





CINQ SOLEILS
VIOLETS
ET UN OcéAN
BLEU ET
BLANC

Notice à l'attention des lecteurs

Ce mémoire est composé d'un corps théorique dactylographié, d'une iconographie (se situant à la fin de la dernière partie, avant la conclusion), ainsi que de quelques textes manuscrits décrivant des expériences personnelles ou certaines rencontres. Ces textes manuscrits viennent ponctuer la lecture du corps théorique, en coupant parfois la lecture de la partie dactylographiée.

La version imprimée de ce mémoire comporte également des photographies de certains de mes voyages qui s'insèrent à certains endroits entre les pages. Pour faciliter la lecture de la version numérique, j'ai fait le choix de mettre ces photographies à la fin de la troisième partie, après l'iconographie.

Ca m'a semblé être une bonne image. Ou un bon exemple. En fait, je ne sais pas si j'ai vraiment envie d'appeler ça une image ou un exemple. En tout cas, ça m'a semblé être éloquent pour illustrer ce que je tente d'expliquer dans ce mémoire.

J'étais dans un concert l'autre jour. Dans un petit festival, pas loin de la ville où j'ai grandi. Il se déroule au milieu d'une petite vallée entre deux collines, dans un ancien corps de ferme. J'écoutais un concert, dont le nom du groupe m'échappe. Je regardais les lumières qui constituaient la scénographie de la scène. Le concert avait déjà commencé depuis quatre ou cinq morceaux. J'étais à côté d'Alice, Cécile et Émile. C'était doux comme moment. Il y avait d'abord un spot qui s'alluma, de couleur violette, l'intensité de la lumière changeait en dégradé vers une teinte plus vive. Je ne l'avais pas vu au début. Il s'était allumé tout doucement, il était caché par un bout de la tête du guitariste. Il s'illumina de manière diffuse, puis deux autres, puis encore deux autres. Puis, les cinq spots devinrent bleus et blancs. Trois bleus et deux blancs. Toujours avec cette même douceur. Ce moment, que je vivais simplement, se transforma en événement.

Des moments comme celui-là, on en vit souvent, en tout cas j'ai l'impression d'en vivre souvent. Ils sont parfois tellement fugitifs que l'on n'a pas le temps de les saisir, ni de s'en souvenir. Ça pourrait être aussi ce

genre d'instant où nos idées restent enfouies, comme les rêves, que l'on oublie parfois de raconter, ou ces idées que l'on n'énonce pas forcément, celle du fond. Le fond dans le sens de l'intérieur. Ça peut être les idées les plus futiles comme les plus complexes, les plus douces comme les plus sombres. Ces petits instants là. Je ne peux m'empêcher de penser l'importance que peuvent avoir ces moments d'extase parmi les autres, et à quel point on peut les mettre parfois de côté car ils sont éphémères. J'aimerais parfois les crier haut et fort, ces moments.

«Oh hé! Regardez ça!»

Ces moments intérieurs, relatifs à un extérieur, m'emmènent toujours en voyage alors que je suis toujours ici, dans ce que je connais, dans une réalité. C'est un peu comme des apparitions, des vides quand ils sont absents, des pleins quand ils sont présents, je dors alors que je suis encore debout. J'ai un peu l'impression parfois de retrouver un sentiment d'enfant, d'émerveillement quand je vis ces instants. Je dis ça mais je n'ai aucune légitimité à le dire, je ne me souviens pas concrètement des sensations que j'avais à 3 ou à 6 ans, ou encore avant. Mais je m'en fiche, je crois que c'est de ça dont j'ai envie de parler, ou du moins tenter d'en parler.

J'ai l'impression parfois d'être une habitation avec une façade, et un intérieur. C'est dans l'intérieur, que ce jeu est resté caché. Ce jeu dans le sens d'un moment spontané, sans but, où l'imagination s'active pour prendre une forme de réalité. C'est de cette habitation dont je souhaite parler, et surtout comment cela peut être lié à ma manière de créer plastiquement. Reste encore à voir si je trouve les clefs. Je ne souhaite pas piocher que dans les livres, j'ai envie d'aborder certaines histoires, celle de la vie, un bien grand mot. Ces moments, ces rencontres qui nous amènent à la réflexion, des moments que l'on vit qui nous font prendre conscience de cette habitation de l'être, et du pouvoir de son imagination, de son expression. J'aimerais parler de l'importance qu'a cette habitation pour moi, dans le monde actuel, je dit cela bien au sens subjectif, c'est à dire que ces idées là me sont venues en réfléchissant à certains aspects de ma vie, en écoutant les fragments de pensée que j'ai eu dans certaines situations, et comment ils se

sont liés à l'espace que je connaît. J'aimerais aborder l'importance de l'expression de cette imagination, d'envisager la création comme moyen de communication, pour transmettre des pensées. Il s'agit ici, dans cet espace du mémoire, de tisser des liens entre des textes et des expériences vécues pendant ces années à l'école qui m'ont permis de me comprendre, de me construire.

UNE LUEUR EN PROVENANCE DE L'INTÉRIEUR

«Au cours des cents dernières années, nous avons assisté à l'invention des télécommunications, de la radio, des automobiles, de la télévision, du voyage aérien et spatial, des ordinateurs, de la génétique, des satellites, des lasers... En somme, notre façon de vivre a été radicalement transformé. Le rôle de créateur d'images ne peut pas être le même qu'il y a 100 ans, ou même qu'il n'y a 10 ans. Le rythme du changement, s'accélère toujours d'avantage et l'artiste doit changer au même rythme. Les artistes contemporains ne peuvent ignorer l'existence des médias et de la technologie, tout ne pouvant rejeter le rite et la culture populaire. Le rôle de créateur d'images est peut-être aujourd'hui plus important qu'à aucune autre période de l'histoire parce qu'il possède des qualités unique à l'homme. L'imagination humaine ne peut être programmée par un ordinateur. Notre imagination est notre plus grand espoir de survie.»¹

Keith Haring, artiste des années quatre-vingt, dans cette citation, appuie les changements phénoménaux qu'il y a pu avoir lors des révolutions technologiques et scientifiques dans le monde occidental. Il semble insister sur la place de l'artiste et son devoir de s'adapter à cette situation, il appuie également le fait qu'il ne faut pas négliger «le rite et la culture populaire», autrement dit quelque chose de plus originel. Il met en avant le rôle conséquent de l'imagination, qualité inhérente à l'homme, contrairement aux machines. L'imagination correspond à la faculté de l'esprit d'évoquer, sous formes d'images mentales, des objets ou des fait connus par une perception ou une expérience antérieure, elle est aussi la fonction par laquelle l'esprit voit, se représente, sous une forme sensible ou concrète, des êtres, des choses, des situations dont il n'a pas eu l'expérience ; enfin, la capacité d'élaborer des images et des conceptions nouvelles, de trouver des solutions originales à des problèmes. C'est pour moi le vecteur de la création. Elle est présente tous les jours à nos côtés dans notre éveil, mais aussi dans le sommeil, sous la forme des rêves. L'imaginaire existe en chaque être humain, et correspond donc à cette capacité de nous créer des images mentales, elle relève d'une sensibilité particulière aux choses, d'expériences propres vécues par chacun. Je l'imagine comme une forme de rêverie, autrement dit une activité mentale dirigée vers des pensées vagues, sans buts précis. L'avancée des nouvelles technologies, des sciences en général, de l'économie mondiale et du capitalisme

1 Keith Haring, « 31 mai 1983 » in *Journal*, Paris : Flammarion, 2012, p 151.

ont pu changer ces rapports. Le temps est bousculé, il y a, j'ai l'impression, peu de temps à s'accorder pour imaginer. Dans cette citation tirée de son journal intime, Keith Haring aborde des technologies récentes de son époque, telles que l'ordinateur, la télévision, la radio, etc. Des technologies de plus en plus présentes dans nos quotidiens à l'heure actuelle comme le téléphone portable par exemple. De plus en plus perfectionnées, elles sont destinées à remplacer petit à petit les gestes des humains, que ce soit au niveau de la production, de l'artisanat, du travail en général. Je pense aux nouvelles intelligences artificielles comme Siri, dont Apple vient d'ajouter une intonation empathique à cette voix virtuelle, on pourrait aussi envisager dans un futur proche ces nouveaux robots qui ont une apparence humaine et qui pourraient un jour peut-être développer une conscience comme dans la série de science-fiction suédoise *Real Humans*², ou dans le film *Her*³, où le personnage principal tombe amoureux de l'intelligence artificielle avec qui il parle. La technologie tend à se confondre avec les hommes au point de chercher à reproduire sa sensibilité.

Les nouvelles technologies transforment aussi notre rapport direct avec les objets. La société de l'hyperconsommation d'images dans laquelle nous nous trouvons maintenant, avec la suprématie de Google, des réseaux sociaux tels que Facebook, Instagram, transforme notre rapport expérientiel aux choses, nous avons l'impression de connaître les choses par le biais de l'image. Une image donnée par Internet, et non créée par notre mental. Je n'ai pas envie de parler pour tout le monde, c'est vraiment une réflexion personnelle dont je vous fais part ici. J'ai l'impression que ces images données nous laissent croire à une réalité, mais l'écran entre cette réalité photographique nous éloigne de l'expérience d'un lieu. Je parle ici plutôt des images que nous trouvons en tapant un mot, quand je tape « île » sur Google Images, je trouve des images re-colorisées, prises en vue plongeante, comme cette photo de l'île Galešnjak en Croatie qui ressemble à un cœur. Une île en forme de cœur. Si j'étais vraiment allée sur cette île, elle ne me serait pas apparue de telle manière, mon rapport n'aurait pas été le même⁴. J'ai lu récemment, *La fin du Voyage* de Pierre Auriol, où il aborde l'idée de cette transformation du rapport au monde par ses conquêtes, et les nouvelles représentations du monde par la cartographie, bien avant que Google Maps nous offre désormais la forme de la Terre dans sa globalité.

«La carte de la terre va bientôt se superposer à la terre même, s'imprimer dans son écorce et le monde, pensé jusque-là selon les limites séparant le connu de l'inconnu, cerné par la ligne fragile et mouvante d'un horizon

2 Lars Lundström (sc.), Levan Akin et Harald Hamrell (real), *Real Humans* : 100% humains, 4 avril 2013 -12 juin 2014, Arte France, 2 saisons, 20 épisodes de 58 minutes.

3 Spike Jonze (sc. Et real.), *Her*, Warner Bros, 2013, 120 min.

4 Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*, Paris : Allia, 2003.

incessamment repoussé et ouvrant sur une étendue toujours renouvelée, sera, puisqu'il devient représentable dans son entier, définitivement appréhendé comme totalité close, fermée sur elle-même.»⁵

Dans ce livre, *La fin du voyage*, Pierre Auriol aborde la question de ces conquêtes pour l'agrandissement des terres possédées, pour de nouvelles routes économiques, et de ce qu'elles ont engendré, que ce soit au niveau des bousculements des mœurs mais également au niveau de la perception. Dans les premiers voyages coloniaux, la navigation était liée aux facteurs sensibles que les hommes d'équipages observaient sur la mer, certains oiseaux, nuages, rivages, étoiles qui leur permettaient de se repérer sans savoir où ils allaient. Les erreurs qu'ils pouvaient commettre, les emmenaient à des endroits qu'ils découvrirent par hasard. Plus les voyages de la conquête du monde avancèrent plus la connaissance de la géographie se perfectionnait, les cartes étaient de plus en plus complètes, et concrètes, la science et la technologie permirent au marin de ne pas se perdre, de ne pas s'égarer dans l'océan ou la mer. Voilà pourquoi «La carte de la terre va bientôt se superposer à la terre même (...)». La sensibilité ne passe plus par l'observation au fil des voyages mais par la raison et les outils que les sciences ont apporté. L'inconnu petit à petit devient connu. Dans cette citation, Auriol explique que la volonté des hommes à vouloir connaître et répertorier les choses a finalement modifié la notion de découverte de l'inconnu dans le voyage, dans sa dimension avant tout sensible. La définition du voyage tel qu'il l'envisage peut être illustrée par cette citation :

«Voyager consiste donc à s'abandonner à l'errance pour, comme par le fait d'un hasard fabuleux, aborder des îles que leur éloignement a préservées de toute contamination, qui ont échappé à la mort lente du continent et à l'engrenage fatal ayant conduit le vieux monde dans l'obscurité. Cependant, cet ailleurs, qu'aucune géographie, sinon celle de l'imaginaire, ne peut localiser, reste soudé à cet ici que l'on quitte : les rivages que l'on finit par atteindre sont l'envers exact de ceux que l'on s'est décidé à fuir.»⁶

Ici, Auriol insiste sur cette qualité du voyage, de l'errance, la découverte surgit sans savoir où l'on va poser les pieds. L'imagination permet ce voyage, elle peut donner une image à ce que l'on cherche à découvrir. Au fur et à mesure des voyages de colonisation, de nouvelles images telles que les cartes ont peu à peu remplacé ce rôle de l'imagination, qui

5 Pierre Auriol, *La fin du voyage*, Paris : Allia, 2004, p60.

6 Pierre Auriol, *ibid.*, p 10.

attisait la soif de découvrir. Je parle ici de cet ouvrage car il m'a fait pensé aux écrits de Hartmut Rosa, contemporain des philosophes de l'école de Francfort à savoir Walter Benjamin ou encore Theodor Adorno. Ses écrits concernent d'une autre manière le paysage et l'espace que chez Aurioi, ils correspondent plutôt à des réflexions sur l'annihilation de l'expérience par ce système économique qu'est le capitalisme. Aujourd'hui dans la société de l'image, internet nous fait presque (croire que l'on peut) embrasser la totalité du monde, en un clic on peut se tenir au courant d'un fragment de ce «Tout» immense. En une consultation d'un profil sur Facebook, on peut croire connaître une personne, sur Instagram on scrolle un flux d'images infini en étant complètement détaché par la taille de l'écran, il y a en effet une sensation de distanciation qui se met entre l'objet et celui qui regarde par la surface de l'écran, qui matérialise une frontière. Il est difficile de prendre conscience de cet objet, mais on sait inconsciemment qu'il est réel. La surface de l'écran propose la perception de ces objets en surface, on ne peut le connaître réellement tant qu'on ne l'a pas encore appréhendé. Hartmut Rosa l'évoque dans son ouvrage *Accélération et Aliénation*, écrit en 2012. Il aborde les concepts d'accélération technologique, sociale, mais aussi d'aliénation, produite par l'accélération elle-même, c'est à dire un sentiment de dépossession de ce qui constitue un être, de sa raison de vivre. L'augmentation de la vitesse de la vie sociale qui a transformé le monde matériel social et spirituel est selon lui la cause de l'aliénation. L'action quotidienne est accélérée de toute part, que ce soit dans les transports qui transforment la perception de l'espace, le *Gegenwartsschrumpfung*, (la «compression du présent»⁷), la divergence des rythmes chez les différentes générations, tout est fait pour faire plusieurs choses en même temps, le temps est donc rare. La passassions des traditions populaires, les rites de passages, la raréfaction du temps pour soi, le bousculement de la distance par les nouveaux moyens de transports. Tout cela provoque une transformation de l'être au monde. L'espace se rétrécit, se contracte, les relations sociales se transforment car il y en a de plus en plus, et moins de temps. Le rapport aux objets s'en trouve aussi changé, en effet il y a cet aspect jetable de l'objet qui emporte l'homme facilement vers une consommation sans durabilité. La destruction anticipée d'un objet, c'est à dire ce qu'on appelle l'obsolescence programmée, y est aussi pour quelque chose. L'accélération de la perception du temps et de l'espace correspondent donc, pour Rosa, à une transformation de l'homme par la société

7 Hartmut Rosa, *Aliénation et Accélération, Vers une théorie critique de la modernité tardive*, Paris : La découverte, 2012, p 21.

du progrès, créant ainsi des formes de pathologies contemporaines, comme le *burn out* par exemple. Le rythme de la vie sociale est selon lui désynchronisé, c'est à dire que certains éléments invariables comme les processus naturels ou la géographie, sont transformés du point de vue de l'être humain, il aborde l'idée d'une distorsion temporelle entre l'individu et le monde. Néanmoins, à la fin de son livre, Rosa parle de «lancer un appel» pour «réactiver» le monde, il y a comme une volonté de reconquérir la notion d'expérience, de retrouver une proximité avec le monde. Il explique «Jusqu'ici, dans l'histoire humaine occidentale, il semble exister deux grandes formes culturelles, ou systèmes, pour rendre le monde «réactif» : la religion, qui permet l'existence d'un ou de plusieurs dieux réactifs autour de nous, et l'art – la poésie et, avant tout la musique -, qui comme le disent les romantiques, réveille le monde pour qu'il réagisse par une chanson.»⁸.

Walter Benjamin, au début du XX^{ème} siècle, aborde l'idée d'*Erfahrung* (expérience) dans certains de ses écrits, que ce soit dans *Sens Unique* (1928), *Enfance Berlinoise* (1950) ou encore *Images de pensée* (1925-1935), où il fait part d'expériences de vie, il fait le récit d'anecdotes personnelles. L'*Erfahrung* benjaminienne est décrite par Benjamin tout d'abord en abordant une certaine définition de l'expérience pour ensuite essayer de lui donner un nouveau sens. Dans sa réflexion première, l'*Erfahrung* est perçue selon lui de manière presque négative. En effet, on peut le constater dans cette citation :

«Le masque de l'adulte s'appelle expérience. Il est sans expression, impénétrable, toujours le même. Cet adulte a déjà tout vécu, jeunesse, idéaux, espoirs, la femme. Ce n'était qu'illusion.» Walter Benjamin, *Erfahrung*, 1913.⁹

Ici la notion d'expérience est en premier lieu critiquée. Il aborde l'idée d'une perte de l'expérience dans un nouveau système. Benjamin, dans ses écrits, a réfléchi à la société matérialiste et utilitariste émergente, dans un monde qui perd sa magie et où triomphe la rationalité économique. À cause des nouveaux moyens de communication et de la technologie, la chaîne de communication entre les différentes générations est moins forte, les récits ne se passent plus autant qu'avant à l'oral. Benjamin recherche donc une nouvelle façon de voir l'expérience. Il l'entend dans une recherche d'un nouveau contenu de l'expérience, il analyse par exemple la flânerie, c'est à dire l'idée

8 Hartmut Rosa, *ibid.*, p140.

9 Marino Pulliero, *Le désir d'authenticité, Walter Benjamin et l'héritage de la Bildung allemande*, 2004, Montrouge : Bayard, p999, p997-1052.

d'une déambulation sans buts, ou le retour anamnétique vers l'enfance, autrement dit un retour sur l'histoire de son enfance pour comprendre les conséquences de sa mélancolie. La première forme de l'*Erfahrung* correspond à l'expérience des adultes, à celle de l'*Alltag*, autrement dit, la vie quotidienne, c'est ici ce que voit Benjamin comme un masque chez les adultes, il faudrait le leur retirer pour laisser place à l'*Erfahrung* pure. Benjamin rapproche les adultes du mot «philistin», donc des personnes d'esprits fermés aux lettres, aux arts, à la nouveauté, il leur reproche une expérience grisonnante, par paresse, contrairement à la jeunesse qu'il perçoit comme enthousiaste et activiste. Le quotidien comme expérience est à voir d'une autre manière, il aimerait redonner à l'expérience une valeur plus spirituelle. Benjamin soutient les *Jugendbewegung* (mouvements de la jeunesse) pour créer *eine andere Erfahrung*, une autre expérience. Il entend par *Erfahrung*, non quelque chose de rationnel, mais plutôt quelque chose de spirituel, venant de nous, de l'intérieur. Cet aspect spirituel enrichit la question de l'expérience pour éviter une « modernité *splenétique* », en référence à Baudelaire, c'est à dire une modernité mélancolique, une tristesse rêveuse.

L'expérience, vu comme telle, permet de mettre en valeur le lien entre corps et esprit, et de démontrer l'aspect psychologique et spirituel qui existe dans l'expérience. Les réflexions de Benjamin s'appuient sur le romantisme allemand, qui mettait en avant un retour vers la nature, la recherche d'une fugitive beauté. «Ce n'était qu'illusion.», l'adulte n'a pas «déjà tout vécu». Le romantique, nostalgique d'un paradis perdu qu'il soit réel ou imaginaire, s'oppose à l'univers bourgeois, à la marchandise, à l'utilitarisme et surtout au désenchantement du monde. Les romantiques appelaient à un retour aux origines, aux sources, à la tradition, la littérature de l'évasion et à la fuite de ce monde. Le *Neuromantismus*, néoromantisme, cherchait à mettre en avant la vie intérieure et la sensibilité aux choses en réaction au modernisme et au naturalisme du XIX^{ème}, XX^{ème} siècle. Entre autres, j'aimerais particulièrement évoquer Novalis, dans son livre *Le monde doit être romantisé*¹⁰, ouvrage resté au stade de brouillon et dans lequel la forme d'écriture reste une succession de fragments. Ces fragments concernent aussi bien la science, la philosophie, que l'art, la littérature, l'histoire. Son plus grand travail est connu sous le nom *Le Brouillon Général*, cette œuvre est aussi restée au stade de «brouillon» comme l'indique le titre de ce recueil de fragments de

10 Novalis, *Le monde doit être romantisé*, Allia : Paris, 2008.

pensées, non-hiérarchisés. Le lecteur fait la liaison entre tous ces différents fragments en fonction de ce qu'il comprend des sujets abordés. Ces fragments aussi bruts soient-ils, restent compréhensibles. L'écriture fragmentaire laissant de la place à l'imagination du lecteur pour lier ses propres réflexions. J'ai choisis, parmi les 319 fragments, trois points, car ils se sont directement associés aux textes que je lisais en parallèle dans cette idée de «réenchanter le monde».

« 105. Le monde doit être romantisé. C'est ainsi que l'on retrouvera le sens originel. Romantiser n'est rien d'autre qu'une potentialisation qualit(ative). Le Soi inférieur en cette opération est identifié à un Soi meilleur. Nous somme nous-mêmes une telle série de puissance qualitatives. Cette opération est encore totalement inconnue. Lorsque je donne à l'ordinaire un sens élevé, au commun aspect mystérieux, au connu la dignité de l'inconnu, au fini l'apparence de l'infini – elle est logarithmée par cette liaison – Elle reçoit une expression courante. Philosophie romantique. Lingua romana. Alternance d'élévation et d'abaissement. »¹¹

L'enfant «premier prophète spirituel»¹² semble dans sa réflexion, le plus doué pour «une potentialisation qualit(ative)» de la vie, il se voit attribuer un pouvoir spirituel, un rôle presque magique, celui de l'origine. L'humain, ayant grandi, est encore doué de cette «puissance qualitative», il l'encourage ici à changer le «connu» en «inconnu», à essayer d'adopter le regard enthousiaste de l'enfant sur les choses. L'idée est telle que l'expérience dépourvue de qualité retrouve une potentialité, pour acquérir une certaine poésie. C'est cette histoire de «potentialisation qualitative» que possède l'enfant qui m'a interloquée.

« 207. Toute poésie interrompt l'état habituel – la vie ordinaire – un peu à la manière du sommeil, afin de nous régénérer – et ainsi de maintenir notre sentiment de vitalité toujours en éveil. »¹³

La poésie serait une réponse à notre état de somnambule dans une société où nous sommes habitués à rester endormis dans notre propre réalité, sans moyen d'action sur notre quotidien. Propre à chacun, cet éveil peut être recherché par l'homme dans l'idée d'une « *potentialisation* » de la vie, et d'une ouverture d'esprit sur les choses et le monde.

11 Novalis, *ibid.*, p46.

12 Novalis, *ibid.*, p75.

13 Novalis, *ibid.*, p 82.

«226. (...) Chaque homme, à un degré infime, est presque déjà artiste – Il voit du dedans vers le dehors et pas le contraire – Il voit en vérité du dedans vers le dehors et pas le contraire.»¹⁴

La poésie permettrait ainsi d'envisager les choses autrement, de prendre possession de nous-même et de mettre en avant ce que l'on ressent. L'*Erfahrung* de Benjamin en découle, il cherche à redonner du merveilleux aux choses, l'imagination serait peut-être la clef. Pour que le masque de l'*Alltag* tombe et laisse place à un vrai enthousiasme pour ce qui nous entoure. Novalis met en avant la position de l'enfant, qui reste sensible à l'exaltation, et s'invente son propre monde, la plupart des choses lui est encore inconnu et ses sentiments sont intenses. Il est déjà poète, c'est à dire auteur ou artiste dont les réflexions touchent vivement la sensibilité et l'imagination par des qualités esthétiques. J'ai aimé que l'auteur voit l'enfant comme ça, j'ai toujours adoré discuter avec des enfants, ils possèdent cette innocence sur les choses qui, pour moi, est intensément poétique.

Dans l'œuvre de Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, celui-ci propose une définition de cet état d'éveil. L'expérience intérieure correspond selon l'auteur à «...ce que d'habitude on nomme *expérience mystique* : les états d'extase, de ravissement, au moins d'émotion méditée. Mais je songe moins à l'expérience *confessionnelle*, à laquelle on a dû se tenir jusqu'ici, qu'à une expérience nue, libre d'attaches, même d'origine, à quelque confession que ce soit. C'est pourquoi je n'aime pas le mot *mystique*.»¹⁵, il appelle expérience intérieure «... un voyage au bout du possible de l'homme. Chacun peut ne pas faire ce voyage, mais, s'il le fait, cela suppose nier les autorités, les valeurs existantes, qui limitent le possible. L'expérience ayant l'existence positive devient elle-même positivement la *valeur* et l'*autorité*.»¹⁶. Bataille évoque ici «les autorités, les valeurs existantes» comme limites. Elles limiteraient l'homme à expérimenter les choses. Bataille cherche à mettre en avant le rôle déterminant de «l'expérience intérieure» comme seule «autorité», autrement dit, ne se fier qu'à sa propre expérience. Il aborde dans sa deuxième partie, ce passage de l'origine, l'enfance, à cet «état adulte».

«Pour saisir la portée de la connaissance, je remonte à l'origine. D'abord petit enfant, en tout point semblable aux fous (absents) avec lesquels aujourd'hui je joue. Les minuscules «absents» ne sont pas en contact avec le monde, sinon par le canal des grandes personnes : le résultat d'une intervention des grandes personnes est l'enfantillage, une fabrication. L'être venant au monde,

14 Novalis, *ibid.*, p 91.

15 Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, Paris : Gallimard, 1943, p15.

16 Georges Bataille, *ibid.*, p19.

que nous sommes d'abord, les grandes personnes le réduisent d'évidence au colifichet. Ceci me semble importer : que le passage de l'état de nature (de la naissance) à notre état de raison, ait lieu nécessairement par la voie de l'enfantillage.»¹⁷

Réduire les choses au «colifichet», c'est à dire à de petits objets sans grande valeur, nous fait perdre cet état d'expérience intérieure, que l'on acquiert selon Bataille par «l'extase». L'extase est atteignable par le «non-savoir», donc par «l'inconnu». Elle arrive «par une contestation du savoir.»¹⁸

«Mais toujours la connaissance tuait le désir, détruisant l'inconnu.»¹⁹

L'Expérience intérieure de Bataille, comme son auteur le dit lui-même au début de son livre, est difficile à communiquer. En parlant de connaissance, il pose le problème de la langue et de son aspect restrictif, dans le sens où les mots, d'après ce que j'ai compris, ne pourront jamais exprimer avec autant d'intensité, l'émotion créée par un moment d'«extase». Bataille, bien que limité par le langage, a tout de même cherché à communiquer ce qu'il appelait «expérience intérieure» par écrit dans le but de partager cette idée, d'en soulever l'importance. Il appelle les êtres humains à vivre «... un voyage au bout du possible de l'homme»²⁰, aller plus loin que le possible tout en abordant le problème de la langue dans la transmission de ces états intérieurs à l'oral et à l'écrit.

«Il faudrait un ouvrage entier pour comprendre exactement ce qui déterminait chez Georges Bataille au moment de la guerre, ce mélange de retrait dans l'obscurité et cette «volonté de chance», comme il disait, à savoir la volonté souveraine, anxieuse, frénétique, qui le fit lancer tant de signaux dans la nuit, telle une luciole voulant échapper au feu des projecteurs pour mieux émettre ses lueurs de pensées, de poésies, de désirs, de récits à transmettre coûte que coûte. (...) Loin du règne de la lumière, donc, Bataille tentait d'émettre ses signaux dans la nuit comme autant de paradoxes dont le résultat, on le sait, se nommera «L'Expérience Intérieure.»»²¹

J'ai repensé à ce texte de Didi-Huberman, que j'ai lu il y a deux ans. Dans ce texte, il évoque un petit faisceau de lumière dans une obscurité la plus profonde. La façon dont Didi-Huberman cite l'ouvrage de Bataille,

17 Georges Bataille, *ibid.*, p 54.

18 Georges Bataille, *ibid.*, p 24.

19 Georges Bataille, *ibid.*, p164.

20 Georges Bataille, *ibid.*, p19.

21 Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris : Les éditions de Minuit, 2009, p 120-121.

et qualifie cette «volonté de chance» par le terme «lueur» m'a permis de comprendre un peu mieux le texte de Bataille. Cet état d'extase constitue sûrement la «lueur» en soi. Dans l'errance et la solitude de cette petite *lueur*, se trouve peut-être une solution, un espoir à cette grande obscurité. L'auteur utilise l'exemple du travail de Pier Paolo Pasolini, qui à l'époque du fascisme en Italie était engagé vers la poésie comme moyen de raccrocher un monde qui nous échappe à cause de la rationalité économique. Didi-Huberman reprend surtout le texte, *L'article des Lucioles*, écrit le 1 février 1975, dans *Écrits Corsaires*. Pasolini est habité d'une rage et d'une fougue qui l'amène à défendre la poésie, l'amour contre le fascisme et le capitalisme. Il la voit comme un moyen de renouer avec la vie, de ne pas suivre ce que l'on nous donne. Dans son film *Théorème*²², le personnage principal chamboule par son instinctivité, son amour, son naturel, les règles sociales d'une famille italienne bourgeoise. Ils sont si bousculé qu'à sont départ, chaque membre de la famille le remercient de leur avoir ouvert les yeux.

«Au début des années 60, à cause de la pollution atmosphérique et, surtout, à la campagne, à cause de la pollution de l'eau (fleuves d'azur et canaux limpides), les lucioles ont commencé à disparaître. Cela a été un phénomène foudroyant et fulgurant. Après quelques années, il n'y avait plus de lucioles. (Aujourd'hui, c'est un souvenir quelque peu poignant du passé : un homme de naguère qui a tel souvenir ne peut se retrouver jeune dans les nouveaux jeunes, et ne peut donc plus avoir les beaux regrets d'autrefois). Ce « quelque chose » qui est intervenu, il y a une dizaine d'année, nous l'appellerons donc la «disparition des lucioles.»²³

L'accélération du temps, le modèle capitaliste, semble changer les rapports sociaux et la manière de vivre des occidentaux comme on a pu l'observer dans les écrits de Rosa ou Benjamin. Pasolini est animé par une volonté d'ouvrir les esprits sur le sentiment d'aliénation. Il cherche à renouer avec sa vie malgré les conditions qu'impose l'industrialisation. Cela me semble encore très actuel aujourd'hui. Entre le changement du rapport sensible de l'expérience, l'accroissement de la consommation, des hypertechnologies etc... Dans quel espace ces lucioles peuvent-elle trouver leur moyen d'expression ? Quand j'ai lu *Survivances des lucioles*, la particularité qu'il existe en chacun de nous comme solution, m'est apparu évidente comme *lueur* : les sentiments et les pensées ne doivent pas s'oublier, c'est eux qui nous permettent de nous exprimer, de dire ce que

22 Pier Paolo Pasolini, (réal.), *Théorème*, Tamasa Distribution, 1969, 98 minutes.

23 Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires*, Paris : Flammarion, 1976, p181.

l'on pense. Ces lueurs sont liées à l'expérience intérieure, à la spiritualité, à la magie de l'esprit. Elles sont inimitables et c'est cette capacité que l'homme a d'émettre ses pensées, de les exprimer de telle ou telle manière, de transmettre quelque chose à quelqu'un qui me semble importante. L'amour, la poésie et l'imagination permettent d'émettre des lueurs. Faire ressortir *l'expérience intérieure*. *Potentialiser les choses*. *Rendre le monde réactif*.

Pour transformer le monde, il faudrait laisser parler nos rêves, nos impressions ou ce genre d'anecdotes comme celle de l'introduction. L'habitude doit se contourner pour devenir autre, pour nous éviter de penser de manière obscure qu'il n'y a plus rien à découvrir. J'entends ici évidemment l'imaginaire dans tous les sens du terme, qu'il soit pulsionnel, onirique, réaliste, «bon», ou «mauvais» etc, il s'agit de cette capacité de penser, de ces libres associations d'idées, conscientes ou inconscientes, qui se produisent dans notre esprit. L'art permettrait cette liberté d'expression et de communication. L'expérience, vecteur de l'imaginaire, prise dans son intensité, dans la valeur qu'on lui donne permet, à l'humain de se sentir entier. L'expérience engendre l'activation de la pensée, et de l'imagination. Cela permet d'envisager une réalité d'une autre manière, de la rendre plus poétique. C'est une façon de prendre possession de soi, de se construire, de se sentir, de se ressentir au présent.

« EH BEN TUSAIS , TU SAIS , EH BEN MOI ET BEN TU SAIS
JE SUI APOUREUX DE TOUT LE MONDE ! JE SUIS
APOUREUX DE LA MAÎTRESSE , DE LA TERRE , DES
FILLES , DES GARÇONS , DE MON PAPA , DE MA
MAMAN , DES INSECTES , DES FEUILLES , DES ARBRES
DES FOURMIS , DE MON MEILLEUR AMI , DE MON
MEILLEUR ENNEMI , DE MA TANTE , DE MON
ONCLE , DE MON PETIT FRÈRE , DE MON PAPI , DE
MA MAMIE , DE TOI , DE MOI , DE CARLA , DE KIM ,
DE ELLA , DE ELLE , DE LUI ... AH NON ÇA JE L'AI
DÉJÀ DIT ! »

C'ÉTAIT UN PETIT GARÇON QUI ME FAISAIT PART
DE SES SENTIMENTS APOUREUX POUR LA TERRE
ENTIÈRE . APRÈS UN ÉCLAT DE RIRE , IL PARTIT
LES MAINS DANS LES POCHE , SES BOUQUETTES
BRUNES DEVANT LES YEUX , ET IL ALLA JOUER
PRÈS D'UN ARBRE , TOUT SEUL . IL SEMBLAIT
ÉMERVEILLÉ PAR QUELQUE CHOSE SUR CET
ARBRE . C'EST UN ENFANT ASSEZ SOLITAIRE ,
IL EST SOUVENT DANS SES PENSÉES À LA
RÉCRÉATION . IL ME CAPTIVE CAR IL NE DIT
SOUVENT PAS GRAND CHOSE , MAIS QUAND IL
ME DIT CE QUELQUE CHOSE , IL NE LAISSE
PAS SA LANGUE DANS SA POCHE , IL SE LAISSE
ALLER À SA SENSIBILITÉ . L'AMOUR DÉBOUCHE
DE SES PAROLES . TOUT EN VAUT LA PEINE .

IL S'OUVRE EN LAISSANT LA PORTE GRANDE
OUVERTE .

MA LO, UN AUTRE ENFANT QUE J'AI EU LA CHANCE DE RENCONTRER ÉTAIT, QUANT À LUI, TRÈS BAVARD, IL AIMAIT ME RACONTER LES HISTOIRES QUI LUI PASSAIENT DANS LA TÊTE.

UN JOUR, IL ME DIT :

« ET TU SAIS QUOI ? QUAND J'ÉTAIS PETIT J'AI EU UNE TRÈS TRÈS GROSSE OPÉRATION. J'AI EU UN OPÉRATION DU VENTRE ! ET TU SAIS CE QU'IL Y AVAIT DANS MON VENTRE ? UN TIGRE ! SISISI-SISISI JE TE JURE ! LE MEDECIN IL M'A DIT QUE J'ÉTAIS SUPER SUPER COURAGEUX. L'OPÉRATION ÉTAIT TRÈS DURE TU SAIS, IL Y AVAIT UN GRIFFE COINCÉE DANS MON VENTRE GROSSE COMME ÇA ! J'AI PAS VU LE TIGRE APRÈS L'OPÉRATION MAIS BON... »

QUAND IL ME RACONTAIT SES HISTOIRES, PARFOIS IL S'ARRÊTAIT, COMME SI IL AVAIT UN ABSENCE, COMME SI IL ÉTAIT DANS SES RÊVES, POUR REGARDER AILLEURS, POUR REGARDER LA FENÊTRE OU QUELQUE CHOSE SUR LE SOL. IL S'ARRÊTAIT POUR CONTEMPLER QUELQUE CHOSE, SOUVENT EN LA COMMENTANT JUSTE APRÈS POUR NE FAIRE PART DE SA PENSÉE.

TOUT SEMBLAIT L'ÉMERVEILLER, QUE CE SOIT DANS SA FAÇON D'INVENTER DES HISTOIRES QUE D'EXPLIQUER SES FASCINATIONS. IL Y AJOUTAIT TOUJOURS UNE PINCÉE DE MAGIE.

SES DEUX GRANDS YEUX ME FIXAIENT. DEUX BILLES NOIRES ET DE GRANDS CILS. ELLE ÉTAIT TOUTE PETITE DANS LES BRAS DE SA MAMAN. ELLE NOUS ACCOMPAGNAIT TOUT LE TEMPS EN MONTAGE D'EXPOSITION, OU EN VOYAGE. J'AIMAIS BIEN LA REGARDER LORSQU'ELLE OBSERVAIT LES CHOSES. ELLE TOURNAIT LA TÊTE À DROITE, À GAUCHE, ELLE LES REGARDAIT PENDANT LONGTEMPS. ELLE ME RENDAIT PARFOIS MON REGARD EN ME FIXANT AVEC SES GRANDS YEUX. JE ME SENTAIT PARFOIS PLUS PROUHE D'ELLE QUE DE MES CAMARADES EN ALLEMAGNE, LORSQUE JE N'ARRIVAIS PAS À PARLER. ELLE NE SAVAIT (ELLE NON PLUS) PAS ENCORE PARLER. J'AVAIS L'IMPRESSION QU'ELLE ME COMPRENAIT, QU'ELLE ME CONNAISSAIT. LES ENFANTS ONT CETTE FORCE DANS LE REGARD, UNE FORCE IMPOSSIBLE À DÉCRIRE. ILS TE TRANSPERCENT AVEC LEURS RAYONS. IL Y A CHEZ EUX, J'AI L'IMPRESSION, UNE INNOCENCE ET UNE SIMPLICITÉ. ILS COMMUNIQUENT PAR BIEN D'AUTRES MOYENS QUE LA PAROLE. IL SUFFIT DE LES REGARDER EN FACE POUR QU'ILS T'APPORTENT CE QUELQUE CHOSE D'INDESCRIPTEBLE.

LES LAISSER S'EXPRIMER

J'ai découvert l'année dernière un texte laissé au stade de l'esquisse, de la prise de note. Ce texte parlait de la notion d'exotisme. Au long de sa carrière, Victor Segalen, écrivain de la fin du XIX^{ème}, début du XX^{ème} siècle, s'intéressera beaucoup aux nouvelles cultures liées aux découvertes telle que la Polynésie, ou encore l'Asie. L'ouvrage auquel je me suis intéressée n'est pas vraiment terminé, *Essai sur l'Exotisme, une esthétique du divers*²⁴ est resté au stade de brouillon, l'éditeur a rassemblé des textes, des correspondances que Segalen avait écrites sur cette notion, qui permettent de comprendre, par fragments, cette réflexion qu'il a eu sur l'Exotisme. Je cite :

« On étudiera donc :

1°) la sensation d'Exotisme de l'Espace, à notre époque, dans nos cerveaux contemporains, suivant le plan suivant :

- a) Ethologie : Cause : inadaptation au milieu
- b) Développement : son éphémérisme. Elle disparaît par l'adaptation au milieu
- c) Le parti qu'on peut en tirer :

Musique

Arts Plastiques

Littérature) Première Main

Seconde Main

2°) Les troubles de cette sensation. Son absence = Déjà-Vu. Son évolution à travers les âges. Jusqu'à nous et plus loin. »²⁵

Segalen parle de l'Exotisme en définissant ce mot par le préfixe Exo- ; « Définition du préfixe Exo dans sa plus grande généralisation possible, Tout ce qui est « en dehors » de l'ensemble de nos faits de conscience actuels, quotidiens, tout ce qui n'est pas notre tonalité mentale coutumière. »²⁶, ce qui se situe en dehors est exotique dans le sens où il existe une « inadaptation au milieu », « son éphémérisme » disparaît par l'adaptation d'une personne à ce qui l'entoure, il insiste sur le caractère éphémère de l'Exotisme, presque à le mettre au statut d'essence même de cette définition. On pourrait voire cela comme un trop plein de beauté qui coupe le souffle, qui fait perdre l'équilibre, qui peut aller jusqu'à l'angoisse tant le sentiment d'extase est fort, on pourrait comparer cela au syndrome du voyageur, plus connu sous le nom

24 Victor Segalen, *Essai sur l'Exotisme, une esthétique du divers*, Saint-Clément de Rivière : Fata Morgana, 1978.

25 Victor Segalen, *ibid.*, p 20-21.

26 Victor Segalen, *ibid.*, p20.

du syndrome de Stendhal. De son vrai nom, Henri Beyle, écrivain du XIX^{ème} siècle, lors d'un voyage à Florence en Italie éprouva ce trop plein de beauté, cette passion effrayante et le décrit dans certains textes.

«L'Exotisme n'est donc pas une adaptation ; n'est donc pas la compréhension parfaite d'un hors soi-même qu'on étreindrait en soi, mais la perfection aigüe et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle.»²⁷

L'«Exote = celui qui sens toute la sensation du divers»²⁸ est celui qui ressent ce qui est extérieur, c'est à dire la rencontre entre la personne et l'objet de manière éphémère, qui engendre une sensation qui survient, ou surgit de façon spontanée, elle nourrit ainsi l'appréhension d'un objet par une personne. J'ai l'impression que cela rejoint cette description de ce concert que j'ai vu, pas loin de ma ville natale. Cette rencontre peut, selon l'auteur, permettre le développement d'une œuvre d'Art, de Musique ou de Littérature. Comment cet «éphémérisme» lié à l'extase de Bataille, peut-il se traduire par l'art ? Dans son premier point, cité plus haut, Segalen déclare qu'il abordera seulement l'Exotisme dans l'espace car il cherchait en premier lieu, à expliquer cette théorie dans un contexte particulier, en effet Segalen envisage d'écrire sur cette notion à l'époque des grandes découvertes et de la fascination pour l'ailleurs. J'aimerais réfléchir sur ce propos : «Le parti qu'on peut en tirer : L'Art, la Musique, la Littérature».

Victor Segalen voit en l'Exotisme tout ce qui peut être extérieur au Soi, tout ce qui peut être saisi de manière éphémère, qui n'est pas encore vu comme adaptation. Autrement dit, l'exotisme serait présent dans des moments, inconnus jusque là, surprenants. Celui-ci, à la fin de ce recueil, déclare «Ceci, universel, n'est que ma vision à moi : artiste : voir le monde, et puis dire sa vision du monde.»²⁹, c'est une vision subjective des choses qu'il tente de définir. Celle-ci reflète selon moi, le souhait d'aller du connu vers l'inconnu, de « gonfler » les choses comme il le disait au sujet du mot « exotisme ». Regonfler la sensation, l'émotion, l'éphémère, l'émoi pour des choses qui peuvent paraître futiles, sans utilité particulière, non matérielle. Quand j'ai lu ce livre, j'ai aimé que cela ne soit qu'une esquisse de la théorie qu'il projetait d'écrire. Ce texte fait pour moi écho à *La fin du voyage* de Pierre Auriol lorsque celui-ci aborde l'idée «qu'aucune géographie, sinon celle de l'imaginaire»³⁰ ne peut envisager quelque chose qu'on ne connaît pas. J'ai aimé imaginer que tout soit extérieur à nous,

27 Victor Segalen, *ibid.*, p 25.

28 Victor Segalen, *ibid.*, p 29-30.

29 Victor Segalen, *ibid.*, p82-83.

30 Pierre Auriol, *op.cit.*, p 10.

divers. J'ai aimé qu'il voit en la littérature, la musique et l'art le moyen de faire ressortir cette sensation du divers.

Et là vous me direz sûrement mais pourquoi mettre en avant l'éphémérisme dans une société où tout est programmé jusqu'à l'obsolescence? Justement ici la différence est pour moi l'intensité de ces moments. Il y a quelque chose, il n'y a pas qu'un désir obsolète de consommation et de remplacement, il y a quelque chose qui reste, même si dans certains cas il est immatériel, comme le souvenir par exemple, c'est une survivance. L'art, la musique ou la littérature pourrait rendre palpable la pensée, le moment, l'extase, la fugitive beauté. J'ai pensé ensuite au surréalisme. Dans le premier manifeste du surréalisme, André Breton, un de ses fondateurs déclare «Je veux qu'on se taise, quand on cesse de ressentir.»³¹. Il souhaite abolir «L'intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au classable, berce les cerveaux. Le désir d'analyse l'emporte sur les sentiments.»³², il évoque la question de l'expérience qui «... s'est vu assigner des limites. Elle tourne dans une cage d'où il est de plus en plus difficile de la faire sortir. Elle s'appuie, elle aussi, sur l'utilité immédiate, et elle est gardée par le bon sens. Sous couleur de civilisation, sous prétexte de progrès, on est parvenu à bannir de l'esprit tout ce qui se peut taxer à tort ou à raison de superstition, de chimère, à proscrire tout mode de recherche de la vérité qui n'est pas conforme à l'usage.»³³. Breton rejoint ici le concept d'*Erfahrung* de Benjamin cité dans ma première partie. Il veut redonner à l'expérience son caractère magique, redorer les croyances, invoquer le spirituel. Breton souhaite redonner du merveilleux aux grandes personnes, il souhaite raviver l'imaginaire des adultes, qui semblent sous l'emprise d'autorités extérieures.

«C'est vraiment à notre fantaisie que nous vivons, quand nous y sommes. Et comment ce que fait l'un pourrait-il gêner l'autre, là, à l'abri de la poursuite sentimentale et au rendez-vous des occasions? L'homme propose et dispose. Il ne tient qu'à lui de s'appartenir tout entier, c'est-à-dire de maintenir à l'état anarchique la bande chaque jour plus redoutable de ses désirs. La poésie le lui enseigne. Elle porte en elle la compensation parfaite des misères que nous endurons. Elle peut être une ordonnatrice, aussi, pour peu que sous le coup d'une déception moins intime on s'avise de la prendre au tragique. Le temps vienne où elle décrète la fin de l'argent et rompe seule le pain du ciel pour la terre! Il y aura encore des assemblées sur les places publiques, et des mouvements auxquels vous n'avez pas espéré prendre part. Adieu les

31 André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris: Gallimard, 1973, p16.

32 André Breton, *ibid.*, p17-18.

33 André Breton, *ibid.*, p19.

sélections absurdes, les rêves de gouffre, les rivalités, les longues patiences, la fuite des saisons, l'ordre artificiel des idées, la rampe du danger, le temps pour tout! Qu'on se donne seulement la peine de pratiquer la poésie.»³⁴

Breton met en avant le rôle de la poésie, essentielle pour aviver le désir des hommes. La poésie contre l'aliénation. Elle est vu ici comme «compensation» à ce que l'on vit tout les jours. Il appelle à la pratique de la poésie chaque homme. Il souhaite répandre la pratique du surréalisme pour une pensée plus anarchique délivrée de toute barrières. Renseigné sur les études de Sigmund Freud et la notion d'inconscient, (une zone du psychisme resté étrangère à la conscience grâce au refoulement, c'est à dire le maintien d'une satisfaction d'une pulsion dans l'inconscient, pour satisfaire un plaisir personnel qui risquerait de déplaire à d'autres exigences collectives), il entend par surréalisme :

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

ENCYCL. Philos. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie.»³⁵

Il souhaite donner plus de place à l'inconscient pour permettre à la pensée de réellement s'exprimer. Il proposera ainsi des conseils pour devenir surréaliste et aider les débutants à s'adonner à cette nouvelle pratique par le biais de l'écriture en premier lieu. Il propose la méthode de l'écriture automatique qui vise à libérer l'imagination, à laisser «parler» toutes nos pensées. Cette pratique consiste à écrire tout ce qui nous vient en tête, elle doit être pratiquée dans une pièce où l'on se sent à l'aise pour être totalement en adéquation avec ce que l'on pense, chaque élément doit être noté. Celui qui écrit doit se positionner dans un état le plus passif et réceptif possible afin d'écouter réellement ce qu'il pense de manière neutre en faisant «abstraction de votre génie, de vos talents, et de ceux de tous les autres.» Dans la partie «Secret de l'art magique surréaliste, Composition surréaliste écrite, ou premier et dernier jet»³⁶, Breton offre des conseils pour exercer cet art du

34 André Breton, *ibid.*, p28.

35 André Breton, *ibid.*, p37-38.

36 André Breton, *ibid.*, p42-64.

langage délié. Il aborde ici la pratique de l'écriture automatique, qui consiste à écrire et laisser le texte tel quel, cependant les surréalistes ont aussi inventé le cadavre exquis, un jeu collectif, où, l'un après l'autre, chaque participant esquisse une partie d'un dessin, sans savoir ce que la personne a tracé avant. Selon Breton «Il y a des contes à écrire pour les grandes personnes, des contes encore presque bleus.»³⁷ L'écriture automatique serait une sorte de méthode qui instaure un rituel pour faire émerger une pensée magique.

«Toujours est-il qu'une flèche indique maintenant la direction de ces pays et que l'atteinte du but véritable ne dépend plus que de l'endurance du voyageur.»³⁸

Un autre groupe en parallèle au groupe des surréalistes se forme à la même époque. L'OuLiPo, ou l'Ouvoir de Littérature Potentielle. C'est un mouvement initié par Raymond Quenau et François Le Lionnais en décembre 1960. Ils réfléchissent à l'idée de la contrainte pour accéder à de nouvelles formes d'écriture novatrices. Ces membres sont des mathématiciens et des littéraires internationaux comme Italo Calvino, Jacques Roubaud, Georges Perec ou encore Marcel Duchamp par exemple. L'idée étant de relier mathématiques et littérature, l'OuLiPo se fixe des contraintes pour écrire, ils utilisent tout ce qui fait la composante d'un livre pour développer ces contraintes (comme le sens de lecture, les paragraphes, les chapitres, les bibliothèques, la prose, la poésie) qu'ils mélangent pour inventer leurs propres règles. L'idée est de libérer l'écriture des automatismes de l'inconscient, comme Breton et les surréalistes mais avec un caractère plus rationnel, lié aux mathématiques, cela peut être considéré comme paradoxal de se libérer par un obstacle. Pourtant, sur le site de l'OuLiPo, Paul Fournel explique cette utilisation : «La contrainte agit d'abord comme un stimulant de la création : bornant l'imaginaire, elle fait paradoxalement prendre conscience à l'écrivain de l'étendue de sa liberté, d'où son efficacité en matière de production du texte. (...) La contrainte permet ensuite de remettre en cause les formes de textes, établies par soumission collective (consciente ou inconsciente) ou par habitude du temps. Elle est alors un outil de questionnement de la forme et du sens. Les «lourdes chaînes du sens» passent au second plan et on peut ainsi voir comment la contrainte choisie malmène ce sens et lui donne une chance de se renouveler.»³⁹. Je peux citer quelques contraintes que ces auteurs utilisent : la Nota correspond à la suppression de la ponctuation d'un texte ; l'Inventaire consiste à prélever certains mots dans un texte pour un

37 André Breton, *ibid.*, p26.

38 André Breton, *ibid.*, p29.

39 OuLiPo, Usages de la contrainte, Oulipo.net (en ligne), (21 octobre 2018)

BERLIN. DÉCEMBRE 2016. ON A PRIS LE MÉTRO JUSQU'À OLYMPIASTADION. C'ÉTAIT UN PETIT QUARTIER, À CÔTÉ DE LA GRUNEWALD, ILY AVAIT PLEIN DE PETITES MAISONS. LA FORÊT SE SITUE À L'OUEST DE LA VILLE. CE JOUR LÀ, ON VOULAIT ALLER À TEUFELSBERG, LA MONTAGNE DU DIABLE. IL FALLAIT ALLER AU COEUR DE LA FORÊT, VRAIMENT AU MILIEU POUR TROUVER CET ENDROIT. ÇA FAISAIT DU BIEN DE SORTIR DE LA VILLE ET DE LA GRISAILLE BERLINOISE. LES ARBRES FILTRAIENT LE SOLEIL, VENANT AINSI NOUS RÉCHAUFFER. LA LUMIÈRE ÉTAIT DOUCE. UN PEU PLUS LOIN DANS LA FORÊT, ON EST PASSÉS DEVANT UNE PETITE ROULOTTE, OÙ JOUAIENT AUTOUR DES ENFANTS ET DEUX OU TROIS ADULTES, ON AURAIT DIT UN JARDIN D'ENFANT. UN GRAND JARDIN.

ON S'ENFONÇAIT À TRAVERS LES ARBRES, TOUTS CES ARBRES. JUSQU'À CE QU'IL Y AIT UNE MONTÉE. LE SOL DE LA FORÊT ÉTAIT JUSQU'ICI RELATIVEMENT PLAT, SANS VOLUME. LA COLLINE SURGISSAIT D'UN COUP. ON ÉTAIT COMME DEUX EXPLORATEURS AVEC ÉMILE À LA RECHERCHE D'UN LIEU PERDU. ARRIVÉS EN HAUT, UN GRILLAGE ENTOURAIT CE LIEU. IL FALLAIT LE LONGER POUR TROUVER L'ENTRÉE. C'ÉTAIT UN SQUAT. LE BÂTIMENT APPARTENAIT AVANT À LA NSA, C'ÉTAIT UN ANCIENNE BASE D'ÉCOUTE APRÈS LA SECONDE GUERRE MONDIALE. ABANDONNÉ, UNE COMMUNAUTÉ A INVESTI LE CORPS DU SITE. TOUT ÉTAIT RECOUVERT DE GRAFFITIS, DE PEINTURES. LE SITE ÉTAIT COMPOSÉ DE PLUSIEURS BÂTIMENTS OÙ VIVENT DES GENS. IL Y AVAIT PLEIN DE MATÉRIEL RANGÉ UN PEU

➔

PARTOUT, DES AMÉNAGEMENTS FAITS À BASE DE MEUBLES RÉCUPÉRÉS OU DE PALETTES. IL Y AVAIT PAR EXEMPLE UNE BAIGNOIRE INSTALLÉE DANS LE JARDIN, FAISANT OFFICE DE BANC. UN SEUL BÂTIMENT ÉTAIT OUVERT AU PUBLIC. POUR DES RAISONS DE SÉCURITÉ, LES HABITANTS ONT DU SE PLIER À QUELQUES RÈGLES DE LA VILLE. UN SEUL BÂTIMENT, CELUI AVEC LA GRANDE TOUR ET LES DÔMES. CE BÂTIMENT ÉTAIT OUVERT. IL N'Y AVAIT PAS DE VITRES, PAS DE PORTES, COMME UN GRAND LABYRINTHE. TOUT LES PLURS ÉTAIENT RECOUVERTS DE COULEURS, DE DESSINS. AU LOIN : LES CÎMES DES ARBRES ET LE CIEL HIVERNAL QUI COMMENÇAIT À PASSER DU BLEU À UN LUMIÈRE ROSÉE. ON EST MONTÉS DANS LA TOUR. C'ÉTAIT UN ESCALIER EN COLIMAÇON, OÙ PLUSIEURS ÉTAGES S'OUVRAIENT SUR UNE FENÊTRE PANORAMIQUE. ON COURRAIT, COMME DES FOUS, ON S'ARRÊTAIT QUELQUES SECONDES À CHAQUE FENÊTRE. ÉSSOUFLÉS, ON COMMENÇAIT À RALENTIR QUAND LA LUMIÈRE APPARU, PLUS INTENSE. ON S'EST REMIS À COURRIER POUR ATTEINDRE CETTE SORTIE À L'AIR LIBRE. QUAND ON EST SORTIS, J'AI ÉPROUVÉ QUELQUE CHOSE QUE JE N'AVAIS ENCORE RESENTI À CE MOMENT LÀ. EXTASE QUI NE DURA QUE QUELQUES SECONDES POUR ENSUITE SE RÉPANDRE DANS TOUT MON CORPS. J'AVAIS L'IMPRESSION DE TOURNER DANS L'AIR. IL N'Y AVAIT PLUS QUE NOUS, ON ÉTAIT ENTRE PARENTHÈSES.

ET CE N'ÉTAIT PAS FINI, IL NOUS RESTAIT ENCORE UNE TOUR À GRAVIR.

constituer un autre ; le poème fondu, quant à lui, est un poème crée à partir de trois phrases ou trois mots, ou groupe de mots prélevés dans un texte préexistant ; l'Exercice de Style est une autre contrainte qui correspond à faire le récit d'une histoire banale dans un lieu où on se trouve⁴⁰. La répétition est beaucoup utilisée, elle permet de faire perdre aux mots leur pouvoir signifiant pour faire valoir l'insignifiance. La liste quant à elle permet la beauté du «rattage», le fait d'oublier de ne pas tout répertorier. Georges Perec, un des membres de l'OuLiPo, a beaucoup travaillé à partir de ces contraintes pour développer son style d'écriture, son travail s'articulant autour de trois champs principaux : le quotidien, l'autobiographie, le goût des histoires en utilisant l'idée du jeu (plus particulièrement l'idée du puzzle⁴¹), la quête identitaire ou encore l'angoisse de la disparition comme vecteurs de l'écriture.

La coïncidence qui me semble pertinente et que le fondateur de ce mouvement Raymond Queneau, appartenait avant au groupe fondé par André Breton, le surréalisme. C'est l'art de déjouer les règles, de s'en créer de nouvelles et de jouer avec celles-ci. C'est peut-être se fixer sa propre «autorité». Je voudrais approfondir sur Georges Perec. Dans son travail celui-ci utilise souvent la contrainte la liste ou de l'inventaire: en effet elle représente la construction et la déconstruction à la fois, ce sont des fragments qui y sont assemblés qui tendent à une totalité. L'assemblage de petits bouts, de parties, reconstruisent des images et des idées, il rétablit une mémoire mise à mal qui se cherche et permet une reconstruction à partir de ces éléments, les fragments ainsi assemblés forment une liste non exhaustive, qui reste à compléter, on peut y voir un parallèle avec l'écriture automatique de Breton ou le cut-up de William Burroughs⁴². La méthode du cut-up fut inventée par Burroughs et Brion Gysin aux États-Unis à la fin des années cinquante, elle consiste à découper des fragments de textes dans des journaux et les ré-agencer pour créer un sens poétique, les petits textes, mis bout à bout forment une prose fragmentée qui offre une nouvelle forme d'écriture. Le langage est libéré de sa linéarité, et l'être de sa condition, le sens des phrases, le sens de lecture, et la manière de lire est multiple. Le cut-up permet de nier la hiérarchie du crucial à l'anecdotique, tout se retrouve au même plan. Il permet aussi une succession de fragments absurdes, qui induisent un sens caché, un sens qui se comprend partiellement en lisant l'ensemble de l'ouvrage écrit en cut-up. Dans *Nova express* (1964), Burroughs accuse la société de manipuler les individus en utilisant cette technique du cut-up, donnant ainsi à ces images, créées par des associations de mots, un rythme frénétique qui s'abat sur le lecteur. Je cite : « (...) - Il entrevoyait des formes de vie survivantes dans les corps – Des

40 OuLiPo, *Abrégé de littérature potentielle*, Paris : Milles et une nuits, 2002, Paris.

41 Georges Perec, *La Vie Mode d'emploi*, Paris : Fayard, 2010.

42 Clémentine Hougue, *Le cut-up de William S. Burroughs : une histoire d'une révolution du langage*, Dijon : Les Presses du réel, 2014.

créatures vertes aux ouïes pourpres et fougueses – «L'ensemble de l'atmosphère doit être composé de gaz carbonique», décida t-il – Il traversa un écran oblique et essuya le passé des mots et de la pensée – Il parlait avec ses survivants en éclats-couleurs et en conceptions projetées – Il sentait le danger – Autour de lui la peur familière urgente frémissante – (...)»⁴³.

Perec, en partant de ce qu'il voit, et en se fixant la contrainte de l'Inventaire, dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*⁴⁴, obtient une description non exhaustive de ce qu'il voit, de ce qui l'entoure. Chaque «moment» fait accéder à l'homme à la pleine possession de sa vie, il est la mise en adéquation de l'homme avec le réel. Aucun moment ne peut être mis de côté, voilà pourquoi l'ordinaire chez Perec est mis en avant plus que le reste. C'est un espace où l'on oublie la question de l'habitude, et donc ces moments sont peut-être plus difficilement perceptibles dans l'ordinaire. On rejoint ici dans cette idée de «moment», l'éphémère de Segalen, et l'extase de Bataille. Contrairement à Burroughs, les images que Perec nous donne nous paraissent réelles mais l'enchaînement de ces fragments de description nous paraît étrange, extérieur à nous, grâce à sa manière d'écrire. Pour répondre à cette question, Perec utilise la notion d'«infraordinaire», ce mot caractérise le «bruit de fond», «ce qu'il se passe quand il ne se passe rien»⁴⁵. Il essaye ainsi de «voir le rien, l'absence d'évènement» pour essayer d'embrasser le maximum de choses pour se comprendre. Il existe un lien entre cette notion d'«infraordinaire» et celle de l'«inframince»⁴⁶ de Duchamp qui évoque une différence, une intervalle imperceptible parfois seulement imaginable, entre deux phénomènes, toute deux relèvent de l'infiniment petit, de la nuance, de la question du visible et de l'invisible, elles relèvent de ce qui échappe à la conscience. Georges Perec, avant de passer à l'acte d'écrire utilisait beaucoup la recherche graphique pour organiser le corps de ses écrits. Ils passaient par des tableaux, ou des graphiques, des systèmes de notation visuelle, avant de passer à la réelle écriture. L'imagination graphique est mise au service de l'imagination pour structurer la pensée, monter les diverses parties qui sont amenées à construire un ensemble. A ce propos, on peut citer *Le cahier des charges de la Vie Mode d'Emploi* qui illustre ce passage de l'esprit à l'imagination graphique pour organiser ses idées avant l'écriture.

Ces auteurs ont pour moi eu tous ce désir de mettre en avant l'inconnu ou l'invisible, ce qui n'est pas totalement saisissable, ils cherchent cet état de ravissement, d'extase, d'étonnement, de divers, en se fixant certaines

43 William S. Burroughs, *Nova express*, Paris : Christian Bourgois, 1970, p102.

44 Georges Perec, *Tentation d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris : Christian Bourgois, 1982.

45 Georges Perec, *En dialogue avec l'époque et autres entretiens*, 2011, Nantes : Joseph K.

46 Thierry Davila, *De l'inframince, brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, in *Communication et Langues* 2011/4, n°170 (en ligne) (consulté le 17 novembre 2018)

contraintes, ou plutôt une nouvelle «autorité», comme le disait Bataille, leur autorité, la leur, pas une autre. Ils mettent en avant l'importance de la pensée, ils abordent l'autorité du langage dans l'expression de cette dernière, et comment le transformer, le détourner pour parvenir à s'exprimer d'une nouvelle manière. Il y a, pour moi, un aspect ludique dans le travail de Perec, de Burroughs et celui des surréalistes. L'écriture est mise en avant dans ces exemples, cependant les formes d'écritures qu'ils choisissent peuvent aussi relever du domaine de l'image, en effet quand Perec décrit ce qu'il voit à une terrasse de café place Saint-Sulpice dans *Tentative d'appauvrissement d'un lieu parisien*, on peut presque avoir une image de la scène, en lisant Nova Express j'ai la même impression, celle de voir visuellement les fragments. La pensée, l'écriture, et l'image sont fortement liées dans leurs travaux, l'exemple de l'image de pensée réalisée par Perec que j'ai joint dans le feuillet d'images pourrait se comparer à d'autres exemple, comme les schémas de Yona Friedman ou celui d'Hundertwasser (également joint dans le feuillet) qui permettent à la pensée de s'exprimer par le dessin et l'écriture. L'écriture et l'image ne sont pas ici de simples outils ou simples supports, ils sont utilisés comme «une poétique machine de guerre contre la primauté accordé à l'intellect pur.»⁴⁷, c'est l'expression d'une pensée qui se matérialise grâce à l'imagination graphique.

47 Marie Haude Caraës, Nicole Marchand-Zanartu, *Images de pensée*, Paris : La réunion des musées nationaux, 2011.

«J'AI ENVIE DE DEVENIR DES IMAGES (...)»⁴⁸

UNE NÉCESSITÉ PERSONNELLE : L'EXPRESSION DE SOI

«Les choses mal ficelées ou gribouillées, ces rallonges maladroitement, les assemblages d'objets triviaux réalisés par Mogarra font encore penser à des réalisations enfantines ; ils semblent ressortir du champ de l'expérience privée. Pour D.W.Winicott, le jeu - comme l'art - constitue un « espace transitionnel » à l'intérieur duquel quelque chose ou sujet se construit. Il constitue une aire intermédiaire, entre le subjectif et l'objectif, qui permet à l'être d'appivoiser le monde, selon les modalités qui lui appartiennent en propre. (...) de pratique qui, comme le jeu, répondent à une forme de nécessité personnelle, qui s'assouvit par sa répétition»⁴⁹

Je souhaiterai tout d'abord parler du jeu sous son aspect ludique et la pulsion qui nous pousse à jouer. J'ai évoqué précédemment le travail de Perec qui utilisait justement cette idée du jeu pour créer, plus particulièrement la méthode du puzzle, en assemblant des fragments pour créer un ensemble. Le jeu est une activité sans but, il est spontané, avec un espace défini de façon imaginaire ou réelle. Il utilise ses propres règles, sa propre organisation. Il est libre dans sa création, ce sont ses acteurs qui en font l'expérience. Il permet ainsi d'envisager des possibles et de mettre en action son imagination. Dans cette idée, le jeu pourrait ainsi «potentialiser» de manière «qualitative» les choses, pour reprendre l'expression de Novalis. J'ai lu quelques articles sur Winnicott⁵⁰, et j'en ai conclu ces informations, mais je ne voudrais pas m'attarder plus que ça pour évoquer certains exemples. Winnicott voit le jeu comme spontané et universel, il le voit comme un phénomène transitionnel, permettant de passer du stade où l'enfant se conçoit comme faisant partie de sa mère, au moment du *self*, c'est à dire la prise de conscience qu'il existe de manière indépendante. Il appelle le jeu un «espace potentiel», et l'art, la philosophie, la religion comme «prolongement potentiel». L'espace du jeu, comparé par Danièle Méaux dans la citation plus haut, à l'art, en prenant l'exemple de Joachim Mogarra, est vu comme une façon de prendre conscience d'une existence, et d'appréhender l'espace dans lequel on évolue. Le jeu lui-même se déroule dans un espace que l'on se définit et possède une temporalité éphémère, il permet de s'éloigner de la réalité en créant un monde parallèle à celui qu'on connaît. Nous sommes maîtres de fixer nos règles et limites lors

48 Ataru Sato, Installation, exposition « Inside », Paris, Palais de Tokyo, 19 octobre 2014 - 10 janvier 2015.

49 Danièle Méaux, «Ni fait, ni à faire», in Van der Casteldefel Eric (dir.), *L'art du recyclage*, Saint-Etienne : Publication de l'université de Saint-Etienne, 2009, p139-152, p 152.

50 Rémi Bailly, « Le jeu dans l'œuvre de D.W.Winicott », in *Enfance et Psy* (en ligne) n°15, p41-45, 2001, (consulté le 17 octobre 2018)

d'un jeu mais nous ne savons pas combien de temps le jeu va durer. « Les choses mal ficelées ou gribouillées » invoquent également l'idée d'une beauté imparfaite où l'imperfection trouve sa juste place dans l'expérimentation du jeu. C'est l'expérience vive du jeu qui fait que l'individu se sent exister et lui donne le sentiment d'« habiter » le monde.

Dans son livre *Homo Ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*, Johan Huizinga, il fait valoir l'importance du jeu dans la culture comme vecteur de lien social, il aborde le sujet des révolutions industrielles et technologiques, des mœurs qui ont évoluée pour montrer la transformation du caractère ludique de la culture, pourtant présent dans des civilisations plus anciennes, comme dans la culture Romaine par exemple. Celui-ci semble disparaître au sein de la société occidentale contemporaine. J'ai surtout envie de citer deux parties de ce livre, celle sur la poésie et son caractère ludique et celle sur l'art. Pour lui, la poésie est née comme jeu.

«La poésis est une fonction ludique. Elle se situe dans un espace ludique de l'esprit, dans un univers propre que l'esprit se crée, où les choses revêtent un autre aspect de la « vie courante », et sont reliées entre elles par des liens différents de ceux de la logique. Si l'on conçoit le sérieux comme ce qui s'exprime exclusivement dans les termes de la vie lucide, alors la poésie n'est jamais tout à fait sérieuse. Elle réside au-delà du sérieux dans ce domaine originel propre à l'enfant, à l'animal, au sauvage et au visionnaire, dans le champ du rêve, de l'extase, de l'ivresse et du rire. Pour comprendre la poésie, il faut pouvoir s'assimiler l'âme de l'enfant, comme on endosserait un vêtement magique, et admettre la supériorité de la sagesse enfantine sur celle de l'homme.»⁵¹

Huizinga aborde aussi l'art comme fonction ludique, il met d'abord en avant la musique, la danse, pour ensuite aborder le domaine des arts plastiques. Il voit la musique comme le domaine le plus illustratif de la présence du jeu dans l'art. Il explique que lorsqu'une musique est jouée, le moment où les musiciens jouent est éphémère. Il parle ensuite de la danse en reprenant les critères de la musique, mais en insistant sur la matérialité du corps, des gestes exprimés par l'enveloppe corporelle. L'art de faire, est, me semble-t-il, rangé dans une catégorie moins élevée que la danse et la musique dans ce texte, il est dans sa temporalité et sa matérialité difficilement comparable à l'idée du jeu pour Huizinga car il perdure dans le temps.

51 Johan Huizinga, *Homo Ludens, Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris : Gallimard, 2011, p170-171.

Pourtant, je vois dans ma pratique, une forme de jeu. Quand je travaille, je choisis un format et ainsi me crée un espace d'expression, c'est la dimension spatiale. La dimension temporelle est ainsi le temps de création, le temps où je vais jouer à composer une image. Je joue avec les formes dans cet espace que je choisis. Cela me permet de me construire dans mon travail, de me procurer du plaisir. Je construis quelque chose en créant, l'impulsion de créer me donne la sensation d'être à la fois reliée au monde et à la fois reliée à moi-même. Lorsque je crée de nouvelles choses, elles me sont d'abord étrangères, j'ai l'impression de donner corps à ce que j'ai dans la tête. J'ai le sentiment de me connaître de mieux en mieux et l'impression de me construire plus je réalise ce que j'imagine avec mes mains. Mon travail a subi une évolution en étroite relation avec ma façon de penser. J'ai envie de voir la pratique comme une interface d'expression qui se construit en même temps que l'on se construit nous-même, elle est le reflet d'état intérieurs, d'intérêts pour telle ou telle chose dans un contexte particulier, elle naît d'associations d'idées. Le jeu comme l'art permet à l'esprit de divaguer, d'imaginer, de prendre du plaisir. Jouer ne nécessite pas forcément de parler, ou d'écrire, cela peut prendre une forme, autre que le langage comme l'art plastique. C'est se fixer ses propres règles pour rendre palpable une idée.

Créer est pour moi un autre langage qui pourrait bien retranscrire l'action de la pensée. Lorsque la parole fait défaut, ou lorsque la communication est limitée, il est évident de trouver un moyen alternatif d'expression que la parole. L'immédiateté et la spontanéité des idées nécessitent aussi une immédiateté des gestes de la main. Le dessin serait peut-être alors le moyen le plus direct, le plus simple de traduire des représentations intérieures liées à l'imagination. Le dessin pourrait être alors comme une interface sensible pour transmettre une expression de soi.

Comme exemple, je voudrais d'abord parler de l'Art brut. Il est exposé dans certaines structures emblématiques liées aux collectionneurs plutôt qu'aux institutions muséales (Collection de l'Art Brut de Lausanne, La Halle Saint-Pierre, Fabulosérie à Dicy, LaM à Villeneuve-d'Asq). Ce terme regroupe de nombreuses caractéristiques : formes confuses, témoignages de l'inconscient, répétitions des formes liées à l'idée de sonorité, formes animales ou végétales, fausses réalités, confusions, inquiétante étrangeté, « grigris », présence du langage, de l'écriture, dimension parfois contestataire, formes labyrinthiques, architecture, fantômes, dimension sexuelle et

UNE FEMME. UNE FEMME TRÈS SÉRIEUSE AU PREMIER ABORD. JE L'AI RENCONTRÉE LORSQUE J'É SUIS ARRIVÉE EN ALLEMAGNE. ELLE ÉTAIT TRÈS BELLE, GRANDE, AUX YEUX D'UN BLEU TRÈS CLAIR, LE TEINT UN PEU HÂLÉ. MA PREMIÈRE IMPRESSION FÛT D'ÊTRE ASSEZ PERTURBÉE PAR CE VISAGE AUSSI DOUX MAIS CE SÉRIEUX ASSEZ GLAÇANT LORSQU'ELLE M'EXPLIQUA LE FONCTIONNEMENT DE MA NOUVELLE ÉCOLE. ELLE SOURIAIT PEU, ET AVAIT SOUVENT CETTE EXPRESSION FERMÉE LORSQU'ELLE ME PARLAIT. PLUS TARD, APRÈS AVOIR FAIT PLUS AMPLE CONNAISSANCE AVEC ELLE, ELLE ME DIT "VIEL MENSCHEN SAGEN DASS ICH DIESE BITCH FACE HABE" "BEAUCOUP DE GENS DISENT QUE J'AI CETTE BITCH FACE." AU FUR ET À MESURE, JE COMMENÇAIS À LA COMPRENDRE MIEUX, SURTOUT PAR SON TRAVAIL. J'AI BEAUCOUP OBSERVER LES GENS LORSQU'IL CRÉENT, JE TROUVE QUE LEUR TRAVAIL LES REFLÈTE BEAUCOUP. BREF, ELLE TRAVAILLAIT TOUS LES JOURS, ELLE VENAIT À L'ÉCOLE POUR PEINDRE. ELLE PEIGNAIT LE PLUS SOUVENT DE GRANDS FORMATS, JE DIRAIS PLUS QU'ELLE DESSINE PLUTÔT QU'ELLE PEINT. ELLE DESSINE DONC AVEC DE LA PEINTURE, SES TRAITES, SES COMPOSITIONS REPRENENT DES GESTES COMME CEUX DES ENFANTS, DES GRIBOUILLIS, AUCUNE PERSPECTIVE, DES SCHEMATISATIONS OU STYLISATIONS. ELLE UTILISE DES MOTIFS QU'ELLE RÉPÈTE SOUVENT, COMME LA PISCINE PAR EXEMPLE. ELLE PROCÈDE PAR COUCHES. UN JOUR JE LUI AI DEMANDÉ: "COMMENT LES ÉLÉMENTS TE VIENNENT COMME ÇA? COMMENT TU COMPOSE TES IMAGES?". ELLE ME DIT QU'ELLE ↴

COMMENÇAIT D'ABORD PAR PEINDRE LE FOND, PUIS ELLE PEIGNAIT DES ÉLÉMENTS QU'ELLE AVAIT EN TÊTE, CELA POUVAIT ÊTRE UN ÉLÉMENT QU'ELLE AVAIT VU DANS LA JOURNÉE, UN PENSÉE QU'ELLE AVAIT EU ILYA DEUX JOURS, OU EN REGARDANT UNE IMAGE. AU FINAL C'ÉTAIT UNE COMPOSITION SPONTANÉE, AU FUR ET À MESURE QUE CES IDÉES LUI ARRIVAIENT, DES FOIS C'ÉTAIT DE PEINDRE UN ÉLÉMENT QUI LUI DONNAIT ENVIE D'EN PEINDRE UN AUTRE. PETIT À PETIT SON DESSIN PRENAIT FORME, PLEIN DE COULEURS, PARFOIS ELLE AJOUTAIT DES FORMES ENTISSUS OU PAPIERS SPÉCIAUX. J'AVAIS ENCORE UNE FOIS L'IMPRESSION QU'UNE SEULE PERSONNE ÉTAIT TELLEMENT REMPLIE DE CHOSES. ELLE PARLAIT AUSSI BEAUCOUP, DANS SES DESSINS-PEINTURES DE LA SOCIÉTÉ DE CONSUMPTION, DES FLOURS DES GENS. CETTE FEMME, QUI ME PARAISSAIT TRÈS FROIDE, DISPARAISSAIT AU PROFIT D'UNE ENFANT ENFOUÏE, QUI ENTRE ADOLESCENCE ET ENFANCE CHERCHAIT À S'EXPRIMER SUR LE MONDE ACTUEL PAR LE DESSIN, D'UNE FAÇON SPONTANÉE EN ACCORD AVEC SON FLUX DE PENSÉE. J'AIMAIS BEAUCOUP SON TRAVAIL. AVEC TOUTE LA FRANCHISE QU'ELLE Y METTAIT, IL ME SEMBLAIT QU'AVEC CE PROCÉDÉ PAR COUCHES, ELLE ARRIVAIT À FORMULER JUSTEMENT L'ACTION DE SA PENSÉE MAIS EN DESSIN. SON STYLE, SA FAÇON DE FAIRE COÏNCIDER LES ÉLÉMENTS LES UNS AVEC LES AUTRES, N'ENTRAÎNAIT DANS SA TÊTE.

érotique, jouissance à l'état pur, présence de la mort, dimension religieuse, chamanique ou rituelle etc. Les collections de Antoine de Galbert fondateur de *La Maison Rouge*, ou encore celle de Bruno Decharme, de Michel Thévoz, de Jean Dubuffet, ou encore Alain Bourbonnais ont permis la diffusion de cet art, des critiques d'art ou artistes comme André Breton, Arnulf Rainer ont également joué un rôle déterminant dans le concept d'Art brut. Ces artistes sont le plus souvent autodidactes, parfois atteint de troubles psychologiques, ils combinent éléments du réel, éléments scientifiques, et éléments imaginaires pour « refabriquer le monde ». Ils utilisent des matériaux, des outils proches d'eux, qu'ils ont sous la main, c'est cette notion d'immédiateté que j'apprécie tout particulièrement dans leurs travaux, ainsi que la représentation obsessionnelle de certains éléments. Quand je regarde certains de ces travaux, j'ai l'impression de rentrer un peu dans la tête des auteurs.

L'étude de Hans Prinzhorn sur les schizophrènes et leur pratique du dessin désigne plusieurs liens symboliques entre le dessin d'enfant, l'art dit « primitif » et les dessins des malades. Il y dit beaucoup de choses mais ne conclut pas son étude car il est difficile de se positionner de manière objective lorsqu'un individu bien portant cherche à décrire le travail de personnes atteintes de troubles psychologiques. J'ai surtout aimé une partie de ce livre, celle qui aborde la « pulsion du jeu ». Cette étude se constitue de 450 cas, 5000 pièces provenant de Suisse, d'Allemagne, d'Italie ou des Pays-bas. Ce sont des travaux d'internés qui se caractérisent par leur spontanéité, ils sont réalisés sans l'incitation des médecins, et pour la plus grande partie des cas, aucun n'avait jusqu'ici alors dessiner. La sélection des dessins est cependant réalisée par les médecins et sont choisis pour leur qualité de réalisation.

« Nous parlons donc d'une tendance du psychique à s'exprimer, d'une poussée, d'un besoin, en désignant par ces termes les processus vitaux pulsionnels qui ne sont soumis à aucune finalité extérieure mais se suffisent à eux-mêmes et ne tendent qu'à leur propre « Gestaltung ». »⁵²

La notion de jeu est abordée comme une pulsion nécessaire. Elle est envisagée comme fondamentale dans la définition de la *Gestaltung* (la conformation, c'est à dire la disposition des différentes parties d'un corps organisé). Celle-ci, correspond à l'indépendance de l'artiste, c'est un processus

52 Hans Prinzhorn, *Expression de la folie, dessins, peintures, sculptures d'asiles*, Paris : Gallimard, 1984, p68.

primaire, nucléaire, c'est à dire inhérent à tous les êtres humains. C'est l'expression et la communication de ses contradictions, de son intériorité. Le verbe *gestalten* contenu dans ce mot correspond à l'idée de « mettre en forme ». Il qualifie même son matériel d'étude (les 5000 pièces), de *Bildeneri*, *bild* du verbe *bilden*, construire en volume. La « pulsion du jeu » serait une partie constituante de la *Gestaltung*. Non orienté vers un but, cette pulsion spontanée correspond à une nécessité pour la compréhension, l'expression et la communication de soi. Comme exemple de ces artistes, on pourrait citer Theodor H. Gordon, Bill Taylor, Adolf Wölffi, Judith Scott, Takeru Aoki, Takumi Matsushashi. Ces réflexions peuvent aussi s'appliquer à n'importe quel créateur. Jean Dubuffet, théoricien et artiste de la fin du XX^{ème} siècle, abordait la notion d'« homme du commun », l'homme ordinaire qui contient un potentiel créateur. Dubuffet se passionne pour l'Art Brut, un art qu'il trouve empli de contenu émotionnel, sensible. C'était un homme de contestation, il attaque la création picturale institutionnalisée et cherchait à trouver un art ailleurs, un art dit « en marge »⁵³. Ce qui est englobé selon Dubuffet dans cette notion, est également l'idée d'aller à l'encontre des institutions qui font rentrer l'art dans des cases, dans le sens où elle le catégorise selon lui. Le dessin est accessible à n'importe qui, à qui commence à le pratiquer.

J'aimerais évoquer le travail de Sophie Podolski, c'est une artiste schizophrène et bipolaire belge, qui, née en 1953 et décédée à 21 ans en 1974, a eu une production très importante et très condensée. Son travail a été révélé récemment par le WIELS à Bruxelles, et par la communauté qui a pu l'héberger, le Montfaucon Research Center. Celle-ci utilise principalement le dessin et l'écriture, qu'elle met en œuvre dans la quasi-totalité de ses travaux. Elle s'est, néanmoins, fait connaître de son vivant en tant que poète, en publiant le livre *Le pays où tout est permis*, en 1972, le manuscrit de son journal où elle raconte un monde rêvé, réponse à un monde, qui selon elle, ne serait pas libre. Dans ses gravures et dessins, elle se crée un monde où habitent des personnages fictifs et imaginés de toute pièces, ils semblent personnifier ses réflexions et pensées. Sophie a vécu dans cette communauté bruxelloise qui favorisait la libre expression, la libre pensée notamment pour éviter d'être internée en hôpital psychiatrique. Sophie a grandi parmi de nombreux mouvements sociaux et culturels, notamment les grandes révolutions de mai 68 chez les jeunes, qui vont totalement la bouleverser. *Le pays où tout est permis*, renvoie à l'émancipation et à l'auto-détermination qu'elle ressent chez la jeunesse.

53 Jean Dubuffet, *Asphyxiant culture*, Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1968.

«(...) – ils mangeaient ces galopins-à-pied des tartines de marmelade grimaçantes sous une toile orange dans laquelle il fallait ramper sur la terre et les touffes de gazon usées – c'est pour ça que Cactus est un bon disque sain – très sain s'il ne vous dérange pas- car ne vous gênez pas si vous avez des complexes – ayez-en – dynamisez les – c'est beau l'extase – mais la réalité ainsi que le rêve ne sont pas mieux que les deux ensemble. Travailler fatigue ou bien on en meurt – ça m'arrive une fois tous les ans – j'ai à peine quelques années de plus qu'une dizaine d'années – mais je sais que je suis déjà très vieille et que j'ai passé le seul âge où l'on est adulte. Dans toute cette enfance mystique – iconographique – Jésus-Chirst super-star – pourquoi le ciel est-il si loin de nous parce que si on y était on ne pourrait pas le voir – en vérité – en vérité la fenêtre j'y repose ma douce âme – on ne peut imaginer combien une fenêtre peut-être maître de son lieu d'observation – black window – black widow – vous – vous m'avez pris mon joint – now I go smoke a littl' pipe – sunshine strawberry – une pipe de reine une pipe de DIEU – à mort les canaris – les bambinos) les seringues en panne – là – dancing – c'est le temps pour danser. Je suis guérie vous m'avez envoûtée et êtes passibles d'amendements – vous n'aviez qu'à dire que vous aviez dépassé la ligne jaune – les cavaliers dans les falaises disparaîtraient – ce sont des paroles verbales – non c'est une diarrhée vervale – je ne veux plus connaître de mots je n'arrive pas à ne plus en connaître – nous ne sommes pas des animaux – nous sommes des hommes tu prends des tournants trop larges – le pied – le pied – quand même elle a une voix – la table d'op roulant dans le couloir verdâtre carrelé blanc – cette odeur d'éther – le pied – le pied – le bruit de l'ambulance me reste dans les oreilles – qui a commencé la bagarre – appelez le geôlier – défaites ces nœuds – enlevez ces baxters – faites un joint – allez faites un joint – on crève ici alors va chier. AHH elle est vicieuse – elle parle de noisettes – travaillez pour nous avec quels pieds quelles mains – (tu vois que je veux vivre encore – pas crever maintenant – (...))»⁵⁴

«Podolski est la voix d'une contre-culture qui se passionne à nouveau pour l'expérimentation, l'imagination et l'exploration de la conscience.»⁵⁵ Sophie est une artiste multi-facettes qui puise son inspiration aussi bien dans la musique rock que les religions orientales. Elle utilise aussi depuis un jeune âge des substances psychédéliques. Caroline Dumalin, commissaire de l'exposition au WIELS, déclare : « les drogues ont contribué au développement visionnaire qui réenchante le monde après l'abstraction formaliste des années 50. ». L'exposition se compose de

54 Podolski, Sophie, *Le pays où tout est permis*, Paris : Pierre Belfond, 1975, pp22-23, (en ligne) (consulté le 16 novembre 2018) <https://fr.scribd.com/doc/62694076/Sophie-Podolski-Le-Pays-Ou-Tout-Est-Permis>.

55 Dumalin Caroline, Sophie Podolski, *Le pays où tout est permis*, Exposition au WIELS à Brussel du 20 janvier 2018 au 01 avril 2018, p3.

gravures, de bandes dessinées, du manuscrit de son livre où elle développe sa mythologie personnelle, de dessins à l'encre qui vont rendre compte de sa schizophrénie et sa bipolarité, le thème du psychédélisme revient sans cesse. Dans ce manuscrit, les pages sont noircies comme un journal intime, les pages sont remplies de textes et de petits dessins, son écriture est tremblante, il y a peu de ponctuation, il y a principalement ces tirets qui lient tous ces fragments les uns entre les autres. Dans la première salle, sont réunis les gravures, bandes dessinées, céramiques qu'elle a réalisées aux alentours de 16 ans. Son travail est à ce moment peuplé de créatures en phase de métamorphose, tout est association libre entre les mots et les images. Dans ses bandes dessinées, elle dessine le plus souvent des portraits psychologiques de personnages inventés, où elle fait l'analyse psychothérapeutique d'un personnage en désignant les rapports de la morale entre ce qui est censé être normal, raisonnable, ou non. À cette période sa source d'inspiration se puise dans son environnement immédiat. Dans la deuxième salle, on peut voir son travail un peu plus tardif, elle utilise principalement l'encre, notamment le Rotring, ainsi que des couleurs expressives grâce au feutre, au crayon de couleur, on y perçoit son intérêt pour la science fiction dans les scénarios qu'elle crée, absurdes, irréels. Elle désigne le speed comme méthode, le speed sous entend aussi bien les amphétamines que « sa propre rapidité de pensée et d'action – sa méthode favorite pour désactiver les idées préconçues et se livrer à l'expérimentation de manière spontanée et informelle. »⁵⁶ Sophie joue aussi beaucoup sur le fil entre enfance, adolescence et passage à l'âge adulte, les étapes sont grillées, tout est mélangé. Son livre, *le Pays où tout est permis* est un monologue intérieur. Elle s'en inspire de plusieurs autres textes qui l'ont énormément bouleversée comme le *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes*, de Raoul Vaneigem (1967) ou les écrits de Burroughs. Cette femme fait partie des artistes chez qui je trouve cette forme d'habitation, sa maladie semble parfois faire disparaître la limite entre la fiction et le réel. Elle joue avec son imagination et le réel, elle crée un monde parallèle qui semble donner des indices quant à ses réflexions sur la société, dans ce monde elle s'exprime, sur ces pages noircies elle prend la parole. L'écriture et le dessin s'associent pour donner vie à ce monde où tout serait permis, elle se construit au travers de l'écriture et du dessin, elle met en forme ses réflexions sur le monde au travers de ses personnages.

56 Dumalin Caroline, Sophie Podolski, *ibid.*, p9.

Une habitation. Le dessin serait une interface d'expression pour l'artiste, c'est quelque chose qui relève de l'intime, on rentre à l'intérieur d'elle. J'aimerais ici étendre cette idée, à celle d'autres artistes qui m'ont émue par leur façon de retranscrire des événements, de représenter un état intérieur face à une émotion.

À la même période, Véronique Filozoph, illustratrice et artiste, a plu à Jean Dubuffet et Jean Cocteau, ils se sont beaucoup intéressés à ses travaux. En effet, Cocteau a déclaré sur elle : «Le miracle de Véronique consiste à se faire voir de n'importe quel œil comme un poète se ferait entendre de n'importe quelle oreille. Cela vient de ce que l'amour qu'elle porte à notre jardin projette son spectacle dans l'âme des spectateurs avec une force émotive qui traverse le mur des langues et lui donne gratuitement et immédiatement la clé de son univers.»⁵⁷. Dans ses images sans textes, elle fait preuve d'un profond humanisme, empreint d'amour qui guide son trait. On observe dans son travail une absence de perspective, une répétition presque obsessionnelle de certains motifs, une manière naïve, stylisée de représenter. Son travail m'a beaucoup touchée par la beauté naïve qu'elle arrive à faire ressortir de certains événements populaires, comme par exemple, les événements de mai 1968 qu'elle a illustré dans un fanzine. Il y a une forme de narration dans ces dessins, une volonté de transmission, de communication. Il y a quelque chose de magique, de presque religieux dans certains de ses dessins. Par la répétition de certaines figures, de certains motifs, par son tracé à la ligne, elle aborde des événements auxquels elle a été sensible. Elle remplit l'espace de la feuille jusqu'à saturation, les règles de perspective sont absentes. En utilisant peu le langage, contrairement à Podolski qui le plus souvent annote ses dessins de textes ou fragments de descriptions, Filozoph semble nous offrir des dessins silencieux qui «parlent» quand même.

J'aimerais aussi évoquer le travail de Philip Guston, qui souhaite raconter des histoires au sein de ses toiles, la ligne est très importante, en effet c'est elle qui transmet l'énergie de ce qui se passe dans sa tête, elle est le lien entre son esprit et la toile. Il cherche à explorer de nouvelles possibilités expressives grâce à la ligne, à la fois picturale et abstraite pour créer un échange dérangentant entre ces deux antagonismes. Appartenant tout d'abord au courant de l'expressionnisme abstrait, proche de Clement Greenberg, qui, à cette époque évoquait la notion de modernisme en réduisant la peinture à sa plus simple essence, sa matière, Guston a choisi de revenir au figuratif

57 Brousmiche Anne, Véronique Filozoph, peintre du 20^e siècle (en ligne) (consulté le novembre 2018), <http://www.veronique-filozof.fr>.

et n'a cessé de jouer sur ce fil entre abstraction et figuration. Après s'être affranchi d'un modèle, celui-ci effectue un retour au réel, en utilisant des éléments récurrents comme la chaussure, le crayon, la main, la poubelle, il utilise un registre de représentation proche de la bande-dessinée, de la culture populaire, ces éléments figuratifs sont liés à son vécu, à ce qu'il voit, ce qu'il vit, ce qui l'obsède. Dans sa méthode de travail, il cherche à revenir à l'enfance, à recommencer à zéro en cherchant une ligne très simple, cette idée du commencement est par la suite devenue obsessionnelle : «to be like the first painter», «to paint as a caverman would», «to paint like a man who never have seen a painting». Il concentre dans ses toiles une intentionnalité émotionnelle, avec un caractère organique. Le dessin est très présent dans son travail car il le considère comme la base de la peinture, son essence, les vides et les pleins comme nécessité de l'esprit. On peut voir ici une volonté de retrouver une naïveté également dans le trait, la façon de dessiner, pour trouver un autre langage, cette fois-ci graphique. Dans ses *Poem-Pictures* (1968-1978)⁵⁸, qui par le titre d'ailleurs me font penser aux *Peintures-Poèmes* de Miro (aux alentours de 1930), Guston utilise une ligne simple, un seul outil. Le poème et le dessin sont situés au même niveau, il n'y a pas de hiérarchie, ils sont les mêmes et utilisent tous les deux la ligne. Guston cherche l'origine de la peinture et s'écarte d'un courant, d'une réflexion très présente à son époque pour revenir à l'essence de la ligne comme origine pour s'opposer au modernisme. Il a choisi la figuration pour construire son travail, et se construire lui-même, indépendamment du modernisme, dans le sens où celui-ci s'est affirmé en choisissant cette voie de la figuration.

Dans leurs pratiques, ces artistes utilisent un mode d'expression graphique. Leur pratique peut-être envisagée comme désir de raconter une histoire, la leur, leur pratique étant intimement liée à leurs vies personnelles. Je pourrais aussi évoquer le travail de Jockum Nordström, qui réalise des collages. Il explique à propos de sa production que «Le travail artistique est tourné vers l'intérieur. C'est un processus introverti, qui advient dans un univers privé.», que «Presque toutes mes figures et tous mes personnages contiennent des parts de moi-même.»⁵⁹. Leurs travaux témoignent d'une vie intérieure qu'ils expriment par le dessin et la composition d'une image.

58 Urfalino, Mathilde, « Un trait d'union entre le dessin et l'écriture l'expérience des *Poem-Pictures* de Philip Guston » in Roven : Revue critique du dessin contemporain n°8/automne-hiver 2012-2013, Paris : éditions Roven, 2013, pp 107-111.

59 Lauvergne, Virginie, « Jockum Nordström « Comme quelqu'un assis dans son coin en train de faire son truc, tandis que les autres s'occupent d'autre chose » in Roven : Revue critique sur le dessin contemporain n°6/automne-hiver 2011-2012, Paris : éditions Roven, 2012, p17-25.

C'ÉTAIT UN GARÇON QUI NE PARLAIT PAS, OU PEU. LORSQUE QUELQUES MOTS SORTAIENT DE SA BOUCHE, ILS ÉTAIENT TOUJOURS ACCOMPAGNÉS D'UN RIRE DE CEUX QUI LES RECEVAIENT. CES MOTS QUI SORTAIENT DE SA BOUCHE ÉTAIENT SIMPLES, ILS FAISAIENT RIRE CAR IL LES DISAIT COMME UN ENFANT POURRAIT LE FAIRE. AMUSÉ, ENJOUÉ, SE TROMPANT DE LA SIGNIFICATION DES MOTS. IL NE VENAIT PAS D'ALLEMAGNE NI DE FRANCE, IL VENAIT DE LA CHINE. LA BARRIÈRE DE LA LANGUE NE SEMBLAIT MALGRÉ TOUT PAS L'ATTEINDRE. LA JOURNÉE, IL AVAIT TOUJOURS LE MÊME RITUEL À L'ATELIER. IL S'ASSEYAIT SUR SA CHAISE, À CÔTÉ DE SA GRANDE TABLE OÙ TOUS SES CARNETS ÉTAIENT ORGANISÉS DE MANIÈRE CHAOTIQUE, IL REGARDAIT QUELQUES VIDÉOS SUR YOUTUBE ET IL REGARDAIT DES LIVRES SUR L'HISTOIRE DE LA PEINTURE, DES MAGAZINES QU'IL AVAIT SUR SA TABLE. IL RIAIT DANS SON COIN D'UN RIRE TOUT DROIT SORTI D'UNE BANDE-DESSINÉE. PARFOIS, JE LE TROUVAIS ALLONGÉ SUR LE SOL, EN REGARDANT SON PORTABLE DE LA MÊME FAÇON. LORSQUE L'ON DISCUTAIT EN GROUPE AVEC NOTRE CLASSE, IL SE DÉCONCENTRAIT ET TROUVAIT UN JEU, COMME SOULEVER UNE CONSERVE, COMME SI IL SOULÉVAIT UN ALTÈRE. UNE FOIS RASSASIÉ D'IMAGES, IL SE LEVAIT PÉCANIÈREMENT DANS UN SILENCE FRANC ET CONCENTRÉ, UNE EXPRESSION NEUTRE SUR LE VISAGE. LE VISAGE LISSE, DÉNUÉ D'EXPRESSION. IL SE METTAIT À PEINDRE, À TRACER DES LIGNES, DES APLATS, IL FAISAIT DÉGOLINER LA PEINTURE EN ↴

REPASSANT ET REPASSANT LES LIGNES. IL Y AVAIT DES TONNES ET DES TONNES DE COUCHES SUR UNE SEULE ET MÊME IMAGE. SA FAÇON DE PEINDRE RESSEMBLAIT À UN DESSIN D'ENFANT PLEIN DE COULEURS, MAIS SATURÉ, SANS ESPACE DE RESPIRATION. IL Y AVAIT DES TONNES DE POTS DE PEINTURE À MOITIÉ VIDE SUR SA TABLE DE TRAVAIL, À CÔTÉ DE CELLE-CI GISAIENT TOUTES SES PEINTURES, PAS ENCORE SÈCHES, LES UNES SUR LES AUTRES. IL TRAVAILLAIT LE PLUS SOUVENT DEUX PEINTURES EN MÊME TEMPS. SES TRAITs ÉTAIENT DIRECTS, SPONTANÉS, HABITÉS. QUAND IL NE PEIGNAIT PAS, IL DESSINAIT. DANS SES CARNETS, C'ÉTAIT LA MÊME CHOSE MAIS AVEC DES PASTELS. IL PARTAIT D'UNE IMAGE TROUVÉE POUR SE LAISSER ALLER À SON IMAGINATION, QUAND ON METTAIT LES DEUX IMAGES CÔTÉ À CÔTÉ, ON SE DEMANDAIT COMMENT IL EN ÉTAIT ARRIVÉ LÀ. EN COURS DE NU, IL S'ALLONGEAIT PAR TERRE, LES DEUX JAMBES RELEVÉES COMME UN ENFANT DESSINERAIT SUR LE SOL, ET EN 5 MINUTES, IL SAISISAIT LES TRAITs CARACTÉRISTIQUES DE SES MODÈLES, PUIS IL PRENAIT UNE AUTRE FEUILLE ET RECOMMENÇAIT, ABANDONNANT SA PREMIÈRE FEUILLE DANS LA SALLE. AU BOUT DE DEUX HEURES DE DESSIN, IL FAISAIT UN PAUSE, IL PARAISSAIT EXTÉNUÉ. IL S'ASSEYAIT SUR SA CHAISE, IL S'Y POSAIT AVACHI, LES BRAS BALLANTS, COMME DÉGONFLÉ DE TOUT CE QU'IL AVAIT CRAINTÉ SUR CES FEUILLES DE PAPIER, VIDÉ, À LA LIMITE DE L'ESSOUFFLEMENT. TOUJOURS SANS AUCUN BRUIT, ENCORE UNE FOIS →

CETTE EXPRESSION NEUTRE SUR LE VISAGE. PARFOIS IL ME PARLAIT, IL ME DISAIT DEUX MOTS ON RIGOLAIT. SON VISAGE S'ORNAIT D'UN SOURIRE RAYONNANT ET IL SE REMETTAIT À DESSINER. PARFOIS, IL PARTAIT D'UN COUP, ET REVENAIT SE METTRE AU TRAVAIL UNE HEURE PLUS TARD. EN PARTANT DE L'ÉCOLE UNE FOIS, JE L'AI TROUVÉ ASSIS SUR UN BANC COMME IL SERAIT ASSIS DANS SA BAIGNOIRE. IL PRENAIT LE TEMPS. IL S'AMUSAIT DE BEAUCOUP DE CHOSSES, DÈS QU'UNE EXPRESSION SUR LE VISAGE DE QUELQU'UN, UNE TENUE PARTICULIÈRE, UNE POSITION, QUELQUE CHOSE DANS LA RUE L'AMUSAIT, IL PRENAIT UNE PHOTO POUR S'EN SERVIR PLUS TARD. IL SORTAIT SON TRAVAIL DU FOND DE LUI, DE SON INTÉRIEUR. CE QUI M'IMPRESSIONAIT LE PLUS CHEZ LUI, C'ÉTAIT SON CALME, SA SÉRÉNITÉ. IL CRACHAIT TOUT SON SILENCE DANS SES TOILES ET SES DESSINS. IL LÂCHAIT TOUT CE QU'IL Y AVAIT À L'INTÉRIEUR PAR LES LIGNES, LES COULEURS, LES COUCHES, JUSQU'À SATISFACTION, RÉPÉTITION. J'ÉTAIS ÉTONNÉE, FASCINÉE PAR CE PERSONNAGE QUI PEIGNAIT SANS RELÂCHE, IL NE S'ARRÊTAIT PRESQUE JAMAIS. QUAND ON LUI DEMANDAIT POURQUOI, IL RÉPONDAIT SIMPLEMENT EN ALLEMAND « KEINE AHNUNG. EN FRANÇAIS : « AUCUNE IDÉE. » ».

À L'ORIGINE

Il y a cette idée de spontanéité, c'est à dire quelque chose de direct. La recherche de spontanéité et d'expression peut se matérialiser sous diverses formes. J'ai envie de parler en premier lieu de l'espace du carnet qui correspond, selon moi, à un espace spontané. Dans mes carnets il y a des dessins griffonnés, des schémas synthétisant une idée, des listes, des mots par-ci, par là, des petits dessins, des dates, des textes, des citations, des notes prélevées dans des livres, des pensées que j'ai eu correspondant à l'appréhension d'un espace ou d'un moment de ma vie. Il y aussi des éléments que je laisse entre deux pages ou des éléments récupérés que je colle dedans. Le carnet est un objet singulier, son contenu traduit la genèse de la pensée, ce qui inclue une notation immédiate et automatique, c'est une sorte d'introspection. C'est aussi un objet de terrain et de mémoire, il s'emmène dans un sac facilement, dans une poche, à la main. Je ne me balade rarement sans mon petit carnet 140 x 90 mm. Il est pour moi le cœur de ma recherche personnelle. Il est à la fois le pont entre le passé et le futur mais à la fois le ressenti au présent, il s'apparente au rêve pour sa discontinuité et son va-et-vient, au pouvoir magique d'une parenté possible, son contenu est une forme de survivance (*Nachleben*).

Le carnet permet de redynamiser la pensée pour embraser la polysémie du monde, il a une lecture libre et décentrée, immédiate et créatrice de réel, où nos états intérieurs se manifestent de manière graphique. C'est un peu comme un deuxième cerveau mais celui-ci est palpable, visible graphiquement. Les pages du carnet seront noircies sur place, au moment où l'on pense, ou plus tard après y avoir pensé. Il est le traducteur de notre pensée fragmentaire. Chose assez frappante est qu'il possède un format défini, une spatialité choisie par celui qui note des choses dedans, donc un espace. Il possède en quelque sorte une certaine temporalité : son nombre de pages. Beaucoup d'artistes utilisent ce médium comme commencement, comme origine. José Maria Gonzales, Alexandre Léger ou encore Matthieu Cosse, par exemple⁶⁰. C'est pour moi un espace de jeu personnel. Il y a une relation intime, personnelle entre cet objet et son propriétaire, je l'envisage comme une sorte d'exutoire qui permet de faire ressortir des pensées, c'est comme un journal intime où les événements sont racontés les uns à la suite des autres. À l'intérieur de celui-ci tout est notation, le fait qu'il soit objet de terrain fait également naître des accidents, tâches, bavures, dessins ratés,

60 Louise Grislain, « Matthieu Cossé, le bon vouloir du dessinateur » in *Roven : Revue critique sur le dessin contemporain* n°9/printemps-été 2013, Paris : éditions Roven, 2013, pp 91-93.

toutes les pages reflètent le cheminement de la pensée et son parcours, ses erreurs, ses intérêts, c'est en quelque sorte un témoignage de nos idées.

Félix Vallotton (1865-1925) utilisait beaucoup l'annotation dans son travail, lors de ses balades il notait ses impressions pour travailler sa toile ensuite, à l'atelier. Il emploie le souvenir pour peindre ou illustrer. Il utilise des teintes lumineuses qui contrastent les unes entre les autres, exagérées elles renvoient à une intensité. Utilisant beaucoup les formes planes, qui se confrontent, Vallotton met en avant le rôle de la surface sans nier les contrastes. Il joue avec les pleins et les vides, comme dans sa série de gravures *Intimités* (1897-98) pour la revue *Blanche*, où les contrastes de lumières sont parfaitement utilisés pour dégager des silhouettes de la masse noire. Il suit ainsi les pas de ses prédécesseurs en favorisant l'expressionnisme primitif et le synthétisme de Emile Bernard et de Gauguin. Dans la plupart de ses tableaux, l'espace est traité de manière plane, l'espace ne possède pas de matérialité susceptible d'être traduite par la perspective mais comme une notion psychologique, qui relève de l'esprit et de la perception. On voit qu'il plane une certaine atmosphère de mystère, d'étrangeté dans ses tableaux, la perspective n'est pas imitation de la réalité, le choix de ses couleurs non plus. On ressent la notion de montage dans ces toiles.

Jonas Mekas entretient aussi une relation à l'idée de spontanéité. Dans les années cinquante, il a beaucoup travaillé avec des artistes de la *Beat génération*, un mouvement de jeunes artistes révoltés contre la société matérialistes de leur époque, il est cependant toujours resté très indépendant. J'aimerais d'abord évoquer son film *Walden*⁶¹, réalisé entre 1964 et 68. *Walden* est un long film de Jonas Mekas qui dure presque trois heures. Il est tourné à Hilbrook chez Timoy Leary. Composé d'innombrables fragments, il y a dans ce film une certaine « enfance de l'œil », ce type de film a été inventé par Mekas lui-même, il appelle cela le ciné-journal. *Walden* a une narration sans intrigue, il est composé de fragments qui se succèdent dans un ordre particulier, dont Mekas a fait le montage. Toujours accompagné de sa caméra, celui-ci filme sans cesse son quotidien, il utilise l'erreur technique, la vitesse, le cadrage, la surexposition, pour réaliser ses images. Le genre du journal est une pratique littéraire de la découverte de soi, Romain Duval décrit les images de Mekas par l'expression « notes picturales »⁶². Il prend ce qu'il voit, non ce qu'il sait, d'où la notion d'« expérientiel » dans le titre du livre de Romain Duval. Cette vision morcelée des choses est une collection

61 Jonas Mekas, *Walden diaries, notes and sketches filmed 1964-1968*, Paris : Re :voir, 2012.

62 Romain Duval, *Walden : un film expérientiel de Jonas Mekas, Etude d'un fragment de paradis brisé*, Bruxelles : La lettre volée, Bruxelles, 2013.

d'objets « survivants » que Mekas, par peur d'oublier, capture grâce au prolongement de l'œil par la caméra. Un lien très fort entre l'enfance, le souvenir et la mémoire peut se dégager de son travail. Romain Duval associe ici le travail de Mekas à celui d'un peintre par le terme « pictural ». L'outil ne serait pas le pinceau mais la caméra. Au lieu de noter dans son carnet, d'esquisser à l'aide d'un crayon un motif, il enregistre sur la pellicule tous les moments qu'il souhaite conserver de façon spontanée, en l'ayant toujours à la main. Il cherche à approfondir ce qu'il voit, il filme la surface des choses mais pour partir à la recherche d'une surface plus profonde, qui relève du spirituel grâce au montage. Mekas aborde ce type de journal comme esquisse des choses, le terme esquisse permettant une impression de vie et de liberté ainsi qu'une place plus grande accordée à l'imagination et à l'erreur⁶³. En filmant toute sa vie, celui-ci se constitue une matière. Il la réutilise ensuite en composant un montage. En assemblant ces fragments, Mekas crée un nouveau sens aux images, un nouvel ensemble. Ce qui est particulièrement intéressant dans son travail à mon sens, est la « beauté du ratage » qu'il contient. À la question concernant les imperfections techniques dans son travail, Mekas réponds : « Dans une forme de journal filmé, les imperfections techniques font partie du contenu et partie de la forme. Elles révèlent des aspects intérieurs et extérieurs de la réalité mis à jour par des « perfections » techniques. Chaque perfection, chaque technique doit se mesurer au contenu qu'elle tente de capter. Une surexposition, un mouvement maladroit peuvent être plus « parfaits », tant qu'ils font partie du contenu, que n'importe quel film « stable » ou « correctement exposé ». Tout est relatif. Comme l'espace temps dans la théorie de la relativité de Einstein. »⁶⁴. Il déclare un peu plus bas dans l'entretien, « Dans ce monde où tout est éphémère, toutes ces images auront disparu dans vingt, trente ans. Sauf celles qui contiennent quelque chose d'essentiel. Les gens voudront les sauvegarder parce qu'ils voudront les revoir, les échanger avec d'autres. Tout revient à l'intensité, l'intensité de cette pierre précieuse, de cette perle, de ce morceau de musique, de cette peinture, de ce film. Et même si les images sont éphémères, le fait de faire des images est une activité très innocente – laissons donc les gens les faire et être heureux. Regarder les gens quand ils prennent des polaroids – ils vivent, ils sont heureux. »⁶⁵. Sa caméra est un peu comme son carnet de notes. Son travail de sélection, de composition, tout comme Vallotton, se déroule à l'atelier, c'est là qu'il va faire un assemblage de ces fragments pour retranscrire son enivrement. On peut le voir dans le film *Hare Krishna*, ou dans ses films sur les voyages qui s'intitulent *Travel Songs*⁶⁶. Il retranscrit

63 Romain Duval, *Walden : un film expérimental de Jonas Mekas. Etude d'un fragment de paradis brisé*, Bruxelles : La lettre volée, Bruxelles, 2013.

64 Jérôme Sans, « Juste comme une ombre » in Sans Jérôme, Boëdec Morgan, Gauthier Léa, *Entretien avec Jonas Mekas*, Paris : Paris Expérimental 2006. p 17, pp 3-23, pp 34.

65 Jérôme Sans, « Juste comme une ombre », op.cit.

66 Jonas Mekas, *Short film works : 1949-2002*, Paris : Re:voir, 2012.

par l'erreur, l'assemblage, le collage d'images, lors d'un moment vécu. La forme de journal filmé permet de retranscrire ce genre d'émotion lié à un espace, à des gens proches de Jonas Mekas, à une atmosphère particulière qu'il retranscrit grâce à l'image filmée, le son et parfois des poèmes lus ou écrits. J'ai tenté d'évoquer ce caractère essentiel de la spontanéité en vous montrant ces exemples qui sont pour moi des références fondatrices dans mon travail. La spontanéité permet de faire valoir le lien entre gestes et esprit, l'outil enregistre (que ce soit la caméra, ou le tracé laissé par un crayon) pour sauvegarder l'instant. Le carnet de notes constitue la matière à exploiter pour composer.

Dans ces quelques exemples associés à la recherche de spontanéité, on peut entrevoir une recherche de composition pour synthétiser une impression, une expérience. La recherche de spontanéité peut aussi passer par certains gestes, d'une certaine façon de traiter la surface d'un support. Dans certaines estampes et dessins d'Expressionnistes allemands comme ceux de Karl Schmidt-Rottluff ou encore Fritz Bleyl, la force de la ligne est utilisée pour exprimer une intensité. Ces paysages peints à l'aide de la technique japonaise de la Tusche, furent réalisés après la formation de *Die Brücke*, groupe d'artistes allemands fondé en 1905. Inspiré par le travail de Van Gogh et de Emil Nolde, s'inspirant de Ernst Ludwig Kirchner, *die Brücke* cherchait à rendre visible les émotions et la conscience subjective de l'artiste dans leurs travaux. Schmidt-Rottluff, ici, utilise le *Striche* (trait nerveux), l'*Anregung* (l'excitation) qui consiste à utiliser l'encre jusqu'à son épuisement ou utiliser les possibilités d'un seul outil, l'*Ausdruck* (expression), l'*Erlebnis* (l'expérience vécue, charges émotionnelles retranscrites dans les gestes du dessin), le *Beruhigen* (l'apaisement, qui semble utiliser tout comme l'art de l'estampe japonaise, les vides et les blancs de la feuille comme part intégrante de la composition), l'*Umriss* (le contour) ou encore la *Schaffur* (hâchure). Dans ses dessins, l'espace est relié à l'expérience, et aux sentiments que lui invoque un paysage, le rythme et l'atmosphère que l'artiste y trouve, il se rapproche ici du peintre Kirchner dans cette idée de lien entre psychologie et espace. L'esprit et l'imagination s'expriment par leur transposition grâce aux gestes du dessin. Il a choisi pour cette série un format de papier presque toujours identique, il utilise quelques pincesaux et de l'encre de Chine pour épuiser un médium⁶⁷. Fritz Bleyl fait aussi partie des peintres du groupe « *die Brücke* ». Bleyl garde cependant un rôle à côté du groupe, il reste moins connu que les autres membres. Il réalise beaucoup de

67 Magdalena M. Moeller, *Karl-Schmidt Rottluff, Tuschpinsel-Zeichnungen*, München : Hurmer Verlag, 1995.

dessins lors de ses voyages, ses déplacements, c'est un dessinateur sur le motif. Las des canons de proportions, il s'amuse à changer la perspective, il utilise la *Spontaneität* et l'*Unmittelbarkeit* (spontanéité et immédiateté). Pour exercer leur main et aiguiser leur spontanéité dans le dessin, les membres de « *die Brücke* » utilisaient ce qu'ils appelaient le *Viertelstundenaktzeichnung*, autrement dit le dessin rapide, en un quart d'heure pour perdre la rigidité du dessin classique. Ils sont tout les deux à la recherche d'une spontanéité, ils se fixent une contrainte d'un dessin en un quart d'heure pour tenter de retranscrire l'essentiel de leurs impressions et les exprimées d'une manière directe. Ici, ces peintres choisissent le dessin sur le motif pour ces deux exemples, et utilisent l'encre de chine qui possède une force expressive par sa densité en noir mais aussi par sa fluidité qui permet à l'artiste de dessiner rapidement. Otto Mueller, autre membre du groupe utilise aussi les pouvoirs expressifs de la ligne. Son travail se constitue principalement d'une vision fantasmée d'un retour vers la nature et d'une simplicité de vie, dénué d'artifices, il y a une réelle expressivité dans le dessin qui utilise la ligne comme essence, elle devient presque plus importante que le sujet en lui même.

Je voudrais aussi aborder les travaux d'un groupe d'artistes : Les Nabis. Leurs inspirations tournent autour de Puis de Chavannes, Odilon Redon, Paul Gauguin et le groupe de Pont-Aven, Emile Bernard, Louis Auquetin, Van Gogh, ou encore Cézanne. Leur nom « Nabi » en hébreux signifie « prophète », « illuminé », « celui qui perçoit les paroles de l'au-delà », ils induisent ainsi rien qu'en leur nom une dimension spirituelle reliée à l'art, qui relève non du sacré religieux, mais d'un autre type de sacré, plus proche de leur vie quotidienne. Leurs intérêts se situent dans l'idée de capter l'essence des choses, les émotions suscitées, les lignes, les formes, les couleurs pour décrire le visible mais les utiliser comme support de l'invisible, ils cherchent à s'affranchir de l'Académisme pour chercher une peinture plus personnelle. Leur intérêt pour la musique, la passion des sentiments et des émotions est là pour leur permettre de donner à la peinture l'éclat de la poésie, d'exprimer des sensations subtiles, affranchies de la réalité visible⁶⁸. Il y a une dimension reliée au spirituel dans cette idée d'invisible et d'éphémère, dans cette recherche de poésie. Ils sont friands d'imagerie populaire et d'Arts venant d'ailleurs. Les Nabis cherchent donc à peindre leurs états d'âme, sans faire une copie conforme de la Nature⁶⁹. À travers un autre espace, une surface, celle de la toile ou de l'image imprimée, ils communiquent leurs visions intérieures. On peut souligner le

68 Ursula Perruchi-Petri, « Introduction », Françoise Cachin, Gaïta Lebesse-tier, Claire Frèches-Thory, Ursula Perruchi-Petri (dir.), in cat.exp. Bonnard, *Vuillard, Maurice Denis... Nabis, 1888-1900*, Paris : Réunion des musées internationaux, 1993, pp 17-21.

69 Claire Frèches-Thory, « Les Nabis sources d'un mouvement » in *ibid.*, pp 25-31.

rôle qu'ont eu aussi les importations de gravures japonaises, cela a permis aux Occidentaux d'envisager de nouvelles esthétiques à partir de 1854. C'est une forme d'art qui leur arrive d'Orient, une forme d'art archaïque pour l'époque. Baudelaire fut un fervent amateur de l'*Ukiyo-e*, ces « images du monde flottant ». Ce genre apparaît à la période de Edo (1600-1868), et cherche à représenter quelque chose d'éphémère et de plaisant, les images sont stylisées, elles ne ressemblent pas à la réalité, la recherche d'éloignement du réel est essentielle dans l'art de l'estampe japonaise. Emile Bernard, en fut aussi un adorateur, il puisa ses traits exagérés et gonflés dans ces estampes, on qualifera son travail de cloisonnisme, qui correspond à l'utilisation d'aplats cerné d'un contour noir, comme les vitraux pour réduire les choses à leur essence. L'art japonais possède une dimension décorative, c'est une expression par le décor. Ils avaient également une autre conception de l'homme et du paysage, l'homme était souvent à sa juste échelle contrairement à la tradition occidentale qui a mis du temps à intégrer le paysage dans ses toiles. C'est un art qui se veut non-imitatif, par exemple ils utilisent la contraction de trois types de perspectives dans une même composition (vue plongeante, glissement horizontal vers le lointain, vue en contre plongée) qui favorise l'éloignement de la réalité. L'image est donc un élément d'un vaste ensemble auquel appartient aussi le spectateur, qui est induit dans l'image par la vue en contre plongée. Ils utilisaient aussi beaucoup leur cadre de vie comme source d'inspiration, leur quotidien. Ils étaient intéressés par l'utilisation du vide et des pleins dans l'image, le vide faisant part entière de la composition. Les impressions de volumes étaient seulement dues au gonflement de la ligne, ou encore aux lignes sinueuses. Cette ligne était utilisée pour exprimer un sentiment intérieur en l'exagérant, la diminuant⁷⁰. L'époque de 1880-1890 en Occident, correspond à l'évocation de la figure du flâneur et du plaisir comme dans les représentations de l'*Ukiyo-e*. On peut citer Bonnard, qui s'intéressa beaucoup à cette figure il aime les détails insignifiants de la vie quotidienne, il les saisit d'un regard perçant et amusé, il y a dans son travail cet aspect fragmentaire, où une scène semble déborder du cadre. Le fragment laisse entrevoir une grande place à l'imagination. La notion de cadrage met en avant le moment sélectionné par l'artiste pour le transmettre et se rapporte directement à la notion de montage. Ils cherchent à représenter quelque chose d'invisible qu'on ne peut pressentir, un sentiment, une sensation en focalisant leur attention sur un détail⁷¹. Dans les tableaux de Bonnard, on a parfois le sentiment d'un assemblage de surfaces, dans les tableaux des

70 Ursula Perruchi-Petri, « Les Nabis et le japonisme », in *ibid.*, pp 32-59.

71 Rudolf Koella « Les intérieurs des Nabis : un écrin pour l'homme », in *ibid.*, p 91.

Nabis, plus généralement, on retrouve cette confrontation des surfaces, ce montage de motifs et de couleurs, d'éléments qui créent un ensemble.

On a évoqué la ligne comme tracé visible, mais celle-ci peut aussi prendre forme en délimitant une forme pleine, elle se manifeste par exemple dans les *Papiers Découpés* de Matisse dans les années quarante. À la fin de sa vie, celui-ci est immobilisé, il cherche une technique plus simple que la peinture pour continuer à travailler même alité. Il demande à son assistant de peindre des aplats de couleurs sur du papier, il les utilise ensuite en découpant des formes dans ces masses de couleurs pour ensuite travailler la composition au mur. Il cherche également à aller vers l'essence de la forme, en la simplifiant. J'aimerais aussi évoquer le travail d'un artiste contemporain, David Shrigley, qui dessine ce qu'il se passe dans sa tête. Il utilise souvent le même format de feuilles avec soit de la peinture, soit de l'encre de chine noire en fonction de la série, il utilise souvent une façon assez schématique, stylisée de dessiner, la ligne et les formes pleines sont très présentes dans son travail. Il met parfois du texte dans ces dessins, souvent une phrase ou un mot. Ses séries sont indéniables par le format et le médium qu'il choisit. Le plus souvent teinté d'humour, ses dessins renvoient aux petites pensées qui surgissent de nulle part. Les mots ou les phrases qu'il choisit entrent en résonance avec ses dessins schématiques, c'est l'association des deux qui créent l'amusement, le divertissement. Parfois, il parle de sujets pourtant négatifs comme la manipulation psychique ou des idées universelles telles que la vérité, le bien, le mal, la vie, la mort. J'aime beaucoup ces séries de dessins car elles traduisent ses humeurs, elles retranscrivent avec humour ses pensées. Il les formule aussi bien par les mots que par ces représentations simplifiées.⁷²

La recherche de l'essence, de l'origine de la pensée se manifeste sous des formes spontanées qui reflètent un rapport direct avec la pensée de son propriétaire, elle reflète l'urgence de dessiner ou d'écrire de retourner à la genèse pour mieux traduire une réalité intérieure et éphémère. La recherche d'une certaine spontanéité dans sa traduction graphique est souvent liée à l'idée de la ligne comme origine du dessin, sa rapidité d'exécution démontre l'urgence de sauvegarder ces idées, ces pensées fugitives, afin de les partager à l'aide d'un autre langage, le langage graphique.

72 Julien Kedryna, Sammy Stein, «David Shrigley» in Collection, revue autour du dessin contemporain n°3, Paris : Revue Collection, 2012, pp 29-43.

UN AUTRE ESPACE

Le psychisme, en utilisant des mécanismes inconscients, permet de créer un ensemble cohérent. Ce procédé mental met en pratique l'ensemble des moyens d'expression (vocabulaire, images, tour de phrase, rythme) qui traduisent de façon originale les pensées, les sentiments, la personnalité d'un auteur. Ces moyens d'expression pourraient s'étendre aux gestes de la pratique artistique, qui, aussi diversifiés soient-ils correspondent également à des moyens d'expression. C'est donc un assemblage, un montage de fragments qui se crée dans nos esprits et permet à l'image de naître pour communiquer cet ensemble. C'est le principe de composition, autrement dit assembler des éléments divers dans le but de retranscrire une harmonie, comme dans la musique. Ce principe se retrouve dans le travail de Paul Klee. Lorsqu'il se rend au Maroc en 1914, Paul Klee est sensible aux couleurs, aux parfums, aux mouvements, au rythme de la déambulation des paysages tunisiens. Son voyage est vu comme un parcours initiatique, une façon de se trouver à sa manière, en s'exilant d'un moi qu'il n'a pas su trouvé en Occident. Son voyage s'entend par la conscience d'une communication de tous les sens, traduction d'une réalité perçue dans sa globalité, et dans sa complexité. Les paysages qu'il en résulte oscillent entre figuration et abstraction, symbole et réalité. Il s'agit pour lui de représenter non la nature, mais les impressions provoqués par la nature, autrement dit les sensations qui émanent du contact avec un nouveau territoire. Le paysage se situe chez Klee à la limite entre subjectif et objectif, entre figuratif et abstrait, entre réel et imaginaire. Il cherche à développer un langage graphique plus apte à traduire une réalité intérieure, personnelle. Klee opte donc pour une simplification, une synthèse des formes, celle-ci ne devant pas être envisagée comme un appauvrissement ou une perte mais plutôt comme essentiel, il joue avec ces dernières, avec leurs combinaisons, leurs rythmes, leurs couleurs. Le travail de Klee se compose de surfaces de couleurs qui correspondent à des harmonies, les lignes et les couches de couleurs seraient des mélodies, c'est en tout cas ce qu'il explique à propos de ses *Polyphonies*. Il cherche à laisser une plus grande place à l'imaginaire et à l'intériorité dans ses compositions. La musique est un des arts qui se ressent de l'intérieur, le travail de Klee est justement un voyage vers l'intérieur.⁷³ Ses toiles visent à traduire, de façon synthétisée, ornementale, un lien sacré et expressif avec l'espace dans lequel il se trouve. Il y a une association entre sensations, lignes, formes, et couleurs. Il s'éloigne du figuratif en utilisant ces formes et ces couleurs pour traduire un ressenti. Il compose avec elles une

73 Ole Henrik Moe (dir.), cat exp. Klee et la musique, Paris : Fondation Sonja Henie Niels Orshad, éditions du Centre Georges Pompidou, 1985.

représentation harmonieuse qui transmet son appréhension du paysage dans l'espace de la toile. Klee malgré son affirmation de traduire un ressenti face au paysage, ne représente pas directement le réel, il ne reproduit pas ce qu'il voit, il traduit cela par des formes, des couleurs, qu'il compose sur la toile, il s'éloigne du réel pour traduire son ressenti intérieur dans l'espace de la toile.

Dans sa période à Collioure en 1905, André Derain utilise un peu le même genre de méthode, cependant il utilise un registre plus figuratif que Klee, son appréhension du paysage est plutôt traduite par la couleur. Il travaille beaucoup avec Matisse à ce moment. Dans leurs toiles on découvre des couleurs très vives, de nombreux motifs cherchant à retranscrire un mouvement, une oisiveté. Lié tout d'abord au cubisme, puis au fauvisme, qui étaient d'ailleurs fortement lié à la notion d'assemblage que ce soit de point de vue ou de couleur, celui-ci prend une voie solitaire au début de la première guerre mondiale. Il en découle un rapport particulier au réalisme et un certain goût pour l'art « primitif ». Il peint avec un trait assez brut, « acéré et cruel » pour aller à l'encontre de l'Académisme comme l'a écrit la commissaire d'exposition Cécile Debray, accompagnant l'exposition au centre Georges Pompidou. Peu à peu, en rencontrant le travail d'autres peintres, tels que, Gauguin, celui-ci se concentre sur l'emploi de couleurs vives et pures, ces recherches se dirigent vers d'autres formes graphiques plus expérimentales, tel que de larges aplats de couleurs. La synthétisation des formes affirme son trait et sa touche. Ayant découvert les arts dits « primitifs », tels que les statuts africains, les peintures océaniques, celui-ci multiplie ces sources d'inspiration (dessin d'enfants, primitifs de la Renaissance, art extra-occidental). Cela a provoqué chez lui une quête de l'essence et de l'origine de l'art. La symbolique est aussi très présente dans l'art de Derain. Tout ces éléments, aussi fort les uns que les autres dans son travail, se retrouvent dans ses toiles comme un collage d'inspirations qui lui permettent de développer un langage graphique spécifique.⁷⁴ Les formes simplifiées, les couleurs pures, les motifs intensifient sa vision du paysage.

Jusqu'ici nous avons abordé l'idée de synthétiser un moment éphémère relatif à l'appréhension d'un espace par la pratique de la composition en création, ce processus mental se nourrit de différentes sources pour traduire une pensée, une appréhension des choses. C'est un montage, un assemblage d'éléments liés au vécu, à l'expérience. La composition permet à l'esprit d'ordonner dans un ensemble des éléments disparates. L'artiste se construit un langage qui lui est propre, et qui, peut-être, permettrait de mieux retranscrire un état intérieur que

74 Cécile Debray (dir.), *André Derain, 1904-1914, La décennie radicale*, Centre Georges Pompidou, Paris, 4 octobre 2017-29 janvier 2018.

le langage universel. Le format de la feuille ou l'espace de la toile correspond à son espace d'expression. L'aspect fragmentaire de l'assemblage isole certains éléments pour en associer d'autres, l'éloignement avec le réel en utilisant les notions de cadrage, de stylisation, de simplification, de superposition permettrait peut-être aussi de distinguer le monde imaginé du monde vécu et lui apporter une dimension étrange, parallèle au monde réel. Une dimension étrange car imaginée et non réelle, mais qui puiserait son origine dans le réel. On pourrait citer le travail de Peter Doig, qui réalise des toiles sur le long terme. Celui-ci compose ses images à l'aide de différentes sources, qu'elles soient des photographies personnelles, issues de magazines ou encore de publicités, de ses souvenirs, ou d'éléments complètement imaginés afin de créer des toiles mystérieuses. Il peut travailler sur une toile plusieurs années avant de la terminer. Dans certaines de ses toiles, celui-ci réutilise des éléments déjà présents dans une autre toile pour en créer une nouvelle. Il procède par un enchaînement de couches pour atteindre ce qu'il souhaite représenter. Il peint de très grands formats, cela permet au spectateur de plonger directement dans ses toiles. Ces artistes utilisent la surface de la toile pour composer un espace autre, une vision intérieure.

La surface pourrait se déployer à l'espace, en créant un espace imaginé, où l'on déambulerait directement dans l'image, l'imaginaire atteignant le réel en s'intégrant à l'espace, prend une toute autre dimension. L'implication du corps dans le geste du dessin change en fonction de l'échelle du format. Le monde de l'esprit, de l'imagination ne se limite plus à un format, il peut s'émanciper à travers l'espace et devenir ainsi lui-même un espace à l'intérieur duquel on rentre, au lieu d'une représentation de celui-ci. L'œuvre peut gangréner l'espace comme *1991 Plymouth Voyager* ou *Ration, Bird Sound*, *J.R.Ewing* de Taylor Anton White, artiste contemporain, qui assemble des parties de ses peintures dans l'espace qui, sans châssis, viennent déborder d'une toile. Dans *Ration, Bird Sound*, *J.R.Ewing* des éléments débordent d'une petite toile blanche cerné d'une ligne bleu tracée à la bombe, les éléments dessinés débordent du cadre de la toile. Il utilise la couture et le collage pour assembler certaines parties de ses peintures, il peint d'abord sur de grands formats de toile pour ensuite découper et réassembler des fragments de cet ensemble préalable. Il explique que son travail donne forme à des moments éphémères relatifs au monde occidental, en utilisant la peinture et le dessin comme moyen de les retranscrire. Quand on le regarde travailler, sur certaines vidéos qu'il publie sur son site, la musique est toujours présente dans son

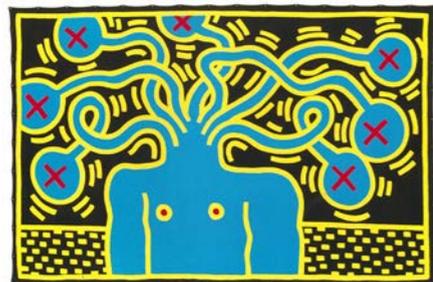
atelier, sur une de ses vidéos⁷⁵, on le voit arriver en dansant, un fusain à la main, droit sur sa toile, il se met à tracer des lignes tout en continuant à danser frénétiquement. Le grand format, contrairement à un petit format, provoque un lien intense avec les mouvements du corps de celui qui dessine. Ses lignes tracées à la bombe par dessus ses assemblages de dessins ou peintures renforcent cette idée de spontanéité dans sa composition. Le dessin est en prise directe sur les mouvements du corps et ceux de l'esprit et de l'âme. Il tend à se libérer du format pour conquérir l'espace réel.

Il s'agit d'étendre cet espace intérieur qui vit sur la feuille, ou la toile à un espace élargi, qui rend le passage entre intérieur et extérieur plus direct. Face aux nouvelles technologies et à la complexité de la société, la proximité du dessin avec la pensée, les émotions, les sentiments, les pulsions, les obsessions, les petites histoires font de lui une caractéristique profondément humaine. Le dessin, et plus généralement l'imagination graphique, possède une place encore très importante pour comprendre nos agissements et nos comportements dans la société actuelle. Reconquérir l'espace comme format, par le dessin, ce serait peut-être aussi retourner à l'origine, si on pense aux traces laissées par les peintures rupestres dans les grottes de Lascaux par exemple. On pourrait penser aux *Pop Shops* peints par Keith Haring à SoHo et à Tokyo, les murs de ce magasin, entièrement recouvert du sol au plafond par ses dessins. Désormais libéré de l'académisme, celui-ci peut prendre des formes très diverses jusqu'à même abandonner l'outil qui trace ou qui laisse son empreinte. D'autres matériaux peuvent être utilisés pour dessiner et laisser s'exprimer la ligne en volume, jusqu'à devenir installation. On pourrait citer *Horses Dream of Horses* de Urs Fischer, une installation datant de 2004, composée de 1500 gouttes géantes en craie teintées en bleu qui nous offre une vision surréaliste d'une averse, ou encore *Scholem Caprice*, une sculpture en aluminium qui trace une ligne au sein de l'espace d'exposition. Ces objets en volume font prendre à l'espace où il les installe, une dimension dessinée.

On pourrait même aller jusqu'à citer certains artistes qui créent un espace à l'extérieur, un espace qui reste plus longtemps qu'une simple exposition. Je pense ici aux *Labyrinths Cabins* de Josep Pujiula, un énorme labyrinthe ponctué de plusieurs cabanes et jardins en Catalogne, qu'un seul homme a construit de ses propres mains depuis les années quatre-vingt ; je pense aussi aux *Tours de Watts*, érigées par Sabato Rodia de 1921 à 1956

75 Taylor Anton White, Taylor Anton White (en ligne) (consulté le 9 novembre 2018) <http://www.taylorwhiteart.com>

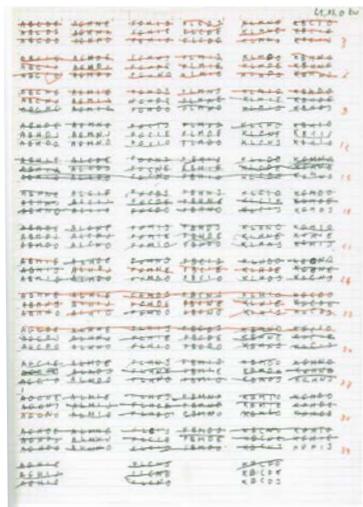
à Los Angeles, construites sans plans, ces tours se composent de divers matériaux telles que des bouteilles de soda, des miroirs, des éclats de poteries traditionnelles, des disques etc. La plus haute tour va jusqu'à 30 mètres de hauteur, une architecture qui détonne sur le paysage environnant. Je pense aussi au Palais Idéal du facteur Cheval construit de 1879 à 1912 par Ferdinand Cheval, situé près de Lyon, ce facteur de profession a ramassé tout au long de ses trajets des pierres pour concevoir un palais inhabitable peuplé de créatures étranges. Ces hommes ont eu, par nécessité personnelle, le besoin de construire tout un environnement issu de leur imagination, ce travail acharné pour créer leur espace d'évasion est impressionnant par les dimensions et le peu de moyen qu'ils avaient. Ils font prendre corps à leurs idées, à leurs projets, c'est une manière de créer une autre réalité, une réalité imaginée qui reflète des représentations idéalisées, rêvées, ou angoissantes que l'on peut avoir à partir du monde dans lequel on vit. Le dessin ne se limite plus aujourd'hui au simple crayon et à la simple feuille, il s'est étendu à d'autres médiums divers et variés. Un monde imaginaire qu'on cherche à concrétiser, une conception tout d'abord faite pour et par son auteur, en accord avec son cheminement de pensée, pour raconter ce qu'il se passe dans son imaginaire, et lui faire prendre corps dans l'espace.



1



2



3



4



5



6



7



8



12



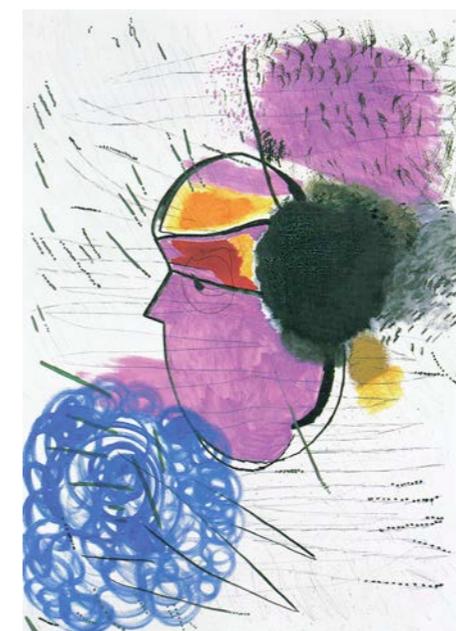
10



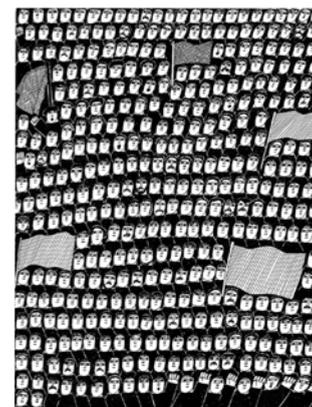
11



13



14



15



16

- 1 • Keith Haring, *Untitled*, 25 mai 1985, 295 x 457 cm, acrylique sur toile.
- 2 • Philip Guston, *Paw*, 1968, 76,2 x 175,3, acrylique sur bois.
- 3 • Georges Perec, *Sans titre*, 1978, Manuscrit préparatoire à «243 cartes postales en couleurs véritables».
- 4 • Bill Taylor, *Homme se tenant le pied*, 1939-1942, gouache sur papier, 19,5 x 38,5.
- 5 • Friedensreich Hundertwasser, *The Fives Skins*, 1998.
- 6 • Adolf Wölfli, *Riesen = Stadt, Band = Wald = Hall*, Illustration de Berceau au tombeau, Cahier n°4 p 213, 1908-1912, crayon et crayons de couleurs sur papier journal.
- 7 • David Shrigley, *Untitled (Distraction)*, 2018, 76 x 56 cm, acrylique sur papier.

- 8 • Matthieu Cossé, *Sainte-Baume-violette*, 2013, extrait de carnet.
- 9 • David Shrigley, *Untitled (Job of the artist)*, 2018, 76 x 56 cm, acrylique sur papier.
- 10 • Otto Mueller, *Une jeune fille assise dans les feuilles et une autre agenouillée*, 1920, 17,5 x 23,7 cm, lithographie.
- 11 • Hokusai, *Femme jouant du shamisen*, XIX^e, 26,5 x 22 cm, encre de chine sur papier.
- 12 • Karl Schmidt-Rottluf, *Portrait d'une femme levant la tête*, 1917, 22 x 15,8 cm, gravure sur bois.
- 13 • Joseph Sima, *Midi*, 1928, 116 x 73,5 cm, huile sur toile.
- 14 • Joan Miró, *Peinture (tête)*, 1930, 230 x 165 cm, huile sur toile.
- 15 • Véronique Filozof, *Mai 68*, 1968, 65 x 50 cm, encre de chine sur papier.
- 16 • Peter Doig, *Mal d'estomac*, 2008, 300 x 350 cm, détrempe sur lin.



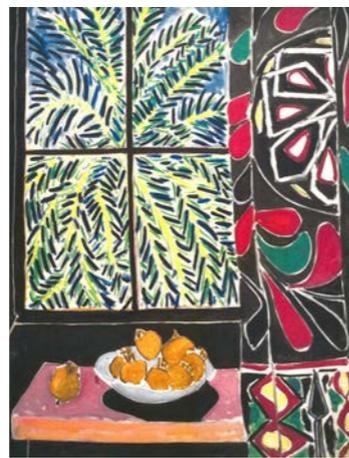
17



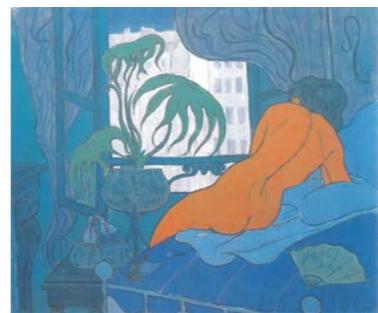
18



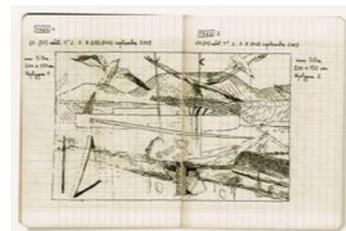
19



20



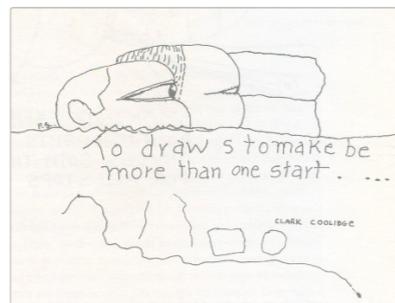
21



23



22



24



25



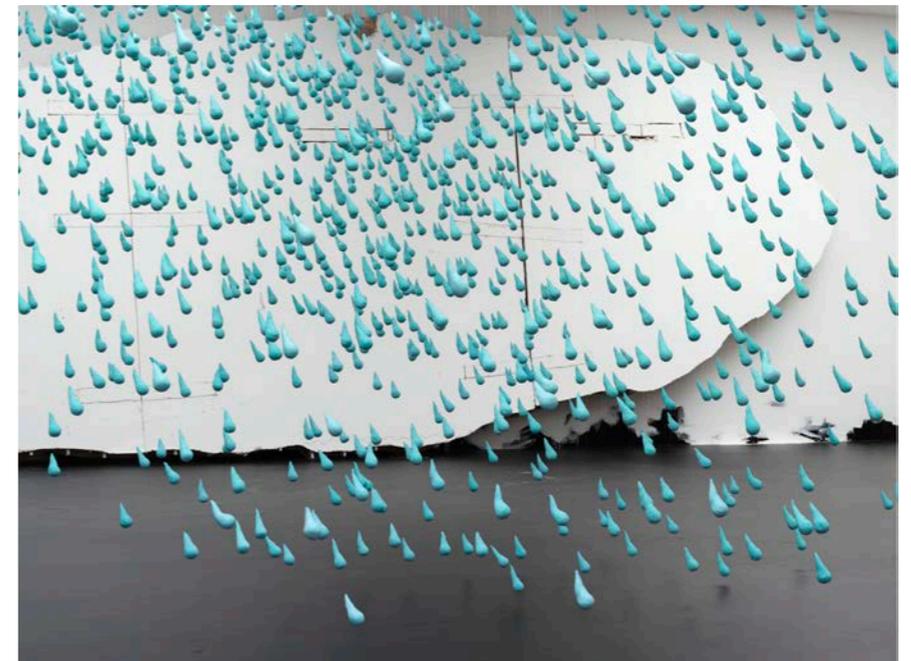
26



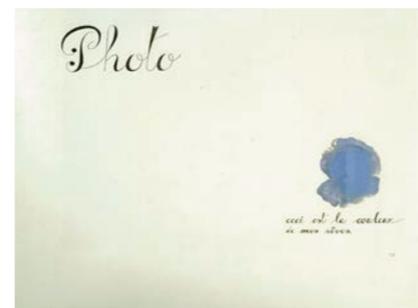
27



28



29



30

17 • Joan Miró, *Baigneuse*, 1924, 72,5 x 92 cm, huile sur toile.

18 • Karl Schmidt-Rottluff, *Steilküste Dunkel See*, 1958, encre de Chine sur papier.

19 • Felix Vallotton, *Soir aux Andelys*, 1924, 54 x 72 cm, huile sur toile.

20 • Henri Matisse, *Intérieur au rideau égyptien*, 1948, 116 x 89,2 cm, huile sur toile.

21 • Paul Elie Ranson, *La chambre bleu ou Nu à l'éventail*, 1897, 46 x 54 cm, huile sur toile.

22 • José Maria Gonzales, *extraits de carnets*, tailles diverses, 1988-2013, techniques mixtes.

23 • Marc Desgrandchamps, *extrait de carnet*, 2009.

24 • Philip Guston, *To draw is*, 1968-1978, 48,3 x 61 cm, encre sur papier.

25 • Joan Miró, *Études pour les costumes de jeux d'enfants*, carnet FJM1032, 1932, techniques mixtes.

26 • Taylor Anton White, *Ration, Bird Sound, J.R. Ewing*, 175 x 187 cm, acrylique, peinture à l'huile, fusain, peinture en spray, marqueur, papier, couture sur toile.

27 • Paul Klee, *Rythmes d'une plantation*, 1925, 23 x 30,5, aquarelle sur papier.

28 • David Shirgley, *Untitled*, 2013, 21 x 29,7, encre sur papier.

29 • Urs Fischer, *Horses Dream of Horses*, 2004, 1500 gouttes de pluie en plâtre, résine, acier, fil de nylon.

30 • Joan Miró, *Peinture-Poème* («Photo-Ceci est la couleur de mes rêves»), 1925, 96,5 x 129,5 cm, huile et inscription manuscrite sur toile.

















PEG
PEG PDSW

PEG PDSW









Le dessin serait une échappatoire pour fuir un monde qui ne nous émeut plus au quotidien. Voilà ce que j'envisage comme luciole. La pratique artistique démontre pour moi le particularisme que chacun possède en fonction de sa culture, de ses rencontres, de ses expériences, de ses inspirations. C'est une échappatoire, une interface pour s'exprimer qui, à mon sens, est capable de retranscrire ces représentations intérieures, de faire valoir l'invisible en le rendant visible. C'est un espace où l'erreur est possible, où la spontanéité est de mise. L'action de dessiner est lié à l'origine, « dessin » et « dessein » c'est une forme d'écriture qui se spatiale et qui met en lien l'esprit et le corps. J'imagine le processus de création comme une trace, comme survivance de la pensée. C'est laisser libre cours à l'imagination, laisser libre court aux associations d'idées. C'est représenter ou suggérer des objets sur une surface ou dans un espace par plaisir, envie, par pulsion, obsession, par nécessité de communiquer. Il y a une forme de poésie dans cette idée. Il y a une volonté d'annoncer une sensibilité à travers une composition. Ce qui m'intéresse dans les travaux que j'ai pu présenter c'est l'aspect psychologique, l'esprit qui renferme des tonnes et des tonnes de choses et qui, grâce à un langage graphique, s'exprime sur ce qui le touche. Si il en reste quelque chose de matériel c'est bien pour qu'il soit vu des autres, c'est une forme de survivance qui est là pour communiquer avec l'*Autre*, c'est une interface d'expression. J'envisage ainsi la création artistique comme construction de soi, elle nous permet dans l'espace d'un format, d'une salle et j'en passe, de créer des espaces parallèles pour envisager d'autres possibles. Nous mettre entre

parenthèses. Elle permet de débloquent un dialogue de Soi à Soi pour celui qui crée, entre celui qui crée et celui qui regarde, entre ceux qui regardent. C'est pour moi un espace de communication, de résistance, un espace d'évasion et de voyage. Quand je regardais ce concert décrit au début de ce mémoire, le premier spot qui s'alluma me donna l'impression d'un soleil venant me réchauffer de l'intérieur dans ce froid presque hivernal. Il n'y avait pas de vrai soleil, il n'y en avait pas un, mais cinq. Cinq soleils violets. Il y avait aussi cette douceur qui m'a submergée, entièrement. Comme un océan. Avec du bleu et du blanc. Les impressions que j'ai eu lors de cette expérience, ont eu un impact, c'était intense, mon imagination a traduit ce moment là en image irréaliste. Je me suis sentie entière. C'était un moment intense car j'ai vu les choses autrement que cinq spots qui changent de couleur. Je prenais le temps d' « être » au présent et de m'écouter intérieurement. C'est comme si j'étais partie en voyage, l'espace d'un instant. Je vois ces expériences comme déclencheurs de l'imagination, c'est dans leur intensité qu'elles se traduisent en l'espace d'un instant. C'est cette intensité éphémère qui nous maintient en éveil. Elles traduisent quelque chose d'essentiel. C'est dans l'aspect ludique de la création, dans sa spontanéité que je me construis, c'est dans mon travail que je cherche à exprimer et partager des états intérieurs, des images mentales qui se construisent dans mon imagination. C'est peut-être au travers d'un travail artistique que l'expression de l'intérieur peut prendre corps, elle ne reste plus invisible. C'est peut-être rendre visible l'invisible, l'exprimer et surtout lui donner une place.

C'est pour tout ça que je voulais vous parler de ces

cinq soleils violets
et
de cet
océan bleu

et blanc.

BIBLIOGRAPHIE →

ÉCRITS :

- **Keith Haring**, *Journal*, Paris : Flammarion, 2012, 424p.
- **Walter Benjamin**, *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*, Paris : Allia, 2003, 96p.
- **Pierre Auriol**, *La fin du voyage*, Paris : Allia, 2004, 128p.
- **Walter Benjamin**, *Images de pensée*, Marseille : éditions Christian Bourgeois, 1998, 258p.
- **Walter Benjamin**, *Sens Unique; précédé de Enfance Berlinoise*, Paris:10/18, 2000, 190p.
- **Marino Pulliero**, *Le désir d'authenticité, Walter Benjamin et l'héritage de la Bildung allemande*, 2004, Montrouge : Bayard, 1054p.
- **Hartmut Rosa**, *Aliénation et Accélération, Vers une théorie critique de la modernité tardive*, Paris : La découverte, 2012, 154p.
- **William S. Burroughs**, *Nova express*, Paris : Christian Bourgeois, 1970, 189p.
- **Novalis**, *Le monde doit être romantisé*, Allia : Paris, 2008, 144p.
- **Georges Bataille**, *L'expérience intérieure*, Paris : Gallimard, 1943, 196p.
- **Georges Didi-Huberman**, *Survivance des lucioles*, Paris : Les éditions de Minuit, 2009, 144p.
- **Pier Paolo Pasolini**, *Écrits corsaires*, Paris : Flammarion, 1976, 281p.
- **Victor Segalen**, *Essai sur l'Exotisme, une esthétique du divers*, Saint-Clément de Rivière : Fata Morgana, 1978, 96p.
- **André Breton**, *Manifestes du surréalisme*, Paris: Gallimard, 1973, 188p.
- **OuLiPo**, *Abrégé de littérature potentielle*, Paris : Milles et une nuits, 2002, Paris, 64p.
- **Clémentine Hougue**, *Le cut-up de William S. Burroughs : une histoire d'une révolution du langage*, Dijon : Les Presses du réel, 2014, 416 p.
- **Georges Perec**, *La Vie Mode d'emploi*, Paris : Fayard, 2010, 641p.
- **Georges Perec**, *Tentation d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris : Christian Bourgeois, 1982, 49 p.
- **Georges Perec**, *En dialogue avec l'époque et autres entretiens*, 2011, Nantes : Joseph K, 184p.
- **Georges Perec**, *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, Paris : CRNS, 1993.
- **Gaston Bachelard**, *La poétique de l'espace*, Paris : Presses Universitaires de France, 1957, 214p.
- **Magdalena M. Moeller**, *Karl-Schmidt Rottluff, Tuschpinsel-Zeichnungen*, München : Hurmer Verlag, 1995.
- **Herman Gerlinger, Petra Lewey, Heinz Spielmann**, *Bleyls Anteil an der Aktivitäten der « Brücke », Brücke Almanach*, (cat exp) Schleswig : Schleswig-Holsteinerische Landesmuseum, Schloss Gottorf, 1999.

- **Romain Duval**, *Walden : un film expérientiel de Jonas Mekas, Etude d'un fragment de paradis brisé*, Bruxelles : La lettre volée, 2013.
- **Jerôme Sans, Morgan Boëdec, Léa Gauthier**, *Entretien avec Jonas Mekas*, Paris : Paris Expérimental 2006, 34p.
- **Danièle Méaux**, «Ni fait, ni à faire », in Eric Van der Casteldefel (dir.), *L'art du recyclage*, Saint-Etienne : Publication de l'université de Saint-Etienne, 2009, 178p.
- **Johan Huizinga**, *Homo Ludens, Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris : Gallimard, 2011, 350p.
- **Hans Prinzhorn**, *Expression de la folie, dessins, peintures, sculptures d'asiles*, Paris : Gallimard, 1984, 432p.
- **Jean Dubuffet**, *Asphyxiante culture*, Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1968, 151p.
- **Françoise Cachin, Gaïta Lebessetier, Claire Frèches-Thory, Ursula Perruchi-Petri** (dir.), in cat.exp. *Bonnard, Vuillard, Maurice Denis... Nabis, 1888-1900*, Paris : Réunion des musées internationaux, 1993, 512p.
- **Ole Henrik Moe** (dir.), cat exp. *Klee et la musique*, Paris : Fondation Sonja Henie Niels Orshad, éditions du Centre Georges Pompidou, 1985, 198p.
- **Marie Haude Caraës, Nicole Marchand-Zanartu**, *Images de pensée*, Paris : La réunion des musées nationaux, 2011, 123p.
- **Claire Stoullig**, *Invention et transgression au XXème siècle*, cat. exp. Musée des Beaux-Arts et archéologie de Besançon, 27 avril-25août 2007, 143p.
- **Agnès De la Beaumelle**, *Joan Miro 1917-1934*, (cat exp.) Centre Georges Pompidou, Paris : Centre Georges Pompidou, 3 mars – 28 juin 2004, 419p.
- **Didier Ottinger**, *Philip Guston peintures 1947-1979*, Paris : Centre Georges Pompidou, 2000, 94p.

REVUES, SITES :

- *Collection, revue autour du dessin contemporain n°3*, Paris : Revue Collection, 2012, pp 29-43.
- *Roven : Revue critique sur le dessin contemporain n°4*/automne-hiver 2010-2011, Paris : éditions Roven, 2011, 124p.
- *Roven : Revue critique sur le dessin contemporain n°9*/printemps-été 2013, Paris : éditions Roven, 2013, 128p.
- *Roven : Revue critique du dessin contemporain n°8*/automne-hiver 2012-2013, Paris : éditions Roven, 2013, 128p.
- *Roven : Revue critique sur le dessin contemporain n°6*/automne-hiver 2011-2012, Paris : éditions Roven, 2012, 128p.
- SCRIB, Sophie Podolski *Le pays où tout est permis* (en ligne) (consulté le 16 novembre 2018), <https://fr.scribd.com/doc/62694076/Sophie-Podolski-Le-Pays-Ou-Tout-Est-Permis>.

- CAIRN, Rémi Bailly, « Le jeu dans l'œuvre de D.W.Winicott », in *Enfance et Psy n°15* (en ligne) (consulté le 17 octobre 2018) <https://www.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2001-3-page-41.htm>.
- Brousmiche Anne, *Véronique Filozof, peintre du 20^e siècle* (en ligne) (consulté le novembre 2018) <http://www.veronique-filozof.fr/pages/textes-et-citations.html>
- OuLipo, Oulipo.net (en ligne), (21 octobre 2018), <http://oulipo.net/fr/usage-de-la-contrainte>.
- Taylor Anton White, Taylor Anton White (en ligne) (consulté le 9 novembre 2018) <http://www.taylorwhiteart.com>

FILMS, SÉRIES :

- **Lars Lundström** (sc.), **Levan Akin** et **Harald Hamrell** (real), *Real Humans* : 100% humains, 4 avril 2013 - 12 juin 2014, -Arte France, 2 saisons, 20 épisodes de 58 minutes.
- **Spike Jonze** (sc. Et real.), *Her*, Warner Bros, 2013, 120 min.
- **Jonas Mekas**, *Walden diaries, notes and sketches filmed 1964-1968*, Paris : Re :voir, 2012.
- **Jonas Mekas**, *Short film works : 1949-2002*, Paris : Re:voir, 2012.
- **Pier Paolo Pasolini**, *Théorème*, Tamasa Distribution, 1968, 99 min.

EXPOSITIONS :

- **Jo-ey Tang**, *Inside*, Paris, Palais de Tokyo, 19 octobre 2014 - 10 janvier 2015.
- **Caroline Dumalin**, *Sophie Podolski, Le pays où tout est permis*, Bruxelles, WIELS, 20 janvier 2018 au 01 avril 2018.
- **Cécile Debray**, *André Derain, 1904-1914, La décennie radicale*, Centre Georges Pompidou, Paris, 4 octobre 2017-29 janvier 2018.
- **Martine Lusardy**, *Art brut japonais*, Paris, La Halle Saint-Pierre, 8 septembre 2018-10 mars 2019.
- **Martine Lusardy**, *Turbulences dans les Balkans*, Paris, La Halle Saint-Pierre, 7 septembre 2017- 31 juillet 2018.
- **Antoine De Galbert**, **Bruno Decharme**, **Barbara Safarova**, **Aline Vidal**, *L'envol ou le rêve de voler*, Paris, La Maison Rouge, 16 juin - 28 octobre 2018.
- **Bruno Decharme**, *Art Brut/Collection ABCD : Bruno Decharme*, Paris, La Maison Rouge, 18 octobre 2014 - 18 janvier 2015.
- **Santiago Ontenado-Luciano**, **Francisco Valdez**, *Chamanes et divinités de l'équateur précolombien*, Paris : Musée du Quai Branly, 16 février 2016-15 mai 2016.

UN GRAND MERCI À :

- BENJAMIN HOCHART POUR L'ÉCRITURE
- THIERRY TOPIC POUR LA MISE EN PAGE
- ÉRIC PAQUOTTE POUR LE FAÇONNAGE

À ÉMILE ORANGE POUR SES CONSEILS ET SON ÉCOUTE, À MA FAMILLE & MES AMI(E)S POUR TOUS LES MOMENTS INTENSES PASSÉS AVEC EUX.

JE TIENS AUSSI À REMERCIER MES CAMARADES POUR CES ANNÉES À L'ÉCOLE J'AURAI AIMÉ CONSACRER UNE ENVELOPPE À CHACUN D'ENTRE EUX.

NINE HAUCHARD

IMPRIMÉ EN 6 EXEMPLAIRES À L'ESAM,
DÉCEMBRE 2018.

