses pulsions.

¹⁷⁹ Hubert Damisch, *Traité du trait*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1995, p. 60.

C'est là que « résident peut-être la force et la brutalité de cette discipline. ¹⁸⁰ » Instantanées et fugitives : les lignes sont générées entre le *dessin* et le *dessein*, dans cette certitude rassurante face à l'incertitude de ce qui est à venir. « “Décider” malgré le flou de la vie qui bouge » ¹⁸¹. Chaque trait est une décision, un choix, pour rendre visible ce non-savoir flottant et incertain à travers la sécurité d'une ligne. L'effacement n'est pas possible, il n'est pas possible de revenir en arrière. Le dessin s'oppose au recouvrement auquel d'autres techniques peuvent recourir¹⁸². Le corps du dessin est donc constitué de décisions constantes.

Le résultat de cette troisième séance de dessin performatif est une série de 6 pièces, chacune réalisée avec une partie différente du corps, lesquelles donnent titre à l'œuvre. Le trinôme aveuglement, absence et mouvement a été une constante tout au long de la session.

Certaines de mes collègues ont remarqué la similitude entre l'apparence des dessins et la partie du corps utilisée. Je me suis empressée de préciser qu'il n'y a aucune intention de représentation dans cet exercice, mais plutôt une intention performative et expressive de mon corps. Reconnaître les lèvres, l'oreille ou la main, c'est ajouter une information externe et subjective au dessin. Michael Schwab l'explique excellemment lorsqu'il réfléchit au dessin élargi dans l'espace : « La figure n'est ni la représentation d'un corps ni celle de son absence, malgré le fait qu'elle apparaisse parfois comme telle. ¹⁸³ » Il s'agit donc d'aborder le dessin par lui-même ¹⁸⁴ : parler de représentation, c'est donc parler en des termes qui n'appartiennent pas au dessin. En revanche, il est possible de parler de l'économie de la ligne, de la composante formelle, de la sensation du trait, dans un registre strictement abstrait. Ce que je dessine, ce sont des décisions corporelles qui ne se soumettent à aucune description figurative, mais répondent à une émergence pulsionnelle véhiculée par la ligne. Et à chaque coup de décision, ma conscience du corps vivant devient plus aiguë.

Ces premières pratiques de dessin performatif posent les bases procédurales et techniques des œuvres finales présentées ci-dessous. Cette phase d'expérimentation — et d'erreurs — a été indispensable pour tester pour la première fois le langage abstrait, la manière de faire en dehors du chevalet et les stratégies de sabotage pour faire émerger l'inconscient et la pulsion corporelle.

¹⁸⁰ Jacquie Barral, *op. cit.*, p. 205.

¹⁸¹ *Idem*. Les guillemets sont conservés du texte original.

¹⁸² *Ibid.*, p. 207.

¹⁸³ Michael Schwab, « Dessiner le trans-corps », traduit de l'anglais par Philippe Hunt, dans *La Part de l'Œil*, n° 29, 2015, p. 202.

¹⁸⁴ Hubert Damisch, *op. cit.*, p. 89.



Figure 10. Montserrat Aránega, *Sans titre (main droite)*, 2021

Performance, fusain sur papier

50 x 70 cm

©Montserrat Aránega



Figure 11. Montserrat Aránega, *Sans titre (gauche)*, 2021

Performance, fusain sur papier

50 x 70 cm

©Montserrat Aránega



Figure 12. Montserrat Aránega, *Sans titre (front)*, 2021

Performance, fusain sur papier

50 x 70 cm

©Montserrat Aránega



Figure 13. Montserrat Aránega, *Sans titre (pieds)*, 2021

Performance, fusain sur papier

50 x 70 cm

©Montserrat Aránega



Figure 14. Montserrat Aránega, *Sans titre (lèvres)*, 2021

Performance, fusain sur papier

50 x 70 cm

©Montserrat Aránega

5.2. ŒUVRES FINALES : SÉRIE *ACTION DRAWING*

Avant de me lancer dans la production des œuvres finales, les mots de Michel Bernard sur l'impossibilité d'articuler un discours neutre sur le corps me sont revenus en mémoire. C'est encore une autre décision sur laquelle j'ai travaillé tout au long de la recherche, celle de parler du corps sous sa facette prométhéenne, dynamique et charnelle. Bien que j'aie insisté sur ce point en théorie, dans les premiers essais, il semble qu'il y ait encore des doutes sur la manière de me positionner plastiquement avec le corps. Autant parler du corps n'est pas neutre, autant le dessiner ne l'est pas non plus. Les deux actions, parler et dessiner, trouvent leur origine dans un désir, une volonté ou un manque. Prendre position pour parler du corps doit aller de pair avec la manière de le travailler graphiquement. C'est l'enjeu d'*Action Drawing #1*, qui continue d'explorer les possibilités de saboter le regard codifié et de privilégier la motricité de l'action pour éveiller la conscience du corps vivant.

Elle sera suivie par *Action Drawing #2 & #3*, présentées comme un diptyque en raison de leurs similitudes formelles, mécaniques et méthodologiques. Les deux pièces approfondissent la ligne comme extension et expression autoplastique, le corps comme champ intentionnel et phénoménique et la pratique expérientielle du dessin incarné et performatif. Comme nous le verrons, le trinôme aveuglement, absence et mouvement sera rejoint par la résistance et l'expansion.

5.2.1. *Action Drawing #1*

Comme je l'ai mentionné, la première œuvre de la série *Action Drawing #1* poursuit le travail de désapprentissage de l'œil et la libération du geste graphique par le corps pulsionnel. La tension entre mon habitude de la représentation, subordonnée à la socialisation de la raison, et l'intrusion de la chair qui déborde l'acte de création, a généré un blocage créatif qui m'empêchait de bouger un seul muscle. La concrétisation de l'exercice graphique en termes temporels, spatiaux et techniques m'a aidé à faire dialoguer le corps et l'esprit, les œuvres étant les témoignages de cette réconciliation. Malgré cela, il reste des contradictions non résolues et j'ai le sentiment que le corps continue à m'échapper dans son contact avec le papier. Il n'y a pas assez de corps dans la ligne, qui se rétracte souvent en pensée. En suivant la réflexion de l'inconscient à l'œuvre de Claude Lecoq, je vais essayer de me rapprocher encore plus de ces sensations primaires, de cette chair débordante qui veut transmettre quelque chose dans cette poussée de la main vers l'avant.

Pour cela, j'ai choisi un papier à grain fin de 180 g/m² qui me permet d'exercer de la pression sur la surface sans qu'elle cède. Le grain fin est idéal pour que le trait de crayon ou de fusain ne soit pas modifié par la texture du papier. La taille est de 1,5 m x 3 m, suffisante pour que mon corps puisse se déployer dans l'espace sans limites.

L'action a eu lieu le mardi 8 février dans la salle 520 de L'École des Arts de la Sorbonne. Elle a duré deux heures et quarante-trois minutes. Je pose le rouleau de papier sur le sol, je l'étire à plus de deux fois ma taille. Puis je prends le cutter et je coupe tout en une fois. Les extrémités du papier se soulèvent comme une vague contre les rochers. Je le fixe au sol. J'enlève mes chaussures, je détache mes cheveux et je prends un fusain dans chaque main.

JE SAIS QUOI FAIRE.

Et je respire.

Les yeux se ferment d'eux-mêmes. Comme un coup du lapin, ma colonne vertébrale se plie et mes vertèbres grincent dans la chute. Le papier, froid, embrasse mes genoux. Je le touche : il palpète. Et je respire.

JE SAIS QUOI FAIRE.

Je bouge, et mon corps avec moi. Une jambe se déplace en cherchant le bout du papier. L'autre se tortille avec la main droite qui colle la première décision à la surface. Le fusain de gauche l'accompagne comme s'il était son ombre. Les deux commencent une danse circulaire qui entoure mon corps d'une membrane noire. Je me sens légère. Je suis douce, spongieuse et éthérée. J'enfonce mes coudes dans le sol et mon ventre s'aplatit au contact du papier.

JE SAIS QUOI FAIRE.

Je bouge, et mes pensées avec moi. Les décisions s'enchaînent les unes après les autres comme des dominos. Je ne vois rien, seulement de la matière noire émanant de mon corps. Je ne ressens aucune différence entre les fusains et mes mains. Ma chair est enveloppée de formes qui la métamorphosent et qui, en se métamorphosant, créent une nouvelle métamorphose sur le papier. Je suis cartilage, ver, terre humide. C'est dans l'absence de réflexion que la chair abonde. Comme un éclair, quelque chose surgit dans mes entrailles et me replie à l'intérieur. Je me sens vulnérable, mais libre. Mon corps se plie et se dépie à sa volonté. Il saute, se frotte, se retourne. Je suis un corps sans nom. Je suis comestible. Je me sens vulnérable, mais libre. Mon corps se plie et se dépie à sa volonté. Il saute, se frotte, se retourne. Je suis fragile. Je me casse. Je me suis reconstruit. Je monte, je descends et je mords le sol. Je suis *mammalia*, oiseaux et cafard. Je dilue et je gèle. Je refroidis et je réchauffe. J'explose et je regonfle. Le papier est ma peau.

JE SAIS QUOI FAIRE.

Et en serpentant doucement sur la surface, j'émerge et rentre dans ma peau. Je sens que je suis tous les corps : la pièce, le papier, le sol, l'air, le charbon, la fenêtre, la lumière. Mes organes deviennent élastiques. Je peux tout absorber, et tout m'absorbe. *Tu es poussière et tu redeviendras poussière.* C'est ma poussière qui danse sur le papier.

Et en sssserpentant doucement sur la surface, j'émerge et rentre dans ma peau. Je sens que je suis tous les corps : le chien qui aboie au loin, l'électricité qui pétille dans l'air, les fondations qui soutiennent le toit. Mes os sont élastiques. Mes yeux sont ouverts et regardent à l'intérieur. Je peux tout absorber, et tout m'absorbe. *Tu es poussière et tu redeviendras poussière.* La poussière s'étend et s'estompe sous mes mains.

Et en ssssssssserpentant doucement sur la ssssurface, j'émerge et rentre dans ma peau. Je sens que je suis tous les corps : celui de ma mère, et celui de ma fille, que je n'ai pas encore conçue. Je suis le sang de Mendieta. La blessure de Pane. Je suis toutes les femmes qui ont été et qui seront. *Tu es poussière et tu redeviendras poussière.* Certaines sont déjà en poussière. Je le serai aussi.

La sensation de liberté que j'ai ressentie tout au long de la performance me fait penser que cette œuvre a plus à voir avec le mouvement du corps et de la pensée qu'avec son image. Ce n'est pas le projet lui-même qui prévaut, mais le *dessein*. Le peintre Pierre Soulages parle également de ce sentiment : « J'éprouve un sentiment de grande liberté. [...] J'ai dit liberté – je n'entends par là absence de réflexion. Puisque tout est permis sur la toile, les décisions à prendre sont d'autant plus graves »¹⁸⁵. C'est cette absence dont parle Soulages qui me permet de travailler à partir de l'inconscient. C'est la matière même du dessin, qui touche mes sens à travers mon corps. Lecoq, dans sa réflexion sur l'inconscient dans la création artistique, déclare : « Parler de l'inconscient à l'œuvre [...] c'est admettre que la pulsion insiste indéniablement dans une présence excédant les règles à l'œuvre de l'auteur. [...] Dans ce travail, il y a transmutation de l'excès de la chair en exaltation cérébrale »¹⁸⁶. Cette sensation de liberté que j'ai ressentie pendant la performance a à voir avec un travail effectué à partir de l'inconscient, c'est-à-dire une dilution de la pensée au profit d'une force organique et physique qui me pousse à résoudre une tension qui provient de mon propre organisme. Cela se traduit par l'émergence d'une action que je qualifie de charnelle et de symptomatique.

Ainsi, face au papier, mon regard s'incarne et perd toute « sa "lucidité", du voir codifié »¹⁸⁷. Ce qu'il y a sur le support est « le signe de la trace de la manifestation corporelle »¹⁸⁸ qui s'étend dans l'espace. Dans cet éveil inconscient, prévient Lecoq, l'artiste

[...] doit alors faire un acte, prendre le risque de marques manuelles qui vont orienter l'improbable en figure possible, en tenant compte de dérives symptomatiques. Le problème se redouble alors du fait que la main participe au dialogue de l'artiste et de la toile. Quelque chose échappe, le corps, musculaire est en jeu, la chair abonde et échappe à [...] la pensée. Ce débordement parfois insiste et témoigne du sujet à l'œuvre, chair et âme mêlées, dans un tourment ancien, plein de contradictions.¹⁸⁹

Dans ce processus de forces variables en tension, mon corps est exposé à un torrent de décisions véhiculées par la main, intermédiaire entre mon corps et le papier. Bien qu'au cours de la performance, j'ai fait l'expérience de l'union entre mon corps, ma main et le papier, il s'agissait d'une sensation momentanée et quelque peu éphémère. La main doit

¹⁸⁵ Pierre Soulages cité dans Claude Lecoq, *op. cit.*, p. 28.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 23.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 26

¹⁸⁸ *Idem.*

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 29.

donc également passer par une phase de désapprentissage. Le déploiement gestuel que j'ai pu expérimenter dans *Action Drawing #1* est en quelque sorte le résultat de la subversion des structures idéologiques qui mécanisent mes mains. Dans ce sens, la main peut explorer et remuer des questions phénoménologiques et symboliques qui étaient ossifiées dans ma pratique artistique. Le rôle que mes mains ont eu dans la performance graphique ne peut être réduit à celui de l'expression et de la production d'un simulacre, mais elles ont une fonction fondamentale dans « l'urgence d'une revendication de l'être »¹⁹⁰, dans sa réflexion sur la main dans le travail plastique, parle

[...] de cette tension entre exercices de la main et exercices prothétiques, dans un balancement qui brouille les pistes et les catégories. Elle [la main] fonctionne dès lors comme symptôme (d'une perte de la vraie dimension de la main, peut-être ?), ou plus pragmatiquement d'une nécessaire cohabitation des deux exercices dans le processus de création de l'œuvre l'art.¹⁹¹

Action Drawing #1 a donc été le lieu de la réappropriation de la main, jusqu'alors peu explorée, voire oubliée, la nature factorielle de laquelle est réduite à un outil subordonné à l'œil qui, à son tour, est assujéti à l'emprise de la pensée. Franca parle d'une « main-phénomène, et non plus seulement une main-agent ou une main-outil »¹⁹². Cette subversion passe par un retournement phénoménologique du corps qui doit intégrer la main, désormais suspendue et moins dominée ou dominante. Cette main, ajoute Franca, peut devenir un œil par le bout du doigt : « il est important de voir dans cette thématique une insistance sur la capacité qu'à la main de s'attaquer, en tant que concept au privilège de la vision »¹⁹³. Avec le toucher, la main peut entrer en contact avec le monde en tant que substance.

Cette rencontre sensible et phénoménologique a été possible dans *Action Drawing #1* grâce à la faible distance de la surface que la main a établie avec le tracement. Même avec mes yeux ouverts, je ressentais le monde avec mes mains. Le tracement et le toucher sont donc les deux faces d'une même pièce, les deux « domaines où s'ébauche par le contact au minimum de distance capable de rencontrer le monde [...] et la distance minimale capable d'être la matrice d'un contact essentiel avec ce même monde »¹⁹⁴. L'inauguration de la main

¹⁹⁰ Patricia Franca, « Topologie du toucher », dans Éliane Chiron (dir.), *X, L'œuvre en procès. Volume IV, La main dans le procès dans les arts plastiques*, Paris, CÉRAP Publications De La Sorbonne, 2001, p. 91.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 92.

¹⁹² *Idem.*

¹⁹³ *Ibid.*, p. 99

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 99

phénoménologique sur le plan topologique, et du regard incarné sur le plan symbolique, m'amène à la deuxième et à la troisième pièces de cette série.



Figure 15. Montserrat Aránega, *Action Drawing #1*, 2022

Performance, crayon sur papier

3 m x 1,5 m

©Eva Chamosa





5.2.2. *Action Drawing #2*

Les concepts de résistance et d'allongement, pris des œuvres de Tony Orrico et Ana Mendieta, ont un poids conceptuel et méthodologique essentiel dans l'élaboration et l'exécution des performances graphiques suivantes. Même papier, même salle, même format, même heure. Les deux performances ont commencé à 15h et ont duré environ 3 heures.

Pour *Action Drawing #2*, les prémisses étaient les suivantes : utilisation des deux mains en même temps, mouvement circulaire des poignets, mouvement rectiligne du corps, c'est-à-dire d'un bout à l'autre du papier, avec les genoux toujours au sol. Comme il s'agit d'un dessin de résistance et de longue durée, les matériaux choisis sont deux crayons de dureté type 6B pour leur douceur qui permet d'obtenir un noir plus intense. De plus, ils donnent une large gamme de gris et se tachent facilement au contact, mais ne s'effacent pas. Le fusain n'était pas idéal en raison de sa faible adhérence à la surface, ce qui signifie que le passage constant de mon corps sur le papier finirait par faire disparaître les lignes.

L'action a eu lieu le mardi 15 février. Je pose le rouleau de papier sur le sol et je l'allonge à trois mètres. Puis je prends le cutter et je coupe tout en une fois. Les extrémités du papier se soulèvent comme une vague contre les rochers. Je le fixe au sol. J'enlève mes chaussures, je détache mes cheveux et je prends un crayon dans chaque main. Je m'assieds sur mes genoux à l'extrême gauche du papier. Je penche ma tête vers le bas et je touche la surface rugueuse avec mon front. J'étire mes bras en forme de croix. Je tourne mes poignets vers l'extérieur, vers les murs à ma gauche et à ma droite. J'ouvre un cercle avec mes mains : la main droite, dans le sens des aiguilles d'une montre, la main gauche va dans le sens contraire. Je sens la pointe du crayon s'enfoncer dans le papier, comme si c'était mon propre ongle. J'ouvre mes yeux et je respire.

J'ouvre le ventre d'une bête avec mes mains. Je suis comestible, mais je suis aussi une prédatrice. Mes épaules se lèvent et s'abaissent au rythme circulaire de mes mains de mine. Mon front est enfoncé dans le sol. Quand mes bras sont fatigués, mes pieds entraînent mon corps vers le bas.

Le tronc supérieur de mon corps est en ébullition. Mes mains sont des tourbillons. Le temps s'accélère avec eux et l'espace perd du poids. Tout va à cent à l'heure : les palpitations de mon cœur, ma cage thoracique qui aspire et expire l'air, la fatigue qui envahit mes muscles. La tête frappe le sol chaque fois que le corps se déplace vers le bas. Les mains

Je mets tout mon poids sur le côté droit.
Je respire.

Je me retourne, le poids sur mon épaule gauche.

Je lève les yeux, et je vois mes bras noirs, tendus vers l'infini.
Les larmes me montent aux yeux.
Pour la première fois, la douleur me rappelle
la vie et non
la mort.

Cette action a été une chute brutale dans le corps, une expérience corporelle que je n'avais jamais vécue auparavant. Mon corps, avec son vécu, ses intentions et sa plasticité, a traversé l'œuvre et ma propre construction en tant qu'individu. *Action Drawing #2* me ramène à Merleau-Ponty et à sa réflexion sur l'expérience du corps dans la création artistique, dans laquelle il cite la déclaration suivante du peintre Paul Valéry : « le peintre apporte son corps »¹⁹⁵. Cette assertion prend tout son sens dans ma compréhension de tout ce qui fait partie de mon œuvre : la présence, l'intention et la construction, toutes trois opérées à partir de coordonnées terrestres et corporelles. Cela enracine la création artistique dans mon corps. Dans ce sens, je partage l'avis de Sylvie Morais, lorsqu'elle dit les propos suivants :

Il n'y a pas d'œuvre au sens artistique de la création qui ne soit traversée par le corps de l'artiste, au sens phénoménologique d'un corps vécu comme unité d'esprit, d'âme et de chair. C'est dire aussi que le corps *œuvrant* de l'artiste porte l'ensemble de son champ de présence au monde, c'est-à-dire son histoire, sa structure perceptive et son champ intentionnel.¹⁹⁶

Ce qui me semble indispensable dans la réflexion de Morais, c'est l'union entre le corps, l'âme et l'esprit dans l'œuvre d'art, en les plaçant sur le même plan au niveau biographique et expérientiel. Donner de la discontinuité à la dichotomie âme/corps est une constante dans ma recherche, dont la déclaration de Moreau est un référent clé. La chercheuse poursuit son discours, selon lequel

La création artistique est la manifestation de présence au monde d'un sujet artiste corporel intentionnel. C'est de cette *intentionnalité corporelle immanente* dont il est question lorsque j'interroge les sources et les ressources de cette corporeité comme construction de l'artiste en tant qu'*être social singulier*.¹⁹⁷

C'est l'intention immanente du corps dont parle Morais qui inaugure l'espace et le temps de l'œuvre. Cela se fait par le biais de mon corps vivant qui, par son intentionnalité, met en place en première personne la méthodologie d'accès — aveuglement, absence, mouvement, résistance et expansion — à l'expérience corporelle. Cela signifie mettre mon

¹⁹⁵ Paul Valéry cité dans Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 16.

¹⁹⁶ Sylvie Morais, « Expérience du corps et création artistique », dans Christine Delory-Momberger (dir.), *Éprouver le corps*, Paris, Érès, 2016, p. 227.

¹⁹⁷ *Idem*.

corps dans le monde, non pas comme un élément divisible de l'espace, comme une machine, comme une pensée désincarnée, mais comme un « entrelacs de vision et de mouvement »¹⁹⁸. Cette « mise au monde » se fait par le dessin, qui devient un dispositif phénoménologique et plastique qui permet d'accéder à la conscience de mon corps : c'est par le trait que les schémas corporels — muscles et os mais aussi orientation et sensation spatiale — sont activés et aiguisés. Mon corps — aussi âme et esprit — est donc intention, phénomène et conscience, et produit, en même temps, un savoir incarné et performatif dans son contact avec son environnement, avec lequel il partage la chair, le temps et l'espace.

De plus, cette performance graphique était la première tentative de dessiner en résistance. Les centaines de traits effectués sans pause pendant plus de deux heures et demie ont été un défi physique et mental et en même temps une ouverture vers la connaissance et la compréhension de la capacité et les limites de mon propre corps. Cela apporte à l'œuvre une dimension formative qui me fait repenser la relation que j'ai avec mon corps, non seulement dans la création artistique, mais aussi dans l'entraînement sportif, au travail ou dans les loisirs. Mettre mon corps à l'épreuve dans ce défi est-il plus nuisible que de rester assise neuf heures par jour au bureau, quatre jours par semaine ? Les bleus et les raideurs ressentis tout au long de la semaine suivant l'action étaient-ils plus gênants que les déchirures faites pendant les soirées d'escalade ? L'intentionnalité influence-t-elle le degré de douleur ? Comment mon corps communique-t-il avec moi ? Comment en prendre soin ? Comment le négliger ? Jusqu'où puis-je étirer mon bras ? Quels muscles, tendons et os lui permettent de bouger ? Comment appelle-t-on cet étirement ? Qu'est-ce que je ressens lorsque je ne suis pas capable de continuer à faire un effort ? Comment puis-je y faire face ? Comment le fait de surmonter un obstacle que je croyais insurmontable change-t-il la façon dont je perçois mon corps ? Cette série de questions, qui touchent à ma vie personnelle, ne se serait pas soulevée sans la réalisation de cette action. Ainsi, l'œuvre d'art va au-delà de sa finalité esthétique et technique, et devient une partie de ma vie elle-même.

..

¹⁹⁸ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, op. cit.



Figure 16. Comparaison de la taille de l'œuvre à l'échelle humaine

©Eva Chamosa



Figure 17. Montserrat Aránega, *Action Drawing #2*, 2022

Performance, crayon sur papier

3 m x 1,5 m

©Eva Chamosa

5.2.3. *Action Drawing #3*

De toutes les manœuvres pour faire du dessin une pratique performative intracorporelle, celle à laquelle j'ai fait le moins référence textuellement est celle de l'élargissement. Jusqu'à présent, j'ai développé l'expérience vécue des actions graphiques à travers la réappropriation de la main, le désapprentissage du regard, la mise en scène du corps intentionnel et phénoménologique, et la production de la connaissance incarnée. Je trouve approprié maintenant de mettre en valeur la ligne comme une extension autoplastique et une expression coenesthésique, ce qui a beaucoup à voir avec le concept d'expansion.

Comme dans les pièces précédentes, il s'agit de rechercher mon corps par le dessin, dont la rencontre inaugure notre réconciliation sur le plan terrestre et symbolique. En ce sens, ma corporalité redevient mammifère, elle est à nouveau dans l'estomac de la bête : elle n'est pas traversée par un nom, un genre ou une religion ; mon drapeau ne l'opprime pas ; la dépression ne la conditionne pas. Mon corps est inscrit dans l'ici et le maintenant. En même temps, le dessin emprunte au corps une signification charnelle et expérientielle. Le dessin m'arrache des bouts de corps : il les presse, les étire, les brouille. Ces fragments me révèlent alors un savoir incarné et biographique jusqu'alors inconnu, car hors de portée de ma compréhension.

Les règles établies pour *Action Drawing #3* sont les suivantes : utilisation des deux mains en alternance, un seul crayon, mouvement pendulaire, le corps penché en avant, la tête touchant le sol, les genoux au sol.

C'est le 22 mars, il est trois heures et quart de l'après-midi. L'expérience du corps dans les actions précédentes m'a appris à m'étirer avant de commencer pour réduire la probabilité de blessure et réduire la fatigue musculaire après l'exercice. Mes yeux se ferment alors que la lumière du soleil brille timidement à travers la fenêtre. Je respire et mes pores s'ouvrent. J'enracine la tête au sol.

Je respire.

Je coupe l'air en étirant mon bras droit vers l'horizon

d

n

e

Mon corps bouge comme un p

ils se balancent. Mes bras

Je deviens un serpent et mes membres, gélatineux, gliss

ss

ss ent vers le bas,

u

l

e

fixant l'heure sur le papier. De gauche à droite,

laissant dans leur sillage une traînée de RÉSISTANCE

Cette chute du corps a été plus placide et plus légère que la précédente. Si *Action Drawing #2* était l'accélération, la douleur et la frénésie, celle-ci a été la persévérance et l'accalmie, même si la douleur était toujours présente. Le mouvement n'était pas concentré sur un seul point de mon corps, mais était distribué depuis le haut de mon tronc jusqu'au bout de mes doigts. Cela a allégé la charge musculaire, en la répartissant dans toute ma chair. La douleur lancinante et localisée de la performance précédente est maintenant une douleur omniprésente, uniformément répartie. Cela ne signifie pas que la douleur soit le déclencheur de la conscience corporelle, mais plutôt son effet. Je m'explique : c'est le dessin qui active les schémas plastiques de mon corps, lesquels, dans le mouvement et la résistance à la fatigue, sont soumis à un défi physique et mental. Il semble que dans cette pratique performative intracorporelle du dessin —à partir de et avec mon corps— la douleur soit une conséquence inévitable. La douleur, que nous fuyons sans cesse, ainsi que la maladie, la vieillesse, l'ennui, se manifeste ici comme une forme de vie : c'est la voix de mon squelette qui s'étire, de la raideur de mes muscles, mais aussi de ma conscience qui s'élargit à chaque ligne.

L'acte de tracer est donc un acte de reconnaissance, celle de mon corps dans sa dimension charnelle et incorporelle, ainsi que de l'espace et du temps dans lesquels il s'inscrit. Ces taches, ces masses, ces contours sur le papier, ne sont pas une description ou une définition de mon corps en termes graphiques, ils sont mon corps lui-même, ma chair élargie, mon esprit dilaté, mon passé et mon présent qui s'entremêlent sur le papier. On pourrait parler d'une action graphique en termes déclaratifs et biographiques : *soy* (je suis) mon corps, *estoy* (je suis) là, je fais des traces, j'ai un crayon.

Cette occupation de l'espace par l'expansion laisse dans son sillage des formes, contours et aspects dont l'intérêt réside plus dans sa densité et sa matière que dans son symbolisme. Cependant, le sens de l'action ne réside pas tant dans l'aspect, le contour ou les formes, que dans la ligne elle-même, le moyen autoplastique qui me permet de signifier mon corps et en même temps la seule possibilité même d'obtenir ce sens performatif et incarné. Si la douleur est l'effet du mouvement, les formes, l'aspect et le contour sont des effets de la ligne.

Le dessin s'étend donc en étendant mon corps sur le papier. La ligne étire ma chair et ma pensée vers l'horizon, laissant dans son sillage un morceau de corps qui révèle un temps et un espace spécifiques. Ma conscience s'éveille à chaque coup de crayon et je suis capable de me voir de l'intérieur et de l'extérieur en même temps. Je deviens dure, comme la montagne dont je porte le nom. Malléable comme la boue. Je suis des particules dans l'air qui tombent sur le sol.

Je retourne à mon corps et aussi à la terre qui me soutient. Je retourne à la chaleur du ventre de ma mère, à l'odeur du salpêtre de la ville où j'ai grandi. Je redeviens la main qui découvre les rides du visage de son grand-père sous le soleil. Le pendule bouge à nouveau, et l'odeur du salpêtre se transforme en cimetière. Il n'y a plus de rides. Le pendule se balance, et les vagues embrassent mes pieds. Je suis la main qui découvre des larmes dans mes yeux. Je m'étire et je parviens à atteindre la profondeur de la mer. Je suis un poisson parmi les algues, les étoiles de mer et les bouteilles en plastique. Je m'étire et j'arrive à me tenir au sommet d'une montagne. Je suis un oiseau qui traque sa proie, enfonçant ses griffes dans sa chair. Le pendule s'incline vers la gauche. Il n'y a plus d'utérus, plus de mère. La terre me recrache et mon corps se brise. Le pendule se balance vers la droite. Sur la ligne, je me retrouve à nouveau, petite, sur la plage, à attendre que quelqu'un vienne. Le pendule bouge. Je suis la main qui dessine, qui appuie, qui presse, qui serre le corps contre le papier. Je rentre dans mon corps et découvre que l'odeur du sel imprègne encore mes os. Ils me manquent. Je me retrouve et je les retrouve aussi. *Tu es poussière et tu redeviendras poussière.* Certains sont déjà en poussière. Je le serai aussi.



Figure 18. Montserrat Aránega, *Action Drawing #3*, 2022

Performance, crayon sur papier

3 m x 1,5 m

©Eva Chamosa

Chapitre IV

LA PRATIQUE EXPÉRIENTIELLE COLLECTIVE DU DESSIN PERFORMATIF INTRACORPOREL

Introduction : c'est quand je dessine que j'ai ton corps

La pratique personnelle expérimentielle du dessin performatif a été un défi sur le plan mental, physique et méthodologique. Je savais ce que je voulais faire, mais pas ce qui allait m'arriver. Mon corps a réagi, lors des premiers tests, comme un animal effrayé : mes jambes ont tremblé, ma vue s'est troublée, mes mains se sont figées. C'était une déconstruction lente et constante qui a conduit à l'apprentissage d'un nouveau vocabulaire graphique-plastique et corporel. Et tout comme mon corps se sentait contraint, mon dessin l'était aussi. Les premières lignes étaient tendues, comme les cordes d'une guitare. Il a fallu plusieurs séances pour que le dessin cesse d'être quelque chose d'extérieur à moi et qu'il soit intégré comme un autre organe de mon corps.

Simultanément, ces trois retours dans mon corps m'ont fait m'interroger sur la possibilité de rechuter dans le corps de l'autre. C'est-à-dire d'une rechute du corps dans la rencontre et l'échange avec l'autre. Mon objectif est désormais de proposer à d'autres personnes de prendre conscience de leur corporalité — qui est mécanisée, aliénée, qui a perdu toute la chair qu'elle avait auparavant — et de leur donner quelque chose de plus que la contemplation de mes œuvres. C'est à son tour un saut dans la déconstruction de mon identité d'artiste afin de me soustraire à la paternité de l'œuvre, pour me diluer dans le collectif. Les performances graphiques n'ont pas seulement été une expérience corporelle, mais aussi un voyage dans la mémoire. Le corps pulsionnel et intentionnel a été rejoint par le corps biographique. Ce dernier, intimement lié au relationnel, a été ce qui a soulevé le plus de questions à la suite des actions : quelle est la relation entre le mouvement et l'activation d'un souvenir ? Est-il possible de communiquer un souvenir par le geste ? Comment le souvenir se matérialise-t-il graphiquement ?

6. Tomber dans le corps de l'autre

La séance de dessin collectif a eu lieu le 16 avril à l'École des Arts de la Sorbonne et a duré une heure et dix minutes. Trois personnes, dont moi-même, ont participé à l'action. Afin de respecter leur désir d'anonymat, je les désignerai par leurs initiales, J.C. et C.N. La première est étudiante des Beaux-Arts, tandis que la seconde n'a pas de relation directe avec

le domaine de la création artistique. J'ai voulu choisir deux profils différents afin de pouvoir étudier en détail le degré d'implication, d'adaptation et de liberté de chacun avec les exercices proposés. L'action de dessin collectif a été conçue comme une proposition dans laquelle les participantes vont au-delà de la simple manipulation et de la participation à l'œuvre en suivant la réflexion suivante de l'artiste Lygia Clark :

Il est essentiel que l'œuvre ne compte pas en soi et soit un simple tremplin pour la liberté du spectateur-auteur. Ce dernier prendra conscience par le biais de la proposition offerte par l'artiste. Il ne s'agit pas ici de participer pour participer, ni d'agresser pour agresser, mais bien que le participant investisse son geste de sens et que cet acte soit nourri par la pensée, dans le processus de mise en lumière des libertés d'action du participant. ¹⁹⁹

Ainsi, ma paternité de l'œuvre disparaît et mon rôle d'artiste se dilue, un nouveau rôle s'offrant à moi, celui de médiatrice. L'action est divisée en trois phases décrites ci-dessous :

- Première phase : elle consiste à éveiller le corps et à inviter les participantes à se rencontrer. Je suis présente dans la voix et le corps. Nous nous tenons debout dans la pièce et nous étirons nos corps en même temps. Une fois échauffées, nous effectuons, sous mes instructions, des mouvements pour prendre conscience de l'espace et des autres corps. Le premier exercice est la marche, en variant la vitesse. Marche normale, marche rapide, sprint et marche normale lente à nouveau. Cette étape est répétée plusieurs fois. Le contrôle de la respiration est essentiel pour ne pas perdre le rythme. Après avoir fait le tour de la pièce, à des rythmes différents, ma voix annonce l'exercice suivant : il s'agit de la confiance. Nous nous tenons en file indienne, et la première de la file doit tomber à la renverse, les yeux fermés. La seconde doit l'attraper. Lorsque la première a été ramassée, elle se place au bout de la file. Puis la seconde ferme les yeux et tombe en arrière. La troisième la ramasse. Une fois qu'elle est tombée dans les bras de son partenaire, la seconde se place à l'arrière de la queue. Et ainsi de suite. Cet exercice est répété plusieurs fois à une vitesse croissante.

- Deuxième phase : la mémoire, le geste et l'échange avec l'autre entrent en jeu. Je ne suis présente qu'en voix, je suis en dehors de la scène. Nous sommes immobiles dans

¹⁹⁹ Lygia Clark et Yves-Alain Bois, « Nostalgia of the body », *October*, vol. 69, 1994, p. 101. Italiques conservés du texte original : « *It's crucial that the work not count in and of itself and instead be a simple springboard for the freedom of the spectator-author. The latter will become aware by means of the proposal offered by the artist. It is not a question here of participation for participation's sake, nor of aggression for its own sake, but rather for the participant to invest his or her gesture with meaning and for this act to be nourished by thought, in the process of bringing the participant's freedoms of action to light.* » Traduction faite par moi-même.

l'espace. J'invite les partenaires à penser à un souvenir. Une fois retenu, le souvenir doit être traduit en un geste. Quelque chose de simple avec n'importe quelle partie du corps. Une fois assimilé, commencer à marcher en répétant le geste du souvenir. C'est une marche lente et introspective. J'invite ensuite les collègues à se rencontrer, à se mettre en face l'une de l'autre, et à partager le geste entre elles. Chacune doit recevoir le geste de l'autre et l'assimiler avec son corps. La marche reprend, chacune répétant le geste de l'autre. Je pose ensuite sur le sol un plateau rempli d'outils de dessin : un bâton de fusain, un crayon 6B, un crayon 4B, un crayon 3B, une craie, un bâton de peinture à l'huile noir et un pastel noir. Je les laisse choisir celui qu'ils veulent, la seule règle étant qu'elles ne peuvent en prendre qu'un seul. La marche se poursuit. L'outil de dessin doit être intégré aux gestes du corps.

- Troisième phase : matérialisation du geste par le dessin. Je continue à intervenir uniquement oralement. Je leur demande de se placer devant le papier, préalablement posé sur le sol. Sa taille est de 2 m x 1,5 m. En suivant le geste, elles se déplacent sur le papier. Ensuite, je les invite à transférer le geste sur le papier en dessinant. Dès qu'elles décident qu'elles ont terminé, nous accrochons le dessin ensemble au mur. Nous nous asseyons et partageons nos sentiments et nos pensées.

Dans la première étape de l'action, J.C. et C.N. ont toutes deux suivi mes indications naturellement et de manière fluide. Lors de l'exercice de mise en confiance, les rires ont fusé et il y a eu quelques moments de déconcentration. Malgré cela, l'air et l'espace ont rapidement changé dès que les corps ont commencé à se déplacer dans l'espace en ayant conscience d'effectuer un mouvement intentionnel.

Dans la deuxième phase, il était plus rapide pour J.C. de choisir un souvenir et de trouver un moyen de le gestualiser. C.N. a pris un peu plus de temps, et a même eu au début des difficultés à marcher et à faire des gestes en même temps. Ce qui est intéressant, c'est qu'elles ont toutes deux choisi leurs mains : le geste de C.N. a commencé par les deux mains qui s'enfoncent dans son dos, qui descendent ensuite vers son ventre. J.C. se tordait la main droite, tandis que la main gauche tenait son poignet. L'échange de gestes et de souvenirs a été extraordinaire et très émouvant : les mains se sont rapprochées, se sont touchées et se sont caressées. Il y a eu un moment d'intimité où l'espace et le temps se sont condensés autour des corps. Toutes deux traitaient avec délicatesse ce qu'elles venaient de ramasser : J.C., qui jusqu'à présent tordait violemment le poignet, faisait des mouvements lents autour de son dos et de son ventre, comme si elle avait peur de les blesser. Quelque chose de similaire s'est produit avec l'attitude de C.N. : le coup dans le dos est devenu une rotation du poignet, caressé par l'autre main.

Quant aux outils de dessin, J.C. a mis plus de temps à se décider, prenant tous les outils disponibles, pour finalement choisir le fusain. La décision de C.N. a été plus rapide, elle a choisi le bâton de peinture à l'huile après avoir essayé quelques crayons. L'agilité et le naturel avec lesquels elles ont intégré cet élément étrange dans le mouvement du corps m'ont surpris : J.C. a immédiatement enfoncé le bâton de peinture à l'huile dans son corps, tachant sa chemise et ses mains. C.N. pressait le fusain avec son crayon. Il semblait que les objets étaient leurs propres souvenirs.

La troisième étape est celle qui a pris le plus de temps. Il y a eu un moment merveilleux où, avant de s'asseoir pour dessiner, elles se sont tenues l'une devant l'autre, au milieu du papier, en parlant avec leurs mains. Elles se sont ensuite accroupies ensemble et ont commencé à dessiner avec le geste que l'autre leur avait confié. Au début, chacune a étendu son corps dans l'espace dans un coin différent. Au fil du temps, les dessins se sont touchés et les participants ont échangé leurs positions, sans que je ne dise rien. J'avais complètement disparu de la scène.

Quand elles l'ont cru opportun, elles se sont levées. C'est à ce moment qu'elles se sont enlacées et que J.C. a commencé à pleurer. Je ne voulais pas intervenir, mais l'émotion m'a fait rejoindre l'étreinte. Il y a eu presque cinq minutes de silence, toutes les trois debout, avec les dessins à nos pieds. Enfin, nous avons accroché l'œuvre au mur. Nous nous sommes assises devant et avons passé quelques minutes à l'observer attentivement. J'ai demandé aux autres filles comment elles se sentaient. J.C. était visiblement affectée par le souvenir choisi. Elle nous a dit que le fait de le partager lui a permis de « *se libérer d'un poids sur ses épaules* »²⁰⁰. C.N. était sereine, calme, les nerfs du début avaient disparu. Elle a partagé la déclaration suivante : « *je crois que c'est la première fois que je sens mon corps* »²⁰¹.

Toutes deux ont vécu une chute dans le corps à travers leur corps et le corps de l'autre. L'expérience d'avoir laissé de côté mon rôle de créatrice, pour devenir une médiatrice et même une spectatrice de l'action, est quelque chose que je ne peux pas décrire avec des mots. Je me suis en quelque sorte diluée dans leurs corps et j'ai dessiné avec elles à distance. Une chute à trois qui a laissé dans son sillage une trace de mémoire et de chair dans l'espace.

²⁰⁰ Ce sont les mots exacts que J.C. a partagé à la fin de l'action.

²⁰¹ Comme avec J.C., j'ai respecté les mots utilisés par C.N.



Figure 19. C.N. et J.C. partagent leurs souvenirs par le geste
Performance, fusain et bâton de peinture à l'huile sur papier

Extraits de l'enregistrement audiovisuel

©Montserrat Aránega



Figure 20. Début de la troisième phase. Premiers traits
Performance, fusain et bâton de peinture à l'huile sur papier
Extraits de l'enregistrement audiovisuel
©Montserrat Aránega

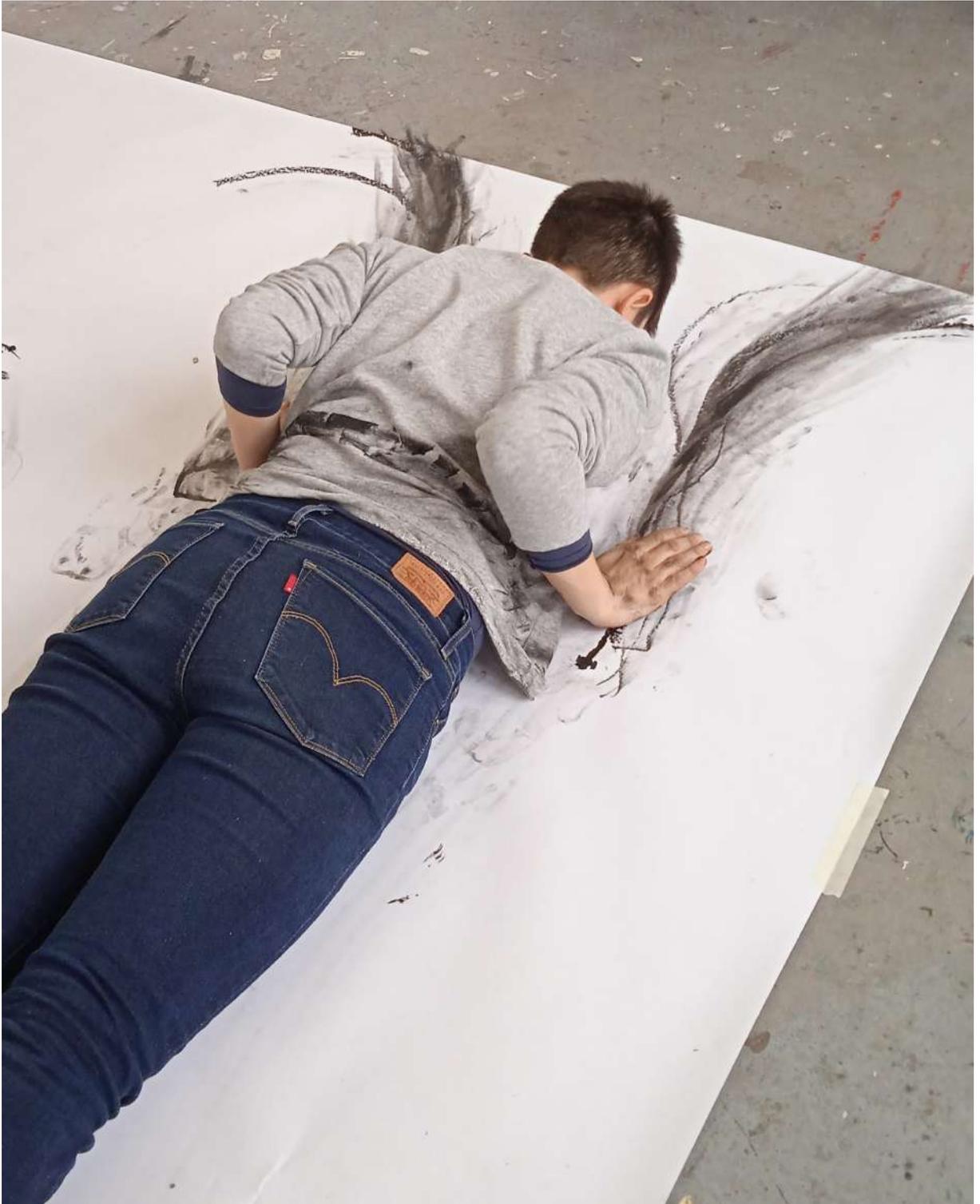


Figure 21. Détails du mouvement de C.N.
Performance, fusain et bâton de peinture à l'huile sur papier
©Montserrat Aránega



Figure 22. Les mains de J.C. et C.N. se retrouvent sur le papier
Performance, fusain et bâton de peinture à l'huile sur papier
©Montserrat Aránega



Figure 23. Détails de l'œuvre
Performance, fusain et bâton de peinture à l'huile sur papier
©Montserrat Aránega



Figure 24.Œuvre finale

Performance, fusain et bâton de peinture à l'huile sur papier

©Montserrat Aránega

CONCLUSION

Ce mémoire de recherche-crédation avait pour ambition d'ouvrir les perspectives techniques, théoriques et méthodologiques du dessin, discipline artistique dont le champ opératoire est historiquement lié à la pensée, en l'inscrivant dans une pratique performative intracorporelle à travers de nouvelles possibilités graphiques-plastiques et conceptuelles.

Le fait de travailler avec le corps, comme je l'ai déjà mentionné à plusieurs reprises, n'est pas un travail neutre, mais nécessite de se positionner en termes éthiques et métaphysiques – pour reprendre les mots de Michel Bernard – soit dans un discours tragique du corps – mort, obsolescence, servitude – soit dans un discours plus dynamique et vital – vie, puissance, autonomie – ce qui m'a amené, dans un premier temps, à situer la vision et l'utilisation du corps dans la contemporanéité. Ainsi, j'ai tracé une brève généalogie du corps en Occident, mon intention a été de donner une profondeur historique et philosophique à ma recherche, tout en analysant certains indices que j'avais déjà signalés au début de la recherche : il s'agit, d'une part, de la conception actuelle du corps comme un fardeau, auquel nous cherchons constamment à échapper et que nous exploitons en termes de productivité et d'efficacité ; d'autre part, de la vision précaire du dessin en raison de sa subordination à la performance d'autres disciplines artistiques et de son manque de matérialité et d'autonomie par rapport à l'outil de travail. En même temps, cette vision du corps n'est pas une nouveauté de notre époque, mais un héritage de la modernité. Nous l'avons vu en philosophie avec le dualisme cartésien, dans l'art avec Marinetti et son ouvrage *Manifeste du Futuriste*, dans la psychanalyse avec Freud et sa théorie du progrès de la civilisation. Tous ont en commun la suppression de la chair, de la dimension sensible et pulsionnelle du corps, au profit d'autre chose, que ce soit l'âme, la machine ou la raison.

Suivant la généalogie du corps occidental, l'irruption du corps dans l'art comme réponse à une urgence anthropologique dans la période d'après-guerre de la Seconde Guerre mondiale, donne naissance à l'art performatif. Celle-ci, à son tour, est entrée en contact avec d'autres expressions artistiques, comme la peinture, par sa complicité matérielle et procédurale. Cependant, comme nous l'avons observé, il est rare de voir une performance graphique dans laquelle le dessin est le véritable *dessein* et projet, et non pas comme une instruction ou une préparation à l'action. Ainsi, pour parvenir à une hybridation du dessin et de la performance, apparemment éloignés sur le plan expressif, méthodologique et matériel, il est nécessaire de repenser le dessin lui-même. C'est grâce à la lecture de Kaepelin, Gatinger et Cabrera, que je découvre que c'est l'absence même de matière dans le

dessin qui démantèle sa propre spécificité procédurale et absorbe d'autres supports et procédures. De plus, l'acte de dessiner va au-delà d'une représentation visuelle de la réalité tangible, il s'agit d'une remise en ordre du monde et des éléments qui le composent. Cet acte contient déjà une certaine dose de performativité en raison de l'implication subjective et critique du sujet. Ainsi, le processus d'incarnation du dessin subit une triple métamorphose, évoquée à plusieurs reprises au cours de la recherche. Le dessin donne naissance à une forme sur papier, qui se métamorphose au contact du corps vivant, et ce dernier se métamorphose à son tour, provoquant une nouvelle métamorphose : celle de la chair imprimée dans le geste graphique.

Une fois armé d'un bagage théorique, je suis partie à la recherche d'artistes qui avaient déjà tenté ou élaboré des dispositifs d'incarnation du dessin. Cela m'a conduit à Gina Pane et au dessin comme blessure, à Ana Mendieta et au dessin comme expansion, à Rebecca Horn et au dessin prothétique, et à Tony Orrico et au dessin de résistance. Le contact avec ses productions artistiques a été indispensable pour élaborer les stratégies graphiques-plastiques et conceptuelles pour réaliser une pratique performative intracorporelle du dessin : aveuglement, absence, mouvement, expansion et résistance. La première est comprise comme une réappropriation de la main et du regard, intimement liées à l'exercice de la pensée. La seconde fait référence à l'absence de l'objet de la représentation. Le troisième est le déplacement du corps dans l'espace et l'activation des schémas plastiques – muscles, os, tendons – du corps par le geste graphique. Le quatrième est le défi mental et corporel face à une résistance temporelle et physique. Et le cinquième est l'expansion, la ligne comme extension autoplastique du corps – trace *mammalia*, empreinte phénoménologique – sur le papier.

Ainsi, ces stratégies et possibilités ont été mises en scène dans une production artistique expérientielle personnelle. C'est un processus qui a commencé avec beaucoup d'incertitude, d'insécurité et d'indécision, car c'était mon premier contact avec le langage graphique abstrait. C'était même douloureux, provoquant un blocage créatif pendant plusieurs semaines, chose que je n'avais pas prévue dans la réalisation d'une performance graphique.

Malgré les difficultés, le premier objectif de cette recherche, qui visait une hybridation du dessin et de la performance à travers le corps, et le second, qui était la revendication du dessin en tant que dispositif autoplastique d'activation des schémas corporels qui participent à la conscience, à la connaissance et à la compréhension de notre corps, ont été atteints en même temps dans la réalisation de la série *Action Drawing*. D'un côté, l'union du dessin et de la performance a été réalisée de manière procédurale et

expressive : le dessin était le dessein et la finalité de la réalisation performative, tandis que le geste graphique était incarné par l'irruption du corps pulsionnel. De l'autre, le dessin m'a amené à pousser mon corps à ses limites sur le plan mental et physiologique. Pour ce faire, le dessin a dû passer de sa condition alloplastique à l'autoplastique. Autrement dit, inscrire dans sa procédure et sa signification ma fatigue, mes émotions, mon corps dans l'ici et maintenant. Il s'est adapté à moi, et non l'inverse. Dans ce cas, c'est surtout le mouvement et la résistance qui ont contribué à l'activation des schémas plastiques de mon corps, faisant de la ligne un dispositif d'expression cœnesthésique, c'est-à-dire de la conscience de mon corps. Cette prise de conscience s'est fait à quatre niveaux : le niveau phénoménologique, biographique, intentionnel et symptomatique. Cela m'a ouvert des possibilités de comprendre mon corps, non seulement ses prestations physiques et mentales, mais aussi de savoir d'où il fonctionne et ce qui le traverse. Ce qui m'a frappé dans le placement du corps dans le dessin, c'est un regard introspectif qui a créé en moi un profond sentiment de nostalgie. Je peux donc dire que de tous mes corps, le corps biographique est celui dans lequel je suis le plus souvent retombée, comme en témoigne le journal des œuvres.

Le troisième objectif de cette recherche, mettre en évidence la dimension collective dans la production graphique, a été réalisé dans la pratique expérientielle menée avec J.C. et C.N. Il s'agit d'une proposition performative dans laquelle je me suis désintéressée de la paternité de l'œuvre. La création s'est articulée autour de la mémoire comme contact avec l'autre à travers le geste. Il s'agissait d'une expérience de dessin à quatre mains, au cours de laquelle les participantes, en pleine créativité, sont tombées dans le corps de l'autre et l'ont mis sur le papier. La production collective de dessins est donc non seulement possible, mais apporte aussi toute une dimension relationnelle et éthique à la création. C'est un moment d'intimité, de prise en charge de l'autre, d'écoute de son propre corps et d'écoute de l'autre. Une occasion d'introspection et une chance de rencontrer d'autres corps.

En définitive, cette recherche n'est pas considérée comme totalement achevée, mais est destinée à être poursuivie dans le cadre d'études doctorales. La chute dans le corps à travers le dessin est quelque chose que je continuerai à explorer et travailler dans ma pratique artistique, à la fois individuellement et collectivement. Partager l'expérience de la rechute dans le corps par le dessin, en la rendant accessible à tous les corps.

BIBLIOGRAPHIE

Art, esthétique

- BARBISAN, Léa. « Rebecca Horn, corps sous tension », *Cahier d'Études Germaniques*, n° 78, 2020.
- BARRAL, Jacquie. « Incertain n'est pas dessin » dans Éliane Chiron (dir.), *X, L'œuvre en procès. Volume 3, L'incertain dans L'art*, Paris, CÉRAP Publications De La Sorbonne, 1998.
- BAUDELAIRE, Charles. *Salon de 1846*, Paris, La Fabrique Éditions, 2021.
- BLUM, Cinzia. « Strategies and Gender in Marinetti's Futurist Manifesto », *Italica*, vol. 67, n° 2, 1990.
- BORSA CATTANI, Icleia. « Le corps, la main, la trace » dans Éliane Chiron (dir.), *X L'Œuvre en Procès. Volume IV, La main dans le procès dans les arts plastiques*, Paris, CÉRAP Publications De La Sorbonne, 1998.
- CABRERA, Gustavo. « El Potencial Subversivo del Dibujo », *Otros Logos. Revista de Estudios Críticos*, n°9, décembre 2017.
- CABAÑAS, Kaira M. « Ana Mendieta: "Pain of Cuba, Body I Am" », *Woman's Art Journal, Spring*, vol. 20, n° 1, 1999.
- CLARK, Lygia et BOIS, Yves-Alain. « Nostalgia of the body », *October*, vol. 69, 1994.
- DAMISCH, Hubert. *Traité du trait*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1995.
- DE SAINT-POINT, Valentine. *Manifeste futuriste de la luxure*, Direction du mouvement futuriste, Milan, 1913.
- DELAPORTE, Marie-Laure. « Matthew Barney, artiste/auteur : pour une hybridation des genres », *Entrelacs* [en ligne], n° 9, 2012. Mise en ligne le 22 octobre 2012 [consultation le 20 février 2022]. Disponible sur : <[http:// journals.openedition.org/entrelacs/343](http://journals.openedition.org/entrelacs/343)>
- FISCHER-LICHTE, Erika . *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada, 2011.
- FRANCA, Patricia. « Topologie du toucher », dans Éliane Chiron (dir.), *X, L'œuvre en procès. Volume IV, La main dans le procès dans les arts plastiques*, Paris, CÉRAP Publications De La Sorbonne, 2001.
- GATTINGER, Katrin. « Dessiner la performance » dans Richard Conte (dir.), *Le dessin hors papier*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2009.
- GOMEZ MOLINA, Juan José. *Las lecciones del dibujo*, Madrid, Cátedra Ediciones, 2003.
- GONZENBACH, Alexandra. « Bleeding Borders: Abjection in the works of Ana Mendieta and Gina Pane », *Letras Femeninas*, Michigan State University Press (ed.), vol. 37, n° 1, 2011.
- ITTEN, Jonathan. « Analysen alter Meister », dans *Bauhaus*, n°4, 1921.
- KAEPPÉLIN, Olivier. « Le dessin d'une pensée » dans Richard Conte (dir.), *Le dessin hors papier*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2009.
- KLEE, Paul. « Credo du créateur » [1920], traduction de l'allemand par Pierre-Henri Gonthier, recueilli dans *Théorie de l'art moderne*, Médiations-Denoël, 1971.
- LE BRETON, David. « Body Art : la blessure comme œuvre chez Gina Pane », *Le Seuil*, n° 92, 2013.

-
- LECOQ, Claude. *La peinture et la traversée du pire : Acte créatif, savoir, soin*, Paris, Paris, Acéphale, 2000.
- LUCKEN, Michael. « Gutai en tension : pour une histoire systématique des arts au stade de la mondialisation », *Perspective* [en ligne], n°1, 2020. Mise en ligne en décembre 2020 [consultation le 25 janvier 2022]. Disponible sur : <<http://journals.openedition.org/perspective/19272>>.
- Morais, Sylvie. « Expérience du corps et création artistique », dans Christine Delory-Momberger (dir.), *Éprouver le corps*, Paris, Érès, 2016.
- NEAU, Françoise. « L'action corporelle en images : notes sur le travail de Gina Pane », *L'Esprit du temps*, n° 52, 2008.
- PANE, Gina. *Lettre à un(e) inconnu(e)*, Paris, École Supérieure de Beaux Arts, 2003.
- PERREAULT, John et BARRERAS DEL RIO, Petra. *Ana Mendieta: A Retrospective*, New York, New Museum of Contemporary Art, 1987.
- PETIT, Jean et. al., *Le Corbusier. Suite de dessins*, Paris, Éditions Forces Vives, 1968.
- PETROPOULOS, Lefteris. *Esthétique et clinique du corps. Du body art aux tentatives de subjectivation*, Paris, MJW Fédition, 2017.
- PLESSNER, Helmuth. « Zur Anthropologie des Schauspielers », dans Elisabeth Störer (ed.), *Gesammelte Schriften*, Günter Dux, Udo Marquard, Francfort, 1982.
- PRATELLA, Balilla. « Manifesto of Futurist Musicians » dans Lawrence Rainey et al., *Futurism. An anthology*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2009.
- RODRÍGUEZ-SAMANIEGO, Cristina. « Grup Gutai », *Conceptes de l'Art Contemporani*, Université de Barcelone, décembre 2016.
- SCHMIDT, Katharina. « Zeichnungen aus den Jahren 1964 bis 2004 », *Rebecca Horn — Bodylandscapes. Zeichnungen, Skulpturen, Installationen 1964 - 2004*, Düsseldorf, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2005.
- SCHWAB, Michael. « Dessiner le trans-corps », traduit de l'anglais par Philippe Hunt, dans *La Part de l'Œil*, n° 29, 2015.
- TOMMASO MARINETTI, Filippo. « Manifeste du Futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909.
— *Mafarka le futuriste. Romain African*, Paris, Sansot, 1909.
— *Manifeste technique de la littérature futuriste*, Milan, Direction du Mouvement Futuriste, 1912.
- WINTERSON, Jeanette. « The bionic woman », *The Guardian* [en ligne], 23 mai 2005. Mise en ligne en mai 2005 [consultation le 29 mars 2022]. Disponible sur : <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2005/may/23/art>>.

Histoire de l'art

ADORNO, Theodor W. *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*, Berlin, Suhrkamp, 1976.

-
- ARASSE, Daniel. « La chair, la grâce, le sublime » dans *Histoire du corps I. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 2005.
- BELTING, Hans. *The End of the History of Art?*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. *Arte y Performance. Una historia desde las vanguardias hasta la actualidad*, Madrid, Akal, 2021.
- DANTO, Arthur. *After The End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press, 2014.
- GOLDBERG, RoseLee. *Performance. Live art 1909 to the present*, New York, Harry N. Abrams Inc., 1979.
- LAURENT, Stéphane. *Le geste et la pensée. Artistes contre artisans de l'antiquité à nos jours*, Paris, CNRS Éditions, 2019.
- PARKER, Rosizka et POLLOCK, Griselda. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, New York, Pandora Press, 1981.
- SHINER, Larry. *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.

Médecine & Psychanalyse

- FREUD, Sigmund. *Malaise dans la civilisation*, traduction par Aline Oudoul, Paris, Payot, 2010.
- HEAD, Henry. *Studies in Neurology*, vol. 2, Londres, Oxford University Press, 1920.
- LERICHE, René. « De la santé à la maladie, la douleur dans les maladies, où va la médecine ? » dans *Encyclopédie française*, vol. VI, 1936.
- SMITH CHURCHLAND, Patrick. *Neurophilosophy: Toward a unified science of the mind-brain*, Cambridge, MIT Press, 1990, 5e éd.
- WALLON, Henri. *Les origines du caractère chez l'enfant*, 4^e ed., Paris, PUF, 1970.

Philosophie

- ALBA RICO, Santiago. *Ser o no ser (un cuerpo)* [2017], Barcelone, Seix Barral, 2019.
- ALLOA, Emmanuel. « Reflexiones Del Cuerpo: Sobre La Relación Entre Cuerpo Y Lenguaje », *Eidos: Revista de Filosofía de la Universidad Del Norte*, n° 21, 2014.
- BERNARD, Michel. *Le corps*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble. Feminism and Subversion of Identity*, Londres, Routledge, 1990.
- DESCARTES, René. *Discours de la méthode*, Paris, LGF, 2000.
- *Les Passions de l'âme*, Paris, Vrin, 1994.
- EURIPIDE. *Médée*, traduction du grec par Georges Dalmeyda, Paris, Hachette, 1896.
- GARCÍA ZALAZAR, María Belén. « Role of the body in Plato, a Foucaultian perspective », *Acheronta*, n° 4, avril 2019.
- LIDDELL, Angélica. *El sacrificio como acto poético*, Madrid, Continta Me Tienes, 2015.
- MARZANO, Michela. *La philosophie du corps [2007]*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

-
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *La structure du comportement*, Paris, PUF, 2013.
- *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduction et édition par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Ldp, 1972.
- *Généalogie de la morale*, traduction par Eric Blondel, Paris, Flammarion, 1997.
- PLATON, *Phédon*, traduction par Monique Dixaut, Paris, GF, 1991.
- *Œuvres Complètes*, traduction et notes par Léon Robin, Paris, Gallimard, 1950.
- SYNODINOU, Claire. « Le corps, chair de l'âme ? », *Recherches en Psychanalyse*, n° 9, 2010.
- VIÑUELA VILLA, Pedro A. « Cuerpo, conciencia y voluntad en Nietzsche », *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, n° 5, mai-août 2016.

Sociologie, anthropologie

- BERNER, Boel. « L'ingénieur ou le génie du mâle : masculinité et enseignement technique au tournant du XX^e siècle », traduit de l'anglais par Naomi Apfelbaum-Lubek, dans *Les Cahiers du Genre*, n° 19, 1997.
- DEBORD, Guy. *La société du spectacle*, Paris, Éditions Champ Libre, 1971.
- HAKIM, Catherine. *Erotic Capital: The Power of Attraction in the Boardroom and the Bedroom*, New York, Basic Books, 2011.
- SHIVA, Vandana. *Earth Democracy: Justice, Sustainability, and Peace*, California, North Atlantic Books, 2015.
- VELANDIA, Andrea et RINCON, Juan Carlos. « Gender roles and stereotypes used through TV advertisements », *Universités Psychologica*, n° 13, Vol. 2, 2014.
- VIDIELLA, Judith. « Desbordant les disciplines », *Quadern De Les Idees, Les Arts i Les Lletres*, n° 207, mars 2017.

Interviews d'artistes

- HORN, Rebecca. Entretien avec Germano Celant, dans *Rebecca Horn*, Ostfildern, Hatje Cantz, 1993.
- ORRICO, Toni. Entretien avec Nicola Thornton, dans *Interview: Tony Orrico*, Metropolitan, [en ligne], n° 169, 2011. Mise en ligne le 28 février 2011 [consultation le 20 février 2022]. Disponible sur : <<https://www.barcelona-metropolitan.com/whats-on/interview%3A-tony-orrico/>>

Sources audiovisuelles

- ARANEGA, Montserrat. *4543E9*, Cross Attic & Holešovická Šachta Gallery, 2019, 1 DVD.

Catalogues d'exposition

Bruce Nauman. Drawing & Graphics, Rotterdam, Boysman-Van Beuningen Muséum de Rotterdam, 1991.

Ana Mendieta, Texas, Landmarks/The University of Texas at Austin (commissaire Kanitra Fletcher), 2014.

Textes religieux

La Bible. Version Louis Second, Genève, Société Biblique de Genève, 1910.

Dictionnaires

Diccionario de la Real Academia Española, 2019 [consultation le 18 janvier 2022], disponible sur : <<https://www.rae.es/>>.

Sources internet

STRICKLAND, Ashley. « Mitad animales y mitad humanos: Las figuras de la pintura rupestre más antigua que se ha descubierto », *CNN*, 2019. Mise en ligne en décembre 2019 [consultation le 2 janvier 2022]. Disponible sur : <<https://cnnespanol.cnn.com/2019/12/11/mitad-animales-y-mitad-humanos-las-figuras-del-arte-rupestre-mas-antiguo-que-se-ha-descubierto/>>

TATE. *Rebecca Horn. Pencil Mask* [en ligne], Mise en ligne en janvier 2022 [consultation le 28 mars 2022]. Disponible sur : <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-pencil-mask-t07847>>

LISTE DES FIGURES



Figure 1. Kazuo Shiraga,
Challenging Mud (Doro ni idomu),
1955 (2ème réalisation)
©Shiraga Fujiko et les anciens
membres de l'Association
artistique Gutai
p. 32



Figure 2. Filippo Tommaso
Marinetti, *Manifest du futurisme*,
1909
©Bibliothèque nationale de France
p. 39



Figure 3. Gina Pane, *Psyché*, 1974
Ensemble de 3 photographies en
couleur
25 x 30 cm chacune (environ)
Édition 17 sur 25
©Richard Saltoun
p. 64



Figure 4. Ana Mendieta, *Blood
Sign #2*, 1974
Film Super-8 (couleur, muet)
transféré en vidéo
©The Estate of Ana Mendieta
Collection, LLCourtesy Galerie
Lelong & Co.
p. 69



Figure 5 & 6. Rebecca Horn,

Bleistiftmaske, 1972

Tissu, crayons et métal

Objet dans la boîte : 650 × 520 ×
400 mm

Boîte noire : 135 × 360 × 225 mm

Photographie encadrée : 254 × 313
× 34 mm

©DACs

p. 73



Figure 7. Tony Orrico, *Penwald: 1:*

1 circle, 2009

Performance, graphite sur papier

1000 traits

3 m x 3 m

©Shoshana Wayne Gallery

p. 77



Figure 8. Montserrat Aránega,

Sans titre (Action du corps dans

l'espace II), 2021

Performance, fusain et acrylique
sur papier

1 m x 1,5 m (mesures
approximatives)

©Montserrat Aránega

p. 88



Figure 9. Montserrat Aránega,

Sans titre (Action du corps dans

l'espace I), 2021

Performance, fusain sur papier

1 m x 1 m (mesures
approximatives)

©Montserrat Aránega

p. 89



Figure 10. Montserrat Aránega,
Sans titre (main droite), 2021
Performance, fusain sur papier
50 x 70 cm
©Montserrat Aránega

p. 92



Figure 11. Montserrat Aránega,
Sans titre (gauche), 2021
Performance, fusain sur papier
50 x 70 cm
©Montserrat Aránega

p. 93



Figure 12. Montserrat Aránega,
Sans titre (front), 2021
Performance, fusain sur papier
50 x 70 cm
©Montserrat Aránega

p. 94



Figure 13. Montserrat Aránega,
Sans titre (pieds), 2021
Performance, fusain sur papier
50 x 70 cm
©Montserrat Aránega

p. 95



Figure 14. Montserrat Aránega,

Sans titre (lèvres), 2021

Performance, fusain sur papier

50 x 70 cm

©Montserrat Aránega

P. 96



Figure 15. Montserrat Aránega,

Action Drawing #1, 2022

Performance, fusain sur papier

3 m x 1,5 m

p. 103



Figure 16. Montserrat Aránega,

Action Drawing #2, 2022

Performance, crayon sur papier

3 m x 1,5 m

©Eva Chamosa

p. 111



Figure 17. Comparaison de la

taille de l'œuvre à l'échelle

humaine

©Eva Chamosa

P. 112

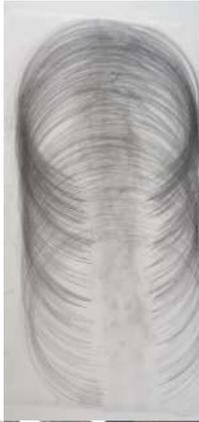


Figure 18. Montserrat Aránega,
Action Drawing #3, 2022
Performance, crayon sur papier
3 m x 1,5 m
©Eva Chamosa

p. 118



Figure 19. C.N. et J.C. partagent leurs
souvenirs par le geste
Performance, fusain et bâton de
peinture à l'huile sur papier
Extraits de l'enregistrement
audiovisuel
©Montserrat Aránega

p. 123

Figure 20. Début de la troisième
phase. Premiers traits
Performance, fusain et huile solide
sur papier
Extraits de l'enregistrement
audiovisuel
©Montserrat Aránega

p. 124

Figure 21. Détails du mouvement de
C.N.
Performance, fusain et huile solide
sur papier
Extraits de l'enregistrement
audiovisuel
©Montserrat Aránega

p. 125



Figure 22. Les mains de J.C. et C.N. se retrouvent sur le papier Performance, fusain et bâton de peinture à l'huile sur papier
©Montserrat Aránega

p. 126



Figure 23. Détails de l'œuvre Performance, fusain et bâton de peinture à l'huile sur papier
©Montserrat Aránega

p. 127



Figure 24. Œuvre final Performance, fusain et bâton de peinture à l'huile sur papier
©Montserrat Aránega

p. 128

INDEX DES NOMS PROPRES

- ABRAMOVIĆ : 29
ADICHIE : 10
ALBA RICO : 33–35, 46, 47, 51, 58, 66
ALLOA : 13
ARASSE : 26
AUBERT : 20
BARRAL : 80
BARBISON : 71
BARNEY : 73-75
BAUDELAIRE : 54
BERNARD : 11, 12, 19, 34, 35, 97, 125
BERNER : 50
BLUM : 38
CABRERA : 55, 56, 125
CLARK : 119
CRUZ SÁNCHEZ : 38
DAMISCH : 89
DANTO : 49
DEBORD : 36
DELAPORTE : 74
DE SAINT-POINT : 41
DESCARTES : 51, 52
EURIPIDE : 67
FISCHER-LICHTE : 30
FRANCA : 104
GATTINGER : 13, 20, 52–54, 59, 69, 73
HALPRIN : 9
HENNING : 52
HORN : 16, 59, 59, 70–72, 75, 80, 89, 126
ITTEN : 57, 58
JIRO : 29
KAEPPELIN : 53, 56, 58, 125
KLEE : 66
KLEIN : 65
LAURENT : 49
LE BRETON : 62
LE CORBUSIER : 55
LECHAIRE : 48
LECOQ : 82, 97, 103
LIDDELL : 30
MARZANO : 17, 20, 22, 27
MARINETTI : 37, 38, 40, 41, 67, 125
MERLEAU-PONTY : 20, 27, 28, 29, 30, 61, 108
MENDIETA : 16, 59, 64–67, 69, 99, 105, 126
MORAIS : 108
NAUMAN : 55
NEAU : 52
NIETZSCHE : 22, 24, 30
ONO : 52
ORRICO : 59, 73–75, 80, 89, 105, 126
PANE : 16, 29, 59, 60–64, 70, 83, 99, 126
PARKER : 49, 50
PETROPOULOS : 24, 25, 28, 40, 60, 62.
PLATON : 20-25, 41
PLESSNER : 30
POLLOCK : 49, 50
RODRÍGUEZ-SAMANIEGO : 30
SHINER : 49

SHIRAGA : 29

SHIVA: 35

SCHWAB : 90

SOULAGES : 103

SYNODINOU : 21

TURAINÉ : 60

VALÉRY : 108

VASSARI : 49

VON FREYTAG-LORINGHOVEN : 52

*Ce mémoire a été fait entre
Paris et Barcelone*

« Viure és provar-ho
infinites vegades »

Imprimé en France

